

БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК IV



Материалы по истории русской литературы XX века

Таллиннский педагогический университет

Булгаковский сборник

IV

Материалы по истории русской литературы XX века

СОСТАВИТЕЛИ И РЕДАКТОРЫ

*Ирина Белобровцева
Светлана Кульюс*

БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК IV

Материалы по истории русской литературы XX века

СОСТАВИТЕЛИ И РЕДАКТОРЫ

Ирина Белобровцева

Светлана Кульюс

Авторы статей 2001

Tallinna Pedagoogikaülikool
Narva mnt 25
10120 Tallinn

OÜ VALI PRESS
Pajusi mnt 22
48104 Põltsamaa

© Tallinna Pedagoogikaülikool 2002

ISBN 9985-58-211-x

Памяти Ю.М. Лотмана: к 80-летию со дня рождения

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	7
Н. Каухчишвили (<i>Бергамо</i>). Некоторые замечания о своеобразии пространства в творчестве М. Булгакова	11
И. Белобровцева, С. Кулюс (<i>Таллинн</i>). “Поезда иного следования”: Михаил Булгаков и Юрий Слезкин	20
С. Бобров (<i>Пятигорск</i>). <i>Перикопы</i> “Белой Гвардии”	32
Е. Яблоков (<i>Москва</i>). “Скрытый сюжет” и “негативное двойничество” персонажей в рассказе “Полотенце с петухом”	40
С. Кулюс (<i>Таллинн</i>). Заметки об устных историях Михаила Булгакова о Сталине	51
С. Доценко (<i>Таллинн</i>). Мотив юродства в романе Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”	60
С. Туровская (<i>Таллинн</i>). Ложь как искусство и как прием: об одном мотиве в романе “Мастер и Маргарита”	69
Т. Стойкова (<i>Рига</i>). Авторская оценка образа Воланда	80
К. Харер (<i>Франкфурт-на-Майне</i>). “Вот Воланд и пришел” – но откуда?	87
Б. Мягков (<i>Москва</i>). Ночь поздравлений... (“Юбиллярный МХАТ приветствуют: Большой Театр, Михаил Булгаков и другие”)	92
Работы молодых ученых	
Ю. Мейер (<i>Псков - Таллинн</i>). Социальный феномен романа М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита” с точки зрения социологии гендерных отношений	105
Вокруг Булгакова	
М. Булгаков. Юрий Слезкин (Силуэт).....	113
Материалы Киевского Литературно-мемориального музея Михаила Булгакова	
К. Питоева. Киевская мозаика	125
К. Питоева. Музейдом	127
В. Дерид. “Надежда и воспоминания как два главных источника радости для человека”	135
С. Ноженко. Медицина в контексте биографии М. Булгакова	150

Т. Рогозовская. В поисках компаса (Из “Дома Турбиных” к “Белой гвардии”)	177
Л. Губианури. Выставка “Что есть истина?” в музее М.А. Булгакова (Отец и сын Булгаковы)	209

Произведения М. Булгакова, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по изданию: *Булгаков М.А. Собрание сочинений в пяти томах. Москва: Художественная литература, 1989-1990* с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

От составителей

Четвертый выпуск “Булгаковского сборника” осуществлен в результате сотрудничества Таллиннского педагогического университета и Литературно-мемориального музея Михаила Булгакова (г. Киев) и основан на материалах IV Международных Булгаковских чтений, посвященных 110-летию со дня рождения Михаила Булгакова и проведенных 14-17 мая 2001 года в Киеве.

И география сборника, и разнообразие подходов к булгаковскому творчеству – исторический и культурологический, социологический и лингвистический – свидетельствуют о стойком интересе к личности и творчеству Михаила Булгакова. По уже сложившейся традиции и в четвертом выпуске “Булгаковского сборника” статьи и сообщения известных исследователей соседствуют с материалами раздела “Вокруг Булгакова”, воскрешающими контекст его литературной работы. На этот раз в разделе опубликована единственная литературно-критическая статья самого Булгакова, анализирующая творчество Юрия Слезкина, с которым он был тесно связан в момент своего вступления в литературу. Статья интересна не только своей уникальностью в наследии Булгакова: осмысляя творческую манеру еще совсем недавно близкого ему автора, Булгаков, по сути, решает важнейшие для себя вопросы – поведенческие стратегии, авторское отношение к героям, проблемы современного нарратива, соотношения языков литературы и кино и т.д.

Особенностью настоящего издания является блок документальных материалов, связанных с киевским периодом жизни Михаила Булгакова. Их авторы – сотрудники Литературно-мемориального музея Михаила Булгакова в Киеве, которые впервые вводят в научный оборот большое число ранее не известных фактов.

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Нина Каухчишвили (Бергамо)

Как я не раз пыталась показать, явно недостаточно внимания уделяется пока трудам Московской философской математической школы, которая опирается на теории чисел и прерывности, лежащие в основе аритмологии Н. Бугаева. Последней в философии соответствует понятие скачка – непосредственного перехода от одной единицы к другой. В данном контексте нам важно, что П. А. Флоренский, ученик Бугаева, подчеркнул значимость этой концепции в 1903 г. в предисловии к диссертации “Идея прерывности как элемент мирозерцания”. Флоренский утверждал, что “...конечно, не замечать задач, где имеется очевидная прерывность, было нельзя”.¹ Размышляя о содержательности концепции прерывности, Флоренский уточнял, что “...идея непрерывности /.../ овладела всеми дисциплинами /.../. Но /.../ математика – захочет поправить одно-сторонность, которую она вызвала, хотя и не преднамеренно”.²

Интересно проверить, какое значение может иметь прерывность в литературоведении, тем более, что далее в своем труде философ подчеркнул, что прерывность лежит в основе любого мирозерцания, так как само бытие уподобляется прерывности. Это соображение легло в основу его статьи “Обратная перспектива”, которая родилась в результате изучения иконографии, с использованием как философско-математических, так и пространственно-временных категорий. Изложение собственной иконографической теории было чрезвычайно смелым шагом для того времени, так как всего за несколько десятков лет до этого икона еще считалась простонародным искусством, лишенным какой бы то ни было художественной ценности. Еще более значимым фактом представляется универсальный характер этой теории Флоренского, в силу чего она становится мировоззрением. Доказательства справедливости этого положения были представлены в моих работах, где теория обратной перспективы рассматривалась применительно к творчеству Достоевского.

В настоящей работе предпринята попытка сопоставить типично русское художественное явление – иконные горки – с творчеством Михаила Булгакова. Подобная попытка оправдана, на мой взгляд, самим топографическим расположением дома Турбиных/ Булгаковых, находящегося на самой середине Андреевского спуска. Эта киевская улица представляется мне своеобразным подобием иконной горки, крутой скалой, идущий по которой, как древние паломники, с трудом добирается с Подола на самую вершину, к храму – Андреевской церкви. Эта реалья, быть может, и объясняет, почему в произведениях Булгакова обнаруживается устремленность вверх, физическая и духовная вертикаль.

Попытка проследить действенность принципов, сформулированных Павлом Флоренским, в творчестве М. Булгакова оправдывается и тем, что пространство во всех его сочинениях играет основополагающую роль. Уже в “Белой гвардии” структурная и сюжетная основа романа в буквальном смысле слова заключена в пространстве. В первом большом романе уютному, точно очерченному пространству “дома Турбиных” соположено открытое пространство Города и неограниченная горизонталь военно-революционной действительности. Эта огромная внешняя плоскость пытается втиснуться во внутреннюю, интимную и ограниченную атмосферу семьи Турбиных, которая живет под охраной вертикали: “По счастью, /.../ бессмертен /.../ голландский изразец, как мудрая скала, в самое тяжкое время живительный и жаркий” (1,180).

Охраняющий героев уют создается также благодаря вертикали, на этот раз вертикали кремовых штор: “...наши израненные души ищут покоя /.../ за кремовыми шторами” (1,359).

Ту же функцию выполняют аккорды из оперы “Фауст” и звуки гитары, населяющие этот интимный мир, дорожащий своей духовной свободой, защищающий себя от внешних плоскостей.

В “Театральном романе” противостояние между разносущностными пространственными единицами еще более подчеркнуто. Вся внутренняя жизнь Максудова сосредоточена в скромной, неуютной мизерной каморке, с несколькими полуслучайными предметами: “пыльная лампочка”, “дешевенькая чернильница”, “несколько книг”, “пачки старых газет” (4,405). Этому жилищу противостоит огромное театральное пространство, со сценой, закулисем и многочисленными театральными подотделами, которое обозначено вертикалью: “Я поднимался по чугунной лестнице, видел /.../ старинные печи-голландки с отдушниками, начищенными до золотого блеска” (4,405).

Огромное и высокое здание театра “молчало”, и это молчание придает всей, как бы пустой атмосфере (“нигде и никого не было”) какую-то таинственность, подчеркнутую тьмою, которая обрушивается на это пространство грозу. Но и внутри театра действие разворачивается в столкновении различных пространств: на одном полюсе – театральное пространство с “золотым конем”, средоточие творческой энергии в ограниченном пространстве “предбанника” и кабинета администратора. На другом – насыщенность конторских помещений суетой, телефонными звонками, интригами превращает их в посредников между бесконечно разнообразным миром театра и трагикомическими театральными тайниками, где окопались странные люди в странном помещении на Сивцевом Вражке (на той московской улице, которую даже советская власть не сумела переименовать) и в далекой Калькутте.

Сам допуск в непонятное пространство Сивцева Вражка происходит тоже странным образом, с помощью магического слова “назначено”, во внутренних покоях Максудова окружает горизонталь, как вдруг вся сцена меняется с появлением кота, который вцепился в тюлевую занавеску “и полез вверх /.../

долез доверху и оттуда оглянулся /.../ Животное сорвалось с круглого карниза и повисло, закоченев на занавеске” (4,485). Посредством вертикали ход сцены резко переключается: мирное до того чтение вдруг прерывается женским рыданием, а отказ Максудова исключить из текста пьесы выстрел приостанавливает дальнейшее сотрудничество между театром и автором.

Пространственная контрастивность достигает своей максимальной насыщенности в “Мастере и Маргарите”, где встречается двойкая пространственная оппозиция: с квартирой/интерьером соотнесена открытая городская панорама, а повседневной, ограниченной московской реальности противостоит Иерусалим, центр мира и соборности, где бытовые измерения подчинены резким и внезапным изменениям: “То пространство, которое он только что прошел, /.../ было пусто, но зато впереди себя Пилат площади уже не увидел – ее съела толпа” (5,40).

Итак, замкнутое пространство Пилата контрастирует с открытым миром холмистого Иерусалима: Пилат переживает борьбу с самим собой, он гонит собственную мысль, горизонтальную плоскость, и она исчезает, и тут же “...какая-то короткая другая мысль: «Бессмертие... пришло бессмертие...» /.../ заставила его похолодеть на солнцепеке” (5, 37). Иными словами, в борьбе против горизонтали Булгакову мало-помалу открылась значимость вертикали, что позволило ему создать свое иерусалимское измерение; затем бытовая московская панорама стремится активно включиться в процесс вертикализации и простирается до открытого неба, которое также выступает, и исполняет, в качестве актанта, роль действующего лица. Это особенно явственно проявляется в эпизоде полета Маргариты над Арбатом: она “...бросившись на диск внезапно, концом щетки разбила его вдребезги /.../ прохожие шарахнулись /.../ Под Маргаритой плыли крыши троллейбусов, автобусов и легковых машин, а по тротуарам /.../ плыли реки кепок /.../ и вливались в огненные пасти ночных магазинов” (5, 228).

Необходимо подчеркнуть те изменения пространственного восприятия, которые открываются в этом романе, где обыденные измерения подсвечены измерением духовным и обретают глубоко моральный характер. Кроме того, роман построен на постоянном столкновении крайностей, начиная с первой же сцены на Патриарших Прудах, где определение “пруд” представляет собой подчеркнутую горизонталь в противовес которой “появилось двое граждан” (5, 7). Контраст, оппозиция продолжается далее в описании самих участников этой сцены: “Первый из них /.../ был маленького роста, темноволос, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, /.../ лицо его украшали сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе” – описание личности, скорее, бесцветной. Напротив, “второй – плечистый, рыжеватый /.../ в заломленной на затылок клетчатой кепке – был в ковбойке, жеваных белых брюках и черных тапочках” (5, 7).

Патриаршим Прудам противостоят в романе Садовое кольцо и Арбатская площадь, то есть, по закономерности прерывности тут появляется скачок: “кольцо” пересекает прямолинейную Арбатскую площадь, создавая тем самым основополагающую кривизну. На самом деле, кольцо до самого конца романа остается главнoдействующей пространственной единицей, и на нем может появиться четвертое и даже энное измерение.

Вертикаль представляется мне отличительным свойством русской духовности от Ареопагита до Н. Бердяева, материальным образцом которой может служить иконостас, который достиг в России уникальной высоты. Иконостас воспроизводит картину мира Ареопагита, ступенчатое восхождение Иоанна Лествичника, лестницу Иакова и восхождение пророка Ильи, и эта же идея вертикали получила своеобразную наглядную выразительность в иконных горках.

Этот фон древнерусских икон поражает своим обликом: я имею в виду скалы, которые воображаемый резчик/художник приспособливает к собственным духовным требованиям. Между тем эта типично русская символика строится по совершенно неизвестным мне в России скалам. Подступившись к вопросу художественной значимости этих горok, я не нашла ответа на эту загадку, тем более, что исследователи изучали их структуру и символику, но ничего не говорили об их генезисе.

Любой изучающий духовный мир человека Древней Руси знает о феномене паломничества, когда русский человек на недели и месяцы отправлялся в аравийскую пустыню поцеловать камни, к которым прикасался Моисей. Это свидетельствует о тесной связи русской религиозной традиции с паломничеством к святой Земле, а применительно к вопросу о происхождении иконных горok – можно понять, что эти скалы – символ горного Иерусалима, тех святых мест, о которых русский паломник мечтал с тех пор, как Даниил Игумен русской земли достиг этих скал. Восприятие паломничества как импульса для художника убеждает в том, что эти горки не восходят к Византии, где они редко встречаются и суть более низкие, чем в русских изображениях, к тому же значительно более поздних.

Итак, на мой взгляд, иконные горки – исконно русская изобразительность. Они представляются символом восхождения, подчеркивают вертикальное направление русской души, которое преобладает у Достоевского, у русских символистов, постоянно стремящихся к восходу. У Булгакова, хорошо знакомого с духовной литературой, стремление к восходу, к вертикали становится константой.

Известный исследователь иконографии Л. Жегин доказывает, что этот пространственно-геометрический фон является видимым знаком исключительно русского мирозерцания, в котором отразилось культурное достижение эпох Средневековья и Возрождения. Он исследовал это культурно-геометрическое явление, исходя из математических правил, задавшись вопросом, почему линии этих горok вызывают в глазах наблюдателя ощущение кривизны. Этот аспект показался ему любопытным, тем более что в духовной жизни прямолинейность

отсутствует. Л. Жегин пришел к заключению, что при пересечении вертикальной и горизонтальной линий исходный пункт удаляется и этим подчеркивается иллюзорность кривизны. Это уточнение представляется актуальным при истолковании творчества Булгакова.

Не останавливаясь на технических умозаключениях Жегина, ограничусь некоторыми замечаниями, которые кажутся мне важными при анализе художественного текста. Во-первых, линии приобретают на этих горках, согласно правилам обратной перспективы, впечатление кривизны, обусловленной, как сказано, пересечением линий разных направлений. Имея в виду творчество Булгакова, необходимо учитывать не только пересечение прямых линий, но также и круг и округленность, то есть, кривую. Таким образом передается сильное энергетическое воздействие, или внутренняя сила. Итак, по Л. Жегину³ и Флоренскому, с которым он консультировался относительно своей теории, «неправильные» и взаимопротиворечивые подробности рисунка представляют сложный художественный расчет⁴. Следовательно: «... перспективные правонарушения – не есть терпимая слабость иконописца, а положительная сила его»⁵, то есть энергия. Исходя из этих постулатов, выясняется, что «... перспективный образ мира, перспективное истолкование мира – единственный, из существа его вытекающий образ, истинное слово мира»⁶.

Во-вторых, эти линии создают особый ракурс, который требует от художника постоянного изменения своей точки зрения, поскольку обратная перспектива не допускает одной, линейной точки зрения, – исходный пункт лежит под горизонтом, а не за ним, как в линейной перспективе, и это придает художественному изображению оригинальные пропорции.

В-третьих, на этих горках существуют площадки, быть может, самый занимательный их аспект. Эти ступенчатые площадки следуют одна за другой, как у Лествичника, и соответствуют прогрессивно ступенчатой вертикали. На этих площадках линии тоже пересекаются, это создает ощущение сильной кривизны, и возникает впечатление, что предметы как бы непосредственно обращены к зрителю. Еще одной особенностью этих площадок Жегин считает то, что вследствие оптического эффекта в этом ракурсе предметы сдвинуты вперед и на первом плане обретают почти неправдоподобные пропорции. Этот тип строения особенно интересно вспомнить при истолковании художественного текста. Структура этих горок, аналогию которой я попыталась усмотреть в творчестве Достоевского, совпадает, с самых разнообразных точек зрения, и с композиционной техникой Булгакова – составляет фон, на котором выделяются словесные образы его поэтики и функция отдельных предметов, которые создают панораму его вещественного мира.

Следует добавить, что, подчеркивая энергию или внутреннюю силу этих иконных горок, надо иметь в виду ту энергию, которую Флоренский определяет как энергию, то есть внутреннюю силу, преобразующуюся в художественной действительности в **слово мира**, которое побуждает человека беспрестанно стре-

миться ввысь, к новым достижениям. Эта энергия была постоянным двигателем и спутницей Булгакова, которому удавалось таким путем создавать сильные, неожиданные эффекты: “Я не позволю, чтобы он распевал испанские серенады под окном у моей невесты, – с жаром говорил я, бегая по предбаннику. /.../ Невесты!.. – говорил я. – Ермаков бросает гитару на пол и выбегает на балкон. – Да? Независимый! У меня никаких билетов нет!.. Балкон” (4, 464). Таким темпом разворачивается в “Записках покойника” диктовка пьесы, и постоянные телефонные звонки пересекают кривой прямую линию, что предвещает провал пьесы.

Пытаясь приложить структуру икон к поэтике Булгакова, нелишне иметь в виду, что, по Флоренскому, “Великие произведения поэзии требуют от читателя чрезвычайных усилий и огромного сотворчества, чтобы пространство каждого из них было действительно представлено в воображении вполне наглядно и целостно”.⁷

Следуя таким указаниям, хотелось бы отметить, что энергию, или внутреннюю силу можно считать важнейшим двигателем “Белой гвардии”: она прежде всего сосредоточивается в выше упомянутой “изразцовой голландке”, это и есть **слово мира**, мира Турбиных и революционной действительности. На деле, печка с самого начала романа выступает как живое существо: “Замечательная печь на своей ослепительной поверхности несла /.../ исторические записки и рисунки, сделанные в разное время” (1, 183) руками Николки, Елены и разных друзей Турбиных. Эти разрисованные изразцы, своего рода стенгазета, либо семейная хроника, в то же время “пышут жаром”, придавая уют интерьеру, в котором звучит “Николкина подруга, гитара, нежно и глухо” (1, 184).

К этой печке стремятся все, к ней возвращаются в самые трудные минуты, зная, что там можно набрать энергию, необходимую в их сложной жизненной обстановке. Роль этой печи можно уподобить хору греческой трагедии: через нее мы знакомимся с действующими лицами, обстоятельствами их жизни, конфликтами в их судьбе. И эта печь сопутствует героям до самого конца: “...жарко натопили Саардамские изразцы, /.../ Надписи были смыты с Саардамского Плотника, и осталась только одна: ... Лен... я взял билет на Аид...” (1, 422). С приходом нового порядка печь больше не является актантом и хранительницей, которая защищает своей вертикальностью, но становится памятью о тех, кто потерпел страшное крушение на плоскости горизонталей. Однако печь не только составляет основной фон, но и одну из многочисленных площадок “Белой гвардии”.

Другой площадкой является Василиса, чей внутренний мир создается силой вещей: “Из глубины нижнего ящика /.../ выглянул на свет божий аккуратно перевязанный крестом и запечатанный пакет” (1, 202), то есть, предметный символ спасения от революционного переворота. На этой площадке не только люди, но и вещи приобретают искривленный облик: “Конно-медный Александр II в трепаном чугунном мыле бакенбард /.../ раздраженно косился на художественное произведение Лебдя-Юрчика /.../ Со стены на бумажки глядел в ужасе

чиновник со Станиславом на шее /.../ писанный маслом” (1,203). Такое восприятие предметов напоминает иллюзорную кривизну иконных горок и оправдывает вывод Л. Жегина, согласно которому в такой перспективе создается особая связь между предметами и людьми: “...черная, громадная печаль одевала Еленину голову, как капор. /.../ Елена была одна и /.../ беседовала то вполголоса, то молча, едва шевеля губами, с капором, налитым светом, и с черными двумя пятнами окон. /.../Капор с интересом слушал, и щеки его осветились жирным красным светом. Спрашивал: – А что за человек твой муж?” (1, 216).

Здесь, конечно, присутствует то особое овеществление, которое владело всеми в течение революционного перелома, когда люди научались видеть в знакомых предметах нечто иное, придавать каждой вещи новый, своеобразный облик. Вещи попадали в небывалый пространственный контекст и в результате, как на иконных горках, все искривлялось. Так, на Владимирской горке сверкал электрический крест громаднейшего Владимира, который стал маяком для тех, кто теряется в изгибах “старика-реки”, а далеко, далеко сидела “таинственная Москва, раскинув свою пеструю шапку” (1, 219). Напротив, Киев стал всеобщим прибежищем и “разбухал, ширился, лез, как опара из горшка” (1, 220).

Булгаков смотрел на все новое из своего угла, так что вещи и люди обретали деформированный, искривленный облик, тем более, что они опирались как бы на особый фон упомянутых горок. Традиционный снежный, “девственный пласт”, обычно лежавший на крышах, теперь висел “шапкой” на кронах каштанов, но в военное время это шапка особая: “Дом, накрытый шапкой белого генерала, спал давно и спал тепло” (1, 422). В этом случае внешний мир стремится выправить душевную кривизну, вернуть ее к норме в надежде, что жизнь может стать, вопреки всему, все-таки настоящей, вновь живой.

Окружающую действительность писатель измеряет по мерке *своего* угла зрения и на первом плане площадки предметы обретают самостоятельность, как доказывает другой пример, где речь идет о бумажных деньгах: “... вся внутренняя поверхность стола расцвятилась и стала похожа на замысловатый шелковый ковер” (1, 366). Особый взгляд из своего угла на чужой предмет заставляет его принять на чужом фоне необычный, или “кривой” облик, становясь мнимым спасительным якорем.

Идеологическая значимость площадок выделяется на фоне иконных горок, в обрамлении зубчатыми хребтами. В художественном тексте подобные площадки обозначаются оригинальными языковыми оборотами. Ф. Мальковати первым обратил мое внимание на языковую функцию чисел у Достоевского. Выпускник архитектурного училища, он все меряет шагами: каморка Раскольников “была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной”.⁸ А от дома ростовщицы “идти ему было немного; он даже знал, сколько шагов от ворот его дома: ровно семьсот тридцать. Как-то раз он их сосчитал, когда уж очень размечтался”⁹ и еще: “до его квартиры оставалось только несколько шагов.”¹⁰ Та же мера пространства встречается и в других сочинениях Достоевского, так Иван Ильич

Пралинский, “пройдя шагов пятьдесят”¹¹, оказался около дома своего маленького чиновника Пселдонимова.

У Булгакова самостоятельными актантами становятся числа, которые выделяются как бы на фоне иконных горок, обрамляя их зубчатыми хребтами. Такую функцию числа выполняют в его творчестве, начиная с перенасыщенной ими “Дьяволиады”: “Телефонограмма. Заведующему подотделом укомплектования точка в ответ на отношение ваше за № 0,15015(б) от 19 числа запятая /.../ всем машинисткам и вообще женщинам своевременно будут выданы солдатские кальсоны точка” (2, 13).

Числа, с их повторяемостью, задают особый ритм повествования. Вообще, множество используемых Булгаковым чисел почти всегда призвано подчеркнуть эфемерный характер его произведений, а вместе с тем и фантазмагорическую, абсурдную ипостась действительности, которая еще более оттенена игрой в мнимую точность. Еще один пример использования чисел свидетельствует об избыточности, ненужности числа в этом далеком от нормальности мире, так как поиски числа приводят к демонстрации первых признаков душевной болезни героя: “Припомни-ка, какое сегодня число? – Вторник, т.е. пятница. Тысяча девятьсот. /.../ Нет. Что я? Двадцать первый год. Исходящий номер 0,15, место для подписи тире. Вторник, среда, четверг, пятница, суббота, воскресенье, понедельник. И понедельник на пэ, и пятница на пэ, и воскресенье... вскрссс.. на эс, как и среда...” (2, 25). Когда дело доходит до отыскивания нужной квартиры, обозначенной с мнимой точностью (едва ли даже в большой московской квартире может быть комната с порядковым номером 302), оказывается, что ход поисков состоит в быстром перескакивании с одной площадки на другую: “Где бюро претензий, товарищ? – 8-й этаж, 9-й коридор, квартира 41-я, комната 302, – ответил чайник женским голосом. – 8-й, 9-й, 41-я, триста... триста... сколько бишь...302, – бормотал Коротков, взбегая по широкой лестнице. – 8-й, 9-й, 8-й, стоп, 40...нет, 42... нет, 302, – мычал он, – ах, боже, забыл... да 40-я, сороковая...” (2, 28).

Другой важнейшей “площадкой” следует считать личные имена. Совершенно очевидно, что такие фамилии, как Коротков, Кальсонер либо Клюквин, Ликоспастов, Конкин, Фиалков, Пеликан, отнюдь не случайность. Достаточно вспомнить Поликсену Торопецкую, в которой сосредоточивается вся торопливость предбанника, либо Бомбардова, который в буквальном смысле слова бомбардировал Максудова своими наставлениями. Здесь каждое имя тесно связано с общим фоном и каждая группа имен очерчивает хребет определенной горки.

“ – Баклажанов! – вскричал Измаил Александрович /.../

Рекомендую. Баклажанов, друг мой.

Баклажанов улыбнулся мученической улыбкой /.../ надел свою фуражку на шоколадную статую девицы /.../ Баклажанов сгорел со стыда и ткнулся было здороваться, но у него ничего не вышло/.../

– Расстегаи подвели! – слышал я голос Измаила Александровича. – Зачем же мы с тобою, Баклажанов, расстегаи ели? /.../

– Баклажанов! Почему ты не ешь?..” (4, 424-425).

Измаил Александрович рассказывает о столкновении русского журналиста с французским министром, все слушают со вниманием, и вдруг опять: “Баклажанов! Не спи ты, черт этакий!..” (4, 426).

Этот сюжетный ход выстраивается через прерывность, постоянными скачками от одной семантической единицы к другой, причем имя собственное становится квинтэссенцией этой своеобразной семантики. Но главное – на этих площадках отсутствует вертикаль, перед читателем предстает плоская горизонталь, по которой движутся такие личности, как избранные прототипами персонажей Алексей Толстой и Борис Пильняк (в романе Агапенев) начала 30-х годов, когда он был избран в Президиум Союза писателей.

В целом у Булгакова пространство и вещи не просто располагаются рядом, – они являются актантами, которые движутся, преобразуются, соучаствуют в жизни и деятельности героев. Усматривая в художественном творчестве Булгакова реализацию композиционного принципа такого явления изобразительного искусства, как иконные горки, следует сказать, что этот принцип не везде реализуется у писателя одинаково: так, “Театральный роман” представляет собой промежуточное произведение, в котором вертикаль появляется только эпизодически, не составляя основного измерения, как это происходит в “Белой гвардии” и “Мастере и Маргарите”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Флоренский П. Введение к диссертации “Идея прерывности как элемент мирозерцания”. – Историко-математические исследования. Вып. XXX. М.: Наука, 1986. С. 160.

² Там же, с. 162.

³ Жегин Л. Воспоминания о П.А. Флоренском. – Вестник русского христианского движения № 135 (1981). С. 60-70.

⁴ Флоренский П. Обратная перспектива. – П.А. Флоренский. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб: МИФРИЛ: Рус. книга, 1993. С. 182.

⁵ Там же, с. 183.

⁶ Там же, с. 186.

⁷ Флоренский П. Анализ пространственности. – П.А. Флоренский. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб: МИФРИЛ: Рус. книга, 1993. С. 323.

⁸ Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 30-ти томах. Т. 6. Л., 1973. С. 25.

⁹ Там же, с.7.

¹⁰ Там же, с.52.

¹¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 5. Л., 1973. С. 10.

“ПОЕЗДА ИНОГО СЛЕДОВАНИЯ”: МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ЮРИЙ СЛЕЗКИН

Ирина Белобровцева, Светлана Кульюс (Таллинн)

Отмечая близость Михаила Булгакова и Юрия Слезкина во Владикавказе в 1920-21 годах, исследователи интерпретировали их взаимоотношения в более поздний период в духе оппозиции Моцарт – Сальери, где роль Сальери отводилась, разумеется, менее удачливому Слезкину.¹

В действительности рисунок творческих и личных связей был гораздо сложнее. Безусловно, выглядящие идеальными владикавказские отношения строились по схеме ученик – учитель: более опытному в ту пору литератору Слезкину явно импонировала роль покровителя, спасителя, наставника. А Булгаков в это время вполне мог воспринимать его как известного писателя, у которого до революции в прекрасном издании вышло собрание сочинений и который общался с Блоком, Мережковским, Горьким, Ремизовым и т.д.²

Скорее всего, первостепенное значение для Булгакова имели умение Слезкина держаться на плаву и организаторский талант: на его глазах во Владикавказе Слезкин “из хаоса” “лепил” подотдел (1, 479). Впоследствии, приняв рисунок его поведения за основу, Булгаков быстро освоился в московской реальности 1921-22 гг. и, как отметил В.Мозалевский, знавший, сколь много Слезкин для Булгакова сделал, “довольно скоро стал летать на собственных крыльях”.³ Литературные достоинства Слезкина до их встречи могли быть Булгакову не известны (за исключением, скорее всего, романа “Ольга Орг”, не только нашумевшего, но и экранизированного).⁴ В Москве Булгаков иначе оценил место и значимость своего владикавказского друга в литературном мире. Отголосок этой переоценки прозвучал позже, в высказывании автобиографического героя “Записок покойника” о Ликоспастове, персонаже, прототипом которого стал Слезкин: “... я ощутил, что, пожалуй, он будет рангом пониже прочих, что с начинающим даже русокудрым Лесосековым его уже сравнивать нельзя, не говоря уже, конечно, об Агапенове или Измаиле Александровиче” (4, 423).

В конце владикавказского периода, по мнению Слезкина, между ними “пробежала черная кошка”.⁵ Это заключение односторонне – аналогичных свидетельств со стороны Булгакова нет, более того, в “Записках на манжетах” Слезкин изображен вполне сочувственно, как родственная душа. Небезынтересно, что фразе о черной кошке в дневнике Слезкина предшествует констатация их дружеских связей в новой жизненной ситуации: “По приезде в Москву мы опять встретились с Булгаковым как старые приятели...”.⁶ В начале 1920-х гг. Булгаков и Слезкин вращались в одних и тех же литературных кругах: кружок “Зеленая лампа”, московская редакция газеты “Накануне”. Этап покровительства и учительства был завершен, но именно в это время получил развитие новый виток взаимоотношений.

В 1922 г. на заседании “Зеленой лампы” Слезкин прочел фрагменты своего романа “Столовая гора”, в одном из персонажей которого, Алексее Васильевиче Турбине, явственно вычитывался Булгаков. Последний узнал об этом, вероятно, далеко не сразу – согласно Я. Лурье, Слезкиным были прочитаны только три главы его произведения; опубликованные из него в 1922-23 гг. выдержки развернутых характеристик Турбина/Булгакова не содержали (1, 569-570). По утверждению же Слезкина, он читал Булгакову роман целиком (когда именно – неизвестно) и реакцию Булгакова знал: “Он обиделся, что я его вывел”.⁷

Комментатор книги “Михаил Булгаков. Письма. Жизнеописание в документах” ошибочно связывает появление статьи Булгакова о Слезкине с этой обидой: “Ю.Л. Слезкин читал свой роман “Столовая гора” в литературном кружке “Зеленая лампа” в 1922 г. В том же году Булгаков опубликовал статью об этом романе и его авторе в журнале “Сполохи” (№ 12)”.⁸ Человеку, знакомому со статьей, ясно, однако, что к моменту ее написания роман Слезкина в соответствующей его части Булгакову был неизвестен. “Столовая гора” даже не была упомянута: литературный портрет Слезкина выстраивался на основе его ранних произведений (“Помещик Галдин”, “Картонный король”, “Госпожа”, “Майя” и т.д.), созданных преимущественно до революции.

Поскольку мы имеем дело не с ответным выпадом в полемике, статья может рассматриваться как эмпатическая оценка творчества Слезкина в 1922-23 гг., когда отношения между писателями оставались вполне дружескими. Так, летом 1923 г. Слезкин сообщал Булгакову: “<...> в Чернигове и Кролевце читал лекции о Москве, где упоминал о тебе и Катаеве, как о самых талантливых из молодежи, работающих в “Накануне”. Ответное письмо также свидетельствует о взаимной приязни,⁹ по свидетельству П. Зайцева, в том же 1923 г. Слезкин представлял ему Булгакова как “хорошего беллетриста”.¹⁰ Позже, вспоминая историю создания “Столовой горы”, Слезкин гордился тем, что он точно воспроизвел черты булгаковского облика: “Его манера говорить схвачена у меня довольно верно в образе писателя в “Столовой горе”. Когда я писал эту “Столовую гору” – она не была такая куцая, какой вышла из-под руки цензуры. Булгаков хвалил роман и очевидно вполне искренно относился с симпатией ко мне как к писателю и человеку. Написал даже большую статью обо мне для берлинского журнала “Сполохи”, где и была она помещена”.¹¹ Как видим, Слезкин, противореча самому себе, таким образом, сам дал повод думать, что статья была одним из следствий никак не обидевшего Булгакова романа “Столовая гора”.

Портрет Слезкина в “Сполохах” уникален как единственная литературно-критическая статья Булгакова. Это обстоятельство могло бы быть предметом гордости ее героя и, судя по его дневниковым записям, так оно и было. Исходя из содержания статьи и высказанных в ней оценок творчества Слезкина, Вс.Сахаров полагает, что этот “критический очерк <...>, конечно, Слезкина не порадовал”.¹² Однако это не так: отношения приятелей из-за этой статьи не пострадали, Слезкин за рядом апологетических характеристик, скорее всего, просмотрел важные для Булгакова выводы о смысле и сути литературного мастерства.

В экспозиции статьи Булгаков подхватывал мнение о “несомненном даровании” Слезкина (М. Кузмин) и относил к достоинствам его творческой манеры стремительность действия, крепко сколоченный сюжет, ярко выраженную “способность обращаться со словом бережно”.¹³ Называя Слезкина “словесным кино-мастером”, “фабулистом”, он уже в 1922 г. в чем-то смыкался с той сочувственной оценкой сюжетности, которую год спустя дал в рецензии на его собственную повесть “Дьяволиада” Евгений Замятин: “У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: <...> быстрая, как в кино, смена картин – одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера...”.¹⁴ Действительно, в начале 1920-х гг. художественные поиски на стыке литературы и кино были для Булгакова актуальны, как была принципиальна и сюжетность в литературе: “Где так быстро летят картины? Где они вспыхивают и тотчас же гаснут, уступая свое место другим? На экране кино” (с. 9). Общность своих и Слезкина поисков подчеркивалась противопоставлением их “бытовой” литературе: “Ведь положительно жутко делалось от необыкновенного умения русских литераторов наводить тоску. За что бы ни брались они, все в их руках превращалось в нудный серый частокол, за которым помещались спившиеся дьяконы и необычайно глупые и тоскливые мужики” (с. 10).

Булгакову едва ли был известен отзыв Блока о Слезкине в рецензии на “Грядущий день” – “Первый сборник петербургского литературно-научного студенческого кружка” (Спб., 1907), который, по сути дела, ставил его в ряд писателей, работающих на стереотипе, клише: “В нем длиннейшая повесть Ю. Слезкина – “В волнах прибоя”. На помощь призваны все сюжеты, все тени живых и умерших стилей: есть “остекленевшие глаза”, и “тонкой нотой рвался крик”, и электрические солнца, и мелкая, мелкая, будто бы “чеховская” наблюдательность. И все-таки на поверку оказывается – еврейский погром. А в утешение – “большие и яркие, как слезы женщины, блестели далекие звезды”. И все пошли навстречу солдатам и показали мощь пролетариата”.¹⁵ Но зато в обзоре современной прозы у И. Эренбурга в “Новой русской книге” Булгаков, постоянно следивший за этим изданием, вычитал созвучное своему отношению к Слезкину как к анахронизму. Восхищаясь Серапионами, Эренбург высказывал опасение, что они “завтра возьмут и бросят писать или критикам назло выпишутся в грядущих Слезкиных”.¹⁶

Вызывающие сочувствие автора очерка черты творческой манеры Слезкина, такие как фабульность, выдумка, фантазия, – уже в конце первого раздела статьи были переведены Булгаковым в другой регистр и трагестированы. Место “выдумки”, “фантазии” заняли “блестяще построенная ложь”, срывы, вызванные неоправданностью выдумки и, наконец, “ляпсусы, тонущие в массе хорошо пригнанного и жизненно-верного материала” (с. 11). Булгаков, как представляется, аккуратно соизмеряя похвалу и обозначение недостатков, создавал двойственный текст, из которого Слезкин “вычитал” только поверхностный, хвалебный пласт.

Баланс хвалы и хулы подхватывался вторым и третьими разделами, где, хотя и был упомянут ярлык ординарного беллетриста, присвоенный критикой

Слезкину, а сам он предостерегался от скольжения по грани, за которой “начинаются Вербицкие”, тем не менее, речь шла о спасительном “тонком резце *maitre'a*”, неизменной художественности (с. 12).

Равновесие нарушается в четвертом разделе статьи, где упомянуты “правильный, чистый” язык Слезкина, щеголеватая отточенность фраз, причесанность каждой страницы. Похвалы разбиваются о приведенную здесь же пушкинскую цитату “Как уст румяных без улыбки...”. Как бы продолжая ее, Булгаков упоминает о никогда не улыбающихся румяных устах “беллетриста Слезкина”. В то же время он утверждает, что жизнь – нечто отличное от слезкинских творений, это не “медовая гладкая речь”, но “...другое, лохматое и буйное, шумливое и растрепанное” (с. 14). Приводимый фрагмент из “Ольги Орг” обнаруживает ироническую подоснову, и вывод, сделанный Булгаковым, – “Никак нельзя иначе писать «Ольгу Орг» <...> Гладкий стиль порой безумно скучен<...>, но отвергать его нельзя. Иначе придется отвергнуть и всего Слезкина” (с. 15), не оправдан с традиционной литературно-критической точки зрения, согласно которой хороши все вещи, кроме скучных.

Еще более прозрачна прочерченная Булгаковым параллель: Слезкин – Кармазинов. Характеризуя героя “Бесов” Достоевского и “кармазиновщину” – “присюсюкивание”, “манерность”, “вычурные, зализанные фразочки”, “приторность” – Булгаков, в сущности, проговаривается, отмечая, что Слезкин “являет волей-неволей и сам черты Кармазинова”.¹⁷ Пассаж сглажен замечанием, что “фигура из злобного гениального пасквиля Достоевского – тонкий наблюдатель, известный литератор” (с.16), однако памятный читатель прекрасно знает, что Кармазинов в “Бесах” изображен человеком весьма далеким от жизни, родины, интересов общества, терпит сокрушительное поражение как автор последнего обращения к читателям-зрителям со своим опусом “*Megsi*”, зачитывая со сцены “два листа самой жеманной и бесполезной болтовни”.¹⁸

Стремление Булгакова уравнивать с Кармазиновым своего приятеля-литератора значимо. Ведь мы отчетливо понимаем, как именно Булгаков относился к герою романа Достоевского, – в своем первом романе он процитировал его фразу “Русскому человеку честь одно только лишнее бремя” в знаменательном контексте: Алексей Турбин размышляет о приспособленце Тальберге, порочащем русское офицерство, в мыслях называет его “чертовой куклой, лишенной малейшего понятия о чести”, “бесструнной балалайкой” (1, 217). По всей видимости, Булгаков был уверен, что Слезкин не поймет его оценки, и эта уверенность подтвердилась: даже в дневниках Слезкин ни разу не обмолвился об истинном звучании статьи Булгакова.

Соотнесение Слезкина именно с Кармазиновым основывалось на том, что для Булгакова, работающего в это самое время над романом, “запечатлевшим душу русской усобицы”, слезкинские “пармские фиалки”, изысканные женщины, “вежливые кавалеры” и “дамы с тонкими лицами” были вчерашним днем жизни и литературы. Статья свидетельствует, что Булгаков ясно осознавал разнонаправленность их творческих устремлений, которая проявлялась не только в от-

ношении к жизни и ее изображению в литературе, но и в деталях поэтики, например, в авторском подходе к персонажам, равнодушии Слезкина к своим героям (“Пожалуй, и не любит их” – с. 19). Спустя 14-15 лет Булгаков наставительно напишет в “Записках покойника”: “Героев своих надо любить; если этого не будет, не советую никому браться за перо – вы получите крупнейшие неприятности, так и знайте” (4, 495).

По-видимому, статья в “Сполохах” проявила для Булгакова его собственную творческую манеру на фоне писателей-современников, и дневниковую запись от 3 сентября 1923 г. – “Среди моей хандры и тоски по прошлому, иногда, как сейчас <...>, у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как взмывает моя мысль, и верно, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю”¹⁹ – можно считать следствием его единственного литературно-критического очерка. Если же говорить о восприятии им творчества Слезкина, то понятно, что при таком отношении к его поэтике считаться с ним как с писателем Булгаков уже не мог.

Ошеломительный успех первой булгаковской пьесы вызвал у Слезкина чувство острой зависти, которую в дальнейшем он так и не смог преодолеть.

Свидетельством тому становятся и адресованные ему письма Дмитрия Стонова. В одном из них бывший друг Булгакова, весьма сочувственно упомянутый в его дневнике в эпизоде с посещением редакции журнала “Безбожник”,²⁰ пишет о страшном для настоящего писателя обывательском “зозулё-булгаковском” начале. В другом письме, по поводу премьеры “Дней Турбиных”, Стонов фиксирует и точку зрения самого Слезкина на роман “Белая гвардия” и на сущность Булгакова: “Прав был ты, прав: Бул/гаков/ – мещанин и помещански подошел к событиям”.²¹ Эти оценки и отзывы предельно сближают вчерашних друзей Булгакова с наиболее известными его гонителями (В. Блюмом, А. Безыменским и т.п.).

Для Булгакова же довольно долго неприкосновенным оставалось общее владикавказское прошлое (ср. хотя бы надпись на “Дьяволиаде”: “Милому Юрию Слезкину в память наших скитаний, страданий у подножия Столовой Горы”,²² где, как сказано в “Записках на манжетах”, друзья вместе “подышали”, “как жуки на булавках” – 1, 482).

В “Записках покойника” Булгаков, конечно, не без видимых причин, восстановить которые сегодня едва ли возможно, создает образ завистника, делая его прототипом Слезкина. Он, разумеется, не был знаком с дневниками Слезкина, но любой знающий их содержание, не может не поразиться прозорливости Булгакова: зависть ясно вычитывается из этих записей. В самом деле, в дневниках (Слезкин ведет их, начиная с февраля 1932 года)²³ Булгаков – один из основных фигурантов. Его имя появляется уже в записи от 8 февраля. Оценки Булгакова идут по двум линиям.

С одной стороны, Булгаков предстает как хитрый мещанин, выстраивающий карьеру “по женской линии”: *“Все три жены Булгакова являются как бы вехами трех периодов его жизни и вполне им соответствуют. <...> Скромная*

и печальная Татьяна была хороша только для поры скитаний, неустройства и неизвестности... Она могла быть лишь незаметной, бессловесной и выносливой нянькой и очень неказиста была бы в блестящем театральном окружении <...> Любочка – прошла сквозь огонь, воду и медные трубы – она умна, изворотлива, умеет себя подать и устраивать карьеру своему мужу <...> Она и пришлось как раз на ту пору, когда Булгаков, написав «Белую гвардию», выходил в свет и играл в оппозицию, искал популярности в интеллигентских, цекубуских кругах – Любочка заводила нужные знакомства, возобновляла старые – где лестью, где кокетством (?) пробивала Мише дорогу в МХАТ <...> Когда пошли «Дни Турбиных», положение Булгакова окрепло – акции Любы у Миши сильно пали – был момент, угрожавший разрывом, но тут помог РАПП – улюлюканье и крик, поднятый им по поводу «Дней Турбиных», а после снятие и запрещение самой пьесы – ввергли на долгое время Булгакова в матерьяльный кризис и Любочка с ее энергией снова пригодилась – сожительство их продолжилось... До нового разрешения постановок «Дней Турбиных», принятия к постановке «Мольера» и пр. <...> К славе снова притекли деньги – чтобы стать совсем своим человеком в МХАТе, нужно было связать с ним не только свою творческую, но и личную судьбу – так назрел третий брак...

Все закономерно и экономически и социально оправдано... Мало того – и в этом сказывается талант, чутье и чувство такта и стиля. Многие даровитые люди гибли, п.ч. у них не было этого «седьмого» чувства – их любовь не подчинялась требованиям закона развития таланта и его утверждения в жизни”.²⁴

С другой стороны, в дневниках продолжает звучать мотив обывательщины, мешанства Булгакова, мелкотравчатости в решении социальных проблем. Карикатурный портрет начинающего писателя, который “припрятывал «золотые»”,²⁵ после успеха в «Накануне» “стал попивать красное вино, купил будуарную мебель, заказал брюки почему-то на шелковой подкладке...” оттеняется признанием его таланта, но тоже в характерном контексте: “Талант Булгакова неоспорим, как неоспоримо его несколько наигранное фрондерство <...> Старая интеллигенция выкидывает его как свое знамя, но, по совести говоря, знамя это безыдейное, узкое <...>”. В марте 1932 г. Слезкин в своих записях объявляет Булгакова “трубадуром и провозвестником” “царства” мелкобуржуазной стихии и “самым смелым мещанином союза”.²⁶

Видимо, мысль о возможном упреке в зависти посещала Слезкина, так как в июне 1932 г. он, словно отвечая на выпад возможного оппонента, записал в дневнике: “Я не завидовал ни одному из своих литературных товарищей (моего поколения), самому удачливому из них и талантливому – Алексею Толстому <...> не завидую молодым знаменитостям – Олеше, Всеволоду Иванову, Леонову, Пильняку”.²⁷ Отсутствие в этом ряду Булгакова выглядит весьма красноречиво. Итог подведен в записи 1937 г. (после катастрофического для Булгакова 1936 г.): Булгаков низведен на уровень исписавшегося второразрядного литератора, “зу-

боскала”, со снисходительным резюме: “Грустная у него писательская судьба. Очень талантлив, но мелок – отсюда все качества. Теперь он работает в Большом театре штатным либреттистом...”.²⁸

В отличие от этого, никаких упоминаний о Слезкине в дневнике Е.С. Булгаковой, начатом по просьбе мужа и отражавшем значимые для него события и оценки, нет. След Слезкина возникает в творчестве Булгакова только там и тогда, когда описывается реальность середины 1920-х гг. Так, в неоконченной повести “Тайному другу” редактор Рудольф Рафаилович упоминает неких Рюмкина, Плаксина и Парсова, сообщивших ему о романе героя-рассказчика. Мы имеем дело с обычным для Булгакова ономастическим переносом смысла – Слезкин/Плаксин (ср., напр., “английское” звучание фамилии художника Петра Вильямса и ее “немецкий” вариант в “Записках покойника” – Петя Дитрих; “смысловой” сдвиг фамилий – реальная Судаков и романная Стриж и т.п.); сам Слезкин использовал значимый псевдоним Жорж Деларм, который представлял собой французскую кальку “Юрия Слезкина”.

Появляется Слезкин и в “Записках покойника”, где “пожилой литератор” (Слезкин всего на 6 лет старше Булгакова) Ликоспастов описан значительно подробнее и с коннотацией волка-хищника.²⁹ В характеристике “пожилой литератор” содержится не столько указание на разницу в возрасте, сколько на неприемлемую для Булгакова анахроничную, не отвечающую запросам времени литературную манеру бывшего приятеля. Известное по воспоминаниям Э. Миндлина замечание К.И. Чуковского (“Дориан Грей, да и только!”)³⁰ вносит в характеристику Слезкина иной, более зловещий смысл, несводимый только к несоответствию возраста и внешности. Нет сомнений, что Булгаков осознавал нелицеприятную роль Слезкина в своей жизни.

Видимо, в 1936-37 гг., когда, уйдя из МХАТа, Булгаков писал свои “Записки покойника”, он осмыслил случившееся с ним в середине двадцатых годов как завершение первого творческого этапа жизни, этапа, когда были заложены все вехи его дальнейшей судьбы. Это объясняет, почему Булгаков постоянно возвращается к одной из болевых точек своей биографии – моменту работы над первым романом и пьесой (ср., напр., начало повести “Тайному другу” и описание критических статей о романе Мастера в “Мастере и Маргарите”, которые, по сути, повторяют обвинения в адрес автора “Дней Турбиных”) – и почему именно в связи с этим в его памяти воскресают фигура Слезкина и его поведение в той ситуации.³¹ Как с гордостью за свой объект отмечали позднейшие исследователи, в “Столовой горе” Слезкин первым “в советской литературе ярко рисует среду внутренней эмиграции, показывает ее обреченность”.³² Напомним, что в его романе это сделано на примере персонажа, узнаваемым прототипом которого был Булгаков. И хотя “Столовая гора” была закончена в 1922 г., но отдельным изданием роман вышел в 1925 г., т.е. в разгар начавшейся травли Булгакова, причем своим появлением весьма ей способствовал.

Образ Ликоспастова в “Записках покойника” стал подлинным ответом Булгакова на роман Слезкина. Создавая иронический образ “пожилого литера-

тора”, Булгаков, как и Слезкин в своем романе, добивался узнаваемости персонажа. Ликоспастов, характеризуя Максудова, делал его весьма похожим на образ прототипического героя Булгакова – Турбина, каковым он предстал в “Столовой горе”. В обоих случаях педалированы двойственность, неоднозначность героя, его скрытность, осторожность, “застегнутость”: “Скажите, Алексей Васильевич, были вы когда-нибудь искренним? <...> Я смотрю на вас, и мне всегда кажется, что вы в маске. Вы точно все время чего-то боитесь, от чего-то прячетесь, что-то хотите скрыть, затушевать. Вы говорите и оглядываетесь”.³³ В ироническом ключе, с интонациями юродствующего Федора Карамазова похожее определение Булгаков воспроизвел в речи Ликоспастова в “Записках покойника”: “В тебе есть что-то несимпатичное, поверь мне! <...> Лукав он, шельма! С подковыркой человек!.. <...> Нет, брат, не простой ты человек! <...> сидит в тебе Достоевщина!” (4, 408-409).

Учитывая, что для характеристики прототипа Булгаковым обычно привлекались хорошо знакомые участникам литературного процесса детали биографии, карьеры, узнаваемые черты и черточки внешнего облика и т.п., можно обнаружить присутствие Слезкина и в “Мастере и Маргарите”, где он выступает в качестве прототипа одного из “апостолов” Берлиоза, томящихся в ожидании председателя Массолита. В раннем варианте у этого персонажа, названного “некто Бескудников”, описывалась в основном одежда: “... был в хорошем, из парижской материи костюме и крепкой обуви, тоже французского производства” и с “плоскими заграничными часами”.³⁴ В варианте романа, опубликованного под названием “Великий канцлер”, Бескудников фигурировал как “председатель секции драматургов” (в дневниковых записях “Итоги 1928-29 гг.” Слезкин горделиво сообщал, что был избран председателем бюро секции драмы³⁵). Позже этот образ трансформировался в “драматурга Бескудникова”,³⁶ а в каноническом тексте – в “беллетриста Бескудникова” – “прилично одетого человека с внимательными и в то же время неуловимыми глазами”, который “вынул часы” (5, 58). Косвенным свидетельством того, что его черты сквозят в образе Бескудникова, выступает и факт детской биографии Слезкина, прожившего несколько лет с матерью во Франции.

Для манеры Булгакова характерен коллажный принцип выстраивания образа из нескольких прототипов.³⁷ Не удивительно поэтому, что в каноническом варианте в облике Бескудникова сквозит и другая, привлекавшая Булгакова фигура – прозаик Владимир Лидин, какими-то сторонами облика совпадающий со Слезкиным (сам Слезкин в пространной характеристике Лидина с оттенком зависти называл его “свадебным генералом” и “барином”). В восприятии современника они составляли элегантную пару: “Юрий Слезкин и Владимир Лидин – наиболее респектабельные из всех бывавших в этом салоне /”Накануне”/ писателей. Появлялись они в нашей редакции в изящных, купленных за границей пальто, очаровывали всех своими манерами...”.³⁸

К середине 30-х гг. различия между Булгаковым и Слезкиным явственны. Вопреки тому, что сообщает Слезкин в дневниковых записях о влади-

кавказской жизни (“Булгаков переметнулся на сторону сильнейшую”), его слова скорее можно отнести к его собственному поведению московского периода. Так, в частности, в апреле 1935 г. Слезкин записал в дневнике: “Пишу письмо Сталину при книге: «Посылаю Вам книгу, которая обязана Вам своим существованием. Два года назад Вы своим вмешательством помогли довести до печати мой пятилетний труд. <...> Насколько было бы ценно, если бы я мог услышать о ней <в книге должна была быть глава о туруханской ссылке Сталина – И.Б., С.К.> от Вас лично несколько слов и схватить и закрепить Ваш образ”.³⁹ В эти годы он ощущал себя подлинно советским писателем, который, однако, постоянно испытывал недостаток социального признания и посему сетовал на недооцененность своей “переделки”: “Но мы <литераторы – И.Б., С.К.> ни разу еще не удосужились полюбопытствовать, как шли наши писатели старшего поколения из буржуазно-идеалистического плена к советским просторам, к социалистическому реализму. Как из мелкобуржуазных художников они выросли в советских писателей” (запись 1938 г.).⁴⁰ Разумеется, за этой сентенцией, которая объединяет и других перечисленных Слезкиным авторов (Вересаев, Шишков, Пришвин, Грин и т.д.), стоит, прежде всего, его личная судьба. На собственном примере он конструирует модель самовоспитания, перерождения известного “буржуазного” писателя в писателя советского: “известность, и устойчивое материальное положение, и авторитет в известных литературных кругах, и любовь некоего читателя” – в первый, “буржуазный” период творчества; “растерянность” и положение “человека, <...> не выбирающего пути”, – в послереволюционные годы, и, наконец, третье десятилетие – как борьба “за право свое пребывать в рядах советских писателей”. Свою главную задачу Слезкин видел в том, чтобы “совлечь с себя свое прошлое, осознать себя в настоящем, преодолеть инерцию своего класса”.⁴¹

И действительно, Слезкин не только номинально был советским писателем, но он был и человеком с подлинно советским лицом. Так, в дневнике фиксируется его уклонение от встречи со знакомым прежних лет по очень знаменательному поводу: “Может быть, этот Михайлов – милейший человек, но незнание того, кто он такой *сегодня*, незнание того, с чем пришел он из прошлого, но попросту говоря неуверенность в его советском лице дает мне право уклониться от “возобновления знакомства” с ним” <выделено Слезкиным – И.Б., С.К.>.⁴²

Эта самоидентификация, казалось бы, полярно противостоящая булгаковской, вместе с тем обнаруживала точки соприкосновения с последней в ситуации конца 1930-х гг., в оценке многих событий литературно-политической жизни. Это могло бы стать предметом отдельного разговора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Арьев А. “Что пользы, если Моцарт будет жив...”: (Михаил Булгаков и Юрий Слезкин). – М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени.

Москва, 1988. С. 425-444; Файман Г. На полях исследований о Булгакове. – Вопросы литературы. 1981. № 12. С. 195-211.

² Ср. аналогичную оценку Слезкина молодым К. Чуковским: “Вчера у меня было небывалое собрание знаменитых писателей: М. Горький, А. Куприн, Д.С. Мережковский, В. Муйжель, А. Блок, Слезкин, Гумилев и Эйзен” (Чуковский К. Дневник 1901-1929. Москва: Премьера, 1991. С. 101).

³ РГАЛИ. Ф. 2151. Оп.1. Ед. хр. 23. Л. 54.

⁴ С. Ермолинский в своих мемуарах писал о благоговении начинающего перед “настоящим”: “Начинающему литератору казалось важным и лестным знакомство с «настоящим» писателем” (Ермолинский С. Из записок разных лет. Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. Москва: Искусство, 1990. С. 23).

⁵ Булгаков М. Письма. Москва: Современник, 1989. С. 39.

⁶ Булгаков М. Письма. С. 39.

⁷ РГБ. Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 4.

⁸ Булгаков М. Письма. С. 76.

⁹ Булгаков М. Письма. С. 86-88.

¹⁰ Воспоминания о Михаиле Булгакове. Москва: Сов. пис., 1988. С. 237.

¹¹ РГБ. Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 2.

¹² Сахаров Вс. Михаил Булгаков: Писатель и власть. Москва: Олма-Пресс, 2000. С. 67.

¹³ Булгаков М. Юрий Слезкин (Силуэт). – Юрий Слезкин. Роман с балериной. Рига, 1925. Далее в тексте статья Булгакова цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.

¹⁴ Замятин Е. О сегодняшнем и современном. – Е. Замятин. Избранные произведения. Москва: Сов. Россия, 1990. С. 441.

¹⁵ Блок А. О реалистах. – А.Блок. Собр. соч.: В 8 тт. Москва-Ленинград: ГИХЛ, 1962. Т. 5. С. 113.

¹⁶ Эренбург И. Новая проза. – Новая русская книга. 1922. № 9. С. 3.

¹⁷ Достоевский Ф.М. Бесы. – Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 тт. Ленинград: Наука, 1974. Т. 10. С. 368.

¹⁸ Достоевский. Бесы. С. 366.

¹⁹ Булгаков М. Под пятой. – Театр. 1990. № 2. С. 146.

²⁰ Запись от 5 января 1925 г.: “Был с М.С. <Митя Стонов – И.Б., С.К.> и он очаровал меня с первых же шагов. – Что, вам стекла не бьют? – спросил он у первой же барышни, сидящей за столом. – То есть, как это? (растерянно). – Нет, не бьют (зловеще). – Жаль. Хотел поцеловать его в его еврейский нос” (Булгаков. Под пятой. С. 156).

²¹ Письмо от 8 октября 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 1384. Оп. 2. Ед. хр. 184. Л. 17).

²² Слезкин Ю. Шахматный ход. Москва: Сов. пис., 1981. С. 11.

²³ Возможно, одной из причин обращения к дневнику и было возобновление в январе 1932 г. спектакля “Дни Турбиных”. За этим решением стоял непосредственно Сталин, причем слух об этом быстро распространился в литературных и театральных кругах Москвы, о чем свидетельствует письмо Булгакова П.С. Попову от 25.01. 1932 г.: “... Московскому обывателю оказалось до разреза нужно было узнать: “Что это значит?!” И этим вопросом они стали истязать меня. Нашли источник. <...> Ну, а все-таки, Павел Сергеевич, что же это значит? Я-то знаю? Я знаю: в половине января 1932 года, в силу причин, которые мне неизвестны, и в рассмотрение коих я входить не могу, Правительство СССР отдало по МХТ замечательное распоряжение «Дни Турбиных» возобновить” (Булгаков М. Письма. С. 217-218).

²⁴ РГБ. Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 41-41 об.

²⁵ Любопытным образом еще один приятель Булгакова тех лет, Валентин Катаев в рассказе “Зимой” запечатлел его страсть копить золотые десятки, хотя, основываясь на многих свидетельствах, можно утверждать, что это – всего лишь литературный ход, а в реальной жизни Булгаков и его жена, Т.Н. Лаппа, в это время бедствовали.

²⁶ РГБ. Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 30-31; Л. 31 об.; Л. 40.

²⁷ РГБ. Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 106 об.

²⁸ РГБ. Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 69. Принадлежит к тому же, что и Булгаков, “интеллигентскому, цекубускому” кругу, Ю. Слезкин в достаточной степени был осведомлен об отношении Булгакова с его второй женой, Л.Е. Белозерской-Булгаковой. Но ко времени женитьбы Булгакова на Е.С. Булгаковой он окончательно выпадает из круга семейных знакомых, а его упоминания о читках булгаковских произведений свидетельствуют, что сам он там не присутствует и знает о них только понаслышке.

²⁹ См. об этом: Белобровцева И., Кульяс С. “История с великими писателями”: Пушкин – Гоголь – Булгаков. – Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2000. С. 257-266. Одна из ипостасей мифологемы “волк” отразилась, видимо, в фамилии Ликоспастова (Ликос-паст/ов/), которая восходит, как нам представляется, к греческому “ликос” (волк) и может осмысляться как “волчья пасть” (ср. иное толкование волчьей сути Ликоспастова в статье А. Арьева (Арьев А. “Что толку, если Моцарт будет жив...”, С. 443) и иную этимологию антропонима у М. Безродного (Безродный М. Конец цитаты. Москва: Издательство Ивана Лимбаха, 1996. С. 79). Здесь Булгаков дает едва намеченное двойничество Максудова и Ликоспастова, так как самому Максудову тоже приданы черты волка: в рассказе Ликоспастова он узнает себя в описании журналиста с “волчьими глазами” (4, 433), да и сам видит себя в зеркале с “оскаленными зубами” (4, 534). Волк в романе не опасный персонаж, на него даже ведется охота: под псевдонимом Волкодав опубликована статья, высмеивающая Независимый Театр и Максудова.

³⁰ Миндлин Эм. Необыкновенные собеседники. Москва: Сов. пис., 1968. С. 132.

³¹ Характерно, что там, где рассказ идет о событиях 1920-х гг., Булгаков воскрешает некоторые обороты того времени, им же самим в те годы использовавшиеся. Так, в “Записках на манжетах” упомянуто, что Слезкин и Булгаков “подышали” во Владикавказе, “как жуки на булавках”, а “Записки покойника” обрываются на абзаце, где Максудов ежедневно ходит в театр, “прикованный теперь к нему, как жук на пробке” (4, 541). Большинство подобного рода повторов в творчестве Булгакова, как правило,

связано с использованием одних и тех же автобиографических ситуаций, с совпадениями в концепциях решения различных образов, с параллельной работой над несколькими произведениями сразу.

³² Слезкин Ю. “Пока жив – буду верить и добиваться...” – Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 206.

³³ Слезкин Ю. Шахматный ход. С. 75.

³⁴ Булгаков М. Великий канцлер. Москва: Новости, 1992. С. 46-47.

³⁵ РГБ. Ф. 801. Оп. 2. Ед. хр. 6.

³⁶ Булгаков М. Неизвестный Булгаков. Москва: Кн. Палата, 1993. С. 44.

³⁷ См. об этом: Белобровцева И., Кулюс С. “Бывают странные сближенья...”: *Мастер и Маргарита* – постмодернистский роман? – Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. *Slavica Helsingiensia* 16. Helsinki, Helsinki University press, 1996.

³⁸ Миндлин Эм. Необыкновенные собеседники. С. 120.

³⁹ РГБ. Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 10-11.

⁴⁰ РГБ. Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 76 об.

⁴¹ Слезкин Ю. “Пока живу – буду верить и добиваться...”. С. 212-213 (запись 1932 г.).

⁴² РГБ Ф. 801. Оп.1. Ед. хр. 7. Л. 69 об.

ПЕРИКОПЫ “БЕЛОЙ ГВАРДИИ”

Сергей Бобров (Пятигорск)

Многозначность смысловых структур, глубина и емкость семантического пространства “Белой гвардии” заведомо предполагают у читателя бурный всплеск ассоциаций и переключки с известнейшими, и безусловно знакомыми ему, книгами. Подобно горному эху, бесконечно отражаясь, удаляясь и вновь возникая, звучат в романе голоса классической литературы. Возникает осязаемый резонанс, для постижения которого требуется обладание суммой знаний, ожидаемых от нас Булгаковым.

Одним из свойств этого удивительного произведения является постепенность откровения тайно содержащегося в нем. Роман сквозь призму многослойной формы и смыслового расширения подводит нас к пониманию заложенных в его текст тематических связей, раздвигающих пределы жанра. Захват в тематическое поле “Белой гвардии” волнующих душу нравственных категорий порождает эффект “надсознательного присутствия”, позволяет распознать среди остальных голосов – вечно звучащий Голос Библии. Дыхание Библии осязаемо в каждой точке романа, но наиболее ярко и полно оно проявляется в авторском слове, во фрагментах разрывающих повествование, укрупняющих масштаб событий привлечением фундаментальной истины.

Провидению было угодно сконцентрировать в судьбе многострадального Киева эпохи гражданской войны классический сюжет осаждаемого Города, повторяемый бесконечно на протяжении истории цивилизации. И если Троя пала после многолетней борьбы, а Иерусалим за тридцать веков был сломлен тридцать четыре раза, то на долю Киева пришлось четырнадцать переворотов в неполных четыре года.

Квазиисторические хроники и рефлексии пророков на происходившие катаклизмы, извлечения из библейских текстов превосходно проецируются на интригу “Белой гвардии”. Сама поэтика, ритм и лексика булгаковской прозы наводят на эту простую мысль. Природе Библии свойственны такие характерные черты, как “выходящий ритм” и параллелизм, когда, читающий, словно по ступеням лестницы, устремляется вверх, следуя за постепенным нарастанием и развитием мысли, когда всякий последующий стих или часть стиха берут ключевое слово или выражение из предыдущего. Тот же прием очевиден у Булгакова:

“Большевиков ненавидели. Но не ненавистью в упор, когда ненавидящий хочет идти драться и убивать, а ненавистью трусливой, шипящей, из-за угла, из темноты. Ненавидели по ночам, засыпая в смутной тревоге /.../. Ненавидели все /.../ армейские штабс-капитаны /.../, боевые армейские гусары /.../, сотни прапорщиков и подпоручиков, /.../ и поручики /.../. Вот эти последние ненавидели большевиков ненавистью горячей и прямой, той, которая может двинуть в драку.

/.../ а вот что делается кругом /.../ – этого не знал никто. Не знали,

ничего не знали, не только о местах отдаленных, но даже – смешно сказать – о деревьях, расположенных в пятидесяти верстах от самого Города. Не знали, но ненавидели всю душу» (1, 221-224).

Многократная экспозиция кадра-фрагмента текста, образа, созданного Булгаковым, – свойство, в высшей степени присущее его таланту, когда сквозь самостоятельное повествование проступают тематически близкие мысли и образы классического наследия. Об этом свойстве сам Булгаков говорит на страницах писательского дневника:

“Я смотрел в лицо Р.О. и видел двойное видение. Ему говорил, а сам вспоминал...

Нет, не двойное, а тройное. Значит, видел Р.О., одновременно – вагон, в котором я ехал не туда, куда нужно, и одновременно же – картину моей контузии под дубом и полковника, раненного в живот.

Бессмертье - тихий <светлый> берег ...

Наш путь – к нему стремленье.

Покойся, кто свой кончил бег,

Вы, странники терпенья ...

/.../ Так вот, я видел тройную картину. Сперва – этот ночной ноябрьский бой, сквозь него – вагон, когда уже об этом бое рассказывал, и этот бессмертно-проклятый зал в “Гудке”. Блажен, кого постигнул бой” (запись 23 декабря 1924 года).

В приведенном фрагменте – четырехкратная экспозиция: Булгаков не принимает во внимание то обстоятельство, что строки В. Жуковского из “Певца во стане русских воинов” участвуют в описанной интерференции и тематически мультиплицируют картину. В дальнейшем они станут эпиграфом к пьесе “Бег”. Жуковский, Пушкин, Некрасов естественны и ненарочиты в булгаковском контексте, они составляют неотделимую часть его сознания, равно, как и Толстой, Гоголь, Достоевский, Гюго и Диккенс, Вергилий и Священный Завет.

Булгаков-читатель предваряет автора, писателя Булгакова. Другой вопрос: как создавалась объемность текста? Еще Гейне высказывал мысль о том, что перо гения захватывает много больше, чем желал бы автор. Панорамное изображение, при котором, по мере изменения точки обзора, возникают все новые картины, когда принцип “одно – сквозь другое” создает условие для цепной реакции аллюзий, продолжает у Булгакова традицию, идущую от Толстого и Пушкина:

“И напрасно, напрасно мудрый Василиса, хватаясь за голову, восклицал в знаменитом ноябре: “Quos vult perdere, dementat!” – и проклинал гетмана ...” (1, 231).

Сравните с книгой Иова 12: 24: *“/Он/ отнимает ум у глав народа земли, и оставляет их блуждать в пустыне, где нет пути” (Иов 12: 24).* Но, позднелатинская формула, с пропуском имени Юпитера, бога, – *“Кого хочет погубить – лишает разума”*, сокращенная от *(Quos vult perdere, Juppiter dementat prius)*, приводит к осознанной ассоциации из *“Войны и мира”*:

“Вечеру Наполеон между двумя распоряжениями – одно о том, чтобы как можно скорее доставить заготовленные фальшивые русские ассигнации для ввоза в Россию, и другое о том, чтобы расстрелять саксонца, /.../ – сделал третье распоряжение – о причислении бросившегося без нужды в реку польского полковника к когорте чести (Légion d’honneur), которой Наполеон был главою.

Quos vult perdere – dementat” (Толстой 1980/6 : 15).

Василиса эхом вторит Наполеону: “Кого хочет погубить”, Наполеон заботится о фальшивых денежных бумажках, но и смешной и жалкий Василиса печется о том же: “Василиса оглянулся /.../. Лицо его стало боговдохновенным. /.../ – Фальшуванья, фальшуванья, – злобно заворчал он, качая головой, – вот горе-то. А?” (1, 204).

Мотив безумия постоянно сквозит в толстовском романе, так, например, в образе уланского полковника, скомандовавшего идти за ним на бессмысленную погибель:

“Он злобно толкнул замявшуюся под собой лошадь и бухнулся в воду, направляясь вглубь к быстрине течения. Сотни уланов поскакали за ним. Было холодно и жутко на середине /.../ лошади некоторые тонули, тонули и люди, /.../ и несмотря на то, что за полверсты была переправа, гордились тем, что они плывут и тонут в этой реке под взглядами человека, сидевшего на бревне и даже не смотревшего на то, что они делали /.../.

Для него было не ново убеждение в том, что присутствие его на всех концах мира, от Африки до степей Московии, одинаково поражает и повергает людей в безумие самозабвения” (Толстой 1980/6: 15).

Наполеон предстает здесь как вездесущий Антихрист, а сцена в целом проецируется на сюжет евангелия:

“Иисус спросил его: как тебе имя? Он сказал: “легион”, потому что много бесов вошло в него.

И они просили Иисуса, чтобы не повелел им идти в бездну.

Тут же на горе паслось большое стадо свиней; и бесы просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им.

Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло” (Лк. 8:30-33).

Как известно, этот фрагмент был взят Ф.М. Достоевским в качестве второго эпиграфа к роману “Бесы”, первым же стали строки из “Бесов” Пушкина.

Пушкин и Новый Завет в “Бесах” “симметричны” эпиграфам “Белой гвардии” – также из Пушкина и Нового Завета, из Откровения Иоанна Богослова (Отк. 20: 12).

Извлечения из Библии, вне определенной системы и хронологии, но соответствующие происходящему событию по смысловому сочетанию, издревле именовались Перикопами. Взятые из различных библейских книг, они группировались по мотивам целесообразности и тематического единства в парамейниках – сборниках фрагментов Библии, читаемых по уставу вслед за богослужением. Например, в действе Страшного суда, в дни Великого поста, парамейные чтения

совершались самим патриархом в присутствии царя.

Переключка различных текстов создавала атмосферу особого восприятия и убедительности вдохновенного слова. С каноническими отрывками соседствовали фрагменты апокрифов – сокровенных, тайносокровенных книг.

Не признаваемые как порожденные божественным откровением, эти псевдоэпиграфы были причиной необычайного интереса, вызванного живостью образов и элементами фантазии, возникавшими на основе древних мифов. “Отреченные книги” шли навстречу искавшим в них ответы за пределами привычных авторитетов. Таинственная глубина и богатство содержащихся в них легенд сделали привлекательным этот жанр, пограничный между светской и духовной литературой.

Перикопы “Белой гвардии” столь же разнообразны по источникам, процесс их постижения увлекает читателя и исследователя. Одновременно с цитатами из Библии и характерными для ее языка словосочетаниями, роман заполнен реминисценциями и скрытыми цитатами. Весь текст пронизан эсхатологическими мотивами предчувствия Дня гнева Господня, преддверия Страшного Суда. Настрой на это заложен уже во втором эпиграфе, не обозначенном из цензурных соображений, как Откровение, и полностью звучащем так: “И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих перед Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими” (Отк. 20: 12).

Книги в книге – принцип строения Библии – вполне соответствует архитектонике “Белой гвардии”. Книги под рукою отца Александра, книги из “лучших на свете шкапов” в доме Турбиных, книги наполняют роман и кристаллизуют сверхзамысел Булгакова. По сути, они порождают пространство для авторского созидания.

Названные и до поры потаенные, открывающиеся только знающему, ориентирующемуся в литературе читателю, они задают особую емкость текста. Обратимся к примерам: “Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город” (1, 17). Этот образ вновь отсылает к “Войне и миру”: (“Война и мир” том 3, часть 3, гл. XX): *“Москва между тем была пуста./.../ Она была пуста, как пуст бывает домиравший обезматочивший улей.*

В обезматочившем улье уже нет жизни, но на поверхностный взгляд он кажется таким же живым, как и другие.

Так же весело /.../ вьются пчелы вокруг /.../, так же издали пахнет от него медом, так же влетают и вылетают пчелы. Но /.../ в улье этом уже нет жизни. /.../ У летка нет больше готовящихся на гибель для защиты, /.../ трубящих тревогу стражей. Нет больше того ровного и тихого звука, /.../ а слышится нескладный, разрозненный шум беспорядка. В улей и из улья робко и уверливо влетают и вылетают /.../ смазанные медом пчелы-грабительницы; они не жалят, а ускользают от опасности. Прежде только с ношами влетали, а вылетали пустые пчелы, теперь вылетают с ношами. /.../ Все запущено и загажено. /.../ Пчеловод закрывает колодезю, отмечает мелом колодку и, выбрав

время, выламывает и выжигает ее” (Толстой 1980/6: 340-342).

Однако оба текста восходят еще и к Псалму 117 “Все народы окружили меня /.../. Обступили меня, окружили меня; как пчелы соты, и угасли, как огонь в терне: именем Господним я низложил их” (Пс.117: 10-12).

Булгаков, несомненно, уловил абсолютным своим слухом ектlesiастово “Время войне и время миру” в заглавии “Войны и мира” и неотторжимо ввел в ткань своего произведения толстовское слово.

Мир “Белой гвардии” – литературный мир! И Город является средоточием множества прообразов, превосходит сочетанием картин и многократной экспозицией реальные события киевских “недворотов”.

Город верхний и нижний Город, Царский сад (“Пришел Навуходоносор, царь Вавилонский, со всем войском своим к Иерусалиму и обложили его /.../, и все военные люди увидели их, – побежали и ночью вышли из города через царский сад...” – Иер. 39: 1, 4). Золотые ворота киевские и иерусалимские, через которые в день Страшного суда войдет Мессия... Высоты – библейские скверны идолопоклонства: “Снег таял у Николки за воротником, и он боролся с соблазном влезть на снежные высоты” (1, 321). И, наконец – Голгофа: “Главное, ходу нет в верхний Город мимо панорамы...” (1, 268), т.е. единственной в тогдашней России иерусалимской панорамы.

Совмещение планов – античного, библейского, литературного – порождает эпический образ Города: Иерусалим, Рим, Град Святого Петра. Его Фонарный на Екатерининском канале и Разъезжая, Миллионная, повивальная бабка княгини Шадурской и безногий нищий, похожий на большого черного жука – образы “Петербуржских трущоб” Вс. Крестовского, в свою очередь, испытавшего влияние Диккенса (XXI гл. “Записок Пиквикского клуба”) и Гюго (“Собор Парижской Богоматери”). Это его Петербург проступает в романе Булгакова Вавилонской блудницей: “Но седьмой фиал гнева не совсем еще излился над этим городом...”. Булгаков, который пишет: “Третий Ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь”(1, 182), конечно же, осознает полигенетичность этого текста и его евангельскую реминисценцию (Отк. 16:4).

Продемонстрируем явление перикопов на одном примере из “Белой гвардии”, в частности, на сне Алексея Турбина:

“Белая гвардия” (далее БГ): “...сказал неизвестно откуда появившийся перед спящим Алексеем Турбиным...” (1, 233)

Ср.: “Но видел я сон, который устрашил меня, /.../ и видения головы моей смутили меня. /.../

И видел я в видениях головы моей на ложе моем, и вот, нисшел с небес Бодрствующий и Святый” (Дан. 4: 2,10).

*

БГ: “Там, сами изволите знать, чистота, полы церковные” (1, 234).

Ср.: “И видели Бога Израилева; и под ногами Его нечто подобное работе из чистого сапфира и, как самое небо, ясное” (Исх. 24:10).

*

БГ: "...бабы, говоря по секрету, кой-какие пристали по дороге" (1, 234)

Ср.: "...истинно говорю вам, что мытари и блудницы вперед вас идут в Царство Божие" (Мат. 21:31). /.../

БГ: "...баб-то турните временно, а там видно будет"; "Эге, говорит, вы что ж, с бабами?"; "...мы их сейчас по шеям попросим, господин апостол – Ну, нет, говорит, вы уж тут это рукоприкладство оставьте!" (1, 234).

Ср.: "...и приходящего ко Мне не изгоню вон /.../ чтобы из того, что Он Мне дал, ничего не погубить, но все то воскресить в последний день" (Иоан. 6: 37,39).

*

БГ: "А за ним немного погода неизвестный юнкерок в пешем строю, – тут вахмистр покосился на Турбина и потулся на мгновение, как будто хотел что-то скрыть от доктора, но не печальное, а наоборот, радостный, славный секрет..." (1, 235) /Имеется в виду смерть Николки Турбина – мотив, не реализованный в первой части БГ, которая, как известно, должна была представлять собой трилогию/.

Ср.: "И даны были каждому из них одежды белые, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое время, пока сотрудники их и братья их /выделено мной – С.Б./, которые будут убиты, как и они, дополнят число" (Отк. 6: 11).

*

БГ: "Поглядел Петр на них /.../ – и сейчас дверь настезь..." (1, 235).

Ср.: "Ибо так откроется вам свободный вход в вечное Царство Господа нашего и Спасителя Иисуса Христа" (2 Пет. 1: 11). /.../

БГ: "...места-то там ведь видимо-невидимо" (1, 235).

Ср.: "В доме Отца Моего обителей много" (Иоан. 14: 2).

"Ибо Им создано все, что на небесах и что на земле, видимое и невидимое" (Кол. 1:16). /.../

БГ: "Рядом с нами хоромы, башенки, потолков не видно!" (1, 235).

Ср.: "Небо и небо небес не вмещают Тебя, тем менее сей храм..." (3 Цар. 8:27).

БГ: "...звезды красные, облака красные..." (235).

Ср.: "Тогда придите, и рассудим, говорит Господь. Если будут грехи ваши, как

багряное, – как снег убелю; если будут красны, как пурпур, – как волну убелю" (Исх. 1:18). /.../

БГ: "А это, – говорит апостол Петр, – для большевиков /.../ большевиков-то, когда брали Перекоп, видимо-невидимо положили. Так, стало быть, помещение к приему им приготовили.

– Большевиков? – смутилась душа Турбина. – Путааете вы что-то, Жилин, не может этого быть. Не пустят их туда" (1, 236).

"Что общего у света с тьмою? /.../ Какое согласие между Христом и Велиаром? Или какое соучастие верного с неверным?" (2 Кор. 6: 14-15). /.../

“Смутился и спрашиваю господа бога...

Бога? Ой, Жилин!

Не сомневайтесь, господин доктор, /.../ сам разговаривал неоднократно.

– Какой же он такой?” (1, 236).

“...сказал Он: лица Моего не можно тебе увидеть, потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых” (Исх. 33: 20).

“Глаза Жилина испустили лучи, и гордо утончились черты лица” (1, 236). /.../

“Лик осиянный, а какой – не поймешь ...” (1, 236)

“... очи Его, как пламень огненный; /.../ и лице Его – как солнце, сияющее в силе своей” (Отк.1:14, 16).

“Бывает, взглянешь – и похолодеешь” (1, 236).

“Да боится Господа вся земля; да трепещут пред Ним все, живущие во вселенной” (Пс. 32: 8).

“И столь ужасно было это видение, что и Моисей сказал: “я в страхе и трепете” (Евр. 12: 21). /.../

“Они /большевики – С.Б. / в тебя не верят /.../

– Ну, не верят? – спрашивает. /.../

– Только гляжу, а он улыбается. /.../

– Ну, не верят, говорит, что ж поделаешь. Пуццай. Мне от этого ни жарко ни холодно. /.../ мне от вашей веры ни прибыли, ни убытку. Один верит, другой не верит, а поступки у вас у всех одинаковые” (1, 236).

“Бывало, улыбнусь им, они не верят; и света лица моего они не помрачали” (Иов. 29:24).

“Живущий на небесах посмеется...” (Пс. 2:4).

“Но меня ли огорчают они? говорит Господь; не себя ли самих к стыду своему?” (Иер. 7: 19).

“И служения различны, а Господь один и тот же” (I Кор. 12: 5).

“Здесь нет различия между Иудеем и Эллином, потому что один Господь у всех, богатый для всех призывающих Его” (Рим. 10: 12).

“Ибо благоугодно было Отцу, чтобы в нем обитала всякая полнота, И чтобы посредством Его примирить с Собою все, умиротворив через Него /.../ И вас, бывших некогда врагами и отчужденными” (Кол. I: 19-21).

“... чтоб и из противящихся могли обитать у Господа Бога” (Пс. 67: 19).

Число примеров можно было бы приумножить. Однако выводы представляются безусловными, будучи сделаны и на основе уже приведенных. Как симфоническая партитура, роман Булгакова сводит в единое звучание голоса разных эпох, соблюдая гармонию и не приглушая собственных интонаций, акцентирующих главную мысль, лейтмотив: “...честного слова не должен нарушать ни один человек, потому что нельзя будет жить на свете”.

Упреждая сомнения в допустимости корреляции персонажей и совмещения библейских мотивов с булгаковской прозой, когда в современной коллизии проступает многовековая интрига, следует напомнить, что и в своем за-

вершении роман вторит Екклесиасту: “Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться”. – “Все пройдет /.../, а вот звезды останутся” (1, 427). Вечным остается только поиск Истины, заключенный в постижении высшей премудрости, обращенной к человеку.

“Белая гвардия”, отвергнутая эпохой, возвратилась, спустя десятилетия, полностью изменившие мировоззрение и культуру общества. Подобно Маркизову из “Адама и Евы”, мы читали Неизвестную книгу, утратив библейское сознание и способность ощутить его энергию в булгаковском слове. Мы безотчетно соприкасались с Главным Заветом, не сознавая ценности затаенного смысла “Белой Гвардии”. Но, испытывая неизъяснимую притягательность зримой прозы Булгакова, мы устремляемся по пути познания, где ожидают новые откровения... Ибо годы не зря летят, как стрела, пущенная в цель рукою лучника – от начала к концу концов.

ПРИМЕЧАНИЯ

Толстой 1980 Л.Н. Толстой. Собрание сочинений в 22 т. Т. 6. – Москва.

“СКРЫТЫЙ СЮЖЕТ” И “НЕГАТИВНОЕ ДВОЙНИЧЕСТВО” ПЕРСОНАЖЕЙ В РАССКАЗЕ “ПОЛОТЕНЦЕ С ПЕТУХОМ”

Евгений Яблоков (Москва)

Задача настоящей статьи – анализ одного из “врачебных” рассказов в аспекте характерного для Булгакова приема “двойничества” персонажей. Мы намерены показать, что здесь, как и в большинстве булгаковских произведений, “двойники” пребывают в “негативных” (в безоценочном смысле) отношениях, так что правильнее говорить о явлении “антидвойничества”: в самом общем смысле “антидвойниками” будем называть персонажей (не обязательно антропоморфных), которые обладают одинаковыми или сходными “внешними” (не только физическими) признаками, но при этом функционально и/или оценочно противоположны.¹ Систематизация “антидвойников” представляется нам необходимой для адекватной интерпретации булгаковского рассказа.

Вначале обратимся к наиболее очевидному явлению – внутреннему “двоению” героя-рассказчика; оно активно используется писателем как средство психологизации характера (герой испытывает кризис самоидентификации) в различных произведениях, в том числе и в рассказах “Записок юного врача”. Так, уже в начале “Полотенца с петухом” Юный Врач (далее – ЮВ) внезапно обнаруживает своего “двойника”, который на мгновение визуализируется: “Когда поравнялся с лампой, увидел, как в безграничной тьме полей мелькнул мой бледный лик рядом с огоньками лампы в окне” (1, 75).² Мистическая роль зеркального отражения вполне традиционна – стекло выступает как граница между земным и потусторонним миром,³ между иллюзорным и истинным образами; отметим, что уже в зачине рассказа автором нагнетаются атрибуты “царства смерти”: приезд ЮВ в Мурье напоминает прибытие в загробный мир. Не случайным представляется само название села: вероятнее всего, Булгаков осознавал связь топонима “Мурье” (1, 75), “Мурьино” (1, 82) с семантикой подземелья, могилы: диал. *мурья* – конура, землянка, пещера, трюм⁴; показательно и то, что, переместившись в Мурье в середине сентября, ЮВ оказывается в царстве “лютой зимы” (1, 72).

Первый “двойник” героя, являющийся из “тьмы полей”, оказывается “похожим на ЛжеДмитрия» (1, 75); но дело не только в ощущаемом ЮВ собственном “самозванстве” на фоне всемогущего “Леопольда”, по сравнению с которым герой кажется себе “несостоятельным” (1, 75), или в возможном внешнем сходстве ЮВ с персонажем оперы⁵ “Борис Годунов”; данная реминисценция намекает также на коллизию *мальчик vs муж* (вспомним адресованные Григорию Отрепьеву слова Марины из пушкинской трагедии “Борис Годунов”⁶) – вполне актуальную для булгаковского героя, которому, по его собственному признанию, “юный вид отравлял существование” (1, 73). Таким образом, тема “профессиональной состоятельности” и “зрелости” изначально обретает более

широкий – “инициационный” – смысл: помимо профессиональной составляющей, в ней проступает сексуальный мотив.

Далее начинается беседа ЮВ со вторым “дьявольским двойником” – теперь уже “внутренним собеседником”: это “суровый голос в мозгу” – страх, который “поет демонским голосом” (1, 76). Хотя “голос” фамильярно именует самого ЮВ “коллегой доктором” (1, 75), вполне естественно, что с этим явившимся из подсознания “антидвойником” (так сказать, трусливым врачом) герой борется, стремясь вытеснить из своего я это чужеродное для него начало. Но, заметим, столь же чуждым и неожиданным покажется герою и третий его “внутренний двойник” – прямо противоположный второму по своим установкам: отменяющий боязнь, заставляющий ЮВ бросить вызов судьбе и проявить некие сверхвозможности; этот “героический врач” фактически станет принимать решения “вместо” героя: “Вот как потухает изорванный человек, – подумал я, – тут уж ничего не сделаешь...”

Но вдруг сурово сказал, не узнавая своего голоса:

– Камфары” (1, 79). Конечно, третий “двойник” в морально-психологическом плане явно ближе герою, чем два предыдущих, но поскольку он тоже воспринимается ЮВ остроаненно и настороженно, все три “автодвойника”, независимо от своих интенций, могут быть названы негативными.

На первый взгляд, булгаковский рассказ сугубо психологичен. Однако его основное содержание строится не только через “внешнюю” фабулу, но и через подтекстные линии связей четырех персонажей, между которыми устанавливаются сложные отношения сходства / несходства. Перед нами две пары “антидвойников”: во-первых, это сам ЮВ и его первая пациентка; во-вторых, это актуализированные в рассказе образы двух петухов – “белого” (лишенного оперения и обескровленного) в начале рассказа – и красного, вышитого на полотенце девушкой, в финале. Без учета “петушиной” символики смысл рассказа остается закрытым – во всяком случае, не читается глубже “бытового”, психологического уровня.

Вначале отметим признаки “двойничества” ЮВ и девушки-пациентки. Основной “медицинский” эпизод рассказа связан с ампутацией ноги; однако весьма примечательно, что в начале данный мотив звучит применительно к самому герою-рассказчику: приезжающий к месту службы ЮВ замерз до того, что его ноги “похожи на *деревянные культяпки*”: “ноги окостенели, и настолько, что я смутно и тут же во дворе мысленно перелистывал страницы учебников, тупо стараясь припомнить, существует ли действительно, или мне это померещилось во вчерашнем сне в деревне Грабиловке, болезнь, при которой у человека окостеневают мышцы?” (1, 71); он всерьез (хотя и внешне комично) размышляет о якобы случившемся с ним параличе и возможной потере ног (1, 72). Через несколько часов после этого герою самому приходится лишиться ноги (и тем самым спасти) привезенную девушку: вместо ноги остается “*культя*”, а после выздоровления героини ЮВ направляет ее в Москву, чтобы сделать “*протез*, искусственную ногу” (1, 82). Таким образом, ход событий фактически оказы-

вается предсказан (в травестирированном виде) уже на первой странице – с той разницей, что если вначале герой выступает как больной и врач в одном лице (пытается сам себе поставить диагноз), то в дальнейшем эти функции распределяются между двумя персонажами.

Еще более интересно, что момент прибытия ЮВ с “парализованными” ногами в больницу хронологически почти точно совпадает с моментом, когда девушка получает травму ног, попав в мялку для льна; судя по всему, автор намеренно вводит данные (указывает расстояния между населенными пунктами и скорость передвижения, отмечает время суток), позволяющие произвести соответствующие расчеты. Так, в начале рассказа ЮВ говорит: “*сорок верст*, отделяющих уездный город Грачевку от Мурьинской больницы, ехали мы с возницей моим *ровно сутки*”⁷; таким образом, задается темпоритм движения в данном хронотопе – и к тому же подчеркивается необычайная точность временных совпадений (как намек на возможность подобных совпадений в дальнейшем): “*И даже до курьезного ровно: в два часа дня 16 сентября*” ЮВ покидает Грачевку – “а в два часа пять минут 17 сентября” прибывает в Мурье (1, 71). Затем дан ряд ориентиров, с помощью которых можно довольно точно установить время, когда в больницу к ЮВ привозят первую в его жизни пациентку. Согревшись, наевшись и обойдя больницу, герой говорит: “Надвигался вечер, и я осваивался”, – а также упоминает о наступающих сумерках (1, 75); учитывая время года и пасмурную погоду, можно предположить, что имеется в виду седьмой час вечера. Затем проходит еще “часа два” (1, 75), в течение которых ЮВ отражает нападки “сурового” внутреннего голоса, после чего начинает успокаиваться, ненадолго впадая в полусонное состояние: очевидно, это происходит в девятом часу вечера (во всяком случае, не позже девяти); именно в этот момент и является отец девушки. Автор дает возможность вычислить время, в течение которого ее везли в больницу – решаясь на операцию, герой думает: “Ведь у нее же нет крови! За десять верст вытекло все через раздробленные ноги” (1, 79), – хотя остается непонятным, откуда ему известно это расстояние. Легко определить, что при средней скорости сорок верст в сутки десятиверстный путь до больницы должен был занять 6 часов – а значит, девушка попала в мялку в третьем часу дня, т. е. именно в то время, когда ЮВ оказался в Мурье.

Скрытые подтекстные уподобления персонажей заставляют предположить, что между ними, помимо внешне-“медицинских”, устанавливаются и некие особые отношения; прояснить их помогает анализ “петушиных” мотивов. Нам уже приходилось подчеркивать важность “петушино-куриной” символики в произведениях Булгакова⁸ (см.: Яблоков 1997, с. 16-17, 26-27). Соответствующая тема в рассказе “Полотенце с петухом” может быть воспринята как рефлекс повести “Роковые яйца”; достаточно напомнить лишь один ее эпизод – в редакции газеты “Известия”, куда приходит телеграмма из Сычевского уезда Смоленской губернии: “В уезде появилась курица величиною с лошадь и лягается как конь” (2,104); совершенно очевидно, что *Сычевка* в “Роковых яйцах” и *Грачевка* в “Записках юного врача” – это один и тот же город (прообразом коего

явилась Вязьма). Но если в повести образы красного яйца, “красного петуха” (ср. мотив огня и пожара) имеют зловещий характер, то в написанном два года спустя рассказе создан образ петуха-”спасителя”.

“Полотенце с петухом” строится на противопоставлении белого цвета как цвета смерти – красному цвету жизни. На первый взгляд, кажется, что из двух главных героев рассказа движение от семантики “белого” петуха к семантике “красного” сначала совершает ЮВ; но поскольку, как уже отмечено, две житейских катастрофы, два момента приближения смерти (метафорического – для ЮВ, реального – для девушки) синхронизированы автором, то можно сказать, что “оживание” героев происходит параллельно, причем процессы эти взаимообусловлены: ЮВ воскрешает девушку физически – и тем самым метафорически “воскресает” сам; появление девушки заставляет героя уверовать в свои силы, позволяя ему избавиться от комплекса самозванства (1, 82).

Вполне естественно, что цветовая оппозиция подкрепляется оппозицией температурной. Так, изначально подчеркнут адский (неявный, но пронизывающий) холод; попав в это беззвучное и безлюдное “царство мертвых”, герой, соответственно, чувствует и себя умирающим: “Да разве я мог бы поверить, что в середине серенького кислого сентября человек может мерзнуть в поле, как в лютую зиму? Ан, оказывается, может. И пока умираешь медленною смертью, видишь одно и то же, одно. Справа горбатое обглоданное поле, слева чахлый перелесок, а возле него серые драные избы, штук пять или шесть. И кажется, что в них нет ни одной живой души. Молчание, молчание кругом...” (1, 72).

Примечательно, что со смертельно замерзшим ЮВ, припавшим к спасительному огню, соседствует ощипанный петух: “Сидел, скорчившись, сидел в одних носках /.../ и, как огнепоклонник, вдохновенно и страстно тянулся к пылающим в плите березовым поленьям. На левой руке у меня стояла перевернутая дном кверху кадушка, и на ней лежали мои ботинки, рядом с ними ободранный, голокожий петух с окровавленной шеей, рядом с петухом его разноцветные перья грудой” (1, 74). С одной стороны, судьба погибшего петуха как бы намекает на возможную “тепловую смерть” самого героя, ибо с петухом традиционно связана “огненная” символика: петух и курица – это “животные огня”;⁹ можно сказать, что лишенный жизни “белый” петух и “обезжизненный” холодом ЮВ (ср. его “деревянные, синенькие губы” (1, 72) уподоблены друг другу.

Но подтекстное уподобление идет и по другим линиям. Так, петух – традиционная жертва Асклепию,¹⁰ поэтому в съедании петуха ЮВ наличествует символический смысл – тем более что этому действию придан как бы императивный характер: “Его я *должен* был съесть” (1, 74). Ситуацию можно понимать двояко: не только как жертву *от имени* ЮВ, но и как жертву *во имя его* – сам ЮВ при этом подтекстно отождествляется с Асклепием: ср. обращение “эскулап”, которое иронически употребляет “внутренний голос” (1, 76). “Божественная” роль героя вполне явственна в сцене появления отца девушки: “Он перекрестился, и повалился на колени, и бухнул лбом в пол. Это мне” (1, 77); речь данного персонажа, формально направленная к ЮВ, на самом деле имеет двух

адресатов: вначале идет обращение к “господину доктору”, а затем слово *господин* сменяется словом *Господи*: “За что? За что наказание?.. Чем прогнозируют?” (1, 77). Поэтому посулы, которыми подкрепляется мольба о помощи, напоминают жертвенный обет – тем более, что здесь тоже подменяется адресат: “Деньги берите, какие хотите... Какие хотите. Продукты будем доставлять... Только чтоб не померла. Только чтоб не померла. Калекой останется – пушай. Пушай! – кричал он в потолок” (1, 77).

Важно отметить и несомненную связь “температурной” семантики с инициационной темой.¹¹ Полная потеря жизненной энергии главным героем¹² коррелирует у него с цепенящим ощущением собственной неопытности; в этом контексте вполне допустимо трактовать феномен “парализации” и боязнь героя потерять ноги как замещенный страх кастрации¹³ – и такая деталь, как погибший петух, только усиливает данное впечатление. “Связанный с жизнью и смертью петух символизирует плодородие прежде всего в его производительном аспекте. Петух – один из ключевых символов сексуальной потенции (ср. в этой связи “петушины” обозначения детородного члена в соотнесении с “куриными” обозначениями женского полового органа, а также представление о петухе как символе похоти, существующее в ряде традиций). У южных славян, венгров и других народов жених во время свадебной церемонии нередко несет живого петуха или его изображение”.¹⁴

Тема инициации развивается в двух аспектах: эксплицированно – в медицинском (неопытный врач должен проявить себя как опытный¹⁵), подтекстно – в сексуальном: этому служит активная “свадебная” символика. Зарезывание петуха широко распространено в свадебном обряде у славянских народов, причем петушиная голова имеет при этом самостоятельное значение – например, сват кладет ее в карман, отправляясь в дом отца невесты.¹⁶ Поэтому зарезанный и обезглавленный петух в булгаковском рассказе, помимо прочего, может восприниматься и как “свадебное” жертвоприношение – тем более, что окончится рассказ эпизодом дарения вышитого полотенца, что вызывает уже прямые ассоциации со свадебным обрядом. Вручение невестой вышитого полотенца или платка сватам и жениху – распространенная деталь церемонии сватовства: “невеста повязывает каждому свату через плечо вышитое полотенце (*рушник*) и сует жениху за пояс вышитый платок; это должно означать, что насильники связаны”;¹⁷ “в Малой России повсеместно невеста одаряет жениха и его родственников платками или полотенцами”;¹⁸ дарение платка означает акт избрания.¹⁹ Само название рассказа ориентирует читателя на фольклорно-поэтические ассоциации, и можно утверждать, что, используя элементы свадебного обряда, Булгаков осложняет медицинский сюжет не только мотивом инициации главного героя, но и травестийными “брачными” отношениями ЮВ и девушки-пациентки.

Спасение девушки тоже сопряжено с победой над “белизной” и торжеством красного цвета. Сцена, когда ЮВ впервые видит свою первую пациентку, весьма напоминает эпизод, когда сам он пребывал между жарким огнем и “белым” петухом, – с той разницей, что здесь место петуха занимает истекающая

кровью девушка; как и раньше, жаркий огонь контрастно противостоит обескровленному телу: “Лампа-молния с покривившимся жестяным абажуром горела жарко. /.../ Свет «молнии» показался мне желтым и живым, а ее лицо бумажным, белым, нос заострен” (1, 78) – последняя деталь явно подчеркивает «птичьи» ассоциации. “Я успел глянуть на синеющие крылья носа, белые губы” (1, 79). Решаясь на операцию, герой-рассказчик думает: “Ведь у нее же нет крови!” (1, 79) – и затем этот вывод, казалось бы, подтверждается – “кожа разошлась, не дав ни одной росинки крови”; “Я срезал /.../ один из сосудов – он был в виде беловатой трубочки, – но ни капли крови не выступило из него” (1, 80).²⁰

Однако намек на благополучный финал реализуется именно через смену цветовой доминанты – неуничтожимость красного цвета; фельдшер не хочет прикрывать якобы умирающую девушку простыней: “жаль было кровавить простыню. Однако через несколько секунд ее пришлось накрыть. Она лежала как труп, но она не умерла” (1, 79). Этот мотив – красный цвет, пробившийся сквозь белизну, – будет актуализирован и в финале рассказа: одноногая девушка, чьи щеки “замело розовой краской”, “в широчайшей юбке, обшитой по подолу красной каймой”, дарит своему спасителю “длинное снежно-белое полотенце с безыскусственным красным вышитым петухом”²¹ (1, 82): заметим, что с подтекстной точки зрения все три “швейных изделия” (простыня – юбка – полотенце) функционально тождественны: они символизируют торжество жизни.

Кстати, и юбка, и полотенце изготовлены, скорее всего, из такого же льна, как и тот, что мяли два с половиной месяца назад и судьбе которого едва не уподобилась героиня рассказа;²² соответственно, красный цвет ниток для вышивки – это как бы кровь самой девушки: тем самым дополнительно подкрепляется функциональное сходство простыни и полотенца; полотенце воспринимается как физическая “часть” героини. Заметим, что “вегетоморфные” ассоциации имеют отношение не только героине рассказа, но и к самому ЮВ. Не случайно слово *мялка*, впервые звучащее лишь в середине рассказа (1, 77), подспудно присутствует уже в первом его абзаце, когда герой видит себя стоящим “на битой, умирающей и смякшей от сентябрьского дождика траве” (1, 71), – все эти эпитеты вполне применимы и к льну, выходящему из-под мялки.²³ Слово *мялка* ЮВ как городской житель не понимает, и Аксинье приходится растолковывать его смысл: “Лен, лен мяли... /.../ мялка-то... лен мнут...” (1, 77); акцентирование придает этому слову переносное значение: оно становится символом судьбы не только девушки, но и самого ЮВ (попавшего, подобно траве или льну, в “мялку” событий);²⁴ тем самым дополнительно подчеркиваются их “двойничество”.

Приняв во внимание обрядовую функцию полотенца и фаллическую символику петуха, можем заключить, что хирургическая операция, которая состоит в “изуродовании” девушки, но тем самым обеспечивает ее воскрешение, в подтексте рассказа предстает как метафорическое “совокупление”, “брачная ночь”.²⁵ Профессиональное крещение ЮВ, приводящее к его резкому взрослению (“я, видите ли, постарел как-то...” – 1, 82), состоит в интуитивном постижении

некоего “эзотерического знания”: естественно, что без “проникновения” в тело больной эта тайна не может быть познана (ср. Омонимичные значения глагола *познать*).²⁶ Инициация оформлена в традиционно-мифологическом духе: признание врачебных, целительных, творческих потенций героя совмещено с признанием его “сексуальной силы” (ср. мотив воскрешения петуха). Характерно, что ЮВ неоднократно отмечает необыкновенную красоту девушки (1, 78, 82): можно воспринимать это и как один из стимулов к его решительным врачебным действиям (спасает не только человека, но и красоту); показательна такая деталь, как окровавленная простыня; обращает на себя внимание поза, в которой лежит девушка: “Лохмы мяса, кости! Все это отбросили в сторону,²⁷ и на столе оказалась девушка, как будто укороченная на треть, с оттянутой в сторону культей” (1, 80); ср. и такие фразы ЮВ, в которых немотивированно подчеркнута половая принадлежность частей тела: “Я срезал громадный кус женского мяса”; “В руках у Демьяна Лукича осталось то, что было девичьей ногой” (1, 80).²⁸ Первая в жизни героя хирургическая операция “над девушкой” может быть истолкована как символическое принесение девственницы в жертву.²⁹ Соответственно, дарение полотенца с красным петухом как благодарность за спасенную жизнь – это одновременно символ совершенного “брака”; немаловажна такая финальная деталь, как поцелуй “невесты” (хотя и в нос), совершаемый смущенным героем (1, 82). Сексуальная символика подарка подчеркнута и тем обстоятельством, что, по словам ЮВ, полотенце “много лет” висело у него *в спальне*.

Обратим внимание на парадоксальность заключительной фразы, в которой полотенце одновременно объявляется существующим и несуществующим: “Наконец обветшало, стерлось, продырявилось и, наконец, исчезло, как стираются и исчезают воспоминания” (1, 82); последнее сравнение вносит во фразу явное логическое противоречие, поскольку, прочитав рассказ, читатель может убедиться в обратном: “воспоминания” отнюдь не стерлись и не исчезли, и образ красного пятна на белом фоне продолжает тревожить ЮВ спустя много лет.³⁰

За эти годы изменился возраст героя и стала другой его профессия: возникла “абсолютная” дистанция по отношению к изображенным событиям, породившая ту фундаментальную внутреннюю раздвоенность рассказчика, которая присуща уже не только данному булгаковскому рассказу, но обусловлена самой жанровой природой “Записок...”.

Перестав быть “юным” и превратившись из врача в писателя, герой “воскресил” давно исчезнувшее полотенце с петухом, как девушка некогда “оживила” петуха, съеденного им самим. Добавим, что для традиционной культуры характерна “воскресительная” символика петуха, связанная с идеей вечного возрождения жизни.³¹ “Красный петух” и “полотенце с петухом” фактически обретают в булгаковском рассказе статус “вечных” и получают символический смысл, становясь “жизнерадостными” метафорами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Феномен “антидвойничества” во “врачебных” рассказах Булгакова ранее рассматривался нами на примере двух его произведений – “Я убил” (см.: Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997, С. 95-96) и “Тьма египетская” (см.: Яблоков Е. А. “Светлый луч в темном царстве”: “Просветительская” тема в рассказе М. Булгакова “Тьма египетская”. – Проблемы истории литературы. Вып. 6. М., 1998. С. 65-66).

² Курсив в цитатах – наш.

³ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 195.

⁴ См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: [В 4 т.] М., 1981. Т. 2. С. 360. Следует отметить и традиционную амбивалентность “подземных” коннотаций: “Пещера включается в комплекс жизнь – смерть – плодородие, как одновременно место зачатия, рождения и погребения, источник и конец. С пещерой связывается сила страсти, вождения. /.../ Пещера – лоно земли, ее vagina, детородное место и могила одновременно” (Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 311). Ср. также традиционный мифологический образ “матери-земли” и творения человека из праха: “В Ветхом Завете сохранились следы представления, согласно которому человек зарождается в недрах земли, как в материнской утробе <...> Характерно представление о связи могилы с материнской утробой” (Франк-Каменецкий И. Г. Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии. – Язык и литература. Л., 1932. Т. 8. С. 128-130). Все это необходимо учитывать в связи с важным в булгаковском рассказе (как и во всем цикле “Записок...”) мотивом перерождения, инициации.

⁵ Ср. “оперную” цитату в начале рассказа: “Привет тебе, приют священный...” – и размышления ЮВ (явного театрала): “Прощай, прощай надолго, золото-красный Большой театр” (1, 72).

⁶ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 томах. Т. 4. М., 1957. С. 280-281.

⁷ Конечно, если понимать слова ЮВ буквально, то это сообщение не вполне истинно, поскольку в те 24 часа, за которые герой преодолел 40 верст, входила и ночевка в деревне Грабиловке, так что движение не было непрерывным. Точнее будет сказать, что речь идет о средней скорости.

⁸ См.: Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997. С. 16-17, 26-27.

⁹ Клинггер В. Животное в античном и современном суевии. Киев, 1911. С. 209.

¹⁰ Ср. в диалоге Платона “Федон” слова умирающего Сократа: “Критон, мы должны Асклепию петуха. Так отдайте же, не забудьте” (Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 414). “По выздоровлении в жертву Асклепию приносили петуха. Смысл просьбы Сократа – в его взгляде на смерть как на исцеление от болезни, с какой Сократ сравнивает жизнь” (Платон. Избранные диалоги. С. 441).

¹¹ Особенно важно подчеркнуть это в связи с “зачинной” ролью данного рассказа в структуре цикла “Записки юного врача”.

¹² Мотив инициации введен самим заглавием цикла, актуализирующим не только (и даже не столько) профессиональную неискушенность (= “начинающий”, “неопыт-

ный” и т. п.), но прежде всего – физический возраст героя (= “незрелый”). Отметим, что при начале врачебной работы в Смоленской губ. (сентябрь 1916) двадцатипятилетний Булгаков не являлся “юным” ни в каком смысле: он был уже более трех лет женат и имел солидный опыт работы в Киевском и прифронтовых госпиталях – причем на первом месте была именно хирургическая практика.

¹³ Через несколько лет после “Полотенца” связь мотивов петуха и поврежденной ноги будет реализована в пьесе “Адам и Ева”; так, на фразу Ефросимова: “Нигде не идет война. Это чувствуется по пению птиц”, – Маркизов отвечает: “Петух со сломанной ногой – петух необыкновенного ума – не проявлял беспокойства и не смотрел в небо” (3, 367). Уходя вместе с Евой из леса, Ефросимов берет петуха с собой, как поводыря; когда в финале пьесы он и Ева возвращаются, в руках у профессора по-прежнему “плетенка с петухом” (3, 379). Кстати, в философии гностиков петух – символ предвидения, прозорливости, бодрствования как эманаций Логоса (см.: Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 310).

¹⁴ Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 310.

¹⁵ Существенно, что у ЮВ есть демонический (т. е. божественный и inferнальный одновременно) предшественник и покровитель – “таинственный Леопольд” (1, 75), т. е. бывший врач Мурьинской больницы Леопольд Леопольдович. Им обеспечена вся деятельность ЮВ (инструментарий, аптека, библиотека, авторитет); поэтому одна из основных целей, стоящих перед героем, – оказаться достойным наследства; ср. реплику Анны Николаевны после операции: “Очень, очень хорошо... Не хуже Леопольда... В ее устах слово «Леопольд» неизменно звучало как «дуаьен»” (1, 81).

¹⁶ Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов. М., 1996. С. 95.

¹⁷ Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 334.

¹⁸ Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов. М., 1996. С. 152.

¹⁹ Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц. М., 1862–1869. С. 220.

²⁰ Это существование без внешних признаков жизни, вызывающее недоуменный вопрос: “Ничего не постигаю. Как может жить полутруп?” (1, 80), – по-своему весьма похоже на то впечатление, которое в начале рассказа вызывают у героя “мертвые” деревенские пространства: “кажется, что в них нет ни одной живой души” (1, 72).

²¹ Обратим здесь внимание на неполную синонимичность слов *безыскусный* и *безыскусственный*: употребленное Булгаковым слово, помимо значения “неискусно сделанный, простой”, имеет также значение “сделанный не искусством, не руками человека, естественный, природный” (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: [В 4 т.] М., 1981. Т. 1. С. 80). Таким образом, *безыскусственный* петух на полотенце может восприниматься и как живой, оживший: подобно тому, как ЮВ два с половиной месяца назад (1, 82) “воскресил” девушку, она сама теперь воскресила петуха, некогда съеденного героем, – ср., кстати, мотив “воскрешения” погибших кур (2, 84) в повести “Роковые яйца”. Можно добавить, что и в жизни самого ЮВ девушка сыграла благотворную, воскресительную роль, поскольку именно с ее помощью (в качестве первой пациентки) он уверовал в свои силы, успешно пройдя инициацию, – ср. мольбу ЮВ, обращенную к лежащей на столе девушке: “Не умирай, /.../ дай мне выскочить благополучно из этого ужасного случая моей жизни” (1, 80).

²² Функциональное сходство героини со льном подкрепляется и такой деталью, как “светлые, чуть рыжеватые волосы” (78).

²³ Объясняя смысл слов *мяло*, *мялка*, *мялица*, В. Даль пишет, что они обозначают “снаряд, с помощью которого ломают и мнут лен”, приводя также поговорку: “*Попасть в мяло – в строгие руки*” (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: [В 4 т.] М., 1981. Т. 2. С. 375). По-видимому, Булгаков, осознавал, что конкретная и, казалось бы, лишённая переносного значения фраза “попала в мялку” изначально позволяет воспринимать ситуацию метафорически.

²⁴ Интересно, что одно из значений слова *мяло* в Словаре Даля – “мямля, вялый человек”: актуальна именно сема безвольности и покорности. Между прочим, в рассказе “Вьюга” ЮВ действительно видит себя в “вегетоморфном” образе, самоотождествляясь с покорным растением: “Несет меня вьюга, как листок. /.../ Так и буду летать по вьюге” (1, 107).

²⁵ Возможный намек на семантику “брачной ночи” содержится и в функциональном отождествлении девушки с её матерью, которое актуализируется такой деталью, как подчеркнутое *вдовство* отца девушки: ему уже довелось пережить потерю жены, так что перспектива потерять и дочь, внешне похожую на мать, для него вдвойне тяжела; ср. Размышления ЮВ: “Почему такая красавица? /.../ Видно, мать была красивая...” (1, 78). Можно сказать, что возвращенная к жизни героиня объединяет черты матери и дочери.

²⁶ Е. Иваньшина вполне справедливо сопоставляет булгаковский рассказ с новеллой И. Бабеля “Мой первый гусь” (отдельное издание “Конармии” вышло в конце мая 1926 г., незадолго до публикации “Полотенца с петухом”), отмечая, что “у Бабеля жертва гуся тоже связана с посвятельным действием” (Иваньшина Е. А. Автор – текст – читатель в творчестве Михаила Булгакова 1930-х годов: “Адам и Ева”, “Мастер и Маргарита”. Дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. С. 59). М. Чудакова полагает, что Булгаков относился к Бабелю “с раздражением” (Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. 2-е изд. С. 301), но в данном случае, видимо, имеет место “сочувственное” заимствование бабелевского мотива.

²⁷ Ср., кстати, самохарактеристику ЮВ в начале рассказа: “ноги у меня были все равно хоть выбрось их” (1, 73).

²⁸ Уже приходилось отмечать, что булгаковским произведениям не чужд элемент некоего кошмарного эротизма; ср., напр., сцену гибели жены Рокка в повести “Роковые яйца”: “Змея /.../ стала Маңо давить. /.../ Высоко над землей взметнулась голова Мани, нежно прижавшись к змеиной щеке. /.../ Затем змея /.../ раскрыла пасть и разом надела свою голову на голову Мани и стала налезать на нее, как перчатка на палец. От змеи во все стороны било /.../ горячее дыхание” (2, 99). Мотив дьявольского соблазна в “некрофильском” духе встречается и в других произведениях Булгакова: вспомним, например, “страшно красивую” мертвую девушку-“ведьму” в романе “Белая гвардия” (1, 406) или соблазнительного упыря Геллу в “Мастере и Маргарите”.

²⁹ Характерна явная гиперболизация “увечий”, нанесенных девушке во время операции (в бытовом плане это, видимо, должно свидетельствовать о психологическом состоянии ЮВ, которому все представляется в преувеличенном виде); у пациентки ампутирована одна нога до колена – тем не менее, герой констатирует: “треть её тела мы оставили в операционной” (1, 81).

³⁰ Исследователи неоднократно отмечали, что сочетание белого и красного цветов, образ красного (или красно-черного) пятна на белом фоне – одна из лейтмотивных цветовых деталей в произведениях Булгакова.

³¹ “В этом контексте возможно объяснение изображения петуха, помещаемого иногда на могилах, на кресте, на камне и т. п., нередко в чередовании с изображением солнца” (Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 310).

ЗАМЕТКИ ОБ УСТНЫХ ИСТОРИЯХ МИХАИЛА БУЛГАКОВА О СТАЛИНЕ

Светлана Кульюс (Таллинн)

Устные истории М. Булгакова рождались в ходе застольных разговоров, превращаясь в театрализованную импровизацию, сливающую воедино вербальное и иконическое начала. Повторяемые не раз, они были чем-то вроде знаменитых “пластинок” Ахматовой. Ни одна из этих историй не становилась объектом интерпретации, сохраняя репутацию обычных игровых скетчей, в которых блистательно реализовывался дар перевоплощения и легкой смены сценических масок, свойственный артистической натуре писателя, вовлекавшего слушателей в стихию шуток, каламбуров, иронических передразниваний. Прагматика подобных представлений была, конечно, направлена, прежде всего, на вызывание комического эффекта и развлечение гостей дома.

Вместе с тем истории эти отнюдь неоднородны. Так, в разнообразном меню Булгакова-рассказчика следует отвести особое место двум его историям о Сталине, воспроизведенным Е.С. Булгаковой¹. Они представляются далекими от речевого жанра застольной болтовни и являют собой некий промежуточный вариант между одной из форм устного общения и сферой художественной речи. Форма шуточных представлений входит в странное противоречие с прочитываемым в них содержанием: несмотря на вполне балагурскую легковесность, оно имеет “самоубийственный” характер и придает автору едва ли не статус юродивого, которому дозволено запрещенное простым смертным.

Балансирующий между вымышленными историями, выстроенными в виде драматургических сценок, и анекдотом², булгаковский жанровый гибрид делал объектом насмешек табуированных персон – крупных партийных деятелей СССР (Молотова, Кагановича, Ворошилова, Ягоду, Буденного, Микояна, Жданова).

В отличие от анекдота, истории о Сталине не были безымянными. Для слушателей было несомненным авторство Булгакова, как и для него была очевидна возможность дальнейшего устного тиражирования рискованных “новелл” в самой разной среде – вплоть до Кремля.³ Догадывался Булгаков и об имевшихся в его окружении осведомителях (десятки ставших известными донесений подтверждают обоснованность догадок писателя). Осторожность и необыкновенная закрытость, поразительным образом сочетавшиеся в личности Булгакова с озорством, стремлением к риску, краю, игре ва-банк, к опасной игре двусмысленностями, нашла отражение и в его устных историях.

Циклизуясь вокруг одного, прямо называемого персонажа, эти истории (обе связаны с двумя острейшими моментами в жизни писателя) моделируют две совершенно разные ситуации.

Сюжет первой представляет собой игровую версию чаемого Булгаковым разворота событий в реальной жизненной ситуации, связанной с его безнадежным, отчаянным положением в 1929, катастрофическом для писателя году,

ситуацией запрета всех его произведений (ср.: “все запрещено, я разорен, затравлен...”, “обречен на молчание”, “терплю бедствие”, “корабль мой тонет”, “если какого-нибудь чуда не случится...” и т.п.).⁴ Упование на чудо как единственный выход “из душевного угнетения” чудом – спасительным звонком Сталина 18 апреля 1930 г., колдовским образом “вернувшем” писателя “к жизни”, и завершилось (возвращение на сцену в начале 1932 г. “Дней Турбиных” было для Булгакова также сродни волшебству и глубоко потрясло его).

Звонок из Кремля был воспринят как знак несомненного благоволения и покровительства.⁵ До этого момента апелляции Булгакова наверх были адресованы целому ряду лиц – Сталину, Калинин, Свидерскому (июль 1929), Горькому (июль, 3 и 28 сентября 1929), А.С. Енукидзе (3 сентября 1929), Правительству СССР (28 марта 1930).⁶ Е.С. Булгакова припомнила среди адресатов Молотова, Кагановича, Ягоду, Бубнова и Ф. Кона.⁷ То обстоятельство, что ответ был получен лишь от Сталина⁸, сыграло решающую роль в особом отношении к “чудесному грузину”: апрельский звонок, глубоко тронув писателя, заставил выделить Сталина среди других членов Правительства, приписать ему достоинства, которые, казалось, вытекали из его благородного поступка.

Именно в этой точке биографии, вероятно, и началось оболщение Сталиным: возникшая благодарность сплелась с представлением о харизматическом характере личности вождя и с некоторой замороженностью магией власти, способной волшебным образом разрешать самые трагические коллизии. Власть с этого момента нашла живое воплощение в фигуре Сталина.⁹ Не удивительно, что в последующее время Булгаков адресовал письма именно ему. Эти письма поражают необыкновенной прямою, читаемой жадной увидеть в вожде заинтересованного и чуткого человека. Это едва ли не исповеди с признаниями о надорванности, загнанности, “тяжелой форме нейростении”, исполненные надежд на понимание со стороны того, кто однажды уже приходил на помощь.¹⁰

Обещанная Сталиным встреча так и не состоялась, породив многолетние болезненные рефлексии писателя, став причиной глубинной зависимости от него и постоянной внутренней апелляции к кремлевскому властелину вплоть до конца жизни (ср. предсмертные фразы, сказанные в полубреду: “Я разговор со Сталиным не могу вести... Разговор не могу вести ...”).¹¹

Но это область биографического. Какова же сфера художественного?

1

А вокруг него сброд тонкошеих вождей...

О. Мандельштам

В первой истории вождь дан в окружении ближайших соратников, беспрекословно подчиняющихся ему. Они обрисованы лаконичными гротескными деталями и, как в анекдоте, подвержены дегероизации.

Булгаковское мини-представление пронизано элементами буффонады, эксцентрики, балагана: соратники шатаются (Микоян), падают в обморок (Кага-

нович и Ворошилов) от грубоватых шуточек кремлевского властелина.¹² Все они – обладатели сапог, детали знаковой, свидетельствующей, что писатель уловил создаваемый в стране визуальный миф, которым ретушировался облик руководителя партии, – “моду” на полувоенную униформу: френч, галифе, сапоги – знак доступности и “простоты”, аскетизма вождя.¹³ В отличие от них “писатель Булгаков” бос, и покровительство ему, введение в свое окружение подразумевает прежде всего подыскивание сапог, а затем и иные формы меценатства.

Сталин в этой истории является прямой противоположностью ближайшим сподвижникам: свита убога, нелепа и “не играет” короля. Вместе с тем он лишен у Булгакова и той сусальности, которая вскоре охватит верноподданническую литературу. Ироничный, грубовато обаятельный, склонный к издевке над соратниками, Сталин дан в духе сложившейся после звонка в устных разговорах семьи и булгаковского окружения модели: всеильный и ценящий Булгакова вождь-меценат. История моделирует ситуацию желанной встречи с “монархом”, его всепонимание и благодеяние: Михаил Булгаков, становится Михо, любимчиком всемогущего Сталина, скучающего без него, приходящего на помощь: “Почему мой писатель пишет такое письмо? /.../ Мой писатель без сапог?”.¹⁴ Напомним “предтечу” этой сцены, ее аналог из первой редакции “Кабалы святош” (конец 1929 г., за несколько месяцев до звонка Сталина), в которой прозвучала реплика Людовика, адресованная комедиографу после запрещения его пьес: “Вас преследуют? /.../ писатель мой угнетен /.../ Отменяю запрещение: с завтрашнего дня можете играть Тартюфа и Дон-Жуана”.¹⁵ “Исступленное” мольеровское “Люблю тебя, король!” – вполне могло отвечать состоянию писателя в случае осуществления подобной модели в его личной ситуации в московской реальности конца 1929 г.

В устной же и более поздней по времени истории, в отличие от приведенной редакции Мольера, есть нечто новое – “карнавальное самоосмеяние” (Бахтин). Именно с ним, вероятнее всего, и связано появление образа босого, дураковатого, доведенного до безнадежности писателя-оборванца Михаила Булгакова (на нем “старые белые полотняные брюки, короткие, сели от стирки, рваные домашние туфли, пальцы торчат, рубаха расхлистанная, волосы всклокочены” –¹⁶, поведение которого разрушает стереотип встречи подданного с правителем. Герой напоминает попавшего к царю простака, Иванушку-дурачка. Дураковатость проявляется в том, что он ведет себя нелепо, понимает все буквально. Так, на фразу “Приказано доставить, в чем есть!” не имеющий сапог, с перепугу герой-дурень сбрасывает и туфли. Но именно этот герой и становится любимцем вождя.

Введение дураковатого героя дает возможность почти фамильярного обращения с “сакральным объектом”, кремлевским вождем, что и проявляется в речевом рисунке его роли: “Да хыть бы годика через три!”, “да хыть бы рубликов пятьсот!”, “... мне в Киев надеть бы...”.¹⁷ Ситуация *монарх – любимый дурачок* санкционировала любые речи из уст “шута”. В этом смысле избранная Булгаковым форма осмысления ситуации рубежа десятилетий и “выговаривания”

о почти болезненно занимавшем писателя с апреля 1930 г. объекте оказалась и своеобразным средством эмоционально-психологической разрядки, способом снятия напряжения.

Нашумевший апрельский звонок послужил мощным стимулятором к созданию мифа о Сталине – великодушном правителе, покровителе искусств, защитнике интеллигенции. Этот миф подпитывался с начала 1930-х гг. и другими фактами – статьей “Головокружение от успехов” о перегибах в коллективизации, разрешением на выезд за границу Е. Замятину, роппуском в апреле 1932 г. РАПП и т.д.

Опубликованная недавно “Спецзаписка” об откликах писателей на мощь Сталина сыну Салтыкова-Щедрина¹⁸ свидетельствует, что она, как и звонок Булгакову, стали сильнейшим импульсом для возникновения благоговейного отношения к вождю. Осведомитель сообщал, что после звонка Булгакову “все вдруг увидели подлинное лицо тов. Сталина”: “...Он ведет правильную линию, но кругом него сволочь. Эта сволочь и затравила Булгакова, одного из самых талантливых советских писателей /.../ популярность Сталина приняла просто необычайную форму. О нем говорят тепло и любовно, пересказывая на разные лады легендарную историю с письмом Булгакова”.¹⁹ Этот миф коррелировал со становящейся все более популярной версией противостояния Сталина – ГПУ, обманывающему вождя (ср. противопоставленность Людовика черной кабале, которая “душит и режет людей”, а “он никого не может защитить” – в вариантах пьесы “Кабала святош”).

Модель отношений между властью и художником, прорисованная в первой истории о Сталине, в сущности, вторила возникшему мифу о нем как мудром кремлевском правителе-меценате, защитнике гонимого художника, и шире – радетеле за творческую интеллигенцию.

Тем двусмысленнее выглядит вторая история.

2

Он один лишь бабачит и тычет
О. Мандельштам

Вторая история сюжетно связана с острейшей биографической ситуацией 1936 г. Пережив в июне 1934 г. потрясение в связи с издевательски обставленным отказом в поездке за границу, Булгаков в очередной раз почувствовал себя “узником” “без конвоиров”. Подавленность, преследующий писателя страх смерти окрасили вторую половину года. В 1935 г. Булгаков старался не “ершиться”: сохраняя, насколько это было возможно, независимость, он, тем не менее, откорректировал, снимая вольности, “Зойкину квартиру”, “Ивана Васильевича” и “Блаженство”, вставил в финал “Адама и Евы” фразу “Генеральный секретарь ждет вас”.²⁰

Конец 1935 – начало 1936 гг. оказались временем удач и надежд для Булгакова-драматурга: шли “Дни Турбиных”, готовились к постановке “Иван Ва-

сильевич” и “Александр Пушкин”, шумный успех сопутствовал генеральным репетициям “Мольера” и премьере спектакля, которая “понравилась” и секретарю Сталина.²¹ Дневник Е.С. Булгаковой фиксировал веселые встречи, ужины после репетиций и премьеры. Мучительная для Булгакова непроясненность отношений со Сталиным, встречи и разговора с которым писатель так и не дождался, как будто оттеснилась на второй план. Более того, можно было наблюдать отдельные всплески веры в сохранение загадочной благотворной личной связи с вождем. Но начавшаяся 28 января 1936 г. статьей “Сумбур в музыке” (молва гласила, что курсивом в тексте были выделены фразы, принадлежащие Сталину)²² – травля Шостаковича, с которым именно в это время у Булгакова завязались творческие отношения, закрытие театра Берсенева, зловещие статьи в “Правде”, негативные отзывы о “Мольере” Вс. Иванова, Афиногенова, Олеси, присутствие 4 марта на “Мольере” в правительственной ложе злейшего недруга Булгакова, критика Литовского – начинали складываться в зловещую цепочку.

Нам неизвестна подлинная реакция Булгакова на статью о Шостаковиче. В дневнике Е.С. Булгаковой, отражавшем, как правило, оценки писателя, на сей раз они были отнесены именно к автору дневника.²³ В дневнике было отмечено и появление статьи “Балетная фальшь”, о “Светлом ручье” Шостаковича, подхватившей травлю композитора и шире – полемику о “формализме” как “антинародном явлении” в искусстве.²⁴

Знаменательно, что именно в этот отрезок времени Булгаков, с одной стороны, “окончательно” решает писать пьесу о Сталине,²⁵ с другой – делает его героем новой устной истории, которая оказывается еще одним звеном в цепи все более непонятных, затемненных отношений писателя с кремлевским властителем.

Хотя эта история не может быть восстановлена во всей ее прагматической целостности, тем не менее, понятно, что она порождена речевым контекстом – разговорами о Шостаковиче в связи с появлением зловещей статьи против него. Время ее появления приходится, вероятнее всего, на период между публикациями в “Правде” двух анонимных статей – “Сумбур в музыке” (28 января) и “Внешний блеск и фальшивое содержание” (9 марта), т.е. между двумя запретами – оперы “Катерина Измайлова” Шостаковича и пьесы “Мольер”.

Внешне и эта история – шуточное представление на злободневную тему. Но в ней фигура вождя дана в новом ракурсе: здесь уже нет игры на руку мифу о Великом Благодетеле и Спасителе. Напротив, в сущности, в ней речь идет о гонителе художника.

На первом плане остается как будто прежнее противоположение Сталина его окружению. Сподвижники вождя у Булгакова едва ли не тождественны друг другу. Тождественность усилена нанизыванием эпизодов с повтором в разных вариациях одной и той же реплики. Узнаваемость персонажей обеспечивается отдельными штрихами: заикание Молотова, указание на национальность Кагановича (“А что думает наш сионист?”) и то чрезмерное усердие, которым славился верный пес Сталина²⁶, упоминание “интендантской ножищи” Ворошилова, героя не дошедших до нас булгаковских историй о пионере Бубкине и первом

маршале. Феноменально точен и дискурс Буденного. Реплика: “Рубать их всех надо!”, которую он произносит, “поглаживая усы”, воспроизводит сложившийся в советской мифологии стереотип усатого героя революции; радикальная стратегия вояки направлена, по воле Булгакова, на деятелей искусства (ср. появление множественного числа, хотя речь идет о конкретной опере Шостаковича).

Поведение персонажей представлено как набор однообразных проявлений и не является психологическим инвариантом личности: налицо заведомое пресечение любых ее проявлений. Логика взаимодействия “соратников” в булгаковском тексте проста – они пассивные его субъекты, лишенные выбора и могущие высказать только одно мнение – сталинское. Персонажи являются комическими дублерами друг друга и обнаруживают марионеточную природу прежде всего на речевом уровне (тройное повторение лексем “какофония” и “сумбур” усиливают эффект вторичности). Воспроизведение тождественных структур выявляет отсутствие необходимости выражать собственное мнение и ритуальность игры в “коллегиальность”.

Сталин, предваряющий обсуждение оперы фразой: “Я не люблю давить на чужие мнения, я не буду говорить, что, по-моему, это какофония, сумбур в музыке, а попрошу товарищей высказать совершенно самостоятельно свои мнения”,²⁷ – сразу обнаруживает себя как главного кукловода (мнением Жданова, отвечающего в ЦК за культуру, Сталин у Булгакова не интересуется вовсе, хотя авторство статей о Шостаковиче слух приписывал именно ему).

Булгаковская история, по сути, описывает (хоть и в комическом ключе) социально значимое поведение партийной элиты, “алгоритм” принятия любых решений в Политбюро.

Примечательно, однако, что при сохранении характерного для обеих историй противоположения Сталин – Политбюро, в устной истории 1936 г. “кабала святош”, уже, в сущности, слита с “Людвиком”. С одной стороны, он прямая противоположность близкому своему окружению: знаток природы человека, он остроумен, ироничен. Но, с другой стороны, “объективно” именно он главный режиссер разыгрываемого действия, инспирирующий травлю музыканта: штамп поведения, оценка оперы продиктованы кремлевским властелином, “просьба” которого “высказаться” сопровождается таким оператором логики оценки, что в своей структуре уже содержит ответ и обретает характер беспрекословного приказа.

Парадоксально используя гротеск как способ приближения к “сакральному” объекту, устная история Булгакова странным образом одновременно и утврждала его, и низводила.

Хорошо известна свойственная личности Булгакова черта: о серьезном, самом важном, глубоко занимающем его он чаще всего говорил шутя. Достаточно напомнить его устные комические рассказы о собственной смерти тогда, когда трагедия уже разворачивалась и ситуация “отлетел мой ангел” была на пороге. Шутка, страх, отчаяние парадоксально соседствовали в поведении писателя во многих случаях жизни. В этом отношении его история о Сталине в конечном итоге может, вероятно, рассматриваться, с одной стороны, как дерзкая

смеховая реакция на происходящее, а, с другой – способом “приручения” опасного и страшного, своего рода терапевтикой, самолечением.

Конечно, в феврале-марте 1936 г. Булгаков мог еще не осознавать в полной мере, что происходящее лишь прелюдия к новому гонению на интеллигенцию, где первой ласточкой стала травля Шостаковича. Но уже в ближайшие же дни после появления статьи о его музыке возникло пророческое осознание, что это катастрофа и западня и для самого Булгакова и гибель его “Мольера”. Дальнейшие события показали не случайность эпизода с Шостаковичем: последовал запрет “Мольера” и “Ивана Васильевича”, была приостановлена пьеса о Пушкине. Зловещие статьи о Пильняке и Зощенко, перемежавшиеся в прессе с нападениями на Добужинского, Фаворского и др., аресты друзей и процессы с чудовищными обвинениями дополнили картину. 1936 год был осознан Булгаковым как год “катастрофы”, год, когда его окончательно “раздавили”.

В эти месяцы Булгаков находился на грани нервного срыва. Вероятнее всего, именно в это время была осознана необоснованность надежд на диалог с властью. Агентурная сводка от 14 марта 1936 г. сообщала об “очень подавленном состоянии” Булгакова: *“/.../ (у него вновь усилилась его боязнь ходить по улицам одному) /.../ его пугает его дальнейшая судьба писателя /.../. Он боится, что театры «не будут больше рисковать ставить его пьесы», он спрашивает, действительно ли Мольер «плохая пьеса», совершенно не касается ее идеи – подавление поэта властью, «с притворной наивностью» спрашивает: «А разве в Мольере есть политический смысл?» и замалчивает мои попытки уговорить его написать пьесу «с безоговорочной советской позиции», не пишет декларативное письмо наверх, ибо это уронит его как независимого писателя и поставит на одну доску с кающимися и подхалимствующими”*.²⁸ Осведомитель из близкого окружения Булгакова предлагал провести с писателем “тактичный” разговор в ЦК, чтобы тот отказался от постоянного “противопоставления свободного творчества писателя и насилия со стороны власти”, то есть от той самой темы, которая стояла и за вторым шуточным представлением о Сталине. Надо полагать, судьба Шостаковича после “коллегиального совещания” не могла представляться автору, стороннику свободы творчества, иначе, чем вариант “окровавленного мастера”.²⁹

Резюмируя сказанное, нужно отметить, что комические истории о Сталине, видимо, следует считать как первым опытом художественного осмысления Булгаковым фигуры вождя, так и свидетельством наметившегося перелома в отношении к мифу о Сталине как “просвещенном монархе” и спасителе писателя, свидетельством преодоления “чары власти”. На смену опыту биографических столкновений, очарований и обольщений, затянувшемуся и не сразу осознанному писателем “притяжению палача и жертвы” приходит горькое осознание, что кремлевский горец подобен двуликому Янусу, второе лицо которого – лицо истинного убийцы писателя.³⁰ По всей видимости, именно новое отношение к тому, кто уже давно держал его мертвой хваткой, оказалось причиной глубинной двойственности ставшей роковой пьесы “Батум”.³¹ Иное понимание сути вещей

искало выхода. В этом смысле весьма красноречив факт, что в замысле последней пьесы Булгакова о Ричарде I (авторская запись 18 января 1940 г.) вновь появлялся Сталин, но уже в другой ипостаси, первые очертания которой проскользнули на уровне поверхностной структуры устной истории 1936 года о Сталине и Шостаковиче.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Дневник Елены Булгаковой. Москва: Книжная палата, 1990. С. 306-311. (далее Дневник)

² Фрагменты историй вошли в разных модификациях в сборники анекдотов, например, “интеллигентского” фольклора. См.: Боров Ю. История государства (российско-го) советского в преданиях и анекдотах. Москва, 1995. С. 102-103, 105.

³ Ср. арест в 1933 г. Н.Эрдмана, который современники связали с чтением Качаловым его шуточных стихов в Кремле (См.: Н. Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. Москва: Искусство, 1990. С. 336).

⁴ Булгаков М. Письма. Москва: Современник, 1989. С. 154, 160 и др.

⁵ Ср.: “И померещилось писателю Булгакову, что он, писатель Булгаков, нужен и находится под особой защитой. Его поняли!” (Ермолинский С. Из записок разных лет. Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. Москва: Искусство, 1990. С. 43).

⁶ Булгаков М. Письма, с. 146-149, 153-154, 156-157.

⁷ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. Москва: Книга, 1988. С. 434.

⁸ Ср. выдержки из письма к брату (“По ночам я мучительно напрягаю голову, выдумывая средство к спасению /.../. Кому бы, думаю, еще написать заявление?..”) и М. Горькому (“...ни одно учреждение, ни одно лицо на мои заявления не отвечает”. – Булгаков М. Письма, 167, 157). Булгакову не была известна резолюция Ягоды: “Надо дать возможность работать, где он хочет. Г.Я. 12 апреля”, начертанная на его письме за несколько дней до звонка Сталина (В. Шенталинский. Секретное досье Мастера. – Огонек. 1991. N20. С. 11).

⁹ В дневнике Булгакова, изъятом во время обыска в мае 1926 г. (“все Политбюро”, по признанию Молотова, дневник читало), Сталин не упоминался, хотя дневник пестрел именами – Троцкого, Буденного, Зиновьева, Радека (Булгаков М. Под пятой. Мой дневник. М., 1990). Стоит согласиться с мнением, что отсутствие имени Сталина объяснялось периферийностью его фигуры в партии, пока еще заслоняемой другими.

¹⁰ См.: Булгаков М. Письма, с. 190, 194 -198, 293-296.

¹¹ Мягков Б. Последние дни Михаила Булгакова (фрагменты литературно-биографической хроники. – Булгаковский сборник II. Таллинн: TRÜ Kirjastus, 1994. С. 122.

¹² Дневник, с. 308.

¹³ Даже ослепительной белизны мундиры с золотым шитьем из превосходной шерсти в более позднее время не сумели развеять миф о неприязтельности вождя. Черты официозной иконосферы, подчеркивание аскетизма вождя подразумевали и отсылку к набравшему к 1930-м гг. силу мифу о военных доблестях Сталина, организатора побед Красной Армии. Ср. также строку Мандельштама – “И сияют его голенища...”.

¹⁴ Дневник, с. 306-307.

¹⁵ Анализируя эту сцену, исследователь прозорливо пишет о “сосуществовании в сознании писателя разных возможных вариантов одного и того же воображаемого разговора” и приводит параллель – воображаемый разговор Пушкина с Александром I (Чудакова, ук. соч., с. 418-419). Еще одна вариация подобного “разговора” была эксплицирована в более поздней шуточной истории о Сталине.

¹⁶ Дневник, с. 307.

¹⁷ Дневник, с. 308-309; Чудакова, ук. соч., с. 581.

¹⁸ Галушкин А. Головокружение от неудач. – Новое литературное обозрение. 1999. №38. С. 104-110.

¹⁹ Файман Г. Коллективное жизнеописание Михаила Булгакова. – Независимая газета, 28 декабря 1994. С. 3. (выделено в донесении – С.К.).

²⁰ См. об этом: Смелянский А. Театр Михаила Булгакова: Тридцатые годы. – М.А. Булгаков. Пьесы 30-х годов. С. -Петербург: Искусство-СПБ, 1994. С. 4-5.

²¹ Дневник, с. 113.

²² Известно, что Сталин ушел с оперы Шостаковича.

²³ Е.С. Булгакова находила, что музыка к опере “очень талантлива, своеобразна, неожиданна” (Дневник, с. 53). 22 декабря 1935 г. она побывала на генеральной репетиции оперы в Большом театре без Булгакова и в дневнике отметила: “Музыка очень сильная и оригинальная” (цит. по: Чудакова, ук. соч., с. 574). С мужем она слушала оперу 2 января 1936 г. Запись от 28 января 1936 сделана от своего имени: “... статья без подписи под заглавием «Сумбур вместо музыки». В статье сказано о “нестройном сумбурном потоке звуков”, говорится, что эта опера – выражение левацкого уродства. Напрасно, по-моему, Шостакович взялся за этот мрачный, тяжелый сюжет. Воображаю, какое у него теперь должно быть настроение!” (цит. по: Чудакова, ук. соч., с. 576).

²⁴ “А сегодня в «Правде» статья под названием «Балетная фальшь» о «Светлом ручье». Очень сильная и, как многие говорят, совершенно верная. Мне очень жаль Шостаковича. Его вовлекли в халтуру. Авторы либретто хотели угодить” (Чудакова М. Жизнеописание, с.5 76; ср. Дневник, с.112).

²⁵ Дневник, с. 112 (6 февраля 1936 г.).

²⁶ Каганович повторяет оценку Сталина в полном объеме: “Я так считаю, ваше величество, что это и какофония, и сумбур вместе!” (Дневник, с. 310).

²⁷ Там же.

²⁸ Файман Г. Жизнь превращаемых. – Независимая Газета. 1994, 13 мая, с. 3.

²⁹ Ср.: Шостакович был в этот период на грани самоубийства.

³⁰ После запрета пьесы оно вылилось в прямое признание, что Сталин “подписал” ему “смертный приговор”. См.: Булгаков М. Мастер и Маргарита. СПб., 2000. С. 25.

³¹ Именно двойственность пьесы породила противоположные ее интерпретации. Ср. напр.: Петровский М. Дело о Батуме. – Театр. 1990. № 2. С. 161-168; Чудакова М. Первая и последняя попытка (Пьеса М. Булгакова о Сталине). – Современная драматургия. 1990. № 5. С. 204-220.

МОТИВ ЮРОДСТВА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА “МАСТЕР И МАРГАРИТА”

Сергей Доценко (Таллинн)

В исследовательской литературе уже делалась попытка соотнести образ Мастера с феноменом юродства и рассмотреть некоторые черты этого героя через призму юродского поведения.¹ При этом как значимые признаки юродства Мастера выделялись следующие: мнимое безумие-сумасшествие (герой становится пациентом клиники Стравинского), изгойничество, бездомность, инакомыслие, преследование обществом (литературной средой). Все это верно. Оговорку следует сделать по поводу отнесения инакомыслия к ряду признаков юродства: подлинный исторический юродивый не является инакомыслящим в привычном нам понимании, ибо не ставит своей целью осуждения и отрицания господствующей в средневековом обществе идеологии и морали (христианской *rag excellence*). Его социально-этическая роль заключается в том, что он обличает мир, общество, которое не следует христианским принципам, провозглашенным самим же этим обществом. Считать инакомыслие отличительным признаком юродства возможно только в том случае, если предположить, что юродство понимается М. Булгаковым не в историческом, а в более широком смысле (юродивый – тот, кто ведет себя не как все, т.е. противопоставляет себя господствующей в обществе идеологии). К началу XX в. религиозный смысл юродства был уже утрачен, и само слово “юродивый” стало пониматься расширительно, нередко в значении: дурак, шут, чудака. Но не это главное. Как представляется, не меньше оснований быть зачисленным в разряд юродивых имеет другой персонаж романа “Мастер и Маргарита” – Иванушка Бездомный. В пользу этого есть следующие аргументы:

1) Иван Бездомный – мнимый сумасшедший (“безумный”), он тоже пациент клиники Стравинского;

2) Иван – имя, косвенно отсылающее к традиции юродства: в конце XVI в. в Москве был хорошо известен блаженный Иоанн Большой Колпак (день памяти 3 (16) июля); кроме того, имя Иоанн носили русские юродивые Иоанн Устюжский (XV в.) и Иоанн Ростовский.²

3) бездомность Ивана Бездомного (как обязательная и характерная черта юродства вообще) акцентирована в самом имени (псевдониме) героя; кроме того, в ранней редакции романа (1928–29 гг.) герой носил другой псевдоним, *Бездомный*, что также указывает на его юродство (причем в этимологическом,³ т.е. буквальном, смысле);

4) юродство Иванушки в ранней редакции романа (1928–1929 гг.) эксплицировано в такой сцене:

“Мне бы у Василия Блаженного на паперти сидеть... И точно учинился Иванушка на паперти. И сидел Иванушка, погромыхивая веригами, а из храма выходил страшный грешный человек: исполу – царь, исполу – монах. В трясущейся руке держал посох, острым концом его раздирал плиты. Били колокола. Таяло.

– Студные дела твои, царь, – сурово сказал ему Иванушка, – лют и бесчеловечен, пьешь губительные обещанные дьяволом чаши, вселукавый мних. Ну, а дай мне денежку, царь Иванушка, помолюся ужю за тебя.

Отвечал ему царь, заплакавши:

– Почто пужаешь царя, Иванушка. На тебе денежку, Иванушка-верижник, Божий человек, помолись за меня!

И звякнули медяки в деревянной чашке.

*Завертелось все в голове у Иванушки, и ушел под землю Василий Блаженный. Очнулся Иван на траве в сумерках на Патриарших Прудах, и пропали пальмы”.*⁴

Вся эта сцена, не попавшая в последние редакции романа, очевидно ориентирована на знаменитую сцену с юродивым Николкой в “Борисе Годунове” Пушкина (что требует специального осмысления). Но, кроме этой сцены, можно обнаружить и ряд других (имплицитных) указаний на юродство Ивана Бездомного.

В черновых вариантах 1929–1931 гг. Иванушка после купания в Москва-реке, по его словам, “бросился в Кремль, но у Спасских ворот стремянные стрельцы не пустили! Иди, говорят, Божий человек, пропись”.⁵

Выражение “Божий человек” может относиться как к юродивому, так и вообще к любому святому или страннику-богомольцу. Но в контексте приведенного эпизода с Иванушкой на паперти Покровского собора (Василия Блаженного) резонно понимать его в более узком смысле – именно как обозначение *юродивого*. Тем более что Булгаков использует неофициальное название Покровского собора – “Василий Блаженный”, которое вновь акцентирует мотив юродства.

Еще один эпизод, который можно рассматривать сквозь призму традиции житий юродивых, содержится в описании погони Иванушки за Воландом:

*“Воланд нырнул в подъезд оригинального дома. «Так его не поймаешь», – сообразил Иванушка, нахватал из кучи камней <курсив мой. – С.Д.> и стал садить ими в подъезд”.*⁶

В редакции 1932 г. эта сцена несколько изменена: Иванушка уже выскочил из дома, в котором он пытался поймать Воланда, но увидел консультанта на балконе, и только тогда “Иванушка засунул свечечку в карман, набрал битого кирпичу и стал садить в балкон”.⁷ Если сцена бросания кирпичей в сторону балкона, на котором оказался Воланд, еще как-то объясняется здравым смыслом, то сцена бросания камней в подъезд совершенно нелепа: почему именно таким образом можно поймать Воланда? Можно, конечно, списать эту нелепость на безумие Иванушки (чуть ранее он говорит о себе: “Я, кажется, с ума сошел!”⁸).

Но можно вспомнить и хорошо известный из житийной традиции жест юродивого, *камями побивающего* (прогоняющего) дьявола.

В житии Василия Блаженного есть такой эпизод: юродивый задерживался у домов, в которых “людие живут благоверно и праведно и пекутся о душах своих и ту блаженный останавлиаяся, и собираше камень, и по углам того дома меташе, и бияше, и велик звук творяше”.⁹ В чем смысл этого жеста, который непонятен окружающим? Оказывается, блаженный камнями отгонял бесов, которые в дома праведников попасть не могли и поэтому облепили углы домов праведников. Известен и другой эпизод из жития Василия Блаженного: он на глазах потрясенных богомольцев разбил *камнем* образ Божьей матери на Варварских воротах. Оказалось, что под святым ликом был нарисован черт – в него-то, видимого юродивому и невидимого мирянам-богомольцам, Василий Блаженный и бросал камень.¹⁰

Таким образом, Иванушка Безродный, бросая камнями в дьявола, тем самым подражает своему “прототипу” – древнерусскому юродивому. На то, что это стереотипный жест, своего рода общее место рассказов о юродивых, указывает и народная легенда “Ангел” из сборника А.Н. Афанасьева (как считает А. Панченко, эта легенда – фольклорный аналог жития юродивого, а особенно близка она житию Василия Блаженного). В легенде рассказывается об ангеле, которой нанялся в батраки у попа:

*“Идет батрак мимо церкви, остановился и давай бросать в нее камения, а сам норовит, как бы прямо в крест попасть. Народу собралось много-много, и принялись все ругать его; чуть-чуть не прибили!”*¹¹ Потом уже ангел-батрак так объяснил попу смысл своего безумного (для окружающих) поступка:

“Не на церковь бросал я камения. Шел я мимо церкви и увидел, что нечистая сила за грехи наши так и кружится над храмом Божьим, так и лепится на крест; вот я и стал шибать в нее камениями”.¹²

В редакции 1928–29 гг. есть еще один примечательный мотив. После того, как Иванушка стал садить камениями в подъезд “оригинального дома”, его хватает дворник и начинает его избивать – “не спеша и сладко”.¹³

“– Бей, бей! – сказал Иванушка, – бей, но помни! Не по буржуазному рылу лупишь, по пролетарскому. Я ловлю инженера, в ГПУ его доставлю.

При слове “ГПУ” дворник выпустил Иванушку, на колени стал и сказал:

*– Прости, Христа ради, распятого же за нас при Понтийском Пилате. Запутались мы на Каланчевской, кого не надо лупим...”*¹⁴

В редакции 1932 г. эпизод имеет другой вид: после того, как Иванушка стал садить кирпичами в балкон, на котором он увидел консультанта Воланда, его схватил швейцар, который ударил Иванушку по лицу два раза. На что Иванушка закричал:

“– Понимаешь ли ты, кого ты бьешь?”

– Понимаю, понимаю, – задыхаясь, ответил швейцар.

– Я ловлю убийцу консультанта, знакомого Понтия Пилата, с тем чтобы доставить его в ГПУ.

Тут швейцар в один миг преобразился. Он выпустил Иванушку, стал на колени и взмолился:

– Прости! Не знал. Прости. Мы здесь на Остоженке запутались и кого не надо лутим”.¹⁵ А затем Иванушка оттрепал швейцара за бороду и произнес нравоучение:

“– Не смей в другой раз, не смей!

– Прости великодушно, – по-христиански ответил усмиренный швейцар”.¹⁶

Общая схема эпизода сохранена: Иванушка преследует Воланда. – Воланд скрывается в доме. – Иванушка бросает камни в подъезд (или: кирпичи в балкон). – Его ловит и бьет дворник (или швейцар). – Иванушка упрекает дворника (швейцара). – Тот становится на колени и просит прощения Христа ради.

Возможны, по меньшей мере, два объяснения резкой смены поведения дворника (швейцара).

1) дворник (швейцар) узнает, что Иванушка, видимо, – агент ГПУ, который ловит какого-то убийцу-инженера, и понимает свою страшную ошибку (бить агента ГПУ при исполнении им служебных обязанностей – это чревато серьезными последствиями);

2) дворник (швейцар) бьет безумца, хулигана, а потом понимает, что перед ним – юродивый, Божий человек, блаженный, и его охватывает благоговение. Как известно, в Древней Руси (да и позднее тоже) отношение к юродивым отличалось двойственностью, противоречивостью: над ними смеялись, их били и гнали, но в то же время – их боялись, перед ними благоговели, ибо они – святые, Христа ради юродивые.

Иными словами, первая реакция на агрессивное и провоцирующее безумие юродивого – это побить его, наказать. Вторая реакция – перед юродивыми становятся смиренными. Именно так разыгрывается сцена с юродивым Николкой в “Борисе Годунове”. Вначале на безрассудные слова Николки в адрес царя Бориса бояре кричат: “Поди прочь, дурак! Схватите дурака!”. Но царь Борис их останавливает: “Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка”. Точно так же реагирует на суровые и гневные слова Иванушки Безродного “страшный грешный человек”, царь Иван Грозный: “Божий человек, помолись за меня!”¹⁷

Характерными чертами юродивого обычно являются: безобразие, безумие, нагота, агрессивная провокация, кощунство, богохульство, вообще – нарушение общепринятой логики и морали, их выворачивание наизнанку.¹⁸ В последней редакции романа Булгакова некоторые из этих мотивов, хотя и в редуцированном виде, сохранились: Иванушка ведет себя как безумец, буйный сумасшедший. Он врывается в ванную комнату, где моется какая-то гражданка,¹⁹ ходит по Москве в кальсонах (что можно понимать как редуцированный вариант наготы юродивого) и с бумажной иконкой, припиленной булавкой прямо на голую грудь (аналог самоистязания юродивого?), рассказывает какой-то бред о Понтии

Пилате и некоем инженере, из-за которого “погибнет Москва” и “будет беда Красной столице и горе ей”²⁰ (аналог безумных и малопонятных пророчеств юродивого), устраивает скандал в Доме Грибоедова (т.е. творит безобразие).²¹

Сравнение ранних (1928–1931 гг.) и поздних редакций романа показывает, что образ Иванушки Безродного/Бездомного как юродивого подвергся сильной редукции, мотивы юродства менее явны (в частности, совсем исчезла красноречивая сцена: Иванушка – юродивый-верижник на паперти собора Василия Блаженного).

Возникают два вопроса: “Что стоит за темой юродства героя?” и “Почему тема юродства Иванушки была ослаблена, хотя и не исчезла вовсе?”

Для их разрешения следует обратить внимание на другие рефлексы феномена юродства в романе. И здесь стоит отметить, что тема юродства с самого начала работы над романом (т.е. с первых же редакций) и до ее конца возникает в связи с образом Иешуа. Понтий Пилат в разговоре с первосвященником Каиафой произносит знаменательные слова:

“Или я похож на юродивого младенца Иешуа?”²² В последней же редакции он говорит: “Разве я похож на юного бродячего юродивого, которого сегодня казнят?” (5, 37–38). Судя по ранним редакциям, двойником Иешуа в “московских” главах романа должен был быть именно Иванушка: в редакции романа 1928–1929 гг. Понтий Пилат “дает распоряжение о насильственном помещении его, Га-Ноцри, в лечебницу в Кесарии Филипповой при резиденции прокуратора”,²³ т.е. у клиники Стравинского есть свой аналог-двойник в “ершалаимских” главах, что подчеркивает параллелизм двух сумасшедших, двух юродивых: Иванушки и Иешуа Га-Ноцри. Правда, эти два образа юродивых имеют и существенные различия. В поведении Иешуа, в отличие от поведения Иванушки, практически нет “внешних” черт юродства (т.е. безобразия, наготы, скандала, вообще экстатических проявлений безумия – нет, так сказать, “буйства”). Иешуа ведет себя совершенно нормально, совершенно естественно. Он говорит истину, но делает это просто и естественно.

В образе Иешуа явлен *внутренний, истинный смысл* юродства (обличать и разоблачать ложь и мнимую нормальность мира сего, который на самом деле безобразен и греховен), а в образе Иванушки явлены *внешние проявления* юродства (подчеркнуто это тем, что Иешуа верит в Бога, а Иванушка – безбожник, в лучшем случае – находящийся на пути от безбожия к вере). Иными словами, образ юродивого Иешуа – это *план содержания* юродства, а образ юродивого Иванушки – *план выражения* юродства. В современной Булгакову Москве юродство становится *фарсом, пародией, карикатурой* (отсюда – неизбежный комизм нелепых ситуаций, в которых оказывается Иванушка), тогда как в Ершалаиме юродство – истинная *трагедия*, заканчивающаяся казнью юродивого Иешуа.

Нелишне напомнить и то, что юродство (в подлинно религиозном смысле) всегда есть *подражание* Христу.²⁴ Иешуа Га-Ноцри – юродивый, что назы-

вается, *первый*, оригинальный, подлинный. А Иванушка Бездомный – последний юродивый, т.е. отдаленное подобие Иешуа, его бледная тень. В каком-то смысле он может быть назван юродивым по внешнему подобию – *лжеюродивым*. Несостоятельность Иванушки как юродивого обнаруживается в конце романа, когда он становится нормальным человеком, обывателем. В одной из ранних редакций романа Воланд в разговоре с Берлиозом иронизировал: “Что же это у вас ничего нету! Христа нету, дьявола нету, папирос нету, Понтия Пилата, таксомотора нету...”²⁵ Можно было бы добавить: и истинного, *подлинного юродства* – тоже нет. Вместо него – *пародия на юродство*. Какое место занимает в этой системе образов третий юродивый – Мастер? Мы исходим из общей концепции романа, предложенной Ю.М. Лотманом:

“Духовность образует у Булгакова сложную иерархию: на нижней ступени находится мертвая бездуховность, на высшей абсолютная духовность. Первой нужна жилая площадь, а не Дом, второй не нужен Дом: он не нужен Иешуа, земная жизнь которого – вечная дорога. Но между этими полюсами находится широкий и неоднозначный мир жизни. На нижних этажах его мы столкнемся с дьявольской одухотворенностью, жестокими играми, которые тормозят, расшевеливают косный мир бездуховности, вносят в него иронию, издевку, расшатывают его. Выше находится искусство. Оно имеет полностью человеческую природу и не подымается до абсолюта (мастер не заслужил света). Но оно иерархически выше физически более сильных слуг Воланда”²⁶

Очевидно, что абсолютная духовность воплощена в образе Иешуа, и именно он заслужил свет. Его место обитания – лунная дорога, ведущая в “необъятный город” (5, 371), этот своего рода “небесный Ершалаим”.²⁷ Иванушка Бездомный излечился и стал нормальным, добропорядочным советским гражданином, профессором Института истории и философии, он обрел жилую площадь, которая находится в Москве, и утратил признаки юродства. То есть стал как все – в мире мертвой бездуховности, разве что раз в год, в полнолуние, его мучает рецидив странной болезни (как атавизм нереализованной идеи?), а потом он сладко засыпает и видит во сне лунную дорогу, Иешуа и Понтия Пилата. В связи с темой лунатизма Ивана Бездомного отметим, что традиционно это явление служило знаком бесноватости, о чем свидетельствует евангельский текст:

“Господи! помилуй сына моего; он в новолуния беснуется и тяжело страдает” (Матфей 17: 15).²⁸ А парадокс юродства заключается в том, что внешнему наблюдателю отличить юродивого от бесноватого, лунатика или кликуши в принципе невозможно.²⁹ Об этом свидетельствует и житие аввы Симеона:

“Симеон все совершал под личиной глупости и шутовства. Но слово бессильно передать его поступки. То он представлялся хромым, то бежал вприпрыжку, то ползал на гузне своем, <...> то в новолуние глядел на небо, и падал, и дрыгал ногами, то что-то выкрикивал, ибо, по словам его, кто Христа ради показывает себя юродивым, как нельзя более подходит такое поведение.

<...> И при этом люди принимали его за одного из тех, кто говорит и предвещает, одержимый демоном”.³⁰

Так что “лунатизм” Ивана Бездомного может быть понят и как признак юродства, и как признак бесноватости.

Мастер тоже обретает “вечный дом” и покой, но не в “небесном Ершлаиме”, и не в Москве, а в некоем ином мире. В символической иерархии (пространственной и этической) он занимает среднее положение между двумя полюсами, воплощениями которых стали столь разные юродивые: Иешуа и Иван Бездомный.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Белобровцева И. Роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”: Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997 [Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. 4]. С. 54-56.

² Не исключено и то, что в данном случае имя Иван выступает в роли самого распространенного и потому наиболее типичного русского имени. В этой связи имя Иван стремится скорее перестать быть именем, в то время как имя “Мастер”, не будучи а priori именем собственным, претендует им быть.

³ Ср. у В. Даля: “Урод, уродец, уродик, уродища, уродина – выродок, рожденный калекою /.../ выродок нравственный, безумный, юродивый; /.../ Уродствовать – юродствовать, юродиться, прикинуться глупым, несмысленным, или шутком” (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М. Т. IV. С. 508; см. также: Иванов С. А. Византийское юродство. М.: Международные отношения, 1994. С. 137-138). Это этимологическое значение слова “юродивый” хорошо помнил писатель А. Ремизов, старший современник Булгакова, который о “Христа ради юродивых” писал: “Это наше – русское – эти *выродки* <курсив мой. – С. Д.> человеческого рода – юродивые: не им, не на них ни огню, ни мороз, и всякие добродетели, чем стройна и тепла простая жизнь, для их глаз скорлупа, люди не похожие на людей, такой посмеет, не постесняется, мазнет словцом и Богом помазанный царский лик всея Руси, – с такими не запустеет земля и Москва стоит, ее пестрые цветы Красной площади – Покровский собор – Василий Блаженный” (Ремизов А. Иверень: Загогулины моей памяти. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1986. С. 221).

⁴ Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции романа “Мастер и Маргарита”. М.: Новости, 1992. С. 242.

⁵ Там же. С. 258.

⁶ Там же. С. 243.

⁷ Там же. С. 44.

⁸ Там же. С. 242.

⁹ Цит. по: Панченко А. М. Смех как зрелище. – Лихачев Д., Панченко А. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 103.

¹⁰ См.: Панченко А. М. Смех как зрелище. С. 104.

¹¹ Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. Новосибирск, 1991. С. 139.

¹² Там же. С. 139.

¹³ Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции романа “Мастер и Маргарита”. С. 243.

¹⁴ Там же. С. 244.

¹⁵ Там же. С. 45.

¹⁶ Там же. С. 45.

¹⁷ Там же. С. 242.

¹⁸ См.: Панченко А. М. Смех как зрелище. С. 79–84; 116–127; Федотов Г. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 200–201.

¹⁹ В качестве возможной параллели к этому эпизоду булгаковского романа можно привести один эпизод из жития византийского юродивого Симеона из Эмессы (жившего в Сирии предположительно в VII в., день памяти – 21 июля). Однажды св. Симеон пошел в баню с неким благочестивым Иоанном. Еще по дороге Симеон снял с себя одежду, чем смутил своего спутника, а когда пришли, Симеон сразу отправился в женскую купальню. “Почтенный Иоанн закричал ему: «Куда идешь, юродивый? Остановись, эта купальня для женщин!» Пречудный <Симеон – С. Д.>, обернувшись, говорит ему: «Отстань ты, юродивый: здесь теплая и холодная вода, и там теплая и холодная, и ничего более ни там, ни здесь нет». И побежал, и вошел к женщинам, словно в славе Господней, а они все накинулись на него и выгнали его с побоями” (Жития византийских святых. СПб.: Corvus, 1995. С. 158). Иными словами, святой видит в окружающей жизни естественные свойства вещей и явлений (в купальне он видит только теплую и холодную воду), тогда как грешный человек видит соблазн. В житии мы видим сознательно разыгрываемую Симеоном провокацию в духе классического юродства. В романе же Булгакова Иван Бездомный *случайно* (в погоне за инженером) оказывается в квартире, где моется голая гражданка.

²⁰ Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции романа “Мастер и Маргарита”. С. 251. В последней редакции романа мотив страшных пророчеств редуцирован: Иванушка только говорит о профессоре Воланде как о шпионе и убийце: “Он появился! Ловите же его немедленно, иначе он натворит неописуемых бед!” (5, 63).

²¹ Дом Грибоедова в этом контексте (безумства и безобразия “юродивого” Иванушки) выступает как псевдоаналогия церкви, избранного места безобразий подлинного юродивого. Примечательно, что Арчибальд Арчибальдович, распекая швейцара за то, что тот впустил Иванушку Бездомного, одетого в подштанники (т.е. по сути – раздетого), устанавливает соответствующую параллель: “Нам таких швейцаров в ресторане даром не надо. Ты в церковь сторожем поступи” (5, 66). Тем самым функционально сторож в церкви соответствует швейцару в ресторане (кабаке).

²² Там же. С. 225.

²³ Там же. С. 219.

²⁴ Панченко А. М. Смех как зрелище. С. 88-89.

²⁵ Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции романа “Мастер и Маргарита”. С. 35.

²⁶ Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве. 2. Дом в “Мастере и Маргарите”. – Ю. Лотман. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. Т. I. С. 457–463.

²⁷ См.: Кульюс С. “Эзотерические” коды романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”: Эксплицитное и имплицитное в романе. Тарту, 1998 [Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. 5]. С. 175-176.

²⁸ Ср. у Булгакова: “/.../ На рассвете Иван Николаевич проснется с мучительным криком, начнет плакать и метаться” (5, 383).

²⁹ См.: Панченко А. М. Смех как зрелище. 1984. С. 115-116.

³⁰ Жития византийских святых. СПб.: Corvus, 1995. С. 166-167.

ЛОЖЬ КАК ИСКУССТВО И КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРИЕМ: ОБ ОДНОМ МОТИВЕ В РОМАНЕ “МАСТЕР И МАРГАРИТА”

С. Туровская (Таллинн)

Это была пьеса о честном и протестующем против людской лжи и вследствие этого, конечно, одиноком человеке.

М. Булгаков. Жизнь господина де Мольера

Похоже, давно существующая в литературе тема лжи и лжецов, обработанная любимым героем, показалась настолько привлекательной и интересной, что М. Булгаков решил преобразовать ее в свою собственную. Соблазн оказался велик: в “закатном романе” мотив лжи, лживости и лжецов сделан стержневым.¹ Он настолько насыщен и полифункционален, что вполне уместно говорить о “знаменах лжи” (выражение Гете), заполонивших страницы романа.

Вокабуларий лжи, представленный в тексте “Мастера и Маргариты” (далее МиМ), поражает своим богатством, разнообразием и стилистической вариативностью. Это и лживые действия – “лгать”, “врать”, “отвираться”, “соврать” (“соврамши”), “обманывать”, “втирать очки”; субъекты лживых действий – “лгун”, “врун”, “врунья”, “обманщик”, “мошенник”. Это и “правдивая” квалификация последствий лживых действий: “ложь”, “вранье”, “враки”, “выдумки”, “обман”. Есть и атрибуты лживости и ложности – “поддельный”, “фальшивый”, “липовый”. Встречается (точнее, довольно часто) и “метафорическая” ложь (на литературной основе) – “мифы”, “сказки”, “басни”, “истории”. Самая яркие в лексиконе – “лживые” имена – псевдонимы, “однофамильцы” великих людей, “говорящие” имена (Лжедмитрий, М.В. Подложная, Лапшенникова).² “Вербальная ложь” и все текстовые “последствия” этого феномена ни разу не исчезают на всей протяженности романного пространства, начиная от субъекта повествования (а это организующий центр любого текста) до “лживых” повествований-вкраплений, распределенных между рассказчиками-персонажами. Читатель в постоянном контрадикторном пространстве.

Такое откровенно оценочное описание многочисленных и всюду проникающих разновидностей лжи заставляет читателя искать аналогии в ментальном мире Средневековья.³ Именно в Средневековье словарь пестрил выражениями, обозначающими “бесчисленные формы лжи и бессчетные разновидности лжецов”.⁴ А из всех многочисленных трактатов Бл. Августина в центре внимания (и запоминания) был один – трактат “О лжи” (*De mendacio*).⁵ Какими близкими по духу оказались эпохи, порождающие тотальную ложь: Средневековье (с повсеместным мошенничеством и обманом, с фальшивыми чудесами и всеобъемлющим чувством неуверенности – все дело рук дьявола) и Москва советского периода (почти с теми же атрибутами, в том числе с фальшивыми чудесами свиты

Воладна, с тем же чувством неуверенности, но еще и с циничным отсутствием веры (даже в дьявола).⁶

Любопытно, что именно с чувством неуверенности феномен лжи и лживости связывает и частично оправдывает (наперекор Канту) в своих этических сочинениях Шопенгауэр: “Встречается очень много случаев, когда всякий разумный человек прибегает ко лжи без всяких угрызений совести. Только эта точка зрения устраняет резкое противоречие между моралью, которая преподается и моралью, которая практикуется даже самыми честными и хорошими людьми”⁷. Таким образом, Шопенгауэр формулирует “право” на ложь как естественное право человека. “Я должен поэтому дать этикам парадоксальный совет – сначала немножко осмотреться в человеческой жизни”⁸. К мнению Шопенгауэра стоит прислушаться, ибо свои доказательства и аргументы он прежде всего искал в художественных текстах, а уж потом в метафизических. Разумеется, ложь – неотъемлемое человеческое качество, и человек всегда был склонен ко лжи, но важно другое – как склонен.

Нет ничего более естественного, чем представить и описывать ложь как антипод истине. Перефразируя Монтеня, можно сказать, что положение писателя (и не только) было бы значительно легче и проще, ибо противоположное тому, что говорит лжец всегда было бы достоверным. Но тогда не существовало бы “великой проблемы лжи” (Бл. Августин). Лишь в умозрительном идеальном мире истина и ложь (а вместе с ними и абсолютные ценности, к которым они восходят – добро и зло) предельно полярны. Вместе с тем настойчивый повтор в поверхностном тексте романа слов “истина”, “ложь”, “добро”, “зло” (и их производных), за которыми стоят контрарные этические понятия, провоцирует исследовательские трюизмы.⁹

В человеческом мире, т.е. ценностном, ложь и правда (истина человеческого мира)¹⁰ всегда градуальны и противопоставлены не так резко (из-за своей аксиологической природы). Даже тотальная ложь никогда не бывает абсолютной.

Встречается ложь с крупницей правды, бывает полуправда, есть незначительные отклонения от истины, существует неправда (а она не всегда может быть приравнена ко лжи). Наконец, умолчание в разных ипостасях: может быть субститутом правды, а может таковым и не являться. Вряд ли возможно определение лжи на единых основаниях в мире человеческих действий и поступков. Хотя такая формальная редукция несколько проясняет феномен лжи, но далека от объяснения феномена лживости. Следы такого градуального представления “истины” и “лжи” проявляются во всем тексте “МиМ”. “Легко” и “приятно” говорить правду только Иешуа; Левий Матвей “все путает” и ошибается; Маргарита лжет из сострадания к мужу, который ей “не сделал никогда никакого зла”; Николай Иванович “несколько отступил от истины” и т.д. Впрочем, формальные истины вообще плохо соотносятся с обыденным миром, а тем более с миром художественного текста.

Пародийная “верификация” формальных истин начинается с первых глав романа. Так, упоминание имени Канта окружено явно пародийным контекстом. Механизм пародийности – включение “высокого” имени известного философа в интенсивно сниженный обыденный контекст. Сам контекст конструируется из расхожих сведений о жизни и деятельности ученого, широко известных вне круга профессиональных философов (своего рода молва), актуализованных во времени. Провокативное поведение Воланда, фамильярно называющего Канта “беспокойным старикашкой Иммануилом” (5,14) и “путающего” количество “доказательств” (называет пять вместо трех, изложенных в знаменитой “Критике чистого разума”, по сути, главного философского труда, где намечены все основные положения его философской системы) задает пародийный оттенок последующему “философскому спору”. Между тем, реплика Ивана “Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки” (5,14) имеет и более глубокий философский подтекст. Так называемое четвертое или, по Воланду, шестое доказательство Канта, намеченное в “Критике чистого разума” (1781) и выросшее в “Метафизике нравственности” до категорического императива, – своеобразный объект скрытой полемики в этическом пласте текста романа. Категорический императив, или нравственный закон, долженствующий всегда и везде действовать с абсолютной необходимостью, был подвергнут критике многими философами. Особенно резко это прозвучало в тех концепциях, где в поисках достоверных аргументов обращались к профессиональному кругу чтения меньше, чем к писателям и поэтам. В этом плане их системы противостояли схоластическому тону кантовской философии (разумеется, в плане морали).¹¹ В этой сфере ортодоксальная и безальтернативная философия не удовлетворяла. Но, возвращаясь к “Критике чистого разума”, необходимо вспомнить еще два известных обстоятельства. Кроме “доказательств”, в работе содержались концепции времени и пространства (в общем – то мало учитывающие обыденное сознание человека, скорее, идеальное). Изложена была и кантовская интерпретация формальной логики (как говорят специалисты, мало чем отличающаяся от аристотелевской).¹²

После этих напоминаний реплика Ивана выглядит несколько по-другому: может иметь не только буквальное прочтение, но и метафорическое. В частности, транспонирование прошедшего с “реальным” пространством (Кенигсберг; Кант всю свою жизнь прожил в Кенигсберге, где и формулировал моральные истины) в настоящее с воображаемым (Соловки; само название отвергает какую бы то ни было идею нравственности) создает контрадикторный фон, который хорошо вписывается в “провокативный” пласт текста.

С этим же философским подтекстом связан и следующий этап пародирования: перифраз формальнологического силлогизма (“Да, человек смертен...” (5,15)). Включение актуализирующего темпорального элемента (“внезапно”) и оценочного (“полбеда”, “плохо”) разрушает формальнологическую “истину”: она потеряла свой вневременной и абсолютный характер. Время – человеческое понятие и Берлиозу об этом с дьявольской тактичностью напоминают.

Общая атмосфера “неверия” и “недоверия” распространяется и на стратегию повествования. Булгаков демонстративно отдалается от какой-либо “верной” повествовательной формы. Субъект повествования в “МиМ” всегда “обманывает” ожидания читателя, поскольку его позицию попеременно занимает то повествователь, то рассказчик, то вдруг появляется автор, причем, по крайней мере, в двух ипостасях (автор – “я”) и (автор– “он”). Так, в пятой главе части первой появляются обе ипостаси (ср.: “Но довольно, ты отвлекаешься, читатель! За мной!...” и “Поэтому ничего нет удивительного в таком хотя бы разговоре, который однажды слышал автор этих правдивейших строк у чугунной решетки Грибоедова”). Сходные конструктивные черты наблюдаются и в способах представления повествователя (первый повествователь удален из текста, при этом является субъектом метатекстовых оценок, перформативных по своей сути, общий смысловой пласт этих оценок – мнение; второй менее дистанцирован от текста, является субъектом особого типа оценок – эвиденциальных оценок, выражен инклюзивным “мы” (лучше сказать, “раздутым” (Потебня); основание оценки – знание). Первая ипостась автора сопоставима с “автором” в “Пантагрюэле” (ср.: “К чему же, вы думаете, клонится это мое предисловие и предуведомление?”), “автором” (“Читатель, друг!” – “Мастер Мартин-Бочар и его подмастерья”) и “издателем” (Не правда ли, любезный читатель, ты с чувством особенного удовольствия...” – “Эликсиры Сатаны”) у Гофмана. Сопоставимы в первую очередь по степени прагматизации.

Особенно интересна позиция “автора правдивейших строк”. Он постоянно приводит “правдивые” аргументы и таким образом “верифицирует” повествование, включая элементы эвиденциальности (ср.: “Поэтому ничего нет удивительного в таком хотя бы разговоре, который однажды слышал автор этих правдивейших строк у чугунной решетки Грибоедова” – 5,57). Употребление лексем, эксплицирующих “правду” в метатекстовых оценках (“откровеннее сказать”, “нужно признаться, хоть это и неприятно”, “надлежит открыть одну тайну” и т.п.), принадлежащих объективированному повествователю, стирает границы между планами повествования. Это не единственное совпадение планов повествования, но оно самое “откровенное”. Происходит расщепление повествования. “Автор правдивейших строк” становится повествователем, повествователь – рассказчиком. Рассказчики мультиплицируются. Появляется повествовательная амальгама.

Такая субъективированная манифестация правдивости – клятва в правдивости, стилизована под тон исповеди. Но важен и иронический оттенок. Еще Лукиан называл лживые истории “правдивыми историями”. Клятва в правдивости – лишь формальное, зрелищное отрицание лжи (“Да отрежут лгуну его гнусный язык!”).

“Витие лживых словес” продолжают многочисленные рассказчики. Общая функция “художественных” повествований – гиперболизация действительности с разной степенью наглядности. Основания достоверности – вдохновение. По тонкому замечанию А.А. Потебни, гипербола есть результат как бы

некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах. “Если упомянутое чувство не может увлечь слушателя, то гиперболы становится обыкновенным враньем”.¹³ Положение рассказчиков напоминает новеллы Боккаччо: конкурс лжецов. Здесь важна очередность (нарушим ее в целях детализации).

Идеально лживо повествование Бегемота (“вранье от первого до последнего слова”) “о том, как однажды он скитался в течение девятнадцати дней в пустыне и единственно, чем питался, это мясо убитого им тигра” (5, 269). Это “абсолютная” прототипическая литературная ложь (основные разновидности – морские рассказы, охотничьи рассказы, война), т.е. все экстремальные ситуации, сопряженные с неуверенностью и опасностью (ср. “батальные морские рассказы” Штурмана Жоржа). К этому же плану повествования относится “потрясающее по своей художественной силе описание похищения пельменей, уложенных непосредственно в карман пиджака, в квартире № 31 (5, 93–94); несостоявшийся рассказ Рюхина с “выдуманными подробностями” (для украшения) о помещении Ивана в лечебницу; правдивый рассказ Ивана, начало которого похоже на быличку: “Пошел я купаться на Москву–реку...”; яркое и утопающее в подробностях повествование Варенухи о деяниях Степы Лиходеева (“ложь от первого до последнего слова”); “исторические” рассказы о Грибоедове (писателе) “одного московского вруна”; “смешной” и выразительный рассказ Наташи о представлении в театре и многие другие. Упрощая повествовательную перспективу, можно сказать, что повествование распределено между “историческим” и “вымышленным”: в основе первого – история как процесс, в основе второго – история как случай. Повествование распределено, но не противопоставлено (ср.: “Я – историк, – подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: – Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!”(5,19). Стратегию повествования – одновременное представление нескольких планов повествования – можно назвать симультанной (по аналогии с типом представления декораций в средневековом театре).

С мотивом лжи и лжецов тесно связан и другой мотив – оборотничество. Концептуальное ядро оборотничества – та же ложь и лживое поведение. Последствия оборотничества – фальшь и обман. Способ существования – мимикрия. Разумеется, будучи архетипическим, мотив оборотничества выполняет самые разнообразные функции. Перспектива оборотничества и оборотней в текстовом пространстве “МиМ” сложна и многомерна.

Ф.А. Степун, давший детальнейший анализ оборотничества в работе “Мысли о России”(1923–1924), связывал этот феномен со способностью человека менять веру и верования, идеи и убеждения. Был выделен и особый феномен – “советское оборотничество” как следствие “греховной стороны” русской революции, ее Богоотступничества. Самым страшным (именно в силу обыденности) представлялось оборотничество житейское: *“Во всех разговорах вечера все зорко смотрели в оба, все раскосым взором раскальвали себя и друг друга, лица клубились обличьями, обличья проплывали в «ничто». Атмосфера была жуткая и*

призрачная, провоцирующая, провокаторская. Но самое страшное во всем было то, что люди–то были самые обыкновенные и по мирному времени вполне хорошие".¹⁴

В "МиМ" мотив оборотничества постоянно сопровождается внешними деталями – искажением поля зрения. Этим приемом достигается подробное и динамическое представление аномальности наблюдаемого мира. Искажение эксплицируется косоглазием¹⁵, "четвероглазием", "разноглазием" и т.д. У Воланда ("предельного" оборотня) палитра зрения от черного до зеленого (вполне в духе "цветной" метафоры Мефистофеля) в начальных главах "МиМ" и от "правого с золотой искрой на дне" до "левого (пустого и черного)" в сцене бала (5,246). У Коровьева, демона *ex officio*, на носу "явно не нужное пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло" (5,49), на балу – монокль, но тоже треснутый. Бегемот, "эксекутивная" ипостась Воланда, демон *ex professo*, пытается обмануть при помощи глаз – "кроить какие–то рожи и подмигивать своему королю" (5,249), а к балу у него припасен "перламутровый дамский бинокль". В целях "верификации" паспорта Поплавского у Бегемота появляются "очки в толстой оправе" (5,194). Поплавский отличается особым зрительным диапазоном: утирает рукавом "левый сухой глаз", а правым изучает "потрясенного печалью Коровьева" (5,194); после неудачного визита в "нехорошую квартиру" "все смешалось в глазах у Поплавского" (5,196). У барона Майгеля "глаза вылезали на лоб", а приписан он был к служащим зрелищной комиссии. Легко идентифицируется Иваном (по глазам) Лапшенникова – "какая–то девица со скошенными к носу от постоянного вранья глазами" (5,140). Лживое повествование Варенухи происходит в "голубой тени настольной лампы", сам нагло лгуший повествователь то и дело прикрывается газетой (5,152). Это искажение "видимого" мира по нарастающей – один из фабульных стержней романа. Искажению нет предела, ибо искажается уже аномальный мир. Происходит гиперболизация аномальности.¹⁶

Регламент статьи не позволяет детально рассмотреть оборотнические сущности отдельных персонажей. Возможно лишь остановиться на самых нетривиальных моментах.

Особое место в "букете" оборотней и оборотничества занимает Варенуха. "Невидимое" вранье Варенухи по телефону, отрицающего свое пребывание "здесь" и "сейчас", дистанцирующегося от собственного "я" (по отношению к себе употребляет местоимение "его"), другими словами, посмеявшегося присвоить себе "древнейшую" функцию демона – абсолютное отрицание, – ложь не тщеславная и вдохновенная (как у Хлестакова), в то же время и не корыстная (как обыкновенное надувательство). Это более тонкий вид вранья, который Вл. Соловьев охарактеризовал как не имеющий прямо "низких целей", однако "подлежащий нравственному осуждению, как обидный для ближнего: именно ложь из презрения к человечеству".¹⁷ Варенуха один из немногих персонажей, который проходит весь путь от совершения "преступления" (вранье по телефону) до истечения срока "наказания" (пребывание вампиром-наводчиком), а также пол-

ного “перевоспитания” (оставлен на “своем” месте в Варьете). Правда, над Варенухой витает страх “следующего” наказания в лице Алоизия (“Такой сволочи, как этот Алоизий, он будто бы никогда не встречал в жизни и что будто бы от этого Алоизия он ждет всего, чего угодно”(5,378). В чем состоит искусство наказания? В актуализации возможно большего количества отрицательных эмоций в определенный временной промежуток. Варенуха – оборотень театральный. И в этом тоже проявляется мимикрия театрального администратора. Все его действия намеренно театральны и драматичны (“Варенуха проделал все, что полагается человеку в минуты великого изумления. Он и по кабинету пробежался, и дважды вздымал руки, как распятый, и выпил целый стакан желтоватой воды из графина...” – 5, 106). В этом плане “наказание” страхом Варенухи почти идеально и театрально, ибо оно имеет беспредельный характер: от “должности” вампира-наводчика (имеющей в романе гоголевский оттенок) до несуществующего в так называемой реальной московской жизни отзывчивого и вежливого театрального администратора, “отца–благодетеля”, страдающего из–за своей вежливости.

Мотив оборотничества затрагивает и поверхностный пласт текста. В аномальном мире и слова теряют свою “истинностную” основу. Слово “пилатчина”, образованное из значимых морфем, не имеет никакого смысла в нормативном мире, зато выполняет “убийственную” функцию в искаженном. Коровьев и Бегемот (сеанс в Варьете) намеренно игнорируют глубинный смысл метафорических выражений и демонтируют метафоры (типа “Голову ему оторвать” и др.). В результате начинает демонически “действовать” буквальный смысл – первый, “бросающийся в глаза”. В мире, далеком от какой бы то ни было нормативности, неопределимо и туманно значение “глаголов эпохи”: “разъяснить” и “разоблачить”. Это своего рода слова–оборотни, слова–джокеры, не имеющие закрепленного нормативного значения. Характерно, что в контексте появляется тема карт: Фагот передает слова Парчевского (“Недаром же вы говорили вчера за ужином, что кабы не покер, то жизнь в Москве была бы совершенно несносной”). Такой “покерной” обстановкой умело пользуются Бегемот и Коровьев, вкладывая в смысл этих слов все, что угодно, но с “басенной” моралью-пользой (“разоблачение” Семплеярова и другие подобные разоблачения).

Как следствие “разоблачений” и “разъяснений” в “МиМ” конструируется целый пласт текста, который условно можно назвать эвиденциальным. Всевозможные свидетельства, устные и письменные. Сюда относятся “исторические источники”, “удостоверения” (с различной “удостоверяющей силой”, в том числе и для писателей), “справки”, “бумаги” (с печатями, но без даты), “договоры”, “контракты”, “анонимки”, “доносы” (с именем), “кляузы”, “обращения”, “литературные” доносы, “показания”, “допросы” (в том числе и записанные), “телеграммы” (телеграмма – “свидетельство о смерти” Берлиоза и телеграмма – свидетельство о подлинности почерка Степы), всевозможные “доказательства” (философские и не только), “медицинские заключения” и диагнозы, “афиши” (и “заклеенные” афиши), вывески – “надписи” и т.п. В “МиМ” это все потенциально оборотнические свидетельства, не имеющие закрепленного прочтения,

вербальный знак оборотнической эпохи.¹⁸ *“После нэпа оборотничество приобретает совершенно новый характер. В нем не остается ничего ни от трагического двоеличия, ни от химерического двуличия, ни от фантастической утраты всякого лица/.../. Из явления трагической глубины оно превращается в явление утомленной поверхности /.../ в нарядные театральные туалеты оголенных жен совсепцих френчей, в скрипичные ключи писательских спин в цензурных заведениях, в пьесы Луначарского чуть ли не на всех сценах Москвы и так далее и так далее/.../ вплоть до взимаемых красных процентов с черных доходов игорных домов. И все это под праздный гром советских передовиц о посярмлении буржуазной культуры и насаждения пролетарской морали.”*¹⁹

Вне поля анализа остаются многочисленные мотивы, так или иначе связанные многоликим и всеобъемлющим феноменом лжи. Выбраны лишь самые наглядные и принципиальные для объяснения механизмов скрепления “этического” пласта текста.

Обилие имен и предикатов этического характера, многочисленность эксплицитных оценок (на этических основаниях), целые высказывания-предписания²⁰, рассыпанные по всему тексту романа (имеются в виду как “древние” главы, так и “московские”), стилизация диалогов в духе “присутствия” *advocatus diaboli*, экспликация имен философов, создателей известных этических систем, еще не позволяет утверждать о наличии определенных этических предпочтений создателя “МиМ”. Постоянное манипулирование “механизмами” этики лишает эти механизмы этического содержания. Отсутствие “окончательных” назидательных сентенций и в то же время настойчивое звучание этической темы заставляет читателя постоянно искать точку “этического” отсчета. Поэтический язык плохо приспособлен для конвенциональной истины. Мотив лжи и лжецов имеет и эстетизованную сторону, собственно литературную – ложь содержит больше “художественной” информации, чем правда. Правда художника в другом: представить “ложь” и одновременно иронически показать, что это “ложь”. В иронии истина и ложь не контрарные понятия. “Ложь” и “лжецы” в романе имеют в первую очередь зрелищный, театральный характер, наглядно улучшая человеческое познание и понимание. В этом смысле к многочисленным квалификациям своеобразия романа “МиМ” можно прибавить еще одну: роман антропоморфный.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отклонения всегда заметнее, чем норма. Правда не так бросается в глаза, как ложь. Ложь, лживость и лжецы в литературе прежде всего зрелищны. Это театрализованное воплощение темы (“Мизантроп” Мольера, “Лжец” Корнеля, “Лжец” Гольдони, “Горе от ума” Грибоедова, “Ревизор” Гоголя и др.). Другими словами, “литературная” ложь обладает силой театрального воздействия и не соответствует факту лжи в нелитературном смысле. Мастерское изображение лжи и лжецов доставляет удовольствие быть обманутым.

² Можно сказать, что обилие “лживости” в именах и фамилиях – это “распечатывание” темы “Фауста” Гете, открыто заявленной в эпиграфе. Ср. “Чтоб узнать о вашем брате суть,/ На имя следует взглянуть,/ По специальности прозвание вам дается./ Дух злобы, демон лжи, коварства – как придется” (пер. Н.Холодковского).

³ Сопоставление “МиМ” с миром Средневековья приобрело черты исследовательской тенденции(см. о этом: Белобровцева И. Роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”. Конструктивные принципы организации текста. Тарту. 1997, с. 47–57). Но для целей данной статьи важен именно “вербальный” аспект культуры Средневековья, который почему-то исследователи оставили без должного внимания: магия слов, культура цитат, эвиденциальный тон повествования.

⁴ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 330.

⁵ Августин Аврелий впервые сделал ложь предметом философских и теологических размышлений. В частности, им было дано знаменитое определение лжи (“ложь – это сказанное с желанием сказать ложь”), которое, кстати, без значительных изменений укоренилось в современной психологии (Ср.: “Ложь – феномен общения, состоящий в намеренном искажении действительного положения вещей” – Психология. Словарь. М., 1990, с. 195). Особый интерес представляет еще и тот факт, что Августин впервые обратил внимание на “лингвистический” аспект лжи: попытался разграничить “пагубную ложь” от “шуточных форм культурной речи”. Об этом подробнее в работе (Weinrich H. Linguistik der Lüge. Heidelberg, 1966.). Как представляется, некоторые фрагменты многочисленных и известных трактатов Бл.Августина вполне могли послужить одним из многочисленных подтекстов романа (в данном случае этического пласта текста). Исследователями (правда, в связи с концепцией Города) указывалось на связь с трактатами Бл.Августина (Петровский М. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев. 2001).

⁶ Ср.: “Общее количество благ, которым могло располагать средневековое человечество, было столь недостаточным, что приходилось выпутываться кто как мог. И тот, кто не обладал силой или хитростью, почти наверняка был обречен на гибель. Кто же мог испытывать уверенность и в чем можно было быть уверенным?” (там же). Интересно, что при “тотальном” отсутствии веры в советскую эпоху реплика Воланда “Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет” имела и “словарный” оттенок: слово “дьявол” (от греч. diabolos, что буквально означает “клеветник”) отсутствовало в словарях иностранных слов (ср.: Воланд–иностранец). (См., например, Словарь иностранных слов. М., 1939.)

⁷ Шопенгауэр А. Об основе морали// Афоризмы и истины. Сочинения. М., 1999. С. 412)

⁸ Там же, с. 461

⁹ Наблюдается целая тенденция. См., например, в таком духе выполненную работу (Киселева Л. Диалог добра и зла в романе Булгакова “Мастер и Маргарита”. – Филологические науки. 1991. №6). Исключение составляет работа О. Лекманова “О чем написан роман “Мастер и Маргарита”? (Цитаты с комментарием). – Новое литературное обозрение № 24 (1997). С. 75-92, но тоже решенная в контрарном духе (истина/ложь).

¹⁰ Сам язык не способствует бинарному прочтению истина/ложь. В русском языковом сознании понятие истины представлено двумя словами – истина и правда. Истина принадлежит двум мирам: религиозному и научному. В основе первого понятия – вера, второго – знание. Правда – достояние человеческого мира. Она многолика и многообразна. Кроме того, скалярна по своей сути (см. детальный анализ функционирования в русском языке слов “правда” и “истина” в работе Арутюнова Н.Д. Истина и правда. – Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 543–640).

¹¹ Философский подтекст романа – повод для особого исследования. Как представляется, в тексте романа учтены позиции нескольких философов, критиковавших этическую систему Канта. Впервые осмелился критиковать великого Канта Шопенгауэр в своей работе “Об основах морали” (1840). Среди прочего, особенному скептицизму подверглась установка в работе Канта, репрезентирующая категорический инфинитив, – “Ты не должен лгать”, сформулированная в качестве морального закона. Как пишет Шопенгауэр, закона, практически всегда остающегося без последствий (Шопенгауэр 1998: 309). Скептическая точка зрения Шопенгауэра распространялась и на кантовскую интерпретацию совести, долга, справедливости/несправедливости. Критическую линию Шопенгауэра родолил Вл. Соловьев. “Формальной основой нравственных предписаний” назвал он категорический императив. О вышеупомянутом моральном законе было сказано следующее: “Когда оба члена какой-нибудь дилеммы одинаково приводят к нелепостям, то, значит, в самой постановке дилеммы есть что-нибудь неладное. В настоящем вопросе это неладное зависит от двусмысленности слова “ложь(ложный, лгать)”, которое между тем принимается здесь так, как будто бы в одном смысле непременно заключается и другой, чего на самом деле нет. Таким образом, это главное слово принимается фальшиво, в самой основе рассуждения, а потому и никаких заключений, кроме фальшивых, отсюда произойти не может (Соловьев 1999: 465). Ср. фамильярное высказывание Шопенгауэра по поводу “Метафизических начал учения о добродетели”: “влияние старческой слабости становится уже решительнее” (Ук. соч.: 307). Впрочем, возможно и не пародийное прочтение этого фрагмента (ср.: Петровский 2001, с. 298).

¹² Известный логик А.А.Ивин, например, считает, что первый этап в развитии формальной логики начался “с построения Аристотелем теории категорического силлогизма и продолжался более двух тысяч лет”, в течение этого времени формальная логика развивалась очень медленно и обсуждавшиеся в ней проблемы мало чем отличались от проблем, поставленных Аристотелем. См. подробнее (Ивин А.А. Основания логики оценок. М., 1970, с. 6). Ср. также поэтическую рефлексию в “Фаусте” (Гете начал печатать первую часть с 1791г.): “Мефистофель. По мне, полезно было бы для вас/ Курс логики пройти: в ее границах/ Начнут сейчас дрессировать ваш ум,/ Держа его в ежовых рукавицах,/ Чтоб тихо он, без лишних дум/ И без пустого нетерпенья /Всползал по лестнице мышленья,/ Чтоб вкривь и вкось, по всем путям/ Он не метался там и сям”.

¹³ Потехня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 254.

¹⁴ Степун Ф. Мысли о России. – Русская идея. Т.1. М., 1994. С. 282.

¹⁵ Ср. высказывание Ф. Степуна о косоглазии в оборотничестве: “/.../смотря в оба, он левым глазом еще о чем-то подмигивает правому, а правый левому. Его раскосые глаза излучают, таким образом, как бы четыре взора” (Ук. соч., С. 274). Впервые на гносеологический характер проблемы зрения и зрелищности обратил внимание

Бл. Августин в десятой книге “Исповеди”. Зрение он относил к “перцептивным соблазнам” (“зрение доставляет нам больше всего материала для познания”). “Собственное назначение глаз – видеть, но мы пользуемся этим словом, говоря и о других чувствах, когда с их помощью что-то узнаем” (Августин Бл. Исповедь. М., 1997. С. 198). Эту традицию продолжил Гете. М. Бахтин, говоря о широко известном исключительном значении зримости для Гете, подчеркивал: “В понимании глаза и зримости он был одинаково далек и от примитивного грубого сенсуализма и от узкого эстетизма. Зримость была для него не только первой, но и последней инстанцией, где зримое уже было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания” (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 218). Представляется, что в “МиМ” (и не только) Булгаков следует этой традиции, но, конечно, представляет свой художественный вариант.

¹⁶ О важности интерпретационного компонента в понятии нормы в творчестве Булгакова (см.: Кульюс С., Туровская С. Поэтика а *la carte* роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”. Булгаковский сборник. II. Таллинн. 1994. С. 80–95.

¹⁷ Соловьев В.С. Оправдание добра. – Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Духовные основы жизни. Оправдание добра. Минск. 1999. С. 467.

¹⁸ Мотив эвиденциальности, как представляется, один из самых важных и устойчивых в булгаковском творчестве. Разумеется, мотив сложный и эклектичный. Тема “бумажек” – лишь побочный мотив разрушения “онтологической” эвиденциальности (исчезающие домовые книги, истории болезни, удостоверения и т.д.). В “МиМ” концептуально невозможна “окончательная бумажка”, (“фактическая”, “настоящая”), которую так хотел получить профессор Преображенский. За пределами статьи остается и другой “эвиденциальный” мотив – мотив молвы, тоже имеющий своим семантическим ядром соотношение правда/ложь.

¹⁹ Степун 1994, с. 287. В этом плане интересно созвучие мыслей Булгакова философским взглядам Вл. Соловьева и Ф. Степуна (который, кстати, продолжил дух философской традиции Вл. Соловьева). Все это говорит об особой избирательности писателя к существующим полуфилософским, полухудожественным концепциям мира (термин Бахтина по отношению к концепциям Ницше и Шопенгауэра). В основе таких систем, по мнению Бахтина, лежит “живое событие отношения автора к миру, подобного отношению художника к своему герою, и для понимания таких концепций нужен до известной степени антропоморфный мир – объект их мышления” (Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. – Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев, 1994, с. 87).

²⁰ В аномальном мире наличие кодифицированных нормативных актов бессмысленно (они остаются без последствий). Поэтому человеческие действия ориентируются предписаниями. В тексте романа эти предписания охватывают все текстовые структуры – от оглавления (“Никогда не разговаривайте с неизвестными”) до повествовательских оценок (типа “надо заметить, что...”; “план Берлиоза следует признать правильным”; “следовало бы, пожалуй, спросить Ивана Николаевича, почему...”). Кроме названных “метапредписаний”, т.е. предписаний для читателя (в целях “правильной” интерпретации текста), имеется обширный пласт нормативных предписаний, справедливых не для искаженного мира (“Брынза не бывает зеленого цвета, это вас кто-то обманул. Ей полагается быть белой” (5,200); “А ты, если ты швейцар, должен знать...” (5,65)). Они рассчитаны как на “девиантных” персонажей, так и на возможное “девиантное” сознание читателя.

АВТОРСКАЯ ОЦЕНКА ОБРАЗА ВОЛАНДА

Татьяна Стойкова (Рига)

Роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита” характеризуется полисубъектной структурой повествования, включающей разнообразные формы соединения субъектно-модальных планов автора и персонажей, в которой и формируется неоднозначная оценочная позиция автора в отношении Воланда. Эстетическая значимость соединения субъектно-модальных сфер автора и персонажей проявляется в том, что Воланд изображается через оценочное восприятие других персонажей и авторская оценка Воланда подменяется их оценками. Автор уклоняется от эксплицитного выражения оценки или ведет игру с читателем, который не заметил многослойности повествования.

Так, двухсубъектные контексты повествования с несобственно-прямой речью о событиях на Патриарших содержат негативную оценку Воланда и его суждений. Ср.: *какой-то действительно нелепый разговор* (5, 16); *мелющийся чепуху иностранец* (5, 17); *страннейший завтрак у покойного философа Канта*; *дурацкие речи про подсолнечное масло и Аннушку* (5, 45); *вовсе не улыбалась мысль караулить сумасшедшего немца* (5, 46). Подобные оценки соотносятся с субъектно-модальным планом редактора и поэта, отражают их восприятие и мотивированы тем, что суждения Воланда, основанные на абсолютном знании, не вмещаются в сознание его собеседников. Соединение субъектных планов не означает слияния оценочных позиций. Негативные оценки в адрес Воланда не могут представлять точку зрения автора, так как с первых страниц, где раскрываются атеистические воззрения литераторов, эти персонажи становятся объектом иронического изображения Булгакова. Речевым средством иронии выступают различные виды стилистических и смысловых контрастов. Ирония дистанцирует автора от персонажей и свидетельствует, что он не разделяет их взглядов и оценок. Воланд также иронизирует над убеждениями Берлиоза и Бездомного. Единство иронического отношения к литераторам может рассматриваться как основа сближения ценностных позиций автора и Воланда.

В “ремарках” отражается игра Воланда с персонажами, которые его “не узнали”. Именования “неузнанного” Воланда, с одной стороны, номинируют маски, которые надевает на него автор, с другой – отражают восприятие Воланда собеседниками (Берлиозом, Бездомным, Лиходеевым, Соковым): *иностранец, заграничный чудак, незнакомец, профессор, сумасшедший немец, больной, визитер, гастролер, артист, иностранный маг, черный маг* и т.д. Так, идея литераторов о сумасшествии иностранного профессора, возникшая, по сути, из столкновения разнокачественных картин мира, подхватывается Воландом, который по воле автора разыгрывает соответствующую роль. Исполнение роли объективируется в “ремарках”, создается образ речи: *горько ответил профессор; профессор пугливо оглянулся; растерянно ответил профессор; ответил полоумный немец;*

тоскливо и дико блуждая зеленым глазом; вдруг развязно ответил сумасшедший и подмигнул; вдруг весело осведомился больной /.../; трясясь от хохота, проговорил профессор (5, 45); перестал хохотать внезапно и, что вполне понятно при душевной болезни, после хохота впал в другую крайность – раздражился и крикнул сурово; печально согласился больной и вдруг страстно попросил (5, 45-46). Вводная конструкция, что вполне понятно при душевной болезни, номинации *полоумный немец, сумасшедший, больной*, содержащие общий семантический признак “психическое расстройство”, соотносятся с субъектно-модальным планом редактора и поэта, отражая их восприятие. Качественные наречия *пугливо, растерянно, тоскливо, дико, развязно, весело, страстно* глаголы *хохотать, раздражиться*; оборот *трясясь от хохота* передают эмоциональную реакцию профессора на реплики собеседников, выражающуюся в контрастной смене эмоционально-психических состояний, которые являются проявлением игры. Однако наречия *горько, печально*, содержащие семантический признак “сожаление”, отражают позицию автора – сожаление по поводу ограниченности литераторов. Воланд разыгрывает не узнавших его собеседников и в других речевых ситуациях. Автор также играет с персонажами и читателем, поддерживая лицедейство Воланда. В основе этой общности речевого поведения лежит карнавальное мироощущение (карнавальное отношение к жизни составляет грань авторского мировидения и мировидения его героя, вживающегося в человеческую роль.)

Смысловую перспективу образа высвечивает семантико-стилистический анализ описаний Воланда, включенных в авторское повествование. Контексты описаний, как правило, двухсубъектны, так как в них отражается сфера сознания и восприятия других персонажей. В художественной структуре образа Воланда развивается идея асимметричности его облика, организующая описания персонажа. Она приобретает особую эстетическую значимость для раскрытия концептуальной сущности образа, которая и обуславливает неоднозначность авторских оценок.

Вот первое описание Воланда: *“Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему – то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец” (5, 10-11).*

Детали описания порождают ассоциации, прочитывающиеся в широком литературно-культурном контексте и понятные идеальному читателю. “Набалдашник в виде головы пуделя” вызывает закономерные ассоциации с Мефистофелем Гете. Номинация “иностранец” также высвечивает ряд литературных ассоциаций: “иностранец” “появляется на Патриарших прудах /.../, замыкая собою длинную вереницу иностранцев-космополитов – персонажей с дьявольщинкой”¹. Художественная значимость таких деталей, как асимметричность черт внеш-

ности и зеленый цвет глаза, определяется их “традиционной в литературе” символикой дьявольского облика². Ориентация автора на идеального читателя не исключает присутствия и другого типа читателя, профанного, для которого имплицитный ассоциативный план недоступен, как недоступен он для Берлиоза и Бездомного. Угадывание национальности и недоумение по поводу внешнего вида неизвестного, которое составляет прагматический смысл слов с семантикой неопределенности (“какой-то”, “почему-то”), свидетельствуют о том, что литераторы не узнали, кто перед ними. Асимметричность облика, неординарность одежды, респектабельность воспринимаются как странность, непохожесть на всех остальных. Это признак чужого, не своего, поэтому – иностранец. Однако в контексте, благодаря литературным связям образа, мерцает авторский, имплицитный смысл номинации: “он действительно иностранец для всего подлунного мира”³. Нарастающую остроту конфликта между иностранцем и его собеседниками отражает следующий контекст: “... тут только приятели догадались заглянуть ему как следует в глаза и убедились в том, что левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый – пуст, черен и мертв” (5, 44). Ментальные глаголы *догадались*, *убедились* соотносят описание, в котором художественно конкретизируется идея асимметричности облика Воланда, с субъектной сферой Берлиоза и Бездомного. Сочинительной связью (союзом *а*) задается сопоставление смыслов, выражаемых семантикой предикатов “*безумен / пуст, черен и мертв*”. Они актуализируют общий семантический признак “отсутствие жизни во взгляде” и становятся контекстуальными синонимами. Благодаря положению предикатов в ряду однородных членов происходит градационное усиление признака. Прилагательное “безумен” выражает чрезмерную страстность, порыв; высокую меру качества подчеркивает наречие “совершенно”. Таким образом, художественное решение асимметричности внешних черт Воланда как присущего дьяволу свойства в со- и противопоставлении контрастных признаков высвечивает непредсказуемый и противоречивый характер дьявольской сути персонажа, открытой для автора и идеального читателя. В восприятии же литераторов асимметрия глаз – свидетельство сумасшествия иностранца. Выбор в качестве предикатов краткой формы прилагательных, отражающей аналитичность, интерпретирующее отношение субъекта речи, подчеркивает, с одной стороны, значимость характеристики персонажа, с другой – остротенно-констатирующую позицию автора в отношении героя.

Третий раз мотив асимметричности черт Воланда возникает в авторском повествовании, передающем, на первый взгляд, восприятие Маргариты-ведьмы, которую представляют Воланду: “*Два глаза уперлись Маргарите в лицо. Правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и черный, вроде как узкое игольное ушко, как выход в бездонный колодезь всякой тьмы и теней. Лицо Воланда было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу...*” (5, 246).

На субъектную сферу Маргариты указывают глагол и глагольная конструкция чувственно-зрительного восприятия *разглядела, взор ее притягивала постель*. Но предложение, содержащее информацию о событиях, неизвестных Маргарите (история встречи Бездомного с Воландом), переключает повествование с точки зрения персонажа-наблюдателя в авторский план.

Асимметричность постепенно становится внутренней характеристикой персонажа, вскрывая его амбивалентную сущность. Действительно, в первом описании подчеркивается лишь внешняя асимметричность: прилагательные *черный, зеленый* употреблены в номинативной функции цветообозначения. Во втором описании асимметрия глаз связывается уже с отражением противоречивой сути персонажа, благодаря переносному употреблению прилагательных, создающих образ глаз (*безумен/пуст, черен, мертв*). Наконец, в третьем описании асимметричность приобретает символический характер. Художественное решение здесь построено на эстетическом преобразовании семантики прилагательных *пустой* и *черный*, включенных в состав развернутого сравнения: прилагательные реализуют метафоричные значения, которые конкретизируют психическую сущность личности: *пустой* – “ничего не выражающий, мертвенный”, *черный* – “мрачный, тяжелый”. Эти значения включают отрицательную оценку. Поскольку в основе образов сравнения лежат конкретно-предметные реалии *игольное ухо, колодец*, содержащие наглядный образ, в контексте мерцают, отступая на второй план, и номинативные значения прилагательных: *пустой* – “не заполненный ничем, полый”; *черный* – “самый темный из существующих цветов”. Вместе с тем образы сравнения порождают смысловые ассоциации, на основе которых формируется символический план образа Воланда. Смысл метафоры *колодец тьмы и теней* проясняется в глобальном контексте романа и связан с изображением зла. Необходимо учесть семантическую сопряженность художественных понятий *зло* и *тени*, синонимически сближенных в контексте диалога Левия с Воландом. Левий: “Я к тебе, дух зла и повелитель *теней*”; Воланд: “/.../ что бы делало твое добро, если б не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли *тени*?” (5, 349-350, выделено нами –Т.С.). При соотнесенности в художественной системе романа этих контекстов с контекстом сравнения как *выход в колодец всякой тьмы и теней* осложняется семантика прилагательных *пустой* и *черный*. У слова *черный* актуализируется значение “связанный со злом, несущий зло”, поддерживаемое и ассоциациями с библейской притчей, которые невольно вызывают речевой образ *узкое игольное ухо*. Аллегорический смысл притчи, рассказанной Иисусом богатому юноше о том, что */.../ удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в царство Божие* (Матф.19: 24), отражает проблему зла. На основе общей отрицательно-оценочной коннотации у прилагательных *пустой, черный* в художественной системе произведения формируется более глубокий обобщенно-образный смысл – “лишенный жизненной творящей силы”, который связан с образом хаоса и поддерживается традиционным пониманием *черного* как символа небытия, смерти,

хаоса. Поэтому эстетическое значение речевого образа глаза – *пустой и черный, вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодезь всякой тьмы и теней* осмысливается как символ небытия, хаоса, зла, ада. Образ-символ насыщен отрицательной экспрессией, которая придает описанию персонажа мрачный, тягостный колорит.

Экспрессивно-смысловой план другого речевого образа *правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души* строят метафоры⁴. Метафора *сверлящий любого до дна души* актуализирует значение “проникающий в самую суть человека”, “такой, от которого ничего не может укрыться, остаться тайным”. Смысл метафоры *с золотой искрой на дне* определяется ассоциативными связями слова *золотой*: “золото” в мифологической традиции осмысливается как символ очищения души в горниле “истязающего огня грозных испытаний”⁵. Мерцающая в семантике образа *правый с золотой искрой на дне* идея просветления души человеческой, переплавившейся, как золото, в очистительном огне, подчеркивает амбивалентность образа Воланда. Положительная оценка словесных образов *золотой, искра* смягчает зловещий колорит описания, нагнетаемый экспрессией других речевых образов, воплощающих идею асимметрии, дисгармоничности облика: *лицо скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу*. Авторская позиция проявляется в констатации существования некой неподвластной разуму амбивалентной силы в мироздании, персонифицированной в образе Воланда, в стремлении постичь ее объективную суть.

Последующие два описания “укрупняют” образ, в них акцентируются символические линии его осмысления, конкретизируется авторская модальность. Вот Воланд готовится покинуть Москву и созерцает ее с высоты террасы каменного здания: *“Воланд сидел на складном табурете, одетый в черную свою сутану. Его длинная и широкая шага была воткнута между двумя расщелившимися плитами террасы вертикально, так что получались солнечные часы. Тень шага медленно и неуклонно удлинялась, подползая к черным туфлям на ногах сатаны. Положив острый подбородок на кулак, скорчившись на табурете и поджав одну ногу под себя, Воланд не отрываясь смотрел на необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг. /.../ оба находящиеся на террасе <Азazelло и Воланд – Т.С.> глядели, как в окнах, повернутых на запад, в верхних этажах громад зажигалось изломанное ослепительное солнце. Глаз Воланда горел так же, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиной к закату”* (5, 348-349).

В романе это единственный фрагмент развернутого авторского повествования, включающего описание героя, где Воланд изображается вне сферы восприятия других персонажей и где для номинации Воланда автором использовано слово *сатана*. Описание пронизано эсхатологическим настроением. Глагол зрительного восприятия *смотреть* указывает на введение субъектного плана самого Воланда, который становится не только объектом изображения на фоне

урбанистического пейзажа, но и субъектом оценочного восприятия созерцаемого им города. Лексемы *сборище*, *лачуга* с отрицательной эмоциональной оценкой соотносятся со сферой персонажа. Смысловая антитеза дворцы/лачуги выражает контраст великолепия, богатства и нищеты, убожества. Однако оба контрастных признака связаны однородной экспрессией, передающей презрительно-снисходительное отношение Воланда к городу, который он покидает. Семантика эпитета *обреченный* акцентирует эсхатологическую идею, которая воплощается и в обобщенно-символическом значении лейтмотивного образа солнца – *изломанное ослепительное солнце*. Идея обреченности города связывается с образом Воланда опосредованно, через глагольную метафору *глаз Воланда горел*, которая формируется в контексте сопоставления *горел так же, как одно из таких окон*; при этом значима мифологическая символика частей света: запад – страна смерти⁶. Эсхатологическая идея конкретизируется в ассоциативном образе всепожирающего огня, который “строят” лексемы, содержащие признак горения: *зажигаться*, *гореть*, *закат*, *ослепительное солнце*. Идея поддерживается значением слова *черный* в палитре описания Воланда (*черная сутана*, *черные туфли*) как символа небытия, хаоса и номинацией *сатана*, обозначающей зло как порождение хаоса. Особую эстетическую значимость в этой связи приобретает и образ солнечных часов – знак бесконечности времени, но вместе с тем и напоминание о тленности земного бытия. Номинативная лексика *сутана*, *шага* ассоциативно связывает в повествовании Москву со Средневековьем, подчеркивая текучесть времени и бренность физического существования. Лексическая семантика и экспрессия речевых образов, воплощающих эсхатологическую идею, отражая сущность Воланда, определяют авторскую модальность. Позиция автора – в спокойном принятии универсальных законов бытия: конец земного существования неизбежен в вечности времени, которую символизирует Воланд.

В предыдущем описании Воланд поднят над городом не только на высоту здания, с которого он прощается с Москвой. Символический смысл этой высоты – в утверждении автором надмирности героя, его бытия вне каких-либо связей с социумом, с земной жизнью человечества. Это подтверждается и следующим контекстом, где образ героя приобретает еще большую масштабность, он становится космичен: “И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд” (5, 368-369). Летящим в пространстве Вселенной герой предстает в восприятии Маргариты: на введение ее сферы сознания указывает ментальный глагол *думала*, гипотетическая модальность (*не могла бы, возможно*) соотносится также с субъектной сферой Маргариты. В этом финальном описании остается неразрешенной загадка Воланда. Совершается волшебное превращение других участников полета; они сохраняют (а Бегемот обретает) человеческий облик. В отношении Воланда принцип изображения нарушается: происходит отождествле-

ние всадника с ночной картиной мироздания (*лунные цепочки, глыба мрака, туча, белые пятна звезд*). Образ всадника формируют в нерасторжимом соединении образы света и тьмы. В единстве их символических смыслов проявляется амбивалентность Воланда, воплощающего высшую силу в мироздании. В этой связи значимо расподобление героя с человеческим обликом. Вместе с тем контраст поэтизирует Воланда, что подчеркивает его магическую привлекательность и непостижимость его сути.

Поэтизация Воланда как оценочная характеристика соотносится не только с планом восприятия Маргариты, но прежде всего и автора, так как описание летящего Воланда сохраняет стилистику авторского повествования и описания ночного полета. Оно представляет собой чередование двухсубъектных, соединяющих сферы автора и Маргариты, и односубъектных, отражающих только авторскую позицию, контекстов. На переключение в субъектный план Маргариты указывают речевые сигналы, как правило, глаголы зрительного восприятия, реже – ментальные. Односубъектные, авторские, контексты содержат информацию, неизвестную Маргарите. При плавной смене или соединении субъектных планов не нарушается единство стиля, отмеченного использованием элементов романтической поэтики (резких контрастов света и мрака, укрупнения, гиперболизации образов и т.д.), что позволяет говорить о единстве точек зрения автора и героини.

Итак, семантико-стилистический анализ композиционно-речевых средств выражения авторской позиции показывает, что при неоднозначности оценок в авторской картине мира эксплицируется существование иррациональной силы, высшего закона бытия, олицетворяемых Воландом. Этот вывод соотносится с существующими в литературоведении концепциями образа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., С. 390-391.

² Абрагам П. Роман “Мастер и Маргарита” М.А. Булгакова. Брно. 1993. С. 161-163.

³ Белобровцева И., Кульюс С. Иностранец в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита”. – Булгаковский сборник. III. Материалы по истории русской литературы XX века. Таллинн, 1998. С. 62.

⁴ С философской точки зрения глаза Воланда напоминают о двух возможных решениях судьбы человека в момент Страшного суда: или очищение огнем (символизирует глаз с *золотой искрой*), или вечное проклятие, выход в ад (символизирует глаз как *узкое игольное ухо*). – Абрагам, указ. соч., с. 162-165.

⁵ Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. – Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1993. С. 47.

⁶ Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа “Мастер и Маргарита”. – М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 290.

“ВОТ ВОЛАНД И ПРИШЕЛ” – НО ОТКУДА?

Клаус Харер (Франкфурт-на-Майне)

0. Введение

Имена собственные в художественной литературе – проблема многосложная и, по-видимому, связанная с самой сутью литературного, художественного статуса соответствующих текстов. В современной лингвистике и логике имена собственные понимаются как *“чисто условные взаимозаменяемые различительные знаки, функция которых сводится к непосредственной отсылке к денотату без обращения к значению и минуя возникающую коннотацию”*. Они *“лишены значения и не мотивированы какими-либо свойствами и признаками денотата”*.¹ Это связано с тем, что “денотат” (т.е. человек), как правило, получает свое имя (крещением, записью в метрику или подобными операциями) в тот момент, когда его отличительные “свойства и признаки” еще не выражены в достаточной форме. Если исключить, что некая инстанция с провидческими способностями раздает имена по известным заранее свойствам их носителей, то процитированная формула логична.

Этому пониманию, однако, противостоит мифопоэтическое сознание, которое связывает имя собственное со свойствами и признаками его носителя, вплоть до полного отождествления в духе неоплатонизма (ср., например, трактат Павла Флоренского “Имена”). С этим связано то, что *“...на коннотационном уровне имена собственные воспринимаются так же, как и все остальные имена нарицательные. Они вызывают разные ассоциации и за счет семантики и этимологии, и за счет своих формальных свойств (звучание, артикуляция, морфология, иногда и начертание), и за счет представлений о самом упоминаемом носителе данного имени или об иных его носителях, и за счет формантов, выражающих отношение к носителю имени, и за счет бытующей ценностно-стилистической шкалы имен”*.² В художественной же литературе этот аспект коннотации используется в самом широком плане. Автор как инстанция, создающая не только персонаж, но и его имя, может использовать все названные выше уровни, регулирующие коннотацию. Поэтому выбор имен персонажей в художественном тексте может быть семантическим ядром целого произведения. В традиции русской драмы, начиная с Фонвизина, и романа, начиная с Фаддея Булгарина, использование говорящих имен – прием общепринятый для характеристики персонажей. Имя собственное у русских писателей – Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова, А. Белого и др. – часто функционирует *“на правах своеобразного эпитета”*.³

Имена в произведениях М.А. Булгакова, и, в частности, в его романе “Мастер и Маргарита”, привлекали внимание многих исследователей. Некоторым сводом анализа имен персонажей можно считать соответствующие статьи в “Булгаковской энциклопедии”.⁴ Объем коннотативных потенций имен собст-

венных с культурной нагрузкой зависит от свойств культурной традиции этих имен. Особой проблемой в этой связи, однако, является вопрос о конкретной генеалогии имен собственных. Так, например, не тривиален вопрос о зависимости булгаковской Маргариты от одноименного персонажа в “Фаусте” Гете или же от оперных героинь Гуно и Берлиоза. Соответственно с желаемым статусом объекта анализа литературоведы склонны брать без особой оглядки свои интертекстуальные столбы “сверху”, т.е. предпочитают сопоставлять Булгакова с Гете, а вполне реальные связи с куда более близкими по культурной ситуации времени явлениями, как “Фауст” Гуно и “Осуждение Фауста” Берлиоза, привлекают значительно меньше внимания. Особый случай – это имя одного из центральных персонажей романа – Воланд. По аналогии с общепризнанным гетевским слоем романа, источником этого имени считается тот же “Фауст”. Некоторая неуверенность, если не недоверие к этой версии, чувствуется в словах Б.Соколова, который, тем не менее, утверждает: “Само имя Воланд взято из поэмы Гете, где оно упоминается лишь однажды и в русских переводах обычно опускается”.⁵ Указание на примечание к прозаическому переводу “Фауста” А. Соколовского (1902) в качестве источника этого имени не кажется убедительным. Тем не менее, Соколов настаивает на том, что “Булгакову хотелось именно с “Фаустом” связать своего сатану, пусть даже нареченного именем, не слишком известным русской публике”.⁶ Почему Булгаков в таком случае выбрал произношение *Воланд*, вместо гетевского *Фоланд*, непонятно. Другой такой случай – это имя инфернального, огромного кота Бегемота. Указание на демонологическую литературу не объясняет, как Булгакову могло прийти в голову такое кошачье имя!

В настоящих тезисах предлагается версия, способная объяснить генезис обоих имен по одному источнику, пользовавшемуся у русской читающей публики дореволюционной эпохи некоторой популярностью и, возможно, интересовавшему Булгакова и со стороны чисто литературной, и по своему сюжету. Это – сегодня скорее забытый роман “Рыцари духа” немецкого писателя Карла Гуцкова (Karl Gutzkow, 1811-1878). К. Гуцков, в 1830-е годы знаменитый вождь “Молодой Германии”, представил своими “Рыцарями духа” (1850/51) опыт романного жанра нового типа, который должен был строиться не на последовательности действия (“Nacheinander”), которая более пригодна для драмы, а на описании всей широты общественной жизни, на параллелизме („Nebeneinander”) (см. предисловие Гуцкова 1850 г.⁷. В огромном романе (первое издание насчитывало более 4000 страниц!) выступает более семидесяти ярко очерченных действующих лиц из всех сословий и областей современной общественной жизни. Сюжет связывает общественную ситуацию в Пруссии конца 1840-х гг. с историей рыцарского ордена тамплиеров. Главные герои – братья Вильдунгены – судятся за наследство их предка, последнего рыцаря ордена иоаннитов во время германской реформации. В надежде на это наследство братья создают тайное общество “Рыцарей духа”, с помощью которого они хотят воскресить идеализированную традицию ордена тамплиеров.

1. Воланд

Появление Воланда под своим именем в романе Булгакова растянуто до 7-ой главы, где загадочный иностранец наконец-то представляется со своей свитой директору варьете Степе Лиходееву словами “Профессор черной магии Воланд” (5, 79). В следующий пересказ того, что происходило накануне, рассказчик включает слегка скрытую цитату из Гете (почему-то не замеченную булгаковцами): “Вот Воланд и пришел”, что нужно понимать как прямую аллюзию на гетевского Мефистофеля (ср. Гете, “Фауст”, стих 423: “Platz! Junker Voland kommt. Platz! Süßer Pöbel, Platz!”). И, действительно, именно в этой сцене романа Воланд впервые выказывает явно дьявольские черты. Его до тех пор наигранная таинственная любезность сменяется откровенной инфернальностью. Но это первое упоминание имени *Воланд* подготовлено уже первой главой романа, когда иностранец показывает свои документы, а Бездомный успевает “разглядеть на карточке напечатанное иностранными буквами слово “профессор” и начальную букву фамилии – двойное „В” – „W”” (5, 18). И тут Воланд выявляет черты не столько мефистофельские, сколько напоминающие другого литературного “Фоланда”, персонажа “Рыцарей духа” Карла Гуцкова. У Гуцкова это имя носит генерал Фоланд Фон-дер-Ганенфедер (Voland von der Hahnenfeder), католик и тайный иезуит, бывший воспитатель короля, который пользуется при дворе несколько подозрительным влиянием. Дьявольские черты у него выступают в явно сниженном и ироническом виде. Он отличается глубокими знаниями по истории всяких тайных обществ (тамплиеров, иоаннитов, иезуитов и масонов) и является консультантом короля по подобным вопросам. Кроме его эпизодических появлений в романе, ему посвящена целиком 11-я глава восьмой книги. Здесь дается и описание его внешности: “Глаза, метавшие молнию из-под нависших век, противоречили мертвому спокойствию лица”.⁸ Рассказчик подчеркивает, что *“никто не сомневался в известной доброте его сердца. А все-таки ему приписывали нечто чертовское, говоря, что он имел на птиц такое же влияние, как змея, притягивающая их своим взглядом. Они дрожали перед ним и валялись как мертвые на его высунутый язык”*.⁹

Мне кажется более чем вероятным, что именно этот *Фоланд* был образцом булгаковского Воланда первых глав романа. Уже указание на немецкое “дубль В” свидетельствует о его немецком происхождении (хотя у Гуцкова Воланд пишется, конечно, через немецкое “V” и произносится как “Фоланд”). Булгаковский Воланд – “консультант”, так же как и у Гуцкова; он любит рассуждать об истории и отличается удивительной осведомленностью в самых неожиданных исторических подробностях. Наконец, отражением военного звания генерала Воланда является у Булгакова то, что Бездомному в 4-ой главе “показалось, что тот /т.е. Воланд – К.Х./ стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу” (5, 49).

2. Бегемот

Имя *Бегемот* в романе Булгакова пока не удостоилось анализа. Б. Соколов отмечает, что это имя “взято из апокрифической ветхозаветной книги Еноха”.¹⁰ Очевидно, имя действительно восходит к ветхозаветной литературной традиции, оно встречается, впрочем, и в неапокрифической книге Иова, где в гл. 40, ст. 10-19 содержится подробное описание зверя бегемота. Но впоследствии *Бегемот* стал в средневековой демонологии демоном, который выступает “в виде чудовища с слоновой головой, с хоботом и клыками”.¹¹ Соколов перечисляет возможные источники сведений Булгакова о *Бегемоте* и предлагает несколько интертекстуальных переключек, связывающих поведение кота Бегемота в романе с “Жизнеописанием Степана Александровича Лососинова” (1928) С.С.Заяицкого и трактатом А. Франса “Сад Эпикура”.¹² С кошачьим обликом Бегемота связано также свидетельство второй жены писателя Л.Е. Белозерской-Булгаковой, которая считала прототипом Бегемота их большого серого кота Флюшку. Этим, однако, не объясняется, каким образом демон *Бегемот*, который по литературной традиции похож на слона или гиппопотама, в романе приобретает обличье сверхъестественно огромного кота. Тот же вопрос следует задать и в обратном направлении: почему демонический кот получил у Булгакова имя Бегемот? Ведь *Бегемот* в русском языке говорящее имя, указывающее на определенного зверя: *Hippopotamus amphibius*, т.е. гиппопотам.

Имя *Бегемот* в романе комично по преимуществу. Но комизм этот сложный и он заслужил, на наш взгляд, комментария. Дело в том, что он основывается на бытовом комизме смешных имен домашних животных. Когда кошку зовут Клеопатрой, а кота Цезарем, то комический эффект – результат несоответствия громкого историко-классического имени с мелкой, бытовой сферой проживания домашнего животного. Если домашнего кота зовут Бегемот, то комизм основан на несоответствии величины, а также разных признаков чисто зоологического плана: Бегемот (гиппопотам) живет в воде, питается как вегетарианец, он неуклюж и неподвижен (по крайней мере, так себе его представляют жители северных стран и читатели Корнея Чуковского). А кот, наоборот, боится воды, любит мясо, подвижен и ловок. В наименовании *Бегемот* у Булгакова этот предполагаемый бытовой комизм развернут в демонологическом плане. Смешной домашний кот приобретает по-настоящему пугающие свойства, причем гиперболизм, выражающийся в его огромных размерах, соединен с очеловечиванием зверя, основанном на том же бытовом наименовании домашних животных. В русском языке ассоциация *Бегемота* с ветхозаветной литературной традицией накладывается на чисто терминологическое зоологическое значение слова, которое мы находим в любом словаре русского языка. Использование этого осложненно-комического эффекта в романе предполагает, таким образом, предыдущее бытовое наименование домашнего кота *Бегемотом*. Подобное наименование встречается в том же романе Карла Гуцкова “Рыцари духа”.

Одно из многочисленных действующих лиц романа – чудаковатый, престарелый Президент Верховного суда и масон Дагоберт фон Гардер, который играет ключевую роль в юридическом решении вопроса о наследстве иоаннитов. Он, как мизантроп, по горькому опыту многолетней юридической и судебной практики на старости лет общается только со зверями и живет в своем загородном имении в обществе большого количества зверей. Среди прочих (ворон, черепахи, собаки, птицы) у него живет огромный толстый кот Бафомет, имя которого сам Гардер объясняет в следующих словах, обращенных к королю: *“Ваше величество /.../ Если б генерал Фоланд принимал за действительные документы писания рыцарей-еретиков, тогда только он мог бы выдавать сказки за правду. Я знаю, что действительно находили в храмах Тамплиеров символы животного мира и между прочим найдена была металлическая голова кошки, которую называли Бафометом. Я также из шутки назвал своего кота Бафометом”*¹³. Тогда как наименование кота Бафометом у Гуцкова остается шуткой, у Булгакова этот мотив вырастает в inferнальное превращение кота Бафомета в чудовище Бегемота, так же как из смешного в романе Гуцкова обскуранта “генерала Фоланда”, в котором мало дьявольского, у Булгакова в “Мастере и Маргарите” развивается сущий Мефистофель.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мейлах М.Б. Об именах Ахматовой I: Анна. – Russian Literature. № 10/11. С. 33-34.

² Фарыно Е. Введение в литературоведение. Wyd. II poszerszone i zmienione. Warszawa, 1991. С. 125.

³ Там же, с. 129.

⁴ Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. Москва: Локид-Миф, 1996.

⁵ Там же, с. 156.

⁶ Там же.

⁷ Gutzkow K. F. Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Frankfurt/M, 1998. S. 9-10.

⁸ Гуцков К. Рыцари духа. Социально-политический роман в девяти книгах. Т. III. С. – Петербург, 1871. С. 146; ср.: Gutzkow. Die Ritter vom Geiste. S. 2971. Русский перевод “Рыцарей духа”, судя по известным мне отрывкам, очень неточен и в остро полемических местах, главным образом антицерковного плана, сильно сглажен. Однако поскольку русскому читателю Булгакову мог быть известен, скорее всего, именно этот перевод, в дальнейшем он цитируется без комментария, но с указанием соответствующих мест в немецком оригинале.

⁹ Гуцков. Рыцари духа. С. 145; ср.: Gutzkow. Die Ritter vom Geiste. S. 2970.

¹⁰ Соколов Б. Булгаковская энциклопедия, с. 49.

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 50.

¹³ Гуцков. Рыцари духа. С. 281; ср.: Gutzkow. Die Ritter vom Geiste. S. 3230-3231

НОЧЬ ПОЗДРАВЛЕНИЙ...
**(ЮБИЛЯРНЫЙ МХАТ ПРИВЕТСТВУЮТ: БОЛЬШОЙ ТЕАТР,
МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ДРУГИЕ)**

Борис Мягков (Москва)

“Театральный роман” Михаила Булгакова с Московским Художественным театром был приостановлен осенью 1936 года. Именно тогда после весеннего снятия с репертуара многострадального “Мольера” драматург был вынужден оставить боготворимый им МХАТ. Причин было много, но главная из них та, что театр в лице его руководства, тогдашней дирекции не защитил спектакль, как он сделал это в 1926 г. с “Днями Турбиных”.

Дело было не в разносных газетных статьях, они присутствовали и десятилетием раньше. Настали совсем другие времена, отражавшиеся и на искусстве, – и это прекрасно понимал сам Булгаков. Поэтому он использовал, видимо, последнюю для себя отдушину: отозвался на приглашение Большого Театра работать там в должности либреттиста и консультанта. Служба (новый “роман” с новым театром) была вполне спокойная, мало утомительная, оставляющая время для домашнего творческого труда. И писатель активно отдается работе: создает “Записки покойника” о своих прошлых взаимоотношениях с МХАТом, завершает роман “Мастер и Маргарита” в первой полной редакции.

Не забывалась основная служба в Большом: кроме активной консультационной работы, были написаны оперные либретто (“Минин и Пожарский”, “Рашель”, “Петр Великий”, “Черное море”), на которые театр заказывал музыку у известных композиторов, но ни одна из опер так и не увидела света. Время рубцевало рану обиды на МХАТ, и в 1939 году Булгаков написал по заказу театра пьесу “Батум” о молодом Сталине, возобновил прежние отношения с осиротевшим после смерти К.С. Станиславского коллективом с желанием его как-то поддержать... Случай представился: осенью 1938 года Художественный театр готовился отметить юбилей – 40 лет со дня основания.

По традиции того времени празднование юбилея академического театра страны было организовано с большим размахом. В главный день – 27 октября – в самом здании театра в Камергерском переулке состоялся торжественный вечер: чествование коллектива театра (“основоположников” и “средняков”) с присутствием в зале самых высоких гостей – членов политбюро во главе со Сталиным. А через неделю был организован другой поздравительный вечер, уже чисто театральный, устроенный в Московском Доме актера ВТО. Произошло это в ночь с 3 на 4 ноября 1938 г., в пригласительном билете съезд гостей назначался на 11 часов вечера, после окончания спектакля.

Это был своего рода театральный капустник, где по сложившейся издавна традиции юбиляра поздравляли другие театры: каждый на свой манер, но непременно в шуточном и юмористическом стиле. Не остался в стороне, естественно, и

Большой Театр, где либретто шуточного поздравления взялся написать Михаил Булгаков. Тогда в дневнике Елены Сергеевны появляется запись: “13 октября /.../ Сегодня М.А. <Михаил Афанасьевич – Б.М.> диктовал мне либретто шуточного заседания – это он выдумал для приветствия МХАТу от Большого”¹.

Текст “либретто шуточного заседания”, фактически последнего либретто Булгакова, сохранился в фонде писателя в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ. Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 9). Приведем его полностью и потом расскажем, как оно было практически воплощено в ту праздничную ночь поздравлений.

Название либретто – “Юбилейное заседание”, роль Конферансье, открывающего шуточные диалоги артистов, была написана Булгаковым для себя. Выступление Конферансье мыслилось перед закрытым занавесом, и на этом его роль заканчивалась:

“ Конферансье:

Государственный Академический Большой театр хочет выступить с дружеским приветствием, обращенным к Московскому Художественному театру по поводу его сорокалетнего юбилея... Большой театр чрезвычайно любит Художественный театр и восхищается им ... Но у нас тут произошла история...то есть, не история, а как бы лучше выразиться... неувязка. Дело в том, что в эти юбилейные дни мы так много восхищались, вспоминая любимые постановки этого театра, игру его выдающихся актеров, что забыли подготовить... поздравительную программу... Мы надеемся, что это останется между нами? Не устроили заседания и не сталкивались! Поэтому мы позволяем себе обратиться к вам с просьбой разрешить нам провести заседание, чтобы выяснить хоть форму нашего приветствия. Ведь наше положение осложнено тем, что мы, вследствие наших природных свойств, речи говорить не можем, а можем только петь... Привычка, ничего не сделаешь... Но кто посещает наш театр, тот уже знает, что привычка свыше нам дана, замена...Ну, и так далее...Так разрешите? Несколько минут... Тут же при вас...

Маленькое заседанье... Мы не будем вам мешать...только выработаем программу... Разрешите? Чрезвычайно вам признательны. (*В разрез занавеса*) Просите на заседанье!”

Далее либретто предусматривало, что под фанфары раздвигается занавес, выходят актеры – солисты Большого театра – и начинают свое вокальное поздравление...

“Бас 1-й (Председатель): Для важных дел, о, египтяне, созвал я вас на заседанье. Художественный театр празднует свой юбилей.

Все тенора: Что же дирекция повелела?

Бас 1-й: Просила нас придумать, как поздравить юбиляра.

Тенор 1-й: Милая Аида, рая созданье...

(Все изумлены, и Тенор 1-й умолкает).

Бас 1-й: Знай порядки! Как ты, братец, необразован! Ему думать приказано, а он песню запел!

Тенор 1-й: Песня важная, песня расчудесная, в какой хочешь компании пой!

Бас 1-й: Молчи!

Тенор 1-й: Молчу.

Тенор 2-й: Люблю я МХАТ! “Вишневый сад”, ты не забыла, Люба? Ты помнишь? Дорогой, многоуважаемый шкаф, приветствую твое существование, которое вот уже более сорока лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости! Твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение сорока лет, поддерживал в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывал в нас идеалы добра и общественного самосознания!

Сопрано: О, мое детство! Чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда в сад, счастье просыпалось со мной каждое утро! О, сад мой, сад мой! Ты помнишь, няня?

Баритон: Да не няня, а Аня!

Бас 1-й: При мысли о “Вишневом саде”

Они поют и замирают

В волнении и неге...

Меццо-сопрано: Они слова перевирают,

Не разберешь у них,-

Где “Сад”, а где “Онегин”.

Бас 1-й: Молчи!

Меццо-сопрано: Молчу.

Бас 1-й: С чего ж начать? С чего ж начать?

Бас 2-й: Если б мне дожидаться чести –

Юбилея лет так в двести,

Я б не стал зевать,

Знал, с чего начать,

Я б за бранными столами,

За веселыми пирами

Справил юбилей!

Наливай и пей!

Я б дирекцию поздравил,

Я б казны ей поубавил!

Пировал всю ночь,

Пил бы во всю мочь!

Пей, пей, пей, –

Ведь на то и юбилей!

Баритон: Нет, ты не прав! Ты не прав!

Тут дело вовсе не в банкете!

Тенор 3-й: Почему не прав? А зачем ты пировал и руку жал?

Баритон: Молчи. Довольно привлекать вниманье нашей ссорой.

Тенор 3-й: Не замолчу.

Бас 1-й: Отцы, князья, бояре! Бью вам челом! Нам доле тенора того терпеть нельзя! Он ставит все заседание вверх дном! Ну, вот я тебя разочту сейчас! Силантий! Выкинь его сундучишко на улицу и самого в шею!

Тенор 3-й: Куда ж я ночью?

Бас 1-й: А мне что за дело? Коли петть не умеешь, ступай вон и конец! Пошел в лодку, бери бубен!

Тенор 3-й: Вот тебе, бабушка, и Юрьев день! Срам головушке! На какой я теперь линии? Прямая моя теперь линия – из ворот да в воду! Сам на дно, пuzziрики вверх! Ай-ай-ай! (Выходит).

(Аkkомпаниатор рассеянно начинает: “Сердце красавицы...”)

Тенор 3-й: Сердце красавицы склонно к измене...*(Поет это до конца).*

Бас 1-й: К чему это он? Как ты можешь, братец ты мой?

Баритон: Ты б его останавливал!

Бас 1-й: Пробовал. Хуже! А вот одно дело – обернитесь к нему задом!

Тенор 3-й: Вот я какую песню наладил! А ты говорил, петть не умею!

Бас 1-й: Молчи!

Тенор 3-й: Молчу.

Бас 1-й: А я тебя, дружок, говорить заставлю. Эй, народы! Будет ли, наконец, какое предложение? Как юбиляра поздравлять? Чтоб в струе!

Бас 3-й: Я имею предложение – им кантату надо спеть. Да, синьор, да, синьор...

Баритон: Да, синьор, да, синьор...

Колоратура

Бас 2-й

Бас 3-й } (Поют из “Севильского цирюльника”)

Тенор 2-й

Контральто

Бас 1-й: Довольно! Я понял! Споем мы МХАТу песню!

(Все поют казачью песню со специально написанным поздравительным текстом).
Занавес.

Москва, 14 октября 1938 года”.

Заключает авторский текст этого либретто примечание Е.С. Булгаковой, сделанное много позднее: “Весь конферанс написал М.А. Булгаков, репетировал с артистами, а также прочитал вступительное слово конферансье”. Но в своих дневниковых записях того периода она рассказывает об этом более подробно. Сначала Булгаков “предложил сыграть какую-нибудь сцену из “Вишневого сада”, чтобы певцы играли. Но никто не принял этого”.²

“Никто” – это дирекция Большого театра во главе с Яковом Леонтьевичем Леонтьевым. Дальше дело пошло успешнее, и Елена Сергеевна записывает: “31 октября. Днем М.А. в Большом – работа по юбилейному шуточному заседанию в честь МХАТа”.³

Но вот наступил, наконец, вечер выступления, прошедшего весьма успешно. Обратимся к страницам Дневника: “3 ноября /.../ М.А. на репетиции – днем. А вечером, прорепетировав в последний раз свою роль передо мной, М.А., в черном костюме, пошел в Дом актера, /.../ вернулся в начале третьего с хризантемой в руке и с довольным выражением лица. Протомив меня до ужина, стал по порядку все рассказывать. Когда он вышел на эстраду, начался аплодисмент, продолжавшийся несколько минут и все усиливавшийся. Потом он произнес свой *conférence*, публика прерывала его смехом, весь юмор был понят и принят. Затем начался номер (выдумка М.А.) – солисты Большого театра на мотивы из разных опер пели тексты из мхатовских пьес (“Вишневый сад”, “Царь Федор”, “Горячее сердце”). Все это было составлено в виде заседания по поводу их мхатовского юбилея. Начиная с первых слов Рейзена: “Для важных дел, египтяне...” и кончая казачьей песней из “Целины” со специальным текстом для МХАТа, – все имело шумный успех.

Когда это кончилось, весь зал встал и, стоя, аплодировал, вызывая всех без конца. Тут Немирович, Москвин, Книппер пошли на сцену благодарить за поздравление, целовать, обнимать исполнителей, в частности, М.А-ча целовали Москвин и Немирович, а Книппер подставляла руку и восклицала: “Мхатчик! Мхатчик!”.

Публика кричала “автора”. М. А-ча заставили выходить вперед. Он вывел Сахарова и Зимина (молодых дирижеров Большого, сделавших музыкальный монолог по тексту М.А.), они показывали на М.А., он – на них. Кто-то из публики бросил М.А. хризантему”⁴.

Как уточнить, что произошло в ту памятную ночь в Доме актера на Тверской? Попробуем расшифровать эмоциональный рассказ Елены Сергеевны с помощью сохранившейся в архиве Музея МХАТ стенограммы этого вечера.⁵

Кроме Большого театра, МХАТ приветствовали Театр имени К.С. Станиславского и Центральная музыкальная школа, театр имени Евг. Вахтангова во главе с Р.Н. Симоновым и цыганский театр “Ромен”. Театр кукол представлял его создатель С.В. Образцов, выступали и другие артисты. Но, судя по стенограмме, приветствие Большого театра было наиболее красочным и впечатляющим. Еще бы! Либретто Булгакова остроумно перемежало тексты из известных спектаклей Большого театра и МХАТа, было подкреплено стихами А. Мордвинова и Т. Калишвили, музыкальным оформлением С. Сахарова и Г. Зимина.

А артисты! Цвет тогдашней оперной сцены. Знаменитый, феноменальный профундо – бас Марка Рейзена. Басы: Сергей Гоцуридзе и Алексей Окский, сопрано: Валерия Барсова, Александра Бышевская, Ксения Держинская, Наталия Шпиллер, меццо-сопрано: Вера Макарова-Шевченко, тенора: Иван Жадан, Александр Перегудов, Никандр Ханаев, Соломон Хромченко, и, наконец, баритоны: Георгий Воробьев и Петр Селиванов.

После приветственного слова председателя Совета Всероссийского театрального общества А.А. Яблочкиной⁶ начались иные выступления. Очередь Булгакова и солистов Большого театра была третьей⁷. То, что донесла до нас сте-

нограмма выступления, свидетельствует о некоторых изменениях в тексте либретто “Юбилейное заседание”, сделанных в процессе репетиций. Либретто, как мы уже знаем, не содержало фамилий артистов, а только названия их голосов (Бас, 1-й Тенор, Сопрано, Баритон), не было текстов перефразированных куплетов из “Севильского цирюльника” и “Казачьей песни” на музыку из премьерного спектакля тех лет – оперы И. Держинского “Поднятая целина” (либретто С. Ермолинского по роману Шолохова). Есть и другие разночтения, в частности, в роли самого Конферансье, вступительная речь которого оказалась иной, чем было задумано. Приводим ее полностью.

Видимо, Булгаков импровизировал: *“Большой театр хочет выступить с дружественной большой программой, обращенной к Художественному театру по поводу его сорокалетнего юбилея...*

Начал гладко... а дальше будет хуже... Дело в том, что произошел скандал. В предъюбилейные дни так много говорили о Художественном театре, о том, что его надо поздравить, приветствовать, надо, надо, надо... и за этими разговорами программы не подготовили, собрания по этому вопросу не устроили...

Положение наше вдвойне трудное: мы по чисто органическим качествам разговаривать как люди не умеем. Мы поем с утра до вечера и даже ночью.

*Мои товарищи, солисты, послали меня вперед и сказали: ты уладь это дело. Но я не могу уладить. Я могу спеть и на этом выскочить. Но, сами понимаете, что это не способ. Поэтому я обращаюсь к вам с покорнейшей просьбой: разрешить нам провести это собрание, заседание. Мы не будем вам мешать”.*⁸

Далее диалог 1-го Баса (Рейзен) с тенорами в общем сохранился (разве что вместо “крамольного” слова “дирекция” было спето более демократическое “общественность”). Зато **1-й Тенор** (Ханаев) перед словами Радамеса из “Аиды” спел такое “ариозо”:

“Ах, если б я был избран!

И мой вешний сон сбылся бы:

Прекрасные романсы для МХАТа пропел бы я.

И вот победа! Рукоплещет весь зал в восторге!

И перед тобою, МХАТ мой,

Представ в венке лавровом, могу я молвить:

– Тебя, о МХАТ мой, поздравляет тенор...”

Роль 2-го Тенора исполнял И.Д.Жадан, но его монолог в тексте либретто с длинной перефразированной фразой из “Вишневого сада” (слова Гаева) был значительно усечен до фразы “Ты помнишь, Люба?”, на что Сопрано (Шпиллер) “ответила” в более авторском стиле.

Далее с небольшими разночтениями оперные диалоги продолжались в соответствии с булгаковским либретто. С небольшим исключением: перед задуманным хором из “Севильского цирюльника”, когда по предложению Баса 1-го все отвернулись от Тенора 3-го (Хромченко), выступила вперед В.В. Барсова. И, явно выходя из роли, обратилась непосредственно к В.И. Немировичу-Данченко с таким откровением:

*Я вам ведь стоила не мало,
Пока во МХАТе подрастала.
И вот скажу я лишь сейчас:
Ввела в расход недаром вас.*

А потом прозвучали такие куплеты на мотив из “Севильского цирюльника”:

Бас 2-й (Окский):

*Я имею предложенье:
МХАТу песню надо спеть!
Да, синьор, да, синьор,
МХАТу песню надо спеть.*

Баритон (Селиванов):

*Надоели ваши песни,
Нужно драму разыграть!
Да, синьор, да, синьор,
Нужно драму разыграть.*

Бас 3-й (Гоциридзе):

*Я вношу вам предложенье:
Просто руку им пожать!
Да, синьор, да, синьор,
Просто руку им пожать.*

Тенор 2-й (Жадан):

*Будет просто удивленье,
Если ловко станцевать!
Да, синьор, да, синьор,
Если ловко станцевать.*

И, наконец, завершая комический эффект, вступает “Колоратура”, в данном случае – **Сопрано** (Барсова) и **Меццо-сопрано** (Макарова-Шевченко):

*Ах, оставьте эти споры!
Мы расскажем анекдоты!
Да, синьор, да, синьор,
Мы расскажем анекдоты...*

...Что Басу 1-му (Рейзену), естественно и в соответствии с либретто, надоело и он подал команду на казачью песню из “Поднятой целины” (на слова А. Мордвинова и Г. Калишвили)⁹.

На этом выступление-приветствие было закончено, и началась ответная благодарная реакция мхатовцев.

“Гонорар” Булгакова не ограничился памятной символической хризантемой, полученной от зрителей. Через три недели ВТО в лице А.А. Яблочкиной поблагодарило его особым письмом (№ 13 от 25 ноября 1939 г.), сохранившимся в булгаковском архиве (ОР РГБ Ф. 562. К.17. Ед.хр. 9): “Уважаемый Михаил Афанасьевич! Совет Всероссийского театрального общества приносит Вам большую благодарность за Вашу активную помощь по организации торжествен-

ного вечера, посвященного 40-летию Московского ордена Ленина Краснознаменного Художественного Академического театра СССР им. М. Горького.

*С приветом,
Председатель Совета ВТО,
Народная артистка
Союза ССР, орденоносец А.А. Яблочкина”.*

Описывая происходившее во МХАТе со слов мужа, Елена Сергеевна не знала, что велась не только стенограмма вечера, но силами служб ВТО и Дома актера осуществлялись звукозапись и фото- и киносъемка. Увы, последние материалы до настоящего времени не обнаружены. И сама звукозапись на тонфолевом диске, видимо, безнадежно утрачена...

Во всяком случае, все поиски литературоведа и звукоархивиста Льва Алексеича Шилова не дали положительных результатов¹⁰. Положение усугубил печально известный пожар Дома актера 1990 г., когда сгорел весь его архив. А до киноленты с записью этого вечера, по-видимому, еще не добрались киноведы.

Михаилу Булгакову оставалось земной жизни чуть меньше полутора лет. За это время он еще не раз успеет и устно, и письменно пошутить... В том числе и с привлечением своих коллег по Большому театру, под новый, 1939 год.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С.210.

² Там же, с.206.

³ Там же, с. 214.

⁴ Там же, с.214-215.

⁵ Стенограмма эта на 33-х листах третьего экземпляра машинописи сохранилась в архиве МХАТа в фонде “Внутренняя жизнь” театра (ВЖ), ед. хранения 1263. Видимо, это единственный сохранившийся экземпляр (в фондах Дома актера, СТД РФ и РГАЛИ этот материал отсутствует), подаренный Музею МХАТ стенографисткой О.Е. Орловской, о чем свидетельствует надпись на титуле. Приведем начало стенограммы, фиксирующее торжественную атмосферу в зале: “Перед концертом на эстраду выходят народные артисты СССР Яблочкина, Держинская, Барсова, Рейзен и другие приветствовать Московский Художественный Театр с 40-летним юбилеем. А.А. Яблочкина: Просим пригласить сюда юбиляра.

Через фойе в зрительный зал под бурные аплодисменты выстроившихся в два ряда работников искусство проходят юбиляры Московского Художественного Театра: Вл.И.Немирович-Данченко, О.Л. Книппер-Чехова, И.М. Москвин, С.В. Халютина, Л.М. Коренева и другие. Зрительный зал при появлении юбиляров встает, устраивая бурную овацию.

⁶ Уместно привести этот своего рода “памятник эпохи” полностью полностью, по тексту стенограммы:

А.А. Яблочкина: От имени Всероссийского театрального общества и Московского совета поздравляю Московский Ордена Ленина Краснознаменный Художественный академический театр Союза ССР имени М. Горького с 40-летним юбилеем. *(Бурные аплодисменты.)*

Прежде всего почтим память одного из создателей Художественного Театра, нашего почетного члена, строившего на прекрасном старом фундаменте новое чудесное искусство социалистического реализма – Константина Сергеевича Станиславского. *(Зрительный зал встает.)*

Артисты не только Москвы и Ленинграда, но и всей периферии приветствуют дорогих юбиляров, тот очаг культуры, который освещает театры всего нашего Союза, бросает отблеск даже на искусство Европы и Америки. Мы славим вас и низко кланяемся вам за то, что вы создали новую плеяду больших артистов *(бурные аплодисменты)*, за то, что вы всех нас заставили любить драматическое искусство наших великих писателей Чехова и Горького, за то, что вы несете свою культуру в народные массы и указываете правильный путь к народному творчеству.

Ваш праздник – это наш праздник. Мы желаем вам неиссякаемого вдохновения, желаем никогда не снижаться и не спускаться с той вершины, на которую возвело вас наше Правительство, наша Партия, тов. Сталин и весь народ. *(Бурные аплодисменты.)*

Мы желаем, чтобы вы помогли искусству всех народностей, населяющих наш Союз, подняться на вершину и вместе с вами славить нашу чудесную, прекрасную социалистическую Родину и нашего великого могучего вождя, нашего друга, нашего учителя, нашего вдохновителя товарища Сталина! *(Зрительный зал встает и бурно аплодирует.)*

Слава всем юбилярам Художественного театра, которые проживут в веках. *(Бурные аплодисменты.)*

К сорокалетию юбилею Художественного театра Всероссийское театральное общество подготовило библиографическую картотеку, включающую в себя аннотированные записи и всю литературу о Художественном театре за все время его существования. Эта картотека – результат большой работы. *(А.А. Яблочкина вручает картотеку Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко. Владимир Иванович пожимает руку Александры Александровны и целуется с ней. В зрительном зале бурные аплодисменты.)*

⁷ Выступление Большого Театра по замыслу устроителей предваряли драматический театр им. К.С. Станиславского и Центральная музыкальная школа. Приводим их приветствия, зафиксированные стенограммой:

“Артисты театра имени К.С. Станиславского выходят на эстраду с цветами в руках. Они поют стихи, посвященные Художественному Театру:

Театр единственный на свете.
Наш славный вождь и старший друг,
В день твоего сорокалетия
Теснятся младшие вокруг.

Пусть не стареет жар бесценный,
Жар юности твоей седой,
Парит над сценой вдохновенной
Виденье «Чайки» молодой.
Слов мало и ничтожно пенье,
И столько слов на свете нет,

Как благодарность поколений
За творческое вдохновенье,
За смелость, музыку и свет.

(В зрительном зале аплодируют. Юбиляры пожимают руки приветствующим.)

Приветствие от Центральной музыкальной школы

(Дети Центральной музыкальной школы при участии лауреатов Всесоюзных конкурсов: В. Гольштейна, А. Фихтенгольца, М. Козолуповой, Л. Гиллельс исполняют «Прелюдию» и «Аллегро» Ауэр-Клейслера <так в тексте – Б.М.> *(Бурные аплодисменты.)*)

⁸ Архив Музея МХАТ. Ф. «ВЖ». Ед. хр. 1263. Л. 4. Ранее публиковались фрагменты выступления (см.: Шилов Л.А. «Я слышал по радио голос Толстого...»: Очерки звучащей литературы. М., 1989. С. 135).

⁹ Приводим для полноты картины эти обычные до недавнего времени в нашем обществе велеречивые строки, на сочинение которых у Булгакова не хватило духу. Пели Держинская, Бышевская, Макарова-Шевченко, Барсова, Рейзен и Гоциридзе:

Все сорок лет вы шли годами к славе,
Не сосчитать блистательных побед,
И вот теперь, театр величавый,
Шлем мы тебе наш габтовский привет!

Высокий стиль, высокое искусство
Смогли вы с честью людям донести.
И вот цветут признательные чувства
На благородном мхатовском пути.

У нас в стране искусство так чудесно,
Победам вашим каждый сердцем рад,
Вас поздравляем этой скромной песнью
И юбилеев вам желаем ряд.

Как стяг, над нами ваша «чайка» реет,
Всегда в сердцах цветет любимый МХАТ,
Никто в театре вашем не стареет,
И юны все, как сорок лет назад.

Живи и здравствуй, гордость русской сцены!
Живи и здравствуй, наш любимый МХАТ!
За сорок лет искусство – дар бесценный.
Привет тебе, родной красавец МХАТ!

¹⁰ См.: Шилов Л.А., указ. соч., с. 131-136.

РАБОТЫ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

СОЦИАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА “МАСТЕР И МАРГАРИТА” С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОЦИОЛОГИИ ГЕНДЕРНЫХ ОТНОШЕНИЙ.

Юлия Мейер (Таллинн - Псков)

Существуют серьезные основания считать “Мастера и Маргариту” (далее МиМ) “более-чем-романом”. Он давно вышел за рамки текста и представляется сводом коммуникативных правил, социокультурным феноменом или мифом. Можно было бы назвать роман символом некоторого отрезка истории, но он больше, чем символ. Все образы в нем воспринимаются совершенно реально, они “становятся действительностью в буквальном смысле этого слова”¹. Этим отчасти объясняется “неуловимость” романа. Как современный социальный миф он требует не погружения исследователя в тему, текст и образы, а отчуждения, позволяющего рассмотреть интенциональность текста романа-мифа.

Основное мифическое свойство, которым обладает МиМ, – это реальная жизнеспособность и самодостаточность текста. Он возвращает художественные образы, заимствованные у жизни, обратно, но уже в новом качестве и в иных ситуациях. Текст делает их совершенно прозрачными для нашего восприятия, и вследствие этого образы все более зависят от контекста.

За этой прозрачностью скрывается неведомый смысл не образа, а романа в целом. Именно поэтому мы можем говорить об их неисчерпаемости и многозначности.

Текст МиМ рожден из среды его автора. Жизнь в роман вдохнула не совершенная реальность, окружавшая М.А. Булгакова. Роман воспроизвел семантическую систему, идентичную знаковой системе общества. Из-за своей эмерджентности, подвижности образы стали “действующими лицами” (actors), связующими и укрепляющими семантику общества. Они обросли реальными эмоциональными отношениями и превратились в средства самовыражения общества. Образы романа настолько устойчивы в общественном сознании, что общение с одним из них вызывает к жизни остальные. Таким образом, мы строим реальные отношения с художественными объектами, осваиваем их не как метафоры, знаки и символы, а как исторические факты. Они образуют пространство живых состояний, в каковых воспроизводятся наши понимания и видения, без которых жизнь представляет собой хаос и распадается.²

Подобная взаимообусловленность и взаимосвязь образов позволила роману выжить в дисциплинарном обществе, которое, собственно, и дало ему жизнь. Историческое состояние России во время первой публикации романа не подразумевало “культурной ниши”, в которой он мог бы безнадзорно существовать. Было единое пространство соцреализма, где искусство в общей массе поддерживало идеологию. Если следовать за мыслью Фуко, то единственным *genius loci*, местом возможного бытия МиМ в обществе был *raporticum* социального

пространства. Роман должен был занять центральное место наблюдателя, в котором ломаются все дисциплинарные практики, место огромной потенции, дающее власть и силу воздействия на общество.

Власть романа кроется в его уникальности, в том числе и как текста. Мы понимаем уникальность как абсолют, вмещающий в себя все возможные смыслы, одновременно являющийся их началом и концом. Это целостность, не требующая дополнений и доказательств. В вещном мире уникальность складывается из мужского и женского начал, и, если мы говорим о романе как о феномене или мифе, то предполагаем его уникальность. Следовательно, текст романа МиМ имеет в своей основе сплетение двух жизненных потоков – феминного и маскулинного. И они присутствуют в романе не явно, но реально.

По нашему мнению, жизненную силу роману дают два основных сюжета: история о Иешуа Га-Ноцри, написанная Мастером, и его роман с Маргаритой Николаевной в обрамлении бытовых описаний и мистификаций. В терминах В. Гумбольдта первую сюжетную линию мы определяем как “порождающую”, воздействующую на текст, а вторую – как “воспринимающую”, служащую для реакции или ответного действия. Как все мужское “выказывает больше самостоятельности”³, так и сюжет о Иешуа и прокураторе существует самостоятельно – это роман в романе. Второй же сюжет – всеобъемлющий, согласно этой концепции, страдал бы “болезненным ощущением недостатка”⁴ без воспринимаемого в него романа, созданного Мастером.

Итак, история о Иешуа и Понтии Пилате определяется нами как мужское начало романа МиМ, ибо в нем царит воля к жизни. Текст глав, описывающих ее, до предела очищен от всякого лишнего материала; он не перегружен действующими лицами, и все они служат одному – определению позиций Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри по отношению к власти и истине. Иешуа и прокуратор – два экстремума в отношениях к власти как символу маскулинности. Один из них осваивает слабую позицию: *“всякая власть является насилем над людьми и <...> настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть”*, а второй – сильнейшую: *“На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия! – сорванный и больной голос Пилата разросся”* (5, 32). Весь роман Мастера строится на поддержании экстремума Прокуратора.

Иешуа и игемон встречаются на территории прокуратора, которая даже не подразумевается как частная – это только публичное пространство, причем ограниченное, сжатое. Оно не только окружено на протяжении всего текста – охраной, армией, позже толпой – но и самим “загустевшим” воздухом (позже тучей) прижато к земле. Нет никакой возможности спонтанного движения: “Прокуратор <...> сидел как каменный, и только губы его шевелились чуть-чуть при произнесении слов” (5, 20). Действующие лица здесь – статусы, общественные позиции. В маскулинной сюжетной линии нет людей, Пилата нельзя называть

“добрый человек”, ибо существует необходимость постоянно указывать на его место в иерархической конструкции власти. Отнесение к ней прокуратора служит естественным определением Пилата как звена этой власти, не имеющего самости, способного лишь исполнять и формулировать указы структуры.

Иешуа выпадает из иерархической конструкции, на него нельзя воздействовать, поскольку он *вне* цепочки власти. Он единственный обладает хотя бы малой степенью спонтанности: “с тревожным *любопытством* глядел на прокуратора”, “со связанными руками *несколько подался вперед*”, он торопливо отзывается, торопливо прибавляет и т.п., тогда как прокуратор говорит “*мягко и монотонно*” <5, 20-24; курсив мой – Ю.М.>. Образ Иешуа предрешен системой; даже про-действия, потенциальные, неосуществленные лишают его возможности *быть* в иерархической дисциплинарной конструкции, не поставив ее под сомнение. Власть статична, она наделена волей приказывать и *никогда* не отвечает на вопросы – это ее средство манипуляции, оно не применимо к самой власти, которая заботится “о том, чтобы Иешуа Га-Ноцри был отделен от других осужденных, а также о том, чтобы команде тайной службы было под страхом тяжелой кары запрещено о чем бы то ни было разговаривать с Иешуа или отвечать на какие-либо вопросы” (5, 34). Из чувства самосохранения “адская машина” должна убить Иешуа, поскольку “...там, за крыльями дворца, слышались *тревожные* трубные сигналы, тяжкий *хруст* сотен ног, *железное* бряцание /.../ римская пехота уже выходит /.../ на страшный для бунтовщиков и разбойников предсмертный парад” (5, 39) – это власть “отвечала” на вопросы Иешуа...

Роман Мастера является смысловым стержнем МиМ, несет в себе рациональное зерно, порождает смысловую структуру всего текста и таким образом берет на себя мужскую функцию конструктивности.

Она упорядочивает *значимые, великие* события – войны, наследование власти, технический прогресс и т.п., причем обязательно должно существовать документальное подтверждение события. В МиМ сюжет о Иешуа имеет библейскую основу. И в свете традиции отношения к библии не как к памятнику культуры, а как к историческому свидетельству, можно говорить о романе Мастера еще и как об историческом стержне текста Булгакова, в котором бесконечно принимаются решения “быть или не быть”.

Наряду с этим в романе находится место обыденности, каждодневности, связующей значимые события, дающей им жизнь, в которой любят, растят детей, жертвуют собой и “готовят завтрак на керосинке”, наконец.

Второй сюжет романа окрашен именно этим – феминным началом.

Напомним, что к этой сюжетной линии мы относим собственно роман Маргариты Николаевны с Мастером и хитросплетения московского быта. Изобилие персонажей и их взаимодействий, полная дезориентация в пространстве и неопределенность во времени – хаос, интуитивно ощущаемый как начало, составляет большую часть текста романа, слишком богатого событиями, чтобы быть приведенными в порядок своими силами. Если из первого сюжета мы узнаем, что прокуратор допрашивал Иешуа “ранним утром четырнадцатого числа

весеннего месяца нисана” (5, 19), то Маргарита Николаевна является нам “в тот самый день, когда происходила всякая нелепая кутерьма, вызванная появлением черного мага в Москве, в пятницу, когда <...> произошло еще множество других глупейших и непонятных вещей, <...> около полудня” (5, 211). Она появляется вне реального времени, отсчитываемого от рождества Христова, но во времени относительном, где событие определяется по шкале “раньше-позже” относительно других действий в тексте, огромное количество которых, определяясь только друг через друга, составляют временной континуум данного сюжета и удерживают его. Это подтверждает наши выводы о принадлежности сюжета к феминному типу текста: “Материал, связанный женской силой, не нуждается в объединяющем принципе <...> он самообразует единство, благодаря своей однородности”.⁵

Характерная для сюжета о Понтии Пилате иерархичность образов и соблюдение субординации как стратификационной дистанции отсутствует во второй части. Нет ее между слугами и хозяевами: преданная домработница Анфиса “носила на своей иссохшей груди двадцать пять крупных бриллиантов, принадлежавших <хозяйке> Анне Францевне” (5, 76). Нет ее и между подчиненными и руководителями: поэт и председатель правления Массолита, редактор толстого журнала обсуждают поэму, которая никуда не годилась в парке, сидя на скамейке и икая после абрикосовой воды.

Место ролевых отношений слуга – хозяйка, руководитель – подчиненный занимают отношения личные, названные М.М. Бахтиным “вольный фамильярный контакт”⁶, в которых любой человек рассматривается как равный, что возможно только в *частном* пространстве. Например, правление Массолита, ожидая Берлиоза с Патриарших, тоже живет *частной* жизнью: в 23 часа (время не совместимое в нашем сознании с рабочим временем в учреждении) литераторы сидят свободно на столах и подоконниках. Публичное пространство, присутственное место превращается в бытовое, частное, а вдыхание “запаха лука из ресторанный кухни” минимализирует пространство до интимного.

Эта инверсия пространства открывает “новую свободу с законами карнавала <...> это освобождение от существующего строя, отмена всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов” и “пока он совершается, ни для кого нет другой жизни”⁷.

Наличие элементов карнавальности в сюжете о романе Маргариты и Мастера подтверждает серия “фиктивно-искалеченных” тел: Анфиса с иссохшей грудью; лысый и маленький Берлиоз в непомерно большой оправе; Воланд с кривым ртом, вставными зубами, глазами разного цвета и несимметричными бровями; “хилая, поедаемая малокровием девушка” (5, 61); режиссер с лиловым лишамом во всю щеку и т.п. Искалеченные тела дают право образам на внутреннюю свободу, на возможность безнаказанного самовыражения. Карнавальность освобождает от власти официального, раскрывает избыточное материальное начало мира, который Гумбольдт определял как женское начало, в нем образное представление, чувственная связанность всех понятий дают воображению богатую и живую картину, открытую для впечатлений.

В сюжете о Понтии Пилате и Иешуа, определенном нами как мужское начало романа, тоже описываются телесные проблемы: “непобедимая и ужасная болезнь гемикрания” прокуратора, изуродованное в бою лицо Крысобоя, у Иешуа под левым глазом – “большой синяк, в углу рта – ссадина с запекшейся кровью”; тело Каифы совершенно аскетизировано и скрыто черным плащом с капюшоном... В романе мужское тело нередко описывается его болью и недостаточностью. Сила и власть маскулинного сюжета не придает уверенности и полноценности мужским образам. Ж. Лакан указывает на невозможность и недостижимость маскулинной цели – обрести целостность с Властью (Фаллосом), поскольку полное обладание разрушит стремление как потенцию, как единственно возможную форму жизни для мужского тела. Ему всегда предлагаются жесткие нормы обретения маскулинности, отказ от которых автоматически феминизирует образ. К маскулинности можно только стремиться, постоянно осознавая ущерб от недостижимости ее черт в полной мере. Из этого черпается постоянное стремление соответствовать канону Власти (Фаллосу)⁸. Привязать мужские образы к маскулинному сюжету как частное к общему возможно только через описание мужских тел в их боли. На основе этой боли и вызывается Власть. Она строится на ущербности личного пространства и необходимости создать страждущему мужскому телу статусные доспехи, скрывающие и оберегающие тела. На основе статуса боль образует надежную сверхуправляемую конструкцию – машину Власти. Работа этой конструкции дала сюжет для полусгоревшего романа, бережно хранимого Маргаритой Николаевной рядом с засохшей розой. Он-то и стал изнурительным и напряженным руководством для всего текста и единственным способным упорядочить красочный хаос московского быта.

МиМ есть плод свободного, самодостаточного и неуловимого

согласования воображения с разумом. Мужской разум его углубляет, а женственное воображение делает наполненным... И оба они сливаются в гармоническом, уникальном целом, способном жить и проявляться в реальности как своеобразный социальный феномен – миф.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Москва, 1982. С. 444.

² Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984. С. 73.

³ Гумбольдт В. О различии между полами и о его влиянии на органическую природу. – В. Гумбольдт. Язык и философия культуры. Москва, 1985. С. 146.

⁴ Гумбольдт, указ. соч., с. 147.

⁵ Гумбольдт, указ. соч., с. 152.

⁶ Бахтин М.М. Народно-праздничные формы и образы в романе Рабле. – М.М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1990. С. 15.

⁷ Бахтин, указ. соч., с. 12-15.

⁸ См. об этом: Лакан Ж. Значение фаллоса. – Ж. Лакан. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. Москва, 1997.

ВОКРУГ БУЛГАКОВА

МИХАИЛ БУЛГАКОВ

Юрий Слезкин (Силуэт)

Какое место отвести ему на литературном Олимпе наших дней? На какую полку следует поставить разнокалиберные томы и томики? “Помещика Галдина”, “Ольгу Орг”, “Господина в цилиндре”, “Ветер”, “Роман балерины”, “Ситцевые колокольчики”?

Казнь египетская всех русских писателей – бесчисленные критики и рецензенты отзывались об Ю. Слезкине не раз и на страницах журналов, и на сереньких, теперь безнадежно пожелтевших газетных полосках. Слезкину у них посчастливилось. Маленькие заметки и отзывы объемом покрупнее имеют какой-то общий тон и вкус. И если отбросить все смутное, неясное и курьезно-противоречивое, чем так богата наша газетная и журнальная критика, можно сказать, что глянули на Ю. Слезкина, почти без исключений, светло и благосклонно. Сразу заинтересовал, многим сразу понравился.

Начиная с “Карточного Короля” – первой книги новелл, в критике мелькнуло слово “талант”, а в “Аполлоне” М. Кузьмин <так!> написал о “несомненном даровании”. Другие это слово подхватили. На бледно-зеленый писательский росток брызнули живой водой.

Из ростка побежал побег и потянулся ввысь. В 1911 г. в “Русской Мысли” напечатали “Помещика Галдина”. От небольших новелл, от вычурных “Майи” и “Госпожи” Слезкин шагнул к довольно крупному полотну. По этому полотну удобно изучать Слезкина, так как в нем он уже выявил себя, открыл ряд черт, по которым можно судить писателя.

В главе VII-й “Галдина” выступает на сцену несчастная Анастасия Юрьевна. Вот завязка, вот основа романа, а дальше стремительно вьется нить повести, и пальцы Слезкина вяжут на ней частые и тесные узлы событий. Вот уже Анастасия Юрьевна и Галдин любят друг друга. Но неожиданно, дико, по пьяному делу Галдин на миг сходится с жалкой Фелицатой Сорокиной. И в следующий миг причиняет ей тяжелую боль своим резким и прямым объяснением.

Галдин – любовник Анастасии Юрьевны. Объяснение его с Клабэнном. Поездка Галдина с Анастасией Юрьевной и встреча их с дочерьми пана Лабинского. Падение Ржевуцкого на скаку с лошади. Скандал между Галдиным и Клабэнном на свадьбе жалкого графа...

Сколько интересных событий! Но дальше они нарастают. Вот стэк Ванды (дочери пана Лабинского) гуляет по лицу Ржевуцкого, и Ванда, которая на самом деле любит Ржевуцкого, просит Галдина убить его. Анастасия Юрьевна умирает, истощенная морфием, а Галдин убивает, не желая убить, Ржевуцкого. Узнает, что Ванда крепко любила Ржевуцкого, а его самого – Галдина – полюбила ее сестра, панна Зося...

Но повесть уже идет к концу. Галдин пишет в письме к брату, что он хочет продать имение, где разворачивается вся эта цепь событий, и уехать, на той же странице повести получает ответ – и вот...

“Вагон вздрогнул и медленно поплыл вперед”. Галдин уезжает, и “не-
нужная” и жалкая Фелицата бежит за поездом. Конец.

Где так быстро летят картины? Где они вспыхивают и тотчас же гаснут, уступая свое место другим?

На экране кино.

Юрий Слезкин – словесный кино-мастер, стремительный и скупой. Там ценен каждый метр ленты, его не истратят даром, он не истратит даром ни одной страницы. Жестоко ошибается тот, кто подумает, что это плохо. Быть может, ни у одного из русских беллетристов нашего времени нет такой выраженной способности обращаться со словом бережно. В своих вещах, за малыми исключениями (пожалуй, в “Ветре”, где он чувствует себя вольнее на большом полотне), Ю. Слезкин неизменно скуп и сжат, и на страницах его можно найти все кроме воды. А это, конечно, не только не плохо, а уже определенно хорошо. Слезкин скупко роняет описания, Слезкин не мажет нудных страниц. Выигрыш на его стороне. Там, где другой не развернул бы и половины панорамы, Ю. Слезкин открывает всю ее целиком. Обильные происшествия не лезут друг на друга, увязая в болотной тине русского словоизвержения, а стройной чередой бегут, меняясь и искрясь.

Лента кино. Складная лента. Недаром по выходе “Ольги Орг” проныр-
ливые киношники выпотрошили ее для экрана. Но лучше бы было, если б Слез-
кин сам написал сценарий. Он – солидный конструктор.

Есть еще одно, что роднит Слезкина с Великим Немым. Его с первых же шагов стали называть “фабулистом”. Сушью правду сказали. Выдумщик Слез-
кин. Вспомните историю с гробом, отосланным пьяной гвардейской компанией на Бассейную (“То, чего мы не узнаем”), “Госпожу”, соблазвившую слугу, мор-
фий, стэк и дуэльный пистолет в мирном Прилучьи, где у другого автора все персонажи тихо спились бы, не прибегая к дуэльным ухищрениям и не про-
дывая молодецких поездок с мертвецом в экипаже, “Негра из летнего сада” и многое другое. Ю. Слезкин всегда выдумывает. Вероятно, он не садится писать, не придумав для новой своей ленты очередного трюка. А боевики имеют их по несколько.

Кто-то из критиков Ю. Слезкина сказал, что выдумка неприятный гость. Это неправда. В тот период времени, когда Слезкин выходит на арену, выдумка становилась поистине желанным гостем в беллетристике. Ведь положительно жутко делалось от необыкновенного умения русских литераторов наводить тоску. За что бы ни брались они, все в их руках превращалось в нудный старый частокол, за которым помещались спившиеся дьяконы и необычайно глупые и тоскливые мужики. Жизнь в их произведениях в лучшем случае походила на зна-
менательный сон:

Снег, а на снегу щепка.

В худших делалась настолько сумеречной, что уж даже и правдоподобие исчезало, и получалась тоже своего рода выдумка, но уже безусловно скверная.

Такой литературы было множество. Фантазер на сереньком фоне тяжкодумных российских страниц был положительно необходим. Такого расцветенного фантазера с котом Брамбиллой, с грезами о том, чего мы никогда не узнаем, с дуэльным пистолетом гусара Галдина беллетристика получила в лице Ю. Слезкина. Это было вовремя и вовсе не плохо.

Весь вопрос в том, что выдумка выдумке рознь. Так, ведь, во всем на свете. Невыразимо неудачен был трюк с гробом на Бассейной, но в виде компенсации сколько блестяще построенной лжи дал Ю. Слезкин всюду, начиная с “Картонного короля”. Да еще большой вопрос – ложь ли это? Жизнь куда хитрее на выдумки самого хитрого выдумщика. Автор, желающий щеголять блестящими страницами, должен идти на выдумку, и вся задача лишь в том, чтобы ее оправдать. Исполнил это – он хороший фабулист, нет – неудачный выдумщик. Смерть “Девушки из Трокадеро” не оправдана, смерть Ольги Орг оправдана. Оправдано каждое положение стройного “Галдина”. И в огромном большинстве так, Ю. Слезкин сильный фабулист. Но срывы возможны, у самого первоклассного. Сорвался “Негр”, скептически улыбается читатель, пробегая “То, чего мы не узнаем”. Это ляпсусы, тонущие в массе хорошо пригнанного и жизненно верного материала.

II.

Итак, стремительный, с энергичным натиском фабулист. Экранный человек. Но тут его связь с затемненным залом и белым сияющим полотном рвется.

В “Ветре”, своей самой крупной и зрелой вещи, Ю. Слезкин пишет Веру Владимировну, и с первых же страниц читатель внимательно следит, как метко и тонко чертит он образ старой воспитательницы Смольного, которую надует всякий жулик, какому только не лень.

И в “Ветре”, и в “Помещике Галдине”, и в других вещах ярко сделаны все фигуры; и в описаниях, и в развитии действий Ю. Слезкин неизменно верен себе. Он – художественен.

Стремительность действия и обилие выдумки, да еще уснащенной, как и всегда у чувственного Слезкина, любовью со всеми ее аксессуарами, могли бы, казалось, низвести его в ранг людей, помещающихся на самой окраине Олимпа, там, где кончаются писатели и начинаются Вербицкие. Но вот художественность и спасает его. В руках у него не малярная бульварная кисть, а тонкий резец maître'a, и пользуется он им умело. Персонажи его появляются молниеносно, но в несколько штрихов Ю. Слезкин режет из них четкие фигуры, и перед читателем законченный округленный образ.

Критиковавшие Слезкина очень боялись занести его в ранг глубоких людей. И некоторыми из них ярлык “поверхностный” был наклеен на беллетриста “некрупного размаха”. Величина размаха вещь относительная, и в пределах всего размаха Ю. Слезкин исчерпывает все возможности. Взяв задание, он исполняет

его до конца. У него хватает сил, умения и чуткого понимания, чтобы взятых им героев исчерпать до самого дна. Тонкие душевные движения им изучены хорошо, те тайные изгибы, по которым бежит и прячется душа человеческая, для него открыты, а проявление в действии скрытых пружин, руководящих человеческими поступками, сделано неизменно художественно, т.е. правдиво и ясно.

Нет ничего труднее и опаснее, чем какой-нибудь единицей меры мерить глубину писателя. Так же опасен и скользок путь сравнений с другими и желание высчитать, на сколько вершков один глубже другого. Мой стакан мал? Но я пью из моего стакана. Так может ответить и измеряемый нами Ю. Слезкин. Слова о стакане особенно применимы к нему. Во-первых, стакан у него особенного фазона, а, во-вторых, вмещает ровно столько, чтобы напоить до полного утоления.

III.

Экранно, но не манекенно.

Раз это так, Ю. Слезкин сразу определен и поставлен на свое место. И место отдельное, особенное.

Литератора, пишущего занятно, литератора, владеющего фабулой и при этом постигшего тайну и технику художественного рисунка, можно считать оригинальным, резко отличным от других, имеющим определенное право на бытие и свой особенный закоулок в литературе, в котором он хозяин и смелый мастер. Таков Ю. Слезкин.

Его закоулок – область красивой лжи, рожденной от жизни, переплетающейся с нею тесно. Фигуры, созданные им, очень часто просятся на полотно экрана, но при внимательном рассмотрении оказывается, что почти ни одна из них по своему содержанию не похожа на экранную фигуру. В чем тут странность? А дело просто. Его персонажи созданы в стремительности и стремительно несутся мимо читателя, но каждый из них не деревянный фабричный манекен из тех, что массами заказываются на литературных фабриках, а настоящий цельный и до конца проанализированный объект писательской работы.

Как же не дать беллетристу, сумевшему сочетать столь противоположные вещи, как экранность и художественность, название оригинального? Следует дать. И тогда задача исследователя, разбирающего Ю. Слезкина, значительно упрощается. Не нужно производить раскопки на соседних полках и допытываться: а на кого он похож? Ни на кого Сам по себе. Своей собственной школы человек.

IV.

Кажется, не было ни одного человека из критиков Ю. Слезкина, который не говорил бы, что у него отличный язык.

Как это ни печально, это, пожалуй, действительно так. Ю. Слезкин пишет хорошим языком, правильным, чистым, почти академическим, щеголевато отделивая каждую фразу, гладко причесывая каждую страницу.

...Как уст румяных без улыбки...

Румяные уста беллетриста Ю. Слезкина никогда не улыбаются. Внешность его безукоризненна.

...Без грамматической ошибки...

Нигде не растреплется медовая гладкая речь, нигде он не бросит без отделки ни одной фразочки, нигде не допустит изъяна в синтаксической конструкции. Стиль к руке, пишет словно кропотливый живописец, мажет кисточкой каждую черточку гладкого осиянного лика. Пишет до тех пор, пока все не закруглит и не пригладит и выпустит лик таким, что ни к чему придраться нельзя. Необычайно гладко. Для того, кто хорошо знает Ю. Слезкина, ясно, что никак иначе он писать не может. На одну треть он перестал <бы> быть Ю. Слезкиным, если бы из-под пера его полилось что-либо другое, лохматое и буйное, шумливое и растрепанное.

“Белые, мягкие хлопья снега тайно, неслышно и быстро устлали землю. Легкие мотыльки кружились в бледном свете зимнего дня. Грязный, всем наскучивший город, как в сказке сменился новым, таким тихим, грустным, зачарованным. Люди шли, улыбаясь самим себе и зажмурившись. Бубенцы звякали тоньше. У девушек стыдливо атели щеки из-под напудренных инеем прядей волос, а у мужчин добродушно обвисли усы.

В этот день, когда к спящей царевне приходит влюбленный принц, когда в полях расцветают голубые ночевеи...”

Никак нельзя иначе писать “Ольгу Орг”. Стиль Ю. Слезкина гармонически вяжется с сутью и содержанием его произведений. Гладкий стиль порой безумно скучен (о, эти румяные уста без улыбки!), но отвергать его нельзя. Иначе придется отвергнуть и всего Слезкина с “Майей”, всем “Картонным королем”, ночевеями “Ольги Орг” и ювелирными кропотливыми штришками всюду вплоть до его последнего рассказа “Чемодан”.

V.

Разгадать лицо Ю. Слезкина можно именно по его языку, который так тесно и выпукло облекает его внутреннее существо.

“Я гулял по Кузнецкому (в Москве), когда ко мне подошла женщина, очень прилично, даже, если хотите, изысканно одетая и, извиняясь за беспокойство, спросила, который час. Я любезно приподнял котелок, мельком глянул в лицо незнакомки, скрытое густою черною вуалеткой (помню еще на вуалетке вышитые бабочки) и, достав из бокового кармана свой старинный золотой брегет, посмотрел на стрелки” (“Пармские фиалки”).

Господин, любезно приподнявший котелок – слащавый господин, а кроме того необычайно точный господин: о Кузнецком он говорит и добавляет, что он в Москве. И ведь, не потому добавляет, что думает, будто есть на свете хоть один читатель, который бы этого не знал, а нарочно добавляет. А если напишет, что шел по Невскому, непременно пояснит, что он в Петербурге. Нарочно. Ибо – манерный господин.

Господин, встретившийся с дамой, отмечает ее “изысканный” наряд, не указывая, в чем его изысканность. Значит, и сам он человек понимающий, со вкусом, и в читателях своих вкуса ожидающий.

Такого рода господа у Ю. Слезкина на каждом шагу. Он хорошо их знает, прекрасно разбирается в их психологии и точно описывает их манеры. Так описывать их может только тот, кто сам вышел из их среды, пропитался ее эманацией.

От людей, любезно приподнимающих котелки, Слезкин – плоть и кровь. Когда их стихия взмывает в нем особенно высоко, он доходит до Кармазиновского присюсюкивания в таких вещах, как “Пармские фиалки”; когда она спадает, под ней обнаруживается изнанка Ю. Слезкина: широкий гусарско-дворянский *je m'en fich'*изм.

Галдин Ю. Слезкина и Кармазинов Достоевского люди одной среды, но лишь стоящие на ее крайних полюсах. Первый – барская деревня, второй – лощеный европеизм. Первый – низ лестницы, второй – ее верхушка.

И тех и других Ю. Слезкин умеет писать, но, изображая их, проникаясь их чувствами, в те моменты, когда становится особенно выпуклым, являет волей-неволей и сам черты Кармазинова. И быть иначе не может. Фигура из злобного гениального пасквиля Достоевского – тонкий наблюдатель, известный литератор.

Все атрибуты кармазиновщины по временам у Слезкина налицо. Манерен он до того, что местами, несмотря на скупость слова, вычурными залезанными фразочками ухитряется как бы растянуть свои стремительные описания и сделать их приторными. А ночевки в Ольге Орг разве не напоминают Кармазиновского дрека?

Кармазинов человек определенного круга, отмеченного фуражкой с красным околышем. Ю. Слезкин также. В пределах этого круга большей частью все неглубоко, и не обладай Ю. Слезкин даром художественности и достаточного проникновения, ему ничего бы не удалось сделать из деревенских Клобэзов, Галдиных и Лабинских и из городских господ в цилиндре.

Но он обладает им.

Когда из деревни Слезкин перебрасывается на городской полюс, он пишет “Господина в цилиндре”. Слезкинская печать стоит на нем, как и на всем остальном, но чем дальше пробегаешь строки, чувствуешь, как отлетает прочь сюсюкающая кармазиновщина. Не она уже, а подлинное проникновение и откуда-то из глубины идущая печаль водят пером Слезкина. Прекрасно и вдохновенно пишет он об униженном и нищем стареющем любовнике актрисы Жоржетты Ригаду.

“Поспешно подымая руку, проводил Сергей Матвеевич холодными пальцами по влажному лбу, при свете затуманенной луны с трудом всматриваясь в темный овал на стене и ничего не видя. И, путаясь, сбиваясь, не понимая значения слов, повторял он шепотом русские слова:

Почему я плачу? Неужели я так стар? Что, если сейчас поехать в Россию? Да, да, сейчас, сию минуту.

Нелепо начинал тыкаться во все углы Сергей Матвеевич, захлебываясь от слез, забирающихся ему в рот, капающих произвольно тяжелыми каплями.

Но, ведь, поздно... Понимаешь ли ты, что поздно? И как он поедет? А Париж, а Жоржетта?

Он остановился и тупо глядел перед собой.

Лиза, ты слышишь меня?.. Поверь мне, Лиза, я никогда не...

Внизу на улице шла целая процессия с факелами и пела Мальбрука.

В зеленеющем воздухе взвизгивали свистки. Они неслись со стороны вокзала.

Еще один поезд уходил в Россию”.

Если бы я обладал скверной привычкой к сравнениям, я бы сказал, что это – чеховский финал.

Когда из мира Сергеев Матвеевичей, стоптавших свою жизнь на парижских бульварах, Ю. Слезкин опять бросается в дворянскую деревню, он пишет одну из своих лучших маленьких вещей “Обертас”.

Пан Яцковский, Януарий, Гузик – чеканные фигуры, а терзания влюбленного доктора сделаны великолепно.

“– Антверпен, Антверпен, – все безнадежнее бормотал доктор, не понимая, почему это пришло ему в голову и не оставляет его.

Черт его знает, почему Антверпен!

И, внезапно вскочив, зашагал по скрипучим доскам, держа себя за кончик уха.

И пусть больно, и пусть, так мне и надо... Но все-таки я ничего не понимаю. Дальше терпеть невозможно. Женщины непонятные, странные существа. Но как же все-таки не объяснить себе их поступка! Все кончено, да... а что же, собственно, начиналось, черт меня возьми совсем!!

Все больше раздражаясь и путаясь в мыслях, сбежал с крыльца Егор Михайлович с такой поспешностью, что испуганный Левчак сразу прыгнул на все четыре ноги.

Тем лучше, по крайней мере все скорее кончилось... и знал я, что нечего мне ездить к Яцковским. Жених! Кузькиной матери жених! – идучи по дороге, бормотал доктор.

Потом, остановясь, разводил руками и озирался по сторонам, Чувствуя, как пухнет сердце, вот-вот готовое выпрыгнуть.

И-и-и, – шипел он, стискивая зубы”.

VI.

Таков Ю. Слезкин со своей психологией европеизированного русского барчука, с его жеманфишизмом, с вычурным и складным языком маркиза XX-го столетия, с его пестрыми выдумками.

Ну, а если вздумать разгадать его интимную черту, то скрытое и характерное, что определяет писателя вполне?..

Ю. Слезкин стоит в стороне. Он всегда в стороне. Он знает души своих героев, но никогда не вкладывает в них своей души. Она у него замкнута, она всегда в стороне. Он ничему не учит своих героев, никогда не проповедует и не указывает путей. В гуще жизни Ю. Слезкин отыскивает Галдина, но не задается целью, как почуднее вывернуть его наизнанку и поведать миру неслыханные по поводу Галдина откровения. Он просто описывает его. Художественно, мастерски, но холодно и спокойно.

Откуда-то со стороны Слезкин смотрит на своих героев. Он пишет их легко и размашисто, и пан Яцковский выходит у него живым, но Ю. Слезкин не живет и не дышит своими Яцковскими. Пожалуй, и не любит их. Манерный и утонченный человек – писатель в цилиндре, сжав тонкие губы, смотрит со стороны на жизнь, но общего с ней ничего не имеет и не желает иметь. Его грезы в чем-то другом. Мир пармских фиалок и изысканных женщин – его мир, и к нему у Ю. Слезкина острая любовь. Он постоянно возвращается к этому миру мыслью. Если кругом нет фиалок и утонченных женщин, тем хуже для жизни, которая их не создала. Ю. Слезкин чуть-чуть презрительно, легко и четко рисует то, что преподносит жизнь, чеканит пана пробоща, но любимую и желанную жизнь выдумывает сам. Она такая, как он ее хочет. В ней движутся господа со старинными золотыми брегетами в кармане и женщины с фиалками. И Слезкин, как ювелир над любимой и ценной игрушкой, кропотливо бьется, чтобы вычеканить на любимых и родных фигурках каждый штрих.

Когда читаешь Слезкина, начинает казаться, что он опоздал родиться на полтора года лет. Ему бы к маркизам, в дворянские гнезда, где дома с колоннами. В мир фижм и шитых кафтанов, в мир – где мужчины – вежливые кавалеры, а дамы с томными лицами – и манящи, и лживы, и прекрасны. Этот мир – мир Ю. Слезкина, его родная стихия. Из старых запыленных книг, из старых томиков он берет изысканные эпитафии к своим вещам и вокруг них вяжет кружево рассказа о том, чего мы не знаем, подчас о том, что мы забыли, подчас о том, чего не было.

Ю. Слезкин обладает талантом видеть жизнь такой, как она есть, но он любит ее и, когда нужно писать ее, приукрашивает по-своему. Наденет на нее белый парик, кавалеров заставит любезно кланяться. Нужды нет, что кавалер в котелке, а не в треугольной шляпе. Нужды нет, что жизнь кругом, как серый забор – нудная и бессмысленная, медленная и вязкая. Ю. Слезкин быстрее двинет киноленту и заставит своих героев быстрее бежать в пляске событий. Героя пошлет на дуэль, а героиня умрет в цветах. Жизнь манерная получится? Нужды нет. Ю. Слезкин ее хочет именно такой.

Чему же может научиться этот маркиз, опоздавший на целый век и очутившийся среди грубого аляповатого века и его усердных певцов? Ничему, конечно, радостному. У того, кто мечтает об изысканной жизни и творит, вспоминая кожаные томики, в душе всегда печаль об ушедшем.

Герои его не бойцы и не создатели того “завтра”, о котором так пекутся трезвые учителя из толстых журналов. Поэтому они не жизнеспособны и всегда

на них смертная тень или печать обреченности. Умирает девушка из Трокадеро, Ольга Орг, Анастасия Юрьевна, убивают изысканного Ржевцового и Господин в цилиндре видит грозный призрак смерти и тоскует от приближения его.

“В день, когда к спящей царевне приходит влюбленный принц, когда в полях расцветают голубые ночевей... Когда души усопших молятся и плачут о грехе своем... в этот день...”

В этот день к героям Ю. Слезкина приходит смерть. И о смерти пишет печальный маркиз-беллетрист.

Москва

Мих. Булгаков

МАТЕРИАЛЫ КИЕВСКОГО ЛИТЕРАТУРНО-
МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ
МИХАИЛА БУЛГАКОВА

КИЕВСКАЯ МОЗАИКА

Кира Питоева

Представленные материалы объединены местом служения их авторов – научных сотрудников Литературно-мемориального музея Михаила Булгакова, то есть все они “живут и работают в семи комнатах” дома № 13 по Андреевскому спуску города Киева. Все эти, казалось бы, столь разные материалы, являются по существу многослойным комментарием к “киевскому циклу” Булгакова. Точка схода биографии и творчества оказалась отнюдь не самым малым пространством, имеющим не только линейное, но и пластическое измерение. К этому последнему относятся материалы, посвященные истории создания музея писателя в Киеве: статья научного руководителя музея К. Питоевой – о ее экспозиции; статья старшего научного сотрудника Л. Губианури – о стационарной выставке “Что есть истина”. Заявленная как музееведческая, она в то же время является вспомогательным материалом для осмысления одной из важнейших тем – булгаковской аксиологии.

Собственно комментаторский блок материалов состоит из двух частей. К первой – биографической – относятся работы младшего научного сотрудника В. Дерид о годах учебы Булгакова в Первой киевской гимназии и научная разработка ведущего специалиста С. Ноженко “Медицина в жизни М. Булгакова”. Это не только освоение качественно нового для литературоведа материала, но и попытка осмыслить плодотворность профессии медика для будущего писателя. Желание Булгакова написать историю медицины обернулось созданием в музее работы об истории медицины в Киеве начала XX века и о месте в нем “юного врача”.

“Киевский фермент”, который связывает воедино все работы, особенно рельефно проступает во втором, комментаторском блоке, представляющем работы ведущего специалиста музея Т.А. Рогозовской. Ее генеральная научная тема “Комментарий к “Белой гвардии”” позволяет развернуть широкое полотно киевской жизни в период, совпадающий с временем действия в романе. Это дает возможность опубликовать найденные ею в многочисленных архивах такие материалы, как дневники киевлян (“Дневник Малковой”), Азбуку “Чертовой перечницы”, краснокрестовские “дела” и др. Это – документы, позволяющие прожить с Турбинами их “дни” в Городе. Именно этот период “биографии” Киева и Турбиных мало исследован.

Три русла комментариев – биографическое, типологическое и городоведческое – входят в концепцию экспозиции музея и отражены в ее жанре. У Булгакова они определены главными метафорами: “корабль” – гимназия, “светоносный маяк” – университет и “пристань” – дом. Море виделось любителю путешествий как способ увидеть свет. Найденный в музее документ о желании нашего автора поступить в морское ведомство – тому подтверждение. Пока же

внутренним, самоценным морем выступает Киев, названный писателем Городом, то есть точкой в великом океане.

Сложное мозаичное полотно? Но Киев привык мыслить не только фресками, но и мозаиками, чему свидетельством служит искусство великого киевлянина Михаила Булгакова.

МУЗЕЙДОМ

*Как тянет земля,
на которой родился человек.*

М. Булгаков

Скромно и не по-булгаковски тихо отметил свое первое десятилетие Литературно-мемориальный музей М. Булгакова в Киеве. За эти десять лет прочно вошла в жизнь города экспозиция музея, его выставки, вечера, его публикации и даже фильмы о нем. Музей многих убедил, завоевал уважение и даже любовь посетителей. Закончился первый цикл жизни. Если десять лет назад перед нами стоял вопрос: “Каким быть музею Булгакова?” И сейчас знак вопроса остался. Именно он несет в себе энергию сомнения, непокоя, а значит и творческого движения. Мы приняли его как эстафету от Булгакова из финала “Белой гвардии”, превратив роман в “путеводитель” по музею. Начинать с вопроса – это наша позиция, наше скромное место в булгаковедении, в котором музей Мастера занимает “7 пыльных и полных комнат” плюс некое лабораторное зазеркалье, закулисье, “задомье”. В нем киевский пласт, пласт “Белой гвардии” исполняет роль начала, кануна (сочельника) или в музейном варианте – преддверья, ибо музей оперирует предметом. Сегодня, в преддверии нового этапа жизни музея, конструктивным кажется “пролистать” историю его создания отнюдь не для юбилейного сообщения, но чтобы нащупать те болевые импульсы, которые позволят разогнуть знак вопроса. Лишь это волевое усилие станет залогом положительной программы будущего. Но главный секрет творчества в том и состоит, что радостное преодоление (“разгибание”) обязательно сменяется мучительным сомнением (“сгибанием” в вопрос). Их неподдающийся рациональному осмыслению баланс описан в романе о том, как делается произведение искусства, в “Записках покойника”. Глава 13 “Я познаю истину” открывается “неуверенностью в себе”, в то самое время как автор уверенно утверждает, что он, именно он знает истину.

Музей Булгакова выстрадан киевлянами и поэтому ими заслужен¹. Но, как и у самого Булгакова, в его музее все начиналось “не так, как у других”. “Дело в том что”... к моменту официального рождения музея на правах отдела Музея истории Киева, передо мной – автором научно-художественной композиции – предстала жестокая, но ясная картина отсутствия коллекции, которая обычно дает право на создание, а затем и существование нового музея. Что делать в таком случае? Ответ прост: обратиться к самому Булгакову. “Чтобы знали”, – завещал он Елене Сергеевне. Только ли ей, – подумали мы, – и только ли о “Мастере и Маргарите” он просил? Мы посмели предположить, что эти слова относятся ко всему Булгакову, чтобы знали всю правду о нем, т.е. чтобы знали истину. Истина же, по прямому слову Мастера, открылась автору “Черного снега” в романе, а затем и в пьесе о Киеве периода Гражданской войны, о Семье, о Доме, о Людах, коим не дозволено убивать, а дано любить ...

“Вот твой дом”

*У домов, как и у людей,
есть своя репутация*

Н. Лесков

... о Семье, о Доме, о Людях... Нет уже семьи и людей. Но дом есть! Стоит киевский долгожитель с 1888 г. Дом – это и есть то главное, в нашем бесколлекционном случае чуть ли не единственное, что нам нужно. Ибо, как описанный роман и пьеса родились “из снов”, так и наш музей родился из материи эфемерной, “соткавшись” из “жирного воздуха” любимого автором города и дыхания его “народонаселения”.

Первая музейная экскурсия была проведена 15 мая 1991 г., в день 100-летия Мастера. Это было упойтельное, самое желанное действие. Посетители ходили по пустым комнатам отреставрированного дома², а мы, сотрудники музея, скромно сопровождали их, напоминая, где и что происходило в доме у Булгаковых и как это отражено в “Белой гвардии”. При этом мы показывали в пустом пространстве то якобы пианино, то кровать Николки, то Саардам. И, замороженные булгаковским текстом и сопричастностью, да и самим фактом, что в дом этот теперь можно войти, первые гости видели (свидетельствую!), ощущали, проживали все события в пустых еще комнатах. У всех нас именно тогда зародилось предчувствие того музейного мира, который может поселиться в этих комнатах.

Началась работа. К этому времени была уже создана научная концепция экспозиции, а значит, мы знали:

- что в верхнем этаже одновременно будут жить две семьи (Булгаковы и Турбины), и что это “уплотнение” не потеснит многодетную булгаковскую семью, т.к. герои литературные будут являться только их создателю (и нам, конечно!);
- что те редкие булгаковские мемории, которыми музей тогда обладал, займут “свои” места в доме, а мир литературы, мир вымысла оденется белым, морозным флером сна, воспоминаний, ностальгии;
- что этот, пока еще огромный по размерам пласт будет лишь фоном, который подчеркнет, укрупнит, отстранит натуральный предмет;
- что использовать будем только булгаковские оригиналы (а не музейную типологию), отчего “диалог” с литературными (турбинскими) предметами станет особенно острым, театрально-игровым;
- что удачно найденная подсветка и подцветка создадут нужное настроение для погружения в воображение, затронет механизм памяти, собственных ассоциаций каждого;

Мы особенно остро чувствовали удивительную притягательность белого цвета, выстраивая главный фокус собирания коллекции именно на нем. Многие мы знали к этому времени. Но все (или почти все) эти знания были еще плос-

костными. Пора было выходить в пространство. И мы с художником³ бродили по пустым комнатам, выверяя, соразмеряя, мысленно помещая уникальный предмет в единственно правильно найденное для него место в магическом пространстве жизненных и литературных комнат.

“Важные обольстительные вещи”

Музейный предмет в экспозиции – это великая сила, смысловая, эмоциональная, ассоциативная. Предмет несет не только сведения об эпохе, мастере, хозяине, он – знак судьбы. Впечатываясь образом в произведение, в экспозиции он обретает дополнительные свойства. Этого добиваются экспозиционеры не всегда рациональным путем, особенно в случае с М.Булгаковым, умевшим не только вочеловечить предмет, но и включить его во вселенский контекст. На наш взгляд, Булгаков понимал предмет, как музейщик. Недаром, видно, посещал он музей своего крестного Н.И. Петрова при Киевской духовной академии, да и друзей имел музейщиков (вот и первая профессия Мастера отсюда же). Музей-галереи не привлекали Булгакова, он был другим художником. А вот театральные макеты – совсем другое дело. Эти домики с “малокрошечными” умильными предметами! Они сродни его “коробочке”. Здесь и крошка-рояль, да еще и с нотами, и лампа с абажуром, и абажур с бахромой... “Да это, оказывается, прелестная игра!” (4, 435). Но прежде чем эти миньоны появились в коробочке, Булгаков замечал их в жизни. В “Белой гвардии” он населил пространство комнат удивительными персонажами. Это и нареченная Саардамом печь голландского изразца, окликающая, угрожающая, смеющаяся; и фолианты книг, ставшие конногвардейцами; и переговаривающиеся часы; и раздувающий щеки, краснеющий капор-лампа; и сорвавшийся с ковра сокол; и ... много еще разнообразных предметов, живущих среди людей, общающихся с ними, переживших хозяев, чтобы поведать о них нам, потомкам.

Ощущая, понимая эти предметы, проникаешь в тайный мир того, кто их отметил, оживил, нарек, сделал друзьями (“... словно умер родной голос и ничем пустого места не заткнешь” – 1, 180). Этот момент оживления души вещи есть некий магический процесс, некое ритуальное действие, на которое способен лишь тот, кто ощущает себя частью неразрывной общей системы, в которой человек не всегда важнее предмета, ибо человек смертен (часто – внезапно!) а часы, печь, ноты – “совершенно бессмертны”. Кого-то это раздражало (Бунина, например), Булгаков же “дарит” нам свои предметы с радостью. “Чтобы знали...”

Лампа под зеленым абажуром – один из самых значимых для него предметов-символов, впускающих в себя огромное количество смыслов. До сих пор льет она живой свет в булгаковском доме. И так же как при нем, выпадает из-под двери полоска теплого света на паркет (кстати, тоже сохранившийся и сохраненный нами с той поры). Когда-то это означало, что отец работает, и кро-

ме конкретной картины склоненной над столом фигуры, было что-то очень важное в этой, казалось бы, простой детали, что-то притягивающее, завораживающее.

Булгаков как бы направил на нас те потоки света, которые излучал этот тихий, интеллигентный, трудолюбивый человек, работавший при свете лампы. Тема света, вынесенная из родного дома, была осмыслена писателем, как ведущая категория надбытового измерения, связанного с религией отцов, их мировосприятием. “Светлой королевой” называет Булгаков в романе мать, поместив ее в то же пространство света, царившего в его семье. В полосу сценического света помещает и Максудов свою избранницу, назвав ее светлым именем Аврора.

Своим родителям, своей семье дарует Булгаков свет как высшую награду и заслугу в “Белой гвардии”. Со светом здесь связано все лучшее, что есть в Городе, в доме, в людях. Огромный сверкающий крест держит в руках св. Владимир. Образ отца земного и Отца небесного смыкаются в романе, как сомкнуты они были в киевском детстве писателя (как тут не вспомнить один из церковных постулатов: “Каким ребенок чувствует отца, таким он будет чувствовать Бога”).

Со счастливым детством принято связывать и жизнь Булгакова на Андреевском спуске. А ведь началась здесь жизнь с болезни и смерти отца. Совпавшая с периодом возмужания писателя, она бесспорно стала началом осмысления новых понятий, связанных теперь не только с жизнью, но и с “жизнью и смертью”. Появляется тот объем, который со временем станет отличительной чертой писателя. Последние разговоры отца о мире, таинство соборования, панихиды, несение гроба через город – прощание. Все это начало “Белой гвардии”, только отдано это матери, на похоронах которой Булгаков не был. Да и то, что комнату, где умер отец, Булгаков отдал в романе Алексею, в топографии квартиры очень примечательно. С комнатой Алексея (отца) граничит столовая – “Где стол был яств, там гроб стоит”. И образ скатерти, что “бела и крахмальна”, хрустящим полотном покрывает стол, – предметное напоминание о белом безмолвии смерти. Традиция этой белизны восходит к матери. Это удивительное белое покрывало обволакивает город, церковь, окна, когда хоронят мать (То ли первоцвет, то ли снег, то ли фата, то ли саван. А более всего что-то совсем не конкретное. Марево. Сон. Воспоминание.)

Перерастая в общее огромное белое поле всех комнат, в дом как бы впускаются умиротворенность, важность и покой. Здесь упокоилась душа старшего Булгакова. И тема покоя, дома покоя, вечного упокоения навсегда связалась с темой света, стала ее молчаливой тенью. Это темы родного гнезда, замершие, сохраненные сердцем до последних дней. Светлую печаль, щемящую грусть по ушедшей жизни сохраняют и семейные фотографии, передающие энергетику оригинала рассматривающим их: “... появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете <...> И опять, как тогда я проснулся в слезах!” (4, 405, 434). Не отсюда ли тема тоски, грусти, неизбежного одиночества, сквозящая во всех, казалось бы, даже самых веселых произведениях Булгакова? Не в борьбе ли с ними выбирает он свою первую, “действенную” профессию?

Цвет, свет, запахи и звуки становятся действующими лицами экспозиции. Скрипят старинные половицы, полосы теплого света просвечиваются из дверей, играют пятнами блики огня из печи, капор “розовит” комнату Елены, в воздухе запах французских духов, шоколада, ладана, под лестницей – папирос.

Каждый год 22 декабря у темного лика домашней булгаковской иконы Казанской Божьей матери мы зажигаем лампаду, читается “Молитва Елены” и “смуглая дева”, как и в романе, вслушивается в проникновенные слова. Тогда и нам кажется, что “темное лицо, врезанное в венец, явно оживало” (1, 411). Этот день один из самых композиционно-важных в музейном цикле “47 дней с Турбинами”, ибо в романе в этот день свершилось главное христианское чудо – чудо воскресения. И уж коль удалось вернуть в музей “родную” икону (а у нас есть основания предполагать, что именно эта икона описана Булгаковым) – сам дом со внесением святыни стал чудотворным и “богоспасаемым”, как назвал его Мышлаевский.

Булгаковский миф о доме-спасителе, выделенный нами, акцентированный в общем булгаковском мифе, как и положено, живет во времени. Среди всех экспонатов, которые как магнитом притянуло в дом на оставленные для них места, и лампа, и скатерть с семейной монограммой, и ноты с автографами членов семьи и самого Михаила, и медицинский инструментарий, мебель, книги, автографы. Но именно икона олицетворяет и благословляет бессмертие вещей и их возврат в родное гнездо. Это становится некой символической акцией, несущей надежду. Вера, Надежда и Любовь – извечные символы этого дома. Теперь, как и раньше, икона пребывает в бытийном (а не в бытовом) измерении, ибо она свидетельствует об истине.

“Прекрасный в морозе и тумане на горах”

Жанр экспозиции, заявленный в концепции как “Портрет автора со своими героями в интерьерах дома”, предполагал “растворить” события в городе в интерьерной части одного лишь Дома Турбиных. Однако это сглаживало главный конфликт романа и нужно было в сценарии экскурсии находить скрепы, позволяющие перебрасывать рассказ в город, от бытовой детали, от маленького предмета к высоким обобщениям, опираясь на текст и подтексты романа. По теории конфликта следовало развести понятия как можно дальше друг от друга, чтобы потом столкнуть их в резкой сшибке. Так не умозрительно, а в пространстве дома была найдена пара “верх-низ” через осмысление дома как Ноева ковчега – вертепа. На маленькой, всем известной детской фотографии Миши и Веры (1894 г.) удалось рассмотреть, что куклы, с которыми играют дети, – вертепные.⁴ “Войдя” вглубь фотографии и выудив из нее нужный предмет, воспаряем сначала в пространство дома, затем вылетаем в воздух города и затем до самого поднебесья, где “Занавес Бога со звездами”. Вот отсюда, с высоты Полета, и оцениваешь город с его удивительным строением верх-низ. Верх (Пе-

черск, смотровые площадки – толчковые для полетов) и низ – знаменитый Подол и даже еще ниже – пещеры с нетленными мощами. Тонкой, изящной, изогнутой лентой тянется удивительная улица, в самом названии которой соединение верха и низа: Андреевский взвоз (т.е. вверх), он же Андреевский спуск. Сама природа срежиссировала так, что именно здесь, да еще и в самом центре, в изгибе, как жемчужинка в раковине, стоит дом, который обозначен на всех булгаковедческих картах мира.

Музейная режиссура

*Каждое искусство имеет свои законы,
тайны и приемы.*

М. Булгаков

Осмысление Города с его верхом и низом, крестом Владимира – памятью о великом крещении и “коридоре тысячелетий”, с превращением его в меч, поднятый братом на брата; события войны, с опорой на традиции ее изображения в классической русской литературе, – все это как бы не вмещалось в бытовой интерьер и требовало перевода на язык музейно-экспозиционного искусства. Посетителям чаще всего этот язык незнаком, они привыкли в музее к показу, иллюстрированию и рассказу, т.е. сюжету. Мы же ставили перед собой цель создать некий параллельный музейный текст со своей композицией, режиссурой, сценографией, т.е. создание некой картины с оптическим эффектом. Так видит человек с двумя разными глазами, когда в один глаз вставлен монокл. Такой фокус получился в первую очередь за счет преобладания белого цвета – рождается состояние сбитой резкости или помещения двух сюжетов в один кадр.

Понимая по-своему булгаковскую театральность, мы создавали некий музейный спектакль, используя не принятые в музее приемы, пользуясь не только булгаковскими текстами, но и подтекстами его творчества, жизни и мифа.

Этот наш музейный текст включал, естественно, и своеобразный юмор Булгакова, и его мистику, “выросшую из быта”, и его тайну, загадочность, а с ними и притягательность его личности. Для этого нужно было поселить в доме неконкретность, недосказанность, разряженность атмосферы, хотелось создать ощущение предрассветного сна, тумана, создать эффект ожидания: вот-вот всплывет со дна сказочный и мистический Китеж. Так бывает лишь в детстве, когда снег “крупный и ласковый”, когда сны сладостны и не хочется просыпаться. Только в таком состоянии можно надеяться, что “вся жизнь пройдет в белом цвете”.

Ударом, резким пробуждением от детской грезы должен был прозвучать обвал – тема гражданской войны: толпа, ор, грязь, бунт. Дом рушится. Кров превращается в кровь. И “Капитанскую Дочку сожгут в печи” (1, 181) (что может быть пронзительнее этого образа!). А затем, как в классической симфонии, после трагедии, гибели, конца – катарсис: упокоение в вечности, “ветер на могилах героев”: “Все пройдет. Страдания, муки, кровь...” (1, 428); “... и увидел я небо и

новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...” (Отк. 21: 1). И, наконец, согбенный вопрос в финале как осмысление своей малости в вечности.

Так случилось, что по завершении пяти главных комнат экспозиции, мы остались без художника с не решенными пластически медицинским кабинетом и спальней Алексея. И то и другое казалось художнику достаточно сложным и было оставлено на потом. Кабинет был сложен своей простотой, казавшейся однозначностью. Комната же Алексея изначально планировалась как некое потаенное, пограничное пространство, “внутренний мир” героя. Здесь мы хотели представить сны, агонию умирания, воскресение – т.е. ирреальные явления, главное чудо романа. Наш очень изобретательный и талантливый художник А.М. Крыжопольский, который так удивительно точно для моего замысла одел в “белые одежды” турбинский мир, задумал просвечивающее зеркало из столовой, где оно читалось как бытовой предмет, поместить в комнату Алексея. При определенном световом режиме свет в столовой выключался, а в комнате Алексея возникала подсветка, что давало нам возможность проникнуть в таинственное зазеркалье, как бы в темноту подсознания. Но как это изобразить? Этому художник осуществить не успел. И пришлось это делать самой, осваивая дополнительную для экспозиционера профессию художника. Тогда мне и открылось, что такое музейная режиссура, музейная сценография. Выручило знание театра. Создав в этом зазеркалье натуралистический интерьер из мемориальных булгаковских вещей, мы направили на них театральным светом снег с красными сполохами, чуть раскачали подвешенную на тросах мебель, и это непривычное для музея движение, в сочетании с театральными спецэффектами, наложилось на мемориальные книги, рукописи, предметы. Фантастическое смешение реального и ирреального в черном квадрате зеркала ворвалось в скромную столовую, окрашенную темным цветом кремовых штор и уютным изразцом Саардама. И, когда начали бить “башенным боем” булгаковские часы, на потолке спаленки Алексея чудесным образом проступили мириады звезд. В этой пластической ситуации можно поверить, что часы бьют вечность.

Искусство жить

Жизнь нельзя остановить

М. Булгаков

Лицо музея – экспозиция. Те, кто ее создавал, те, кто выходят каждый день в ее пространство, должны быть на нее похожи, должны нести ее людям как произведение искусства. Это нелегко: ведь у каждого свой Булгаков, свои пристрастия, вкусы, понятия. Для того, чтобы коллектив стал творческой единицей, есть, как мне кажется, один способ – стать семьей. Отсюда и концепция жизни музея, как дома, отсюда – МУЗЕЙДОМ. Все мы любим и знаем Булгакова, любим и служим его и нашему Дому. Он не выбирал нас. Это мы выбрали

его, и каждый раз гадаем: нравится ли ему то, что мы делаем. Потомки Булгакова, его племянницы и их семьи, приняли нас. Они приезжают в Дом с детьми и внуками, с учениками, сослуживцами, друзьями. Мы любим всех наших гостей, мы рады общаться со всеми, хотя порой не хватает сил для другого, для научной работы, например. Но – так живет наша музейная семья. Это наши праздники-будни. Правильно ли это? Не знаю. Когда задумывался музей и все мы были еще чужие и такие разные, казалось, что это единственная возможная форма существования. Сейчас, когда материалы, сведения, люди потекли рекой, много и непредвиденных забот. Идет постоянная замена “турбинских” предметов на булгаковские, мемориальные. Меняется равновесие, точка опоры, нарушается “диалог” предметов, а значит и сюжеты рассказов, их композиция, акцентировка. Это очень тонкая работа – выстроить в законченной экспозиции новые связи. Но этим достигается ее живость, “живучесть”. Концепция экспозиции очень жесткая. Наш рассказ порой более подвижен, чем хотелось бы. Когда музей рождался, сверхзадачей был рассказ о человеческой норме, о семье, доме. Сейчас – иное. Наши гости, привыкшие следить в экспозиции за каждым новым предметом, все активнее желают, чтобы мы рассказали о “Мастере и Маргарите”, например. Так на материале коллекции В.И. Экземплярского возникла выставка “Что есть истина?”, к детскому Рождеству уже прибавилась Пасха для взрослых, и день рождения Булгакова, и день Михаила, и зимний цикл “47 дней с Турбиными”...

Теперь музей имеет не только Дом, но и коллекцию, отвоеванные у пространства выставочные залы, профессиональный коллектив единомышленников. А белое поле экспозиции продолжает притягивать предметы, идеи, людей, заставляя их не только мыслить, но и чувствовать, сопереживать. Каким станет музей в следующем десятилетии? Сама жизнь срежиссирует, а мы будем жить дальше. “Будем жить”!⁵

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об истории создания музея см: Т. Рогозовская. Музей М.А. Булгакова в Киеве. Не путеводитель. Киев, 2000.

² Автор проекта реставрации И. Малакова, при участии Д. Малакова и А. Кончаковского.

³ Директор Музея истории Киева Т. Хоменко остановила свой выбор на художнике, индивидуальность которого обеспечила музею успех. Автор художественного проекта – лауреат Государственной премии Украины им. Т. Шевченко – Альберт Михайлович Крыжопольский.

⁴ См.: К. Питоева. Сюжет для малокрошечного рассказа. – Кукарт (Москва). 1997. № 6.

⁵ Романс Р. Глиера “Будем жить” исполнялся в Киеве зимой 1918-1919 гг. Он как бы сопровождает финалу “Белой гвардии”.

“НАДЕЖДА И ВОСПОМИНАНИЯ КАК ДВА ГЛАВНЫХ ИСТОЧНИКА РАДОСТИ ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА” *

Валентина Дерид

I

Летом 1901 г. жена доцента Киевской Духовной Академии Варвара Михайловна Булгакова подавала прошение о переводе старшего сына в Киевскую первую гимназию.¹ Директор второй гимназии *“препроводил свидетельство за № 2175 со срочною к нему ведомостью об успехах и поведении бывшего ученика приготовительного класса гимназиста Булгакова М., свидетельство за № 6323 о его рождении и крещении, свидетельство о привитии предохранительной оспы и копию формулярного списка отца”*.²

Не пристрастием к круглым датам объясняется появление этой публикации, но предоставившейся возможностью предположить, что репутация троечника, которую имеет гимназист Михаил Булгаков, им незаслужена.

Известно, что в классической русской гимназии учиться в начальных и старших классах было одинаково сложно; не выдерживая нагрузки, дети оставались на второй год, уходили в академический отпуск, выбывали из школы.

В “срочной ведомости” “приготовишки”, которую господин директор первой гимназии получил в 1901 г., было немного отметок – “5” (отлично) по Закону Божьему и “4” (хорошо) по русскому языку, математике, чистописанию и рисованию.³ Новый в гимназии ученик сумел “сохранить достоинство” – он в числе десяти из пятидесяти, окончивших первый класс с наградой.

Архивные материалы позволяют увидеть успехи Булгакова в сопоставлении с ведомостями Бориса Богданова, самого известного нам его одноклассника, золотого медалиста. Эти сухие таблицы предназначены заинтересованному читателю.

*Тема сочинения, предложенная преподавателем Я.Н. Шульгиным ученикам VI класса Киевской первой гимназии в 1906 – 1907 учебном году

Итак: из общей ведомости за 1902 – 1903 учебный год.⁴

II класс 2-ое отделение		п о в е д е н и е	в н и м а н и е	п р и л е ж а н и е	з а к о н Б о ж и й	р у с. я з. и с л о в е с н о с т ь	а р и ф м е т н и к а	м а т е м а т и к а	г е о г р а ф и я	и с т о р и я	н е м е ц к и й я з ы к	ф р а н ц у з с к и й я з ы к	р и с о в а н и е
Богданов Борис	Iч.	5	4	4	3	3	5	3	4	4	4	5	4
	IIч.	5	4	4	4	4	5	4	4	4	4	5	5
	IIIч.	5	4	4	4	4	5	4	3	3	5	5	4
	IVч.	5	4	4	4	4	5	4	4	4	5	5	4
Годовая оценка		5	4	4	4	4	5	4	4	4	5	5	4
Общий вывод		5	4	4	4	4	5	4	4	4	5	5	4
Булгаков Михаил	Iч.	5	5	5	5	4	4	4	4	4	5	5	3
	IIч.	5	5	5	5	3	4	3	5	4	5	5	3
	IIIч.	5	5	5	5	4	4	4	4	5	5	5	3
	IVч.	5	5	5	5	3	4	3	4	-	5	5	4
Годовая оценка		5	5	5	5	4	4	4	4	5	5	5	4
Общий вывод		5	5	5	5	4	4	4	4	5	5	5	4

Оба мальчика были в числе восьми учеников, перешедших в третий класс с наградой.

Из ведомости за 1903 –1904 учебный год: ⁵

III класс 2-ое отделение		п о в е д е н и е	в н и м а н и е	п р и л е ж а н и е	з а к о н Б о ж и й	р у с. я з. и с л о в е с н о с т ь	л а т и н с к и й я з ы к	а р и ф м е т и к а	а л г е б р а	е с т е с т в е н н а я и с т о р и я	г е о г р а ф и я	и с т о р и я	н е м е ц к и й я з ы к	ф р а н ц у з с к и й я з ы к	р и с о в а н и е
Богданов Борис	Іч.	5	4	4	4	4	4	5	5	4	4	3	4	5	4
	ІІч.	5	5	5	4	4	5	5	5	5	4	4	5	5	4
	ІІІч.	5	5	5	4	4	5	5	5	5	5	4	4	5	4
	ІVч.	5	5	5	4	4	5	5	5	4	3	4	5	5	4
Годовая оценка		5	5	5	4	4	5	5	5	5	4	4	5	5	4
Булгаков Михаил	Іч.	5	5	4	5	4	4	4	4	5	4	4	5	4	3
	ІІч.	5	5	4	Н6	4	4	4	4	4	3	4	5	5	Н6
	ІІІч.	5	5	4	5	4	3	4	3	4	4	4	4	5	3
	ІVч.	5	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
Годовая оценка		5	5	4	5	4	4	4	4	4	4	4	4	5	4

Из 58 учеников, классным наставником которых был преподаватель французского языка К.А. Деллен, 9 остались на второй год по неуспеваемости, 6 перешли с наградами (Булгаков и Богданов – второй степени).

Из ведомости за 1904 – 1905 учебный год:⁶

IV класс 2-ое отделение		п о в е д е н и е	в н и м а н н е	п р и л е ж а н и е	З а к о н Б о ж и й	р у с. я з. и с л о в е с н о с т ь	л а т и н с к и й я з ы к	а л г е б р а	г е о м е т р и я	г е о г р а ф и я	и с т о р и я	н е м е ц к и й я з ы к	ф р а н ц у з с к и й я з ы к
Богданов Борис	Ич.	5	5	5	3	5	5	5	5	4	4	4	5
	Пч.	5	5	5	4	5	5	5	5	3	4	4	5
	Шч.	5-	4	4	4	5	5	5	5	4	4	4	5
	IVч.	5	4	4	-	5	5	5	5	-	-	4	-
Годовая оценка			5	5	4	5	5	5	5	4	4	4	5
Булгаков Михаил	Ич.	5	5	5	5	5	4	4	4	5	5	4	5
	Пч.	5	5	5	5	5	4	4	4	4	5	3	5
	Шч.	5-	4	5	5	5	4	5	4	4	4	4	5-
	IVч.	5	5	5	-	5	4	4	4	-	-	-	-
Годовая оценка			5	5	5	5	4	4	4	5	4	4	5

Из 58 учеников 3 оставлены на второй год, 6 перешли с наградами (Булгаков – второй степени, Богданов – первой). В этом году преподаватель истории П.Н. Бодянский рекомендовал приобрести для гимназической библиотеки собрание сочинений Диккенса в 10 томах, “Камо грядеши”, “Отверженные”, “Страдания юного Вертера”, произведения Л. Толстого и Ф. Достоевского, а господин попечитель предложил “отменить ограничительные меры по изданию книг Святого Писания на малороссийском наречии”.⁷

Из ведомости за 1905 – 1906 учебный год: ⁸

V класс 2-ое отделение		п о в е д е н и е	в н и м а н и е	п р и л е ж а н и е	з а к о н Б о ж и й	р у с. я з. и с л о в е с н о с т ь	л а т и н с к и й я з ы к	а л г е б р а	г е о м е т р и я	г е о г р а ф и я	и с т о р и я	н е м е ц к и й я з. ы к	ф р а н ц у з с к и й я з ы к
Богданов Борис	Ич.	5	5	5	-	5	5	4	5	-	4	4	5
	Пч.	5	5	5	5	4	5	4	5	5	-	4	5
	Шч.	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	4	5-
	IVч.	5	5	5	4	5	5	4	5	5	-	4	5
Годовая оценка		5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	4	5
Булгаков Михаил	Ич.		5	5	-	5	4	4	4	-	3	5	4
	Пч.		5	5	5	5	4	4	4	5	3	5	5
	Шч.	5	5	5	5	5	5	4	4	4	4	4	4
	IVч.	5	5	5	4	5	5	5	4	5	4	4	4
Годовая оценка		5	5	5	5	5	5	5	4	5	4	4	4

И Богданов, и Булгаков переведены в следующий класс с наградой первой степени, 9 гимназистов из 53 перешли в следующий класс с наградой, 3 остались на второй год, выбыло 3 ученика.

Из 58 учеников VI класса, наставником которого был физик и математик С.П. Слесаревский, по разным причинам выбыло 10 человек, 7 перешли с наградами (М. Булгаков – второй степени) ⁹:

VI класс 2-ое отделение		п о в е д е н и е	в н и м а н и е	п р и л е ж а н и е	з а к о н Б о ж и й	р у с. я з. и с л о в е с н о с т ь	л а т и н с к и й я з ы к	а л г е б р а	г е о м е т р и я	Ф и з и к а	и с т о р и я	н е м е ц к и й я з ы к	Ф р а н ц у з с к и й я з ы к
Богданов Борис	Iч.	5	4	5	4	5	5	4	4	4	4	4	4
	IIч.	5	5	5	5	5	5	5	4	-	4	5	-
	IIIч.	5	5	5	5	5	-	-	4	5	5	4	4
	IVч.	5	5	5	5	5	5	4	5	5	5	5	4
Годовая оценка		5	5	5	5	5	5	4	5	5	5	5	4
Экзамен устный					5				5			5	
Экзамен письменный									4				
Общий вывод					5				5			5	
Булгаков Михаил	Iч.	5	4	5	5	5	4	4	5	3	5	4	4
	IIч.	5	4	5	5	5	4	4	5	4	5	4	-
	IIIч.	5	4	5	5	5	-	-	5	-	-	4	4
	IVч.	5	4	5	5	5	5	3	5	4	4	-	4
Годовая оценка		5	4	5	5	5	4	4	5	4	4	4	4
Экзамен устный					5				5			5	
Экзамен письменный									4				
Общий вывод					5				4			5	

1906 – 1907 учебный год, бесспорно, самый тяжёлый для гимназиста Михаила Булгакова и, видимо, некоторые преподаватели ставили ему хорошие оценки по старой доброй памяти, отдавая таким образом дань уважения тяжело заболевшему отцу мальчика, а позже соболезнуя осиротевшей семье. Вопрос об отмене церковнославянского языка как самостоятельного курса, который обсуждался на заседании педсовета,¹⁰ уже не касался подростка, пытавшегося понять и принять высеченные у подножья могильного креста слова: “Отче Мой! Аще не может чаша сия мимоите от мене, буди воля Твоя”.

Ведомость за 1907 – 1908 учебный год – лишнее подтверждение того, насколько болезненно была пережита Булгаковым смерть отца: ¹¹

VII класс 2-ое отделение		п о в е д е н и е	в н и м а н и е	п р и л е ж а н и е	з а к о н Б о ж и й	р у с. з. Б и с л о в е с н о с т ь	ф и л о с о ф. п р о п е д е в т и к а	з а к о н о в е д е н и е	л а т и н с к и й я з ы к	а л г е б р а	т р и г о н о м е т р и я	ф и з и к а	и с т о р и я	н е м е ц к и й я з ы к	ф р а н ц у з с к и й я з ы к
Богданов Борис	Iч.	5-	3	5	5	5	5	-	5	4-	4	4	5	5	5
	IIч.	5-	4	4	5	5	5	5	5	4	5-	4	5	5	5
	IIIч.	5	4	4	4	5	5	4	5	4	4	5	5	5	5
	IVч.	5-	4	4	5	5	4	4	5	4	3	5	5	5	5
Годовая оценка		5-	4	4	5	5	5	4	5	4	4	5	5	5	5
Экзамен устный													5		5
Экзамен письменный					5						5-				5
Общий вывод					5	5	5	4	5	4	4	5	5	5	5
Булгаков Михаил	Iч.	5-	3	4	5	5	4	-	4	3	3	4	5	4	4
	IIч.	5	4	4	5	5	4	4	4	3	4	3	4	4	4
	IIIч.	5-	4	4	5	5	4	5	4	3	3	4-	4	5	4
	IVч.	5	4	4	5	5	4	5	3	-	3	-	4	5	4
Годовая оценка		5	4	4	5	5	4	5	4	3	3	4	4	5	4
Экзамен устный													4		4
Экзамен письменный					5						4-				5-
Общий вывод					5	5	4	5	4	3	3	4	4	5	4

И последняя таблица, за 1908 – 1909 учебный год – для нас более привычная: ¹²

VIII класс 2-ое отделение		п о в н и м а н н и е	в н и м а н н и е	п р и л е ж а н и е	з а к о н Б о ж и й	р у с. я з. и с л о в е с н о с т ь	Ф и л о с о ф. п р о п е д е в т и к а	з а к о н о в е д е н и е	л а т и н с к и й я з ы к	м а т е м а т и к а	ф и з и к а	к о с м о г р а ф и я	и с т о р и я	н е м е ц к и й я з ы к	ф р а н ц у з с к и й я з ы к	г и г и е н а
Богданов Борис	Ич.	5	5	5	5	5	4	5	5	4	5		5	5	5	
	Пч.	5	5	5	-	5	4	5	5	5	4	4	5	5	5	5
	IIIч.	5	5	5	4	5	5	5	5	-	-		5	5	4	
	IVч.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5
Годовая оценка			5	5	5	5	5	5	5	4	5	5	5	5	5	5
Булгаков Михаил	Ич.	5	3	3	4	5	3	4	3	2	3		3	4	4	
	Пч.	5	3	3	-	5	3	4	4	3	4	3	4	4	4	5
	IIIч.	5	3	4	5	5	4	4	3	3	4		3	4	4	
	IVч.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4
Годовая оценка		5	3	3	5	5	4	4	3	3	4	3	3	4	4	4

Она не опровергает красивой истории о влюблённости молодого человека в Тасю-Татьяну, которой в Москве читал писатель главы своего первого романа, где упоминается “четырёхъярусный корабль, некогда вынесший в открытое море десятки тысяч жизней”.

Список учеников VIII класса 2-го отделения, получивших “Аттестат зрелости” в 1909 году.¹³

1.	Бенард Владимир Николаевич	Сын дейст. ст. сов.	Правосл.
2.	Богданов Борис Иванович (зол. медаль)	Сын подпоручика	Правосл.
3.	Богданов Пётр Иванович	Сын подпоручика	Правосл.
4.	Булгаков Михаил Афанасьевич	Сын ст. советника	Правосл.
5.	Быхавский Иван Иванович	Из дворян	Правосл.
6.	Гельцель Вадим Алексеевич	Из крестьян	Правосл.
7.	Головчинер Гирш Лейбович	Сын врача	Иудей.
8.	Гудин-Левкович Николай Васильевич	Из дворян	Правосл.
9.	Гуляницкий Витольд Антонович	Из дворян	Рим-католич.
10.	Дубинский Ромуальд Стефанович	Сын купца	Рим-католич.
11.	Енни Вольдемар Гаврилович	Сын купца	Лютер.
12.	Иванов Сергей Михайлович	Сын врача	Правосл.
13.	Юзевский Иван	Сын иностранца	Рим-католич.
14.	Книговский Николай Александрович	Чиновника	Правосл.
15.	Ковалкин Василий Матвеевич	Из крестьян	Правосл.
16.	Козачевский Георгий Васильевич	Сын потомств. поч. гражд.	Правосл.
17.	Колчак Владимир Михайлович	Из дворян	Правосл.
18.	Карецкий Владимир Иванович	Из мещан	Правосл.
19.	Крыницкий Владимир Яковлевич	Сын чиновника	Правосл.
20.	Максимович Степан Иванович	Чиновника	Правосл.
21.	Морачевский Владимир Андреевич	Чиновника	Правосл.
22.	Невлинский Казимир Викторович	Из дворян	Рим-католич.
23.	Пересвет-Солтан Адам Антонович	Из дворян	Рим-католич.
24.	Перлис Фёдор	Сын врача	Иудей
25.	Повало-Швийковский Михаил Евгеньевич	Из дворян	Правосл.
26.	Пухальский Валерьян Антонович	Из дворян	Рим-католич.
27.	Радзишевский Герард Игнатъевич	Из дворян	Рим-католич.
28.	Родзянко Николай Антониевич	Из дворян	Правосл.
29.	Сац Александр Николаевич	Сын помощн. присяжн. повер.	Правосл.
30.	Стеллецкий Михаил Николаевич	Сын священника	Правосл.
31.	Супиков Николай Николаевич	Из дворян	Правосл.
32.	Туточкин Борис Гаврилович	Из мещан	Правосл.
33.	граф Тышкевич Януш Станиславович (зол. медаль)	Из дворян	Рим-католич.
34.	Фигурский Леонид Иосифович	Сын врача	Правосл.

35. Флоринский Сергей Тимофеевич (серебр. медаль)	Сын чиновника	Правосл.
36. Фойнацкий Александр Николаевич	Сын доктора	Правосл.
37. Хойнацкий Георгий Александрович	Сын действ. ст. советника	Правосл.
38. Циффер Александр Станиславович	Из мещан	Лютер.
39. Чадов Владимир Кириллович	Из мещан	Правосл.
40. Шосткевич Фаддей Станиславович	Из дворян	Рим-католич.
41. Щеглов Иван Алексеевич (серебр. медаль)	Сын чиновника	Правосл.
42. Щитковский Пётр Алекс.	Сын священника	Правосл.

II

Закон Божий и Российская словесность в русской классической гимназии (учебные программы и учебные пособия)¹⁴

Целью настоящей работы является осмысление особенностей изучения Закона Божьего и Словесности в русской классической гимназии, которую окончил Михаил Булгаков, его братья, друзья, иные представители “беспечального поколения”. Изучение гимназической программы и учебников дает возможность сегодня представить круг интересов школьников начала XX века, оценить уровень их знаний, степень их духовного развития.

Согласно правилам приема в Киевскую Первую Гимназию поступали в подготовительный класс дети не младше восьми и не старше десяти лет; в первый класс – не младше десяти и не старше двенадцати.

Для поступления в подготовительный класс требовалось знание текста основных молитв (без объяснения), Символа Веры и десяти заповедей. Приготовившие постигали смысл того, что они знали благодаря родителям и церкви, занимаясь по книгам “Начатки христианского учения” (синодальное издание) и “Молитвы, заповеди и Символ Веры с объяснениями их” (протоиерей Дм. Соколов), по книге Дм. Соколова “Священная история Ветхого и Нового Завета” читали о важнейших событиях: Сотворение мира и человека. Грехопадение первых людей, обетование о Спасителе и наказание за грех. Всемирный потоп. Непочтительность Хама к отцу.

Столпотворение вавилонское и расселение людей. Призвание Авраама и жертвоприношение Исаака. История Иосифа. Рождение и призвание Моисея. Исход евреев из Египта.

Десятисловие. Скиния. Вступление израильтян в землю обетованную. Краткое понятие о временах судей израилевых. Избрание Саула на царство и отвержение его Богом. Победа Давида над Голиафом. Воцарение Давида. Мудрость Соломона, построение им Храма Иерусалимского. Разделение израильтян на два

царства и падение того и другого. Понятие о пророках, события из жизни пророков Ильи, Елисея, Даниила.

Рождение Богородицы. Введение во Храм. Рождение Предтечи. Благовещение Пресвятой Девы. Рождество Иисуса Христа. Поклонение волхвов. Сретение Господа Симеоном и Анною во Храме. Бегство в Египет. Крещение Иисуса Христа. Избрание Апостолов.

Преображение Господне. Благословение детей. Воскрешение Лазаря. Вход Господень в Иерусалим. Предательство Иуды. Тайная вечеря. Страдание и смерть Иисуса. Погребение Иисуса Христа. Воскресение и вознесение его на небо. Сошествие Святого Духа на Апостолов. Успение Пресвятой Богородицы.

По книгам “Учебный часослов” и “Учебный псалтырь” (с изъяснением непонятных детям слов) пригостишки читали на церковнославянском языке.

Первоклассники изучали Ветхий Завет по учебнику протоиерея А. Рудакова “Священная история Ветхого Завета”. Во втором классе на уроках Закона Божия изучалась Священная история Нового завета по учебнику протоиерея А. Рудакова: на каждом уроке учениками читались на церковнославянском языке отделы из Евангелий, имеющие отношение к содержанию урока.

В третьем классе в программе уроков Закона Божьего было учение о богослужении христианской православной церкви с объяснительным чтением церковных песнопений (предварительные понятия, всенощное бдение, божественная литургия, богослужение великопостное, страстная седмица); в качестве учебника – “Краткое учение о богослужении православной церкви” протоиерея А. Рудакова.

В курсе четвертого класса давалось предварительное понятие о катехизисе, о Божественном откровении, священном предании и священном писании, о священных книгах Ветхого и Нового Завета, о Вере (о символе веры вообще и о происхождении его, разделении его на 12 членов) с разъяснением) – по учебнику митрополита Филарета.

В пятом классе давался пространный катехизис о Надежде и о Любви (учебник митрополита Филарета). В шестом – История христианской православной церкви по учебнику П. Смирнова. В седьмом классе учебником была книга П. Смирнова “Изложение христианской православной веры”. В восьмом – “Учение о любви христианской” по учебнику П. Смирнова.

Существовала разнообразная дополнительная литература для гимназистов и их преподавателей, например:

“Искра Божья” (сборник рассказов и стихотворений для чтения в христианской семье и школе, составленный протоиереем Г. Дьяченко);

“Объяснение молитв и церковных песнопений, составленное протоиереем В. Михайловским сообразно с программами всяческих учебных заведений”, СПб, 1894;

“Учение о православном богослужении, составленное по новой гимназической программе, с приложением славянской грамматики, словаря славянских слов и церковных песнопений” прот. В. Михайловского, СПб, 1889;

“Духовные посевы” – сборник рассказов, приспособленный к объяснению главных истин катехизационного учения.

Поступив в подготовительный класс, дети осваивали беглое чтение (читать и писать они уже должны были уметь), чтение по церковнославянски; по учебнику “Родина” Радонежского учили наизусть стихотворения (“Птичка”, “Ворона и лисица”, “Стрекоза и Муравей”, “Демьянова уха”).

На уроках русского языка в первом классе по сборнику Невзорова читались статьи об учении и образовании, о родителях и детях, о человеке и его свойствах, учились стихотворения “Няня”, “Молись, дитя” Никитина, “Школьник” Некрасова, “Родина”, “Лесной царь” Жуковского, “Что ты спишь, мужичок?” Кольцова, “Казачья колыбельная песня” Лермонтова, басни – “Любопытный”, “Ларчик”, “Свинья под дубом”, “Мартышка и очки”, “Гуси”, “Кот и повар”.

Для внеклассного систематического чтения рекомендовался выбор книг из Лебедева, в качестве учебников – “Этимология” Кирпичникова, “Хрестоматия” Невзорова, “Систематический диктант” В. Покровского.

Во втором классе по сборнику Невзорова читались статьи о человеке и его отношении к ближним, о религии, природе и русском быте. Учились стихотворения “Киев” Хомякова, “Кто он” Майкова, “Гонец”, “Пир Петра Великого”, “Бесы”, “Утопленник” Пушкина, “Воздушный корабль”, “Бородино” Лермонтова, басни “Пустынник и медведь”, “Волк и кот”, “Волк и журавль”, “Стрекоза и муравей”. Учебники были те же, что и в первом классе.

В третьем классе чтение по сборнику Невзорова (часть 2-я) – описания прозаические и поэтические: повествования, народные былины и сказки, басни, баллады. Учились стихотворения “Кавказ”, “Полтавский бой”, “Кочубей в темнице”, “Летописец” (“Пимен”) Пушкина, “Лес” Кольцова, “Светлана” Жуковского; басни “Два мужика”, “Крестьянин и змея”, “Червонец”, “Щука и кот”, “Волк на псарне”, “Лжец”, “Пушки и паруса”.

В четвертом классе проходили краткий курс теории словесности, читали (учили) стихотворения Пушкина (“Мазепа”, “Татьяна”, “Труд”, “Поэт”, “Эхо”, “Пророк”, “Памятник”, “К морю”, “Брожу ли я вдоль улиц шумных...”, “Он на Родине”, “Безумных лет угасшее веселье...”), Лермонтова (“Кулачный бой”, “Пророк”, “Родина”, “Когда волнуется желтеющая нива...”, “Выхожу один я на дорогу...”), Жуковского (“Летний вечер”, “Море”).

Для внеклассного чтения использовалось руководство Лебедева “Детская народная литература”. В четвертом же классе изучался, по учебнику Колосова, курс славянского языка (понятие о родственных языках, значение церковнославянского языка для русского, изобретение глаголицы и кириллицы, переводы и разбор текста Остромирова Евангелия).

В пятом классе по программе истории литературы и теории словесности изучались: народная поэзия (обрядовые песни, заговоры, загадки, свадебные песни, пословицы, сказки);

былины, исторические песни, духовные стихи (“Голубиная книга”, “Вознесение Христово”, апокрифы /”Хождение Богородицы по мукам”/, “Адам и Ева”);

древняя литература: св. Кирилл и Мефодий;
сборники “Пчелы”, “Хроники”, “Изборники”;

представители литературы XI-XIII веков: епископ Лука, митрополит Илларион и игумен Феодосий;

появление летописей, повестей и сказаний: “Повесть временных лет”, “Поучение Владимира Мономаха детям”, “Хождение игумена Даниила”, “Слово о полку Игореве”, “Слово, или Моление Даниила Заточника”. Литература XII-XIV веков. “Слова” Серапиона.

В качестве учебников использовались “История русской словесности” А.И. Незелепова (ч.1), Хрестоматия Алферова и Грузинского “Допетровская литература и народная поэзия”; в качестве пособий – “Десять чтений по русской литературе”, изданные Алферовым и Грузинским, “История русской литературы (ч.1 и 2) В.Сиповского. Общая теория словесности (рифма, народный эпос) преподавалась по учебнику В.Яковлева “Учебный курс теории словесности” и по пособию Шалыгина “Курс теории словесности”.

Гимназисты шестого класса познакомились с литературным наследием Максима Грека, митрополита Макария, изучали “Стоглав”, “Домострой”, “Историю князя Московского”, “Переписку Иоанна Грозного с Курбским”, “Послание Иоанна Грозного в Кирилло-Белозерский монастырь”; познакомились с творчеством Степана Яворского, Феофана Прокоповича, Посошкова, Татищева, Кантемира, Ломоносова (двух периодов творчества), Тредиаковского (труды в области словесности), Сумарокова (оды и сатиры, комедия “Хорев”). С литературной деятельностью Екатерины II (“Наказы”, сатирические журналы), Фонвизина (“Бригадир”, “Недоросль”). Хераскова (“Россияда”), Державина (оды).

По теории словесности в программе шестого класса изучались литературный эпос (поэма и ее виды), литературная лирика (виды), ода, сатира (история развития), поэзия драматическая, трагедия (древнеклассическая, шекспировская, нового времени), комедия (история развития).

Для домашнего чтения рекомендовались “Федра” Расина, “Тартюф” и “Скупой” Мольера, “Освобожденный Иерусалим” Торквато Тассо, “Антигона” и “Царь Эдип” Софокла, “Король Лир”, “Макбет” Шекспира, “Гроза” Островского, “Василий Шибанов”, “Князь Репнин”, “Князь Серебряный” и “Смерть Иоанна Грозного” А.К.Толстого.

Узнавали гимназисты в этом курсе и о начале русского театра, об основателе постоянного театра – Ф.Волкове.

Учебниками и пособиями служили: “История литературы” (том 1) А. Незелепова, “Историческая хрестоматия по истории русской словесности (т.1) В.В. Сиповского, “Очерки по истории западноевропейской литературы” П. Когана, “Очерки по истории поэзии” Житецкого, “Историческая хрестоматия” В. Пок-

ровского, “Десять чтений по русской литературе” Алмазова и Грузинского, “История русского театра” (т.1) Морозова.

Гимназисты седьмого класса изучали творчество Карамзина (“Письма русского путешественника”, повести, влияние Ричардсона, журнальную деятельность); Дмитриева (сентиментальные стихотворения, сатиру на торжественные оды); Жуковского (повесть “Марьяна роща”, журнальную деятельность, баллады, поэмы, сказки); произведения Батюшкова, Крылова, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Гоголя.

Для домашнего чтения рекомендовались произведения Тургенева, Гончарова, Григоровича (“Рыбаки и переселенцы”), Толстого, Байрона.

В качестве учебников и пособий использовались: “Очерки по истории русской литературы XIX века” В.Саводника, “Очерки по истории западноевропейской литературы” (т.2) П.Когана, статьи Белинского, Овсяннико-Куликовского и Котляревского о Пушкине, Лермонтове, Кольцове и Гоголе.

В выпускном восьмом классе на уроках словесности рассматривались литературная ситуация в России 40-х гг. XIX в., черты западничества, деятельность Грановского и Белинского, кружок Станкевича, славянофильство, его главные представители (Киреевский, Хомяков, Аксаков), изучалось подробно творчество Тургенева.

Учебником служили “Очерки по истории русской литературы XIX в”, пособиями – “Западники 40-х годов” Нелидова, “Ранние славянофилы” Бродского, “Эпюды о творчестве Тургенева”, “История русской интеллигенции” Овсяннико-Куликовского.

В курсе теории словесности рассматривалось историческое развитие литературных форм, мифы, поэзия гимнов, народный эпос, поэма Гомера, средневековый эпос, эпос нового времени, лирика, драма, драма Шекспира, французская классическая драма, рыцарский роман, “Дон Кихот”.

Использовался учебник “Теория словесности” Яковлева и “Дополнительный курс теории словесности” Шалыгина. В качестве пособий – “Теория сочинения”, “Теория поэзии”, “Очерки по истории поэзии” Житецкого, “Чтение об искусстве” И. Тэна, “Современные вопросы эстетики” Гюйо, “Принципы научной критики” Эннекена.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Киевский Городской Государственный Архив (КГГА), ф. 108, оп. 82, д. 1^а, с. 144.

² КГГА, там же, с. 141.

³ КГГА, там же, с. 143.

⁴ КГГА, ф. 108, оп. 94, ед. хр. 79.

⁵ КГГА, там же, ед. хр. 81.

⁶ КГГА, там же, ед. хр. 84.

⁷ КГГА, там же, ед. хр. 80, с. 149.

⁸ КГГА, там же, ед. хр. 86.

⁹ КГГА, там же, ед. хр. 88.

¹⁰ КГГА, там же, ед. хр. 87, с. 90.

¹¹ КГГА, там же, ед. хр. 90.

¹² КГГА, там же, ед. хр. 95.

¹³ КГГА, там же, ед. хр. 95.

¹⁴ Информация из брошюры “Правила о приеме в гимназию и пансион и программы для поступления в Киевскую Первую Гимназию”. Киев, 1909 (I – IV классы); 1911 (V-VIII классы).

МЕДИЦИНА В КОНТЕКСТЕ БИОГРАФИИ М. БУЛГАКОВА

Светлана Ноженко

Осмысливая юность М. Булгакова, которая прошла в Киеве, мы осознаем, что он киевлянин не только по рождению. Булгаков – писатель, выросший на киевских впечатлениях и в своих двух обличьях – врача и писателя – сохранивший преданность “идеи Киева” (М. Петровский).

Булгаков не просто обожал город, никогда не уставал удивляться “царственной” его красоте, но и приписывал ему философски осознанное предназначение вечного города, хранителя нетленных человеческих ценностей (“Белая гвардия”). Некоторые киевские проблемы постреволюционного периода, отраженные в произведениях Булгакова, продолжают оставаться знаменем нашего времени (см. Очерк “Киев-город”, 1923; в частности, главу “Три церкви”). Финальная фраза о возрождении “города прекрасного” словно написана сегодня и передает нынешнее самоощущение киевлян. Булгаков и Киев – бесконечная парадигма, дробящаяся на “коробочки”-темы, глубоким исследованием которых одарил нас известный булгаковед М. Петровский, справедливо утверждавший, что. “одержимость Киевом – едва ли не доминанта булгаковского творчества”¹.

Киевляне, живя в “городе-саде”, или в саде-городе, обречены многократно делать выбор, определяя судьбу страны, города или свою, что равноценно, и всегда рискуя при этом, в понимании писателя, самым главным – “человеческим покоем” и “очагом”. Так и Булгаков, прожив в Киеве 26 лет (с мая 1891 по апрель 1916 и с марта 1918 по август 1919 гг.), именно здесь угадал свою судьбу, правильно ее выбрал и адекватно выстроил. Оптимально найденные им ходы-решения в кризисные моменты университетской поры сохранили ему репутацию студента, умевшего держать слово, заслужившего доверие родных и популярность среди друзей. На наш взгляд, прикосновение к судьбе киевского студента Булгакова – это возвращение к началу всех начал, к истокам формирования личности и накопления опыта, ставшего затем творческим потенциалом.

Попытаемся реконструировать юношескую биографию писателя Булгакова, выстроить ее без легенд и домыслов, только на фактах (почти все они найдены автором в киевских архивах и впервые вводятся в научный обиход), с частичным привлечением мемуарной литературы. Некоторые известные факты за счет новых документальных свидетельств обрастают деталями и подробностями, превращаясь в маленькие новеллы, и позволяют проследить логику поступков студента Булгакова, обозначить нравственные параметры личности начинающего врача, наследуемые затем писателем Булгаковым. Ведь в сути своей он не менялся, хотя и сменил род занятий. Булгаков-писатель – естественное продолжение Булгакова-врача. В двух своих ипостасях он сохранил непрерывность единого облика. Мы говорим о человеке, для которого был един внутренний смысл жизни, который сохранил преемственность мировоззренческих представлений.

В жизни честолюбивых молодых людей университетский период как средство достижения заветной цели принято считать ритуально неизбежным, своеобразной преамбулой, адаптирующей к будущему самостоятельному существованию. Кроме специального образования, университет обеспечивает своим выпускникам определенный уровень интеллектуального и нравственного развития, а главный результат – желаемый статус элитного служащего. Эта современная и в то же время традиционно звучащая формула была актуальной и для гимназиста Булгакова. Но функциональное назначение Университета св. Владимира в его жизни многогранно и многозначно. Отношение Булгакова к университету менялось в зависимости от взросления и приближения к мечте о профессии “блестящей” и “привлекательной”². Но всегда, даже в писательские годы, оставались неизменными пиетет, благодарность “блистательным” профессорам за науку, сохранялось убеждение, что университетские годы – необходимый временной интервал в мужании и становлении собственного “я”, в пополнении духовного потенциала и первое серьезное, успешно пройденное испытание на правильность выбора жизненной позиции. В этом строгом с колоннами здании глубокого красного цвета он осуществил свой первый самостоятельный выбор.

Для характера насмешливого, все подвергающего сомнению, ничего просто так, на веру не принимающего, с университетом связано появление и признание первых научных авторитетов. Это были не просто преподаватели – гуманисты, живущие по особому кодексу чести, совпадающему с его представлением о смысле человеческой жизни. Их имена, как осколки ярких и сильных впечатлений студенческой поры, вошли в мир литературных героев писателя, стали узнаваемыми портретами. На первом месте среди них легендарный для Киева человек, “святой доктор”, как его называли горожане, друг отца, а затем и всей семьи Булгаковых, профессор Ф.Г. Яновский. Врач-универсал (терапевт, нефролог, бактериолог, курортолог), уникальный диагност, чуткий, внимательный к пациентам, практикующий 43 года, жертвенно преданный всем нуждающимся в его помощи, наконец, лучший представитель своего сословия на факультете. Профессиональный лозунг Феофила Гавриловича: “Не повреди больному ни словом, ни делом”³, – воспитал несколько поколений врачей. Коллеги с особым почтением называли его *cor ardens*, пылающее сердце. Отголосок впечатлений от общения со столь яркой личностью находим в романе “Белая гвардия”: “Седой и старый и умный, в тяжелой шубе, боярской шапке профессор”, “Очень опытный и потому всех жалеющий человек”, он же учитель и лечащий врач больного сыпным тифом Алексея Турбина”⁴.

В “Записках покойника” фамилия Яновского трансформирована автором в Янковского, профессора, лечившего умершего отца писателя Максудова – в реальности профессор Яновский лечил умиравшего от гипертонического нефросклероза отца писателя. Таким образом Булгаков обессмертил неповторимую личность духовно близкого ему человека.

Почти мистический кадр священнодействия в анатомическом театре (“Белая гвардия”) знакомит нас с экстраординарным профессором, требовательным

поклонником любимой анатомии, профессором Ф.А. Стефанисом: "... в огромной комнате <...> пучок острого света, падавшего на стол, а в пучке <Николка разглядел – С.Н.> черную бороду и изможденное лицо в морщинах и горбатый нос. <...> В полутьме поблескивали бесконечные шкафы, а в них мерещились какие-то уроды, темные и желтые, как страшные китайские фигуры" (1, 404). Эти приметы внешности, да еще "желтые пальцы от табаку" принадлежали реальному учителю М. Булгакова. Возможно, здесь, в стенах Анатомического театра, во владениях профессора Стефаниса, родилась привязанность студента Булгакова к работе с микроскопом, его любимым медицинским прибором, привлекающим не только зеркально-золотым блеском, но и способностью открывать загадочное, таинственное в мире, казалось бы, уже известных предметов и явлений. Работа в анатомическом театре, требующая сосредоточенности и точности, увлеченности и внимания, дисциплинировала, воспитывала серьезность и ответственность, вырабатывала навыки будущей профессии.

Перечитывая произведения Булгакова, убеждаешься, как много в них аналогий с реальной киевской жизнью. Иначе и быть не могло: Булгаков вырос на киевских впечатлениях. Богатая персоналиями и неординарными событиями университетская среда питала его творческое воображение, формировала писательский потенциал. Излюбленный им литературный прием – использование картинок-воспоминаний. Воспоминания чаще всего приятны и светлы. Может быть, потому что ассоциативно связаны с "легендарными временами" в личной судьбе писателя, когда верилось: "... вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, Днепр, Крещатик, солнечные улицы летом, а зимой не холодный, не жесткий, крупный, ласковый снег" (2, 307). Дорогие его сердцу "... воспоминания текут", они приходят в том порядке, в каком им самим было желательно, "...они бегут буйной чередой" (1, 127). Автор любит смотреть в "зеркало воспоминаний", "праздновать вечер воспоминаний".

О, свет воспоминаний! Их присутствие в тексте создает доверительную тональность, усиливает автобиографичность и лиризм повествования. Повторяющийся прием введения ретро-кадров помогает заглянуть в эмоциональную память, восстановить мир впечатлений писателя далекой "беспечальной" юности. В "Записках юного врача", в "Белой гвардии" запечатлены наиболее выразительные факты университетской жизни Булгакова. В "Звездной сыпи", фиксируя главное в портрете профессора интересующей его сифилидологии, автор пишет: "Тут остро мелькнул у меня перед глазами край снежно-белой палаты, амфитеатр с громоздящимися студенческими головами и седая борода профессора-венеролога" (1, 135). По одной только детали узнаваем портрет С.П. Томашевского, талантливого педагога, блестящего клинициста-практика. К нему, по свидетельству проректора по научной работе Украинского государственного медицинского университета профессора В.Г. Коляденко, на лекции было настоящее паломничество, так что студентам-медикам часто приходилось ставить заслон. Его непростой путь в сифилидологию повторил затем способный ученик М. Бул-

гаков. Полевой хирург, участник русско-турецкой войны (1877-78 гг.) С.П. Томашевский на основе собственных врачебных наблюдений в военных госпиталях действующей армии расширил свою медицинскую специализацию. Опровергнув версию о местном характере заболевания сифилисом, он создал свою теорию его развития. Вспомним фразу юного врача в “Звездной сыпи”: “Сифилис! Болезнь весьма серьезная, захватывающая весь организм” (1, 135).

Томашевский разработал технику лечения сифилиса радикальным в то время средством – сальварсаном (его микроскопические дозы для внутривенного вливания выпускала немецкая фирма “Bayer”). Несомненно, делая свои “загадочные и трудные вливания сальварсана” (1, 146), Булгаков пользовался рекомендациями своего учителя. 1916-й, выпускной год студента Булгакова, стал последним в жизни его профессора, но на этом связь его ученика с наукой не оборвалась. Бесспорно, имеет право на существование версия киевских медиков, что свою третью врачебную специализацию (сифилидологию) доктор Булгаков выбирал, находясь под обаянием личности истинного ученого, организатора женского медицинского образования, бесконечно преданного своей профессии, подвижника С.П. Томашевского.

В тайниках памяти студента Булгакова откладывались университетские реалии, светлые и возвышенные характеры профессоров, медицинские факты лекционных демонстраций – все, что в будущем вошло в построение цельного организма литературного произведения. Наряду с четко, хотя и фрагментарно очерченными фигурами главных учителей, в “Записках юного врача” присутствуют едва обозначенные в ретро-миниатюрах, но все же узнаваемые профессора В.А. Таранухин, заведующий кафедрой судебной медицины; А.П. Крымов, заведующий кафедрой госпитальной хирургии. Студент Булгаков, отвечая на выпускном экзамене В.А.Таранухину, вполне вероятно, мог рассказать о ранениях в упор, как это делал юный врач в рассказе “Пропавший глаз”. Вполне обоснованно можно утверждать, что знания, полученные на занятиях у профессора, пригодились будущему добровольцу Красного Креста, врачу-хирургу Юго-Западного фронта Булгакову. Начинаящему медику Таранухин мог запомниться не только как обладатель уникальных научных познаний в области медицины, но и как опытный практик, участник многочисленных экспедиций по ликвидации эпидемий холеры и чумы.

Ученый-новатор, крупный специалист по военно-полевой хирургии А.П. Крымов – личность выдающаяся даже в среде блистательной плеяды профессорско-преподавательского состава медицинского факультета. В годы первой мировой войны он – главный хирург-консультант госпиталей Красного Креста Юго-Западного фронта. В очередь с профессором А.Д. Павловским (так же, как Н.М.Волкович в очередь с В.Д. Добромисловым) совершали консультативные поездки на фронт. К их отлучкам на факультете привыкли, но сбоев в занятиях не было – так четко была налажена взаимозаменяемость руководителей смежных хирургических кафедр⁵. Деятельность великолепных хирургов, учителей Булгакова, – А.П. Крымова, Н.М.Волковича, А.Д. Павловского, М.М. Дите-

рикса, развивая науку, воспитывала у молодых коллег обостренное чувство профессионального долга, сознание своей принадлежности к носителям особой гуманистической этики, выделяющей их из среды русской интеллигенции.

В период удачного Брусиловского наступления (июнь-июль 1916 г.) новоиспеченный хирург Михаил Булгаков практикует в самом центре исторических событий – в Каменец-Подольском, затем в Черновицком госпиталях Красного Креста. Пользуясь советами мудрых наставников, он приобретает первые хирургические навыки, достигая почти совершенства в выполнении операций по ампутации конечностей. Этот период, несмотря на его краткосрочность (май-август 1916 года), по эмоциональной насыщенности, количеству субъективных открытий равен будущему смоленскому (сентябрь 1916 – февраль 1918 гг.) этапу универсальной практики доктора Булгакова, известному нам по сборнику рассказов “Записки юного врача”. Остается загадкой, почему, игнорируя богатый хирургический опыт недавнего времени, свой собственный и своих учителей, писатель Булгаков в рассказе “Стальное горло” (1914-1918 гг.) вспоминает момент относительно мирной операции ущемленной грыжи (постоянно будоражающей сознание молодого врача), которую мог видеть в клинике Крымова (еще одна сторона деятельности замечательного хирурга). Возможно, это был принципиальный взгляд человека, нетерпимого к социальным взрывам и катаклизмам, насильственным путем изменяющим *status quo ante bellum*. “...Чужие раны, унижения и страдания, – О, проклятый бассейн войны” (1, 252). А может быть, это взгляд профессионала, естественная среда обитания которого контрастна войнам и убийствам и представляет собой вечное противоборство двух этих полюсов за торжество жизни над смертью.

Несомненным авторитетом для третьекурсника Булгакова был профессор А.Д. Павловский, заведующий кафедрой хирургической патологии и терапии (в годы первой мировой войны – начальник Киевского военного госпиталя), достигший высот общественного признания как известный в Киеве хирург и микробиолог, ученик Луи Пастера. А.Д. Павловский организовал в Киеве первую Пастеровскую станцию, позже Бактериологический институт (1896), стал первым его директором. Первым изготовил противодифтерийную сыворотку (1895), занимался получением новых видов сывороток, в том числе против стрептококковой инфекции. Своеобразным преемником в научных поисках учителя старшего брата был бактериолог Николай Афанасьевич Булгаков, который создал бактериофаг стрептококка и был владельцем уникальной, европейского значения коллекции “чудотворных бактерий”.

В медицинском справочнике Э. Конторовича “Сборник рецептов для клиники и практики”⁶, настольной книге Булгакова, сохранились многочисленные пометки, подчеркивания, необходимые рецепты, дописанные рукой добровольца-хирурга, младшего ординатора. На странице 58 четким разборчивым почерком сделана нужная запись – рецепт противодизентерийной сыворотки (у Булгакова – “дизентерийной”), созданной профессором Павловским и испытанной в военных условиях. Этот препарат молодой врач использовал для пре-

дупреждения осложнений после лечения ранений. А фамилия Павловского как знак особой памяти будущего писателя станет фамилией одного из защитников Города в романе “Белая гвардия”.

В поле зрения Булгакова уже в писательские, 20-30-е годы, продолжали оставаться люди из его ближайшего университетского окружения. Пересекались судьбы родственников и учителей. В 1921 г. профессор Киевского университета М.Н. Лапинский, заведующий кафедрой неврологии и психиатрии, помог Н.А. Булгакову в его устройстве на медицинский факультет Загребского университета. Об этом факте своей биографии Николай Афанасьевич сообщил родным в первом письме со времени эмиграции, от 22 января 1922 года: “... я скопил денег, оделся, купил себе все необходимое для одинокой жизни и уехал в Университет (Загребский), куда меня устроил проф. Лапинский по моим бумагам”.⁷ Лапинский был хорошо известен автору “Мастера и Маргариты”. Существует мнение, что детали увиденного М. Булгаковым в клинике для лечения неврозов, специально созданной профессором Лапинским (ул. Бульварно-Кудрявская), “отразились в описании психиатрической клиники в “Мастере и Маргарите”. Здесь лечили сном и гипнозом”, а “... поразительно точное описание парадоксальной гемикрании – заболевания, которым страдал Понтий Пилат, – это прямое отражение курса лекций, которые читал на медицинском факультете М.И. Лапинский. <...> Следует учесть, что Михаил Афанасьевич особенно внимательно изучал эти разделы еще и потому, что и сам страдал гемикранией”.⁸

Необходимо отметить не только общность достижений в области психиатрии профессоров двух клиник, реальной и созданной воображением писателя, но и подчеркнуть созвучие их фамилий – Лапинский – Стравинский – как еще одно доказательство правомочности данного предположения.

В ближайшем медицинском окружении стоит упомянуть и отчима М. Булгакова, популярного на Подоле терапевта и педиатра И.П. Воскресенского, семейного врача всего Андреевского спуска. Любимый ученик “святого доктора” Ф.Г. Яновского, однокурсник советского хирурга, волею Божьей священника, затем архиепископа В.Ф. Ясенецкого-Войно⁹ Иван Павлович на 13 лет раньше своего пасынка закончил Университет св. Владимира (1903). Учился не менее усердно и старательно (тоже почти семь лет), числился среди лучших на факультете. Бывшая пациентка Воскресенского Ф.С. Донина вспоминала (разговор состоялся в 1993 г.), что в годы гражданской войны (ей было лет 7-8) она тяжело болела сыпным тифом. Долго была в беспамятстве. Когда бы она ни очнулась, рядом с мамой у постели находился доктор Воскресенский, добрый, мягкий, деликатный, внешне напоминавший Чехова, чутко реагирующий на детские страдания, врачующий добрым словом.

В эмигрантской жизни, далеко от родного города соприкоснулись судьбы доктора медицины, приват-доцента по оперативному акушерству А.П. Яхонтова (преподававшего Булгакову на шестом курсе) и брата писателя Николая Афанасьевича. Он женился на дочери Яхонтова, Ксении. Вместе, преодолевая неистребимое чувство ностальгии, привыкали к условиям нового уклада жизни. Сенти-

ментально хрупкая душа тоскующего по родным человека проступает в письмах Н. Булгакова.

“Милый добрый Иван Павлович, – писал он Воскресенскому, – как я счастлив сознанием, что Вы стали близким родным человеком нашей семье...”

С Вашим образом у меня связаны самые лучшие, самые светлые воспоминания, как о человеке, приносившем нашему семейству утешение и хорошие идеи доброго русского сердца и примеры безукоризненного воспитания. На словах мне трудно выразить то, что Вы сделали маме в нашей трудной жизни, нашей семье и мне на заре моей учебной жизни. Бог поможет Вам, дорогой Иван Павлович”.¹⁰

Полифоничная университетская среда оказалась тем передним планом, на котором складывались личные обстоятельства студента Булгакова, при ее участии формировался характер будущего писателя, сочетавший традиционную духовность и скептицизм, его умение противостоять любому конформизму путем ухода в мир вечных ценностей и идеалов, умение, которое, возможно, вело свое начало от полученных на факультете нравственных уроков. Университетская среда обитания могла стать полем действия его произведений, но волей автора вошла в них лишь отдельными фрагментами и зарисовками. И все же, основываясь на них, опираясь на архивные документы, можно попытаться хотя бы частично реконструировать портрет М. Булгакова того времени, обозначить мир духовных поисков студента, определить доминирующее начало в его характере.

Университет в творчестве Булгакова опозитизирован, овеян романтикой мечтательного порыва, вечного стремления молодых людей к самоусовершенствованию через знания. Это образ-символ юношеской мечты. Университет – “вечный маяк”. “Университет – значит, жизнь свободная, понимаете ли вы, что значит университет? Закаты на Днепре, воля, деньги, сила, слава”. (1, 252) Университет, по мнению гимназиста выпускного класса, – это благо для студента. Он снимает часть оков родительской опеки, так ощутимой в школьные годы, утверждает право на автономность существования.

Но реальность всегда сложнее, чем представление о ней. Ожидание праздника от пребывания в университете сменялось буднями с их проблемами и заботами, пока что терпимыми, преодолимыми усилием воли, упорством, старательным трудом студента-медика. Эти заботы даже отдаленно не напоминали те суровые испытания, которые столь обильно выпали на долю Булгакова в советское время. Университетский период подготовил его к жестоким реалиям нового социума, помог выстоять, сохранив неповторимую индивидуальность и верность собственным принципам. Начало университетской жизни – своеобразная исходная точка в самопознании и самоутверждении будущего “лекаря с отличием”. Студенческие годы Булгакова изобилуют драматическими коллизиями, связанными с учебой, женитьбой, воинским призывом.

Студенческая пора оказалась сложным периодом мировоззренческих поисков и торжества выработанных именно тогда незыблемых жизненных установок. Первую профессию Булгаков выбрал без мучительных сомнений и раз-

думий, с желанием продолжить семейную традицию, через свою полезность людям приобрести авторитет и уважение. Главное событие 1909 года начиналось весьма прозаично. 17-ым июля датируется прошение окончившего Первую киевскую гимназию М.А. Булгакова о приеме его в число студентов медицинского факультета. При поступлении он пользовался преимуществами, предоставленными для выпускников гимназий ведомства Министерства народного просвещения, то есть был принят без дополнительных испытаний.

В “Правилах для студентов и сторонних слушателей Императорского Университета св. Владимира” значилось: “Ввиду ограниченного числа вакансий на первых курсах, преимущественно пользуются лица, получившие аттестаты или свидетельства зрелости от гимназий Киевского и Кавказского Учебных Округов. На оставшиеся вакансии принимаются лица ... от иноокружных гимназий, а затем, закончившие реальные училища, семинарии и др. уч. зав.”¹¹ Этим объясняется присутствие в университете среди студентов почти 20% представителей народов Кавказа.

С 21 августа 1909 г. Михаил Булгаков – полноправный студент, что удостоверяет его собственноручная подпись в лекционной книжке, главном студенческом документе на все годы учебы. Весной 1910 г. он успешно сдал экзамены за первый курс, а к осени 1912 г., нарушив допустимый правилами срок, все еще был на втором курсе. Ситуация в личной жизни студента неординарная, на факультете же – обычное, рядовое явление, своего рода закономерность, повторяющаяся из года в год. Существующий регламент учебы обязывал студентов закончить курс медицинских наук за десять семестров (5 лет), остающиеся “на повторительные годы” имели право учиться не более семи лет, при этом полукурсовое испытание (4 семестра) должны были выдержать в течение шести полугодий с начала учебы.

Медицинский факультет хронически страдал от перегрузки слушателями. Так в 1910-11 учебном году на 1-м курсе было 339 студентов, на 2-м – 639; на 3-м – 258; на 4-м – 187 и на 5-м – 148.

Перегрузка на первых курсах сменяется тенденцией к значительному снижению, часто ниже положенной нормы (200 человек) количества студентов на последнем курсе. Факультетское начальство, констатируя невозможность при такой загрузке “правильно и продуктивно вести практические и клинические занятия”, “организовать четкое прохождение курса медицинских наук”, решает не производить прием из других вузов и других факультетов на 2-5-е курсы в 1911-12 учебном году.¹² Через год, к 21 сентября 1912 г. положение с количеством студентов, несмотря на принятые меры, усугубляется: на 1-м курсе – 543; на 2-м – 432; на 3-м – 247; на 4-м – 247 и на 5-м – 129 человек.

Простое сопоставление предложенных цифр приводит к однозначному выводу: наиболее критическим для всех студентов был второй курс. Некоторые, поступив в 1901 г., заканчивали университет спустя 10 лет. Учились по семь, восемь, девять лет. В прошениях на имя ректора с просьбой ходатайствовать

перед министром об “оставлении” еще на год на том же курсе, наряду с объективными причинами – общие увольнения за беспорядки весной 1902 г.; закрытие университета в 1905-906 уч. году; участие многих студентов в ликвидации эпидемии холеры в 1907-908 уч. году – названы многочисленные субъективные. Так студентам мешает заниматься “слабость организма” и материальная нужда, разнообразные болезни и экстремальные семейные обстоятельства.¹³ Некоторые прошения, поражая своей находчивостью в указании причин задержки в учебе, вызывают улыбку чересчур откровенным стилем изложения: “... я заболел сильной неврастенией с припадками, а иногда с приступами небольшого психического расстройства, выразившимися в неоднократном покушении на самоубийство и других ненормальных поступках”.¹⁴ Студенты просят “... дать возможность закончить начатое образование, к которому я стремлюсь всей душой, но судьба ставит мне препятствия к достижению”.¹⁵

На этом фоне формулировка-объяснение студента Булгакова звучит стандартно лаконично: “Причина моей неуспешности <третий год на втором курсе – С.Н.> в болезненном состоянии, мешавшем мне в прошедшем учебном году вести занятия надлежащим образом”. Дата – 10 сентября 1912 года.

Студенты – изобретательный народ, на какие только ухищрения они ни шли, чтобы облегчить себе аттестацию. Одно из анонимных писем студентов-медиков на имя декана от 7 декабря 1910 г. – документ настолько яркий и выразительный, что его стоит привести целиком.

Киев, 1910 г.
7 декабря

Ваше Превосходительство!

В текущем учебном году (а может быть, и раньше) среди студентов медицинского факультета образовалось “Бюро”, предлагающее свои услуги тем товарищам-медикам, которые почему бы то ни было не хотят сами держать экзамены и, в силу эластичности своей совести, охотно платят членам этого “Бюро” деньги, взамен чего “любезные” и человеколюбивые члены “Бюро” выдерживают за этих будущих Гиппократов экзамены. Бюро организовано хорошо, распределены специальности, так что каждый специалист знает хорошо свой предмет и, таким образом, обеспечивает своим клиентам отметку 5. Теперь, со введением новых билетов с карточками студентов, бюро и его многочисленные клиенты забились тревогу, но, тем не менее, решили пустить в ход все мошеннические средства, чтобы избежать контроля, до подлога включительно.

Член бюро (специалист), намеревающийся держать за кого-либо экзамен, на случай контроля, берет входной билет и матрикул своего клиента-просителя и, вложив в него свою карточку, со спокойной совестью идет на

экзамен и, получив от ничего не подозревающего профессора отметку, вручает клиенту, за что и получает от признательного коллеги приличный гонорар.

Не правда ли, Ваше Превосходительство, какие милые и остроумные юноши и как высоко они ставят науку!

По нашему простому разумению, нет ничего более возмутительного, как подобные мошеннические приемы, недостойные мало-мальски порядочных людей, а тем паче студентов, на стогнах и распутиях рекламирующих свою высоко-идеальную честность.

Мы, группа студентов-медиков, возмущенные подобным мошенничеством коллег, мараящих имя студенчества, во имя справедливости и “прежних” славных традиций студенчества (которое теперь – миф) настоятельно просим Ваше Превосходительство, как декана нашего факультета, принять строгие меры к искоренению этих мошенничеств учреждением проверки личности экзаменующихся студентов.¹⁶

Репрессии деканата возымели действие. С 1911 г. устанавливаются новые правила “для производства записи на экзамены”. Суть их в следующем:

“1. Студенты, желающие подвергнуться испытанию по какому-либо предмету <...> подают декану на печатном бланке (бланки эти находятся в канцелярии факультета) заявление непременно для каждого предмета отдельное.

2. Утвержденные подписью декана эти заявления перепровождаются сгруппированными в алфавитном порядке соответственному г. экзаменатору.

3. Испытания производятся студентам, распределенным в алфавитном порядке по 25 человек на каждый экзаменационный день, или в таком количестве, в каком г. экзаменатор найдет возможным для себя”.¹⁷

Бюро перестало существовать и осуществлять свои “человеколюбивые акции”. На какое-то время (до появления следующего “альтруиста-рационализатора”) воцарились на факультете порядок и добронравие. Хотя и при наличии “бюро” вряд ли мог существенно измениться под его влиянием уровень студенческих знаний. Порукой тому высокий научный ценз преподавателей, культ знаний, царивший на факультете, традиционный пиетет и преклонение студентов перед замечательными педагогами, сложившиеся еще со времен непререкаемых авторитетов – Н.И. Пирогова, В.А. Караваева, Ф.Ф. Меринга и др. Естественно предположить, что Булгаков со своими традиционалистскими взглядами был на стороне авторов письма.

Итак, Михаилу Булгакову и 43 его однокурсникам (1909 года поступления) грозило увольнение. Но гуманное факультетское начальство ежегодно в одно и то же время (в сентябре) по уже сложившейся схеме начинало долготерпеливые хлопоты за отстающих студентов. Виток бумажной волокиты, пройдя все ступеньки служебных инстанций (ведомства ректора, попечителя Киевского учебного округа) заканчивался высшей – Министерством народного просвещения. Апеллируя к господину Министру, попечитель округа ходатайствовал даже за тех студентов, которые должны были призываться на воинскую службу (как Михаил Булгаков осенью 1912 г.). Студенческие тревоги его воз-

никли не случайно и были вызваны перипетиями личной жизни. Еще в 1908 г., летом, произошло знакомство Михаила с Татьяной Лаппа, дочерью действительного статского советника из Саратова. Частые встречи, прогулки по городу, общность интересов и увлечений. Возникновение взаимной симпатии. Затем разлука, переписка и новые встречи через два года. Рождественские каникулы 1911-12 г. они проводят вместе в Саратове. Вот краткая хроника их взаимоотношений по дневнику Н.А. Булгаковой: “Вернулся Миша из Саратова” /15.01.1912/. “Миша уехал сегодня на урок в Саратовскую губернию” /30.05.1912/. “Мишино увлечение Тасей и его решение жениться на ней. Он все время стремится в Саратов, где она живет, забросил занятия в университете, не перешел на 3-й курс” /30.05.1912/. “Миша вернулся – en deux с Тасей: она поступает на курсы в Киеве” /20.08.1912/.

Несомненно, они хотели быть вместе, стремились друг к другу. Булгаков волновался, учеба была ему не в радость, и, как это бывает в минуты огорчений, наступает творческий подъем, драматическая жизненная ситуация стимулирует фантазию. Он сочиняет, показывает пробы пера самому близкому по духу человеку – старшей сестре Надежде. Возможно, студент-медик хотел уехать в Саратов и сменить род занятий, тем более что Татьяна Николаевна в то время была близка к семье владельца частного театра Очкина. Артистическая натура Булгакова берет верх над делом чести студента-медика. Вероятно, семейный совет Лаппа, по настоянию самой Таси, решил отпустить ее на учебу в Киев. Драматическая коллизия разрешилась. Вставка 1940 г. из дневника Н.А. Булгаковой: “Теперь он понимает свое положение, но скрывает свою тревогу, не хочет об этом говорить, гаерничает и напеваает, аккомпанирует себе бравурно на пианино, веселые куплеты из оперетт... Хотя готовится, готовится...”¹⁸

В этом весь Булгаков. Его ирония, как защитная маска, скрывающая те чувства, что нежелательны для постороннего взора, оберегающая натуру впечатлительную и ранимую. Амбивалентность характера – свидетельство глубины и сложности личности. Ирония, юмор, иногда колкая шутка, даже сарказм часто помогают ему выразить свое отношение завуалированно, спрятать истинное чувство, спасают в ситуациях, когда он не решается говорить открыто.

Только через полгода (24.03.1913 г.) получено официальное разрешение “об оставлении” отстающих студентов еще на год на тех же курсах. Конец 1912 и первая половина 1913 г., напряженно-тревожные для студента Булгакова, завершились вполне благополучно. Долгожданная запись “выдержал полукурсовое испытание”, появившаяся в матрикуле после весенней сессии (а всего-то нужно было досдать два экзамена: строгому и педантичному профессору Стефанису – анатомию; и увлеченному исследователю профессору Лапинскому – гистологию), стала аргументом в пользу новой семьи. Венчание состоялось 26 апреля 1912 г., ровно через неделю после официального объявления.¹⁹ “Таинство брака в Киево-Подольской Добро Николаевской церкви совершал священник Александр Глаголев с причтом”²⁰

Завершился, пожалуй, наиболее трудный период студенчества Михаила Булгакова. Трехлетнее пребывание на втором курсе стало нравственным уроком, школой самовоспитания, испытанием для его характера и впервые одержанной личной победой. За внешним обаянием, кажущейся беспечностью и легкостью натуры проступил характер целеустремленный, со своим представлением о чувстве долга, убежденностью в правильности своих действий.

Дальнейшая линия поведения студента Булгакова не будет больше вызывать беспокойства и переживаний со стороны близких. Михаил Булгаков в начале учебы и на завершающем ее этапе – это два разных человека. На протяжении шести лет он прошел путь поиска самого себя. Юношески восторженный, насмешливый, веселый, увлекающийся, отзывчивый на шутку, розыгрыш, а если необходимо, умеющий сосредоточиться, углубиться в науку, много работать – на первых курсах, – а на старших, прежде всего, взвешенно серьезный, спокойно уверенный в себе, с осознанным чувством долга и чести зауряд-врач, не утративший желаний в свободную минуту повеселиться, умеющий заразить весельем всех, выдумщик и фантазер и мистификатор.

Серьезное, ответственное отношение к учебе, увлеченность анатомическими занятиями, энтомологией, эксперименты с микроскопом – вот главные приоритеты старшекурсника-медика. Все семестровые испытания выдержаны в срок, успешно. Август, сентябрь 1914 года. Он впервые получает возможность проверить свои знания на практике, определить степень психологической подготовленности к будущей профессии. Ведет группу раненых в госпитале при Саратовской казенной палате, находящейся под покровительством патронессы города Е.В. Лаппа (матери жены будущего писателя). На групповой фотографии его трудно выделить из окружающих: такое же юное и открытое лицо, как и у его пациентов. Разве что бросается в глаза внимательный, задумчивый взгляд молодого врача. Губы плотно сжаты, на лице ни тени улыбки, и еще кажется, что во всем его облике сквозит какая-то мягкость и доброта. Это любимая фотография Т.Н. Лаппа. Специально сделанная маленькая выкадровка портрета мужа (7 x 6 см) была у нее всегда под рукой, хранилась как самая дорогая реликвия. В настоящее время это один из самых ценных экспонатов Музея М.А. Булгакова в Киеве, для его сотрудников – символ многолетней преданности самому первому и сильному чувству, говорить о котором беспристрастно невозможно.

Весь 1914-1915 учебный год ситуацию на факультете определяли социально значимые события отечественной истории. На базе четырех университетских клиник действовал лазарет Красного Креста для больных и раненых воинов, возглавляемый профессором Н.И. Волковичем. Содержался лазарет за счет средств Общества Красного Креста при армиях Юго-Западного фронта, за счет добровольных благотворительных взносов, а также ежемесячных вычетов (1%) из жалованья преподавателей и служащих Университета.²¹ Обслуживающий персонал состоял из медицинского штата клиник при активном участии студентов-практикантов под руководством профессоров Волковича, Образцова, Муратова, Шимановского.

Внезапно грянувшая война многое изменила в жизни. Молодое поколение призывного возраста она заставила переосмыслить свою жизненную позицию. Всплеск острого национального чувства, желание защитить страну характеризуют ровесников М. Булгакова. Часть из них подлежала мобилизации в действующую армию зауряд-врачами 1-го и 2-го разрядов и почти два года проверяла свой “университетский груз” в прифронтовых госпиталях и передвижных лазаретах частей Юго-Западного фронта. Это бывшие однокурсники и друзья: А.И. Яралов-Яралянц, Е.Б. Букреев, С.Н. Ручковский, В.Н. Яновский и др. Студенты же четвертого курса, в их числе и Булгаков, в конце 1914-15 учебного года приобретали и совершенствовали первые врачебные навыки в относительно мирных условиях круглосуточных дежурств в университетском лазарете, совмещали учебу с практикой. В весеннюю сессию 1915 г. все 205 четверокурсников сдавали экзамены, готовились стать зауряд-врачами 2-го разряда²² и, возможно, пополнить число фронтовиков. В калейдоскопе очень разных, часто экзотически звучащих фамилий однокурсников – Илья Бланк, Алахверди Оглы Али Гейдар Гаджи Наджар Кули Гаджи, Иешуа Мильман и др., – православных около 50%, иудеев – более 20%²³, армяно-григорианского вероисповедания – около 10%, остальные – католики, православные старого обряда, еврей-реформаторы. Вероятно, столь пестрый перечень многонациональных студенческих фамилий и вероисповеданий – свидетельство царившей на факультете национальной и религиозной веротерпимости.

Во всем блеске интеллектуальных возможностей проявился старшекурсник Булгаков. Его аттестация среди лучших на курсе: терапевтическая факультетская клиника у В.П. Образцова – 4(четыре), акушерско-гинекологическая клиника у Г.Г. Брюно – 5; получены зачеты: хирургическая факультетская клиника у Н.М. Волковича, детские болезни – у Н.А. Свенсона, практические занятия по гигиене – у К.Э. Добровольского. Завоеванная стабильность в знаниях и оценках будет сохранена им до окончания медицинского курса. Почти 30 студентов испытаний не выдержали.

В разгар сессии пришло сообщение Главного Военно-Санитарного Управления из Петрограда с объявлением очередного воинского призыва. М. Булгаков (неожиданный факт) “изъявляет желание” служить в особенно секретном, элитном Морском ведомстве.²⁴ Но подвели не нарушаемые никогда условия службы – православная вера, образованность и ... абсолютное физическое здоровье. Как считают современные медики, повышенное кровяное давление уже тогда (в апреле-мае 1915 г.) было малозаметным предвестником будущего грозного и трагического заболевания – гипертонического нефросклероза.

Маленький конкретный эпизод биографии студента Булгакова позволяет заглянуть в мир его чувств, поразмышлять о свойствах характера. В едином патриотическом порыве со всей страной юный зауряд-врач мечтает послужить отчизне. В его романтическом устремлении нет ничего странного. Момент его выбора кажется закономерным для характера, на первый взгляд, строптивного, умеющего отстаивать свое право на оригинальность, но в экстремальных истори-

ческих условиях способного чувствовать свое единение со всем обществом, сплоченным идеей защиты родины. И хотя внутренняя потребность стать военным врачом не реализована, Булгаков подтверждает свой нравственный выбор. Все лето 1915 г. он добровольно служит зауряд-врачом в одном из госпиталей Киева. Это мог быть университетский лазарет Красного Креста, просуществовавший до начала 1915-16 учебного года, но документальное подтверждение пока не найдено. А добровольчество сначала врача, а затем писателя Булгакова повторится снова и снова, станет нормой его поведения. Весной 1916 г. он ушел добровольцем-хирургом Юго-Западного фронта, а в августе 1919 г. стал добровольцем-врачом Белой армии²⁵, в октябре 1919 г. “окончательно бросил занятие медициной”, добровольно оставил “звание с отличием и писал”. Своеобразная воля писателя проявится в сопротивлении жесткому идеологическому прессингу со стороны пролетарской власти, в стремлении сохранить в этих условиях творческую индивидуальность, свое право на оригинальность мысли и фантазию.

Весь летний период 1915 г. существовала угроза перевода медицинского факультета в Саратов, куда из опасной прифронтовой зоны, в какой находился город, переехал весь Киевский университет. Но все обошлось: 1 сентября 1915 г. получено разрешение Главнокомандующего армиями Юго-Западного фронта оставить медицинский факультет в Киеве. “... Принимая во внимание настоятельное требование Министерства народного просвещения об усиленных занятиях со студентами-медиками”, ректор университета отказывает Российскому обществу Красного Креста в использовании факультетских клиник для госпиталя.²⁶

Напряжение в учебе спадает только в канун светлого Рождества Христова. Для пятикурсника Булгакова завершился сложный период университетской жизни. 22 декабря с хорошими оценками закончен 9-й семестр. В лекционной книжке зафиксированы все необходимые изменения студенческого статуса. 3 января 1916 г. зауряд-врач 1-го разряда (т.е. студент, закончивший весь курс медицинских наук, собирающийся выдержать выпускные испытания) получил выпускное “Свидетельство”. Оставалось преодолеть самое сложное и трудное за все годы учебы – выпускные испытания, итог студенческих усилий за шесть с половиной лет.

Аттестация – за весь курс, по 26 предметам. Экзаменующихся 126 человек – 60 выслушавших курс в январе 1916 г. (как М. Булгаков), остальные – зауряд-врачи 1-го разряда, закончившие учиться в мае, ноябре 1914 г. и прослужившие все это время в действующей армии (как С. Ручковский, А. Яралов-Яралянц), несколько выпускниц Высших женских курсов. Возглавлял испытательную комиссию декан факультета А.А. Садовень. Экзамены проводились с 10 февраля по 31 марта. В день сдавали по несколько предметов. На весь поток было 26 отличников, то есть имеющих не менее 11 оценок “весьма удовлетворительно” (у Булгакова их было 13) и удостоенных степени “лекаря с отличием”. Диплом “лекаря с отличием” – высшая заслуженная награда, самая престижная из всех возможных на факультете. Для выпускника Булгакова диплом “лекаря с отличием” – не только знак торжества, но и свидетельство общественного при-

нения его собственной значимости. Официальным приобщением к медицинскому сословию стало торжественное вручение “Временного свидетельства” об окончании Университета и подписание “Факультетского обещания”, своеобразного кодекса чести врачебной корпорации. Важный и особенно ценный им “Диплом” был готов только через полгода (пока он печатался типографским способом, его заменял временный документ). Доктор Булгаков смог получить свой диплом, вероятно, 7 марта 1917 г. В это время уже опытный врач Смоленской губернии воспользовался первым заслуженным отпуском и навестил родных в Киеве.

Итак, позади остались незабываемые студенческие годы, честолюбивому юноше открывалась манящая перспектива, благодаря “любимой науке медицине”, обрести материальную независимость, популярность и, конечно, славу.

Но война продолжалась, и многие выпускники в очередной воинский призыв ушли служить младшими ординаторами разных врачебных учреждений Юго-Западного фронта. Формулировка “негоден к несению военной походной службы” против его воли хранила юного доктора Булгакова. Сопrotивляясь обстоятельствам, он добровольно (опять!), обратившись в общество Красного Креста, получает назначение сначала в Каменец-Подольский, а через некоторое время (1-1,5 месяца) – в Черновицкий госпитали. Много оперирует, живет в постоянной тревоге за состояние раненых. Огромное трудолюбие, настойчивость в работе, верность профессиональному долгу характеризует личность доктора Булгакова. “... Никогда не помрачить честь сословия, в которое ныне вступаю”, – для него это была не просто красивая фраза из “Факультетского обещания”. В этих словах смысл всей последующей жизни Булгакова, его творческое кредо, квинтэссенция всего существования, добрая воля сильной и внутренне свободной личности. В 1919 г. Булгаков оставил медицину ради литературы и избрал не простой, но честный путь к славе, о которой мечтал в юности. Вторая профессия станет достойной преемницей первой – он сохранит те же духовные приоритеты, что определяли линию поведения доктора Булгакова.

Если бы жизнь человека представляла цветовую гамму, то самым теплым и светлым периодом Михаила Булгакова были бы университетские годы. Их можно соотнести с широкой палитрой, чередующей все цвета радуги, от восторженно оптимистических в начале учебы с редкими вкраплениями тревожных красок в середине до спокойно уверенных – в конце. В палитре явно преобладал бы цвет покоя, ощущения душевного комфорта и, значит, счастья человека, уверенного, самодостаточного, умеющего управлять обстоятельствами в свою пользу. Периодически повторяющийся, доминирующий над всеми цветами, в спектре гармонично соединяющий их в один полноценный рисунок – это дух покоя, спокойствия и стабильности, сопутствующий Булгакову все эти годы.

Итак, университетские годы, киевское медицинское окружение, профессиональные впечатления – в совокупности все это одна из граней, длиной в 10 лет (1909-19), сложной судьбы будущего писателя. Грань значительная и весомая, заложившая основы будущего писательского представления о жизни. Первая

профессия сформировала творческое кредо писателя, обогатила мир его чувств и идей, установила духовные приоритеты. Простая и мудрая медицина научила писателя видеть и понимать жизнь, дала первый практический опыт, определила темы и стилистику многих произведений.

Существует органичная взаимосвязь между реальной жизнью доктора Булгакова и потоком жизни в его творчестве. Булгаков-писатель проецирует на литературу багаж чисто теоретических знаний, полученных в университете, использует богатую эмоциональную память, зафиксировавшую калейдоскоп человеческих образов, достойно представляющих медицину в настоящей жизни. Фигура врача в творчестве Булгакова, особенно в ранних произведениях, и фигура писателя часто одно и то же лицо. Писатель изучает своих героев глазами врача; голоса врача и писателя звучат в единой тональности. Пафос произведений Булгакова – это пафос человеколюбия, унаследованный от любимой науки. Две профессии писателя, медицина и литература, одухотворены одной личностью с рыцарским отношением к жизни: требовательно беспощадным к себе, исходящим от обостренно наследственного чувства долга и чести.

Идея служения людям, даже если они по невежеству, не коренному, а порожденному условиями жизни, не понимают ее, решительно и искренне отвергают вызванную ею деятельность, объединяет М. Булгакова, доктора и писателя, с одним из его героев, Иешуа, твердо и смело, по внутренней убежденности, идущим по избранному пути и выполняющим предопределенную миссию. Мотив спасения человеческих душ, не просто врачевания тела, а оздоровления внутренней сути человека – высшее предназначение главного героя ранних рассказов Михаила Булгакова. В отличие от евангельского повествования без драматических коллизий заканчиваются его взаимоотношения с окружающим миром, воплощающим “тьму египетскую”. Молодой врач в “Записках юного врача” психологически и биографически тесно связан с самим автором, существует в литературе как его зеркальное отражение. Смело, гордо и неуклонно шествовал Булгаков по жизни в ипостаси писателя-врача, “... порою мнительный в мелких обстоятельствах жизни, раздираемый противоречиями, он в серьезном, в моменты кризиса не терял самообладания и брызжущих из него жизненных сил”, – писал в 1940 г. П.С. Попов, друг и первый биограф писателя. Чем не портрет его литературного двойника? Вместе они “... не то с мечом, не то со стетоскопом...” идут все вперед и вперед, самоотверженно принимая удары судьбы и вновь окрыляясь на борьбу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Петровский. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001. С. 14.

² Со слов первого биографа писателя П.С. Попова в кн. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 41.

³ Цит. по: Аронов Г.Е. Феофил Гаврилович Яновский. Киев, 1988. С. 31.

- ⁴ Булгаков М. Белая гвардия. – Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М., 1989. С. 409. (Далее в тексте сноски на произведения Булгакова даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.)
- ⁵ Архив г. Киева. Ф. 16. Оп. 465. Д. 6105.
- ⁶ Собственность Литературно-мемориального музея М.А. Булгакова. Представлена в экспозиции медицинского кабинета.
- ⁷ Земская Н.А. По материалам семейного архива. – Творчество Михаила Булгакова. Кн. 2. СПб., 1994. С. 45.
- ⁸ Виленский Ю.Г. Доктор Булгаков. Киев, 1991. С. 46.
- ⁹ Таково было написание его фамилии в университетских документах, хранящихся в Киевском городском архиве.
- ¹⁰ Земская Н.А., указ. соч., с. 44-45.
- ¹¹ Архив г. Киева. Ф. 16. Оп. 469. Д. 877.
- ¹² Там же, Ф. 16. Оп. 469. Д. 5999, с. 65.
- ¹³ Там же, с. 8. Волна самоубийств и попытки свести счеты с жизнью – явление времени на рубеже 19-20 вв. и характеристика психологического состояния молодых людей, чересчур остро, болезненно реагирующих на рождение новой эпохи.
- ¹⁴ Так объяснял причину задержки в учебе А.Н. Сабаев в сентябре 1912 г. Архив г. Киева. Ф. 16. Оп. 477. Д. 468.
- ¹⁵ Заявление А.П. Белецкого. Там же.
- ¹⁶ Архив г. Киева. Ф. 16. Оп. 465. Д. 5999, с. 60-61.
- ¹⁷ Там же, с. 63.
- ¹⁸ Н.А. Булгакова – сестра писателя. – Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 74-75.
- ¹⁹ Прошение на имя ректора разрешить вступить в брак с дочерью действительного статского советника Лаппа Т.Н. датировано 26 марта 1913 г. Архив г. Киева. Ф. 16. Оп. 465. Д. 5999.
- ²⁰ Там же, ф. 16. Оп. 465. Д. 16366, с. 1.
- ²¹ Там же, ф. 16. Оп. 450. Д. 174, с. 171.
- ²² Студенты, успешно закончившие 8 семестров, поднимали свой статус до зауряд-врачей 2-го разряда.
- ²³ Хотя допустимая норма лиц иудейского вероисповедания была не более 19 процентов.
- ²⁴ Архив г. Киева. Ф. 16. Оп. 477. Д. 745. Опубликовано в журнале Collegium. 1995. № 1-2. С. 233.
- ²⁵ Младший ординатор Булгаков служил в Самарском госпитале Красного Креста с начала апреля до 13 сентября 1916 г. См. об этом: Рогозовская Т. Дело врача Булгакова Михаила Афанасьевича. – Зеркало недели /Киев/. 1998. 4 сентября. № 35 (204). Позже, с приходом в Киев войск генерала Бредова в августе 1919 г., Булгаков сменил статус частного лица, страдающего от политического хаоса, на временно устойчивое положение военного врача одного из госпиталей Владикавказ.
- ²⁶ Архив г. Киева. Ф. 16. Оп. 465. Д. 408, с. 3.



Медицинский кабинет М. Булгакова и его alter ego А. Турбина (“Белая гвардия”)
Киев, Андреевский спуск, 13. 2000 г.



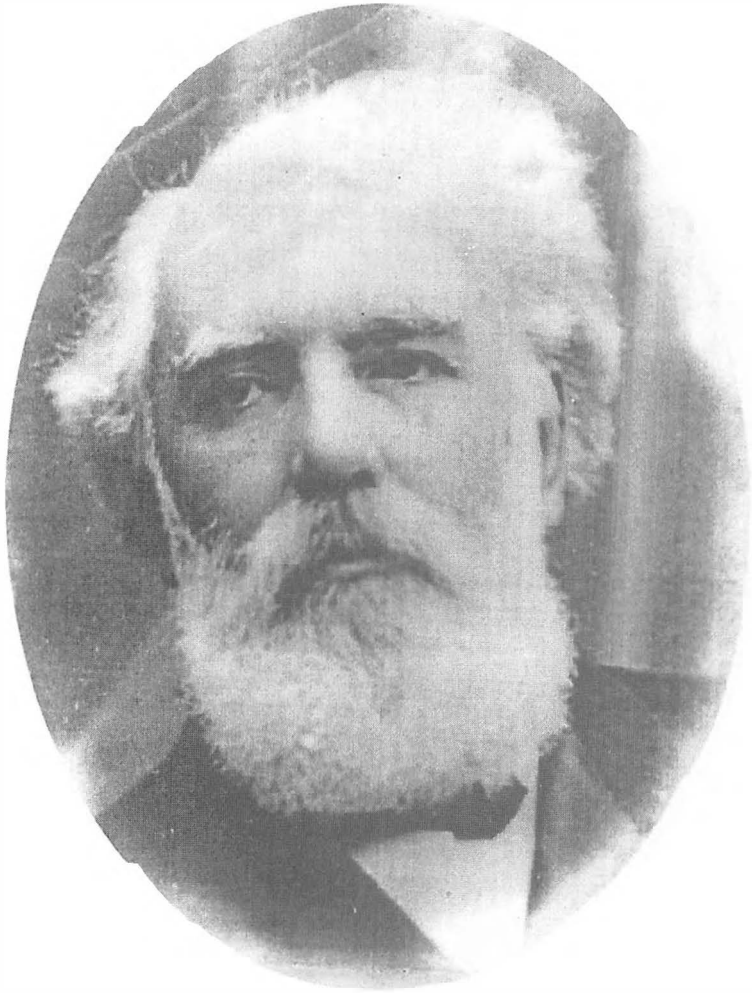
Михаил Булгаков – выпускник медицинского факультета
Киевского университета св. Владимира. Киев, 1916 г.



Ф.Г. Яновский, заведующий кафедрой
госпитальной терапии университета. 1910-е гг.



Ф.А. Стефанис; заведующий кафедрой
нормальной анатомии университета. 1910-е гг.



С.П. Томашевский, заведующий кафедрой
дерматологии университета. 1900-е гг.

30
Кіевъ, 1910 г.
7 декабря

Ваше Превосходительство!

Въ текущемъ учебномъ году (а мо-
жетъ быть и раньше) среди сту-
дентовъ медицинскаго факультета
образовалось "Бюро", предлагаю-
щее свои услуги только товари-
щамъ-медикамъ, которые, почему
бы то ни было, не берутъ сами
держать экзамены и, въ силу
слабости своей совести, оже-
но платятъ членамъ этого "Бю-
ро" деньги, взаменъ чего "любезные
и ласково-любящие" члены Бюро ви-
держиваютъ за этихъ будущиѣхъ

Начало письма группы студентов-медиков Киевского университета.
Киев, 7 декабря 1910 г.

Подкормка ветромывания.

Рвотик: Артотр. гидрохлор. 0,1 : 10,0

Обезболил. Сосаин. гидрохлор. 0,1 : 10,0
1/2 - 1 шпр.

Сердечн. { Coffein. pur. 1,0 : 10,0
Coff. nat. tenr. 2,0 : глицер. 5,0
Coffein. n. salicyl. 2,0 : 10,0

Кровососил или Extr. Secal. coenat. 2,5 : глицер. 5,0
1/2 - 1 шпр.

Ergotin. 1,0 : глицер. 5,0 1 шпр.

Ergotin. citr. solub. (1:1000) 1/2 - 1 шпр.

Stypticin. 1,0 : 10,0 1 шпр. в 2 шпр.

Студань. нитре. 0,01 : 10,0 1 шпр. (0,001)

Вскл. одн. гр. 203. Stz. 0,003!

Нусцин. гидрохлор. 0,01 : 10,0 1/2 - 1 шпр.

Вскл. гр. 203. Нусе. 0,005!

Д-ръ Э. КАНТОРОВИЧЪ.

PRAESCRPTIONES.

СБОРНИКЪ РЕЦЕПТОВЪ
ДЛЯ КЛИНИКИ И ПРАКТИКИ.

СЪ ПРЕДИСЛОВИЕМЪ
профессора Г. СЕНАТОРА.

Переводъ д-ра В. ЛАЗАРЕВА.

3-е исправленное издание.

Книгоиздательство „СОТРУДНИКЪ“
Петроградъ-Кіевъ.
1915.

При высокой темпер.:

374. Amygd. dulc. 15,0
F. с. Aq. dest. emuls.
ad colatur. 150,0
Antipyrin 8,0
Sir. Alth. 25,0
M. D. S. Черезъ 2 часа по
столовой ложкѣ.

При коллапсъ:

375. Aether sulfur. 5,0
Cognac. 50,0
M. D. S. Чайн. ложками.

Дизентеріи каі

Сыворотка

Взрослым: 20 к.с.

Дѣтямъ: соотвѣственно.

Повторитъ (если черезъ сутки
нѣтъ улучшения со стороны
кишечника и паденія т°

R. Calomelan 0,015
Sacch. alb. 0,2
M. f. pulv. 2 f. доз. 8
s. черезъ часъ н. 1 го
въ смѣлк. зелен. елюи
1/2 - 1 доз.

Вливаніе въ кишечникъ:

376. Tinct. Opii simpl.
Plumb. acet. ana 0,5
Aq. dest. ad 200,0
M. D. S. Въ руки врача
(на два раза).

377. Acid. tannic. 3,0
Creolin. 50,0
M. D. S. 2 чайн. ложки на
литръ воды, клизма.

При экземѣ задняго про-
хода:

378. Zinc. oxydat.
Amyl. Tritic. ana 6,0
Vaselin. flav. 15,0
Glycerin. 5,0
M. f. past. D. S. Наружн.

R. Emuls. ol. ricini

Siz. simpl. 10,0

s. черезъ часъ до сѣян.

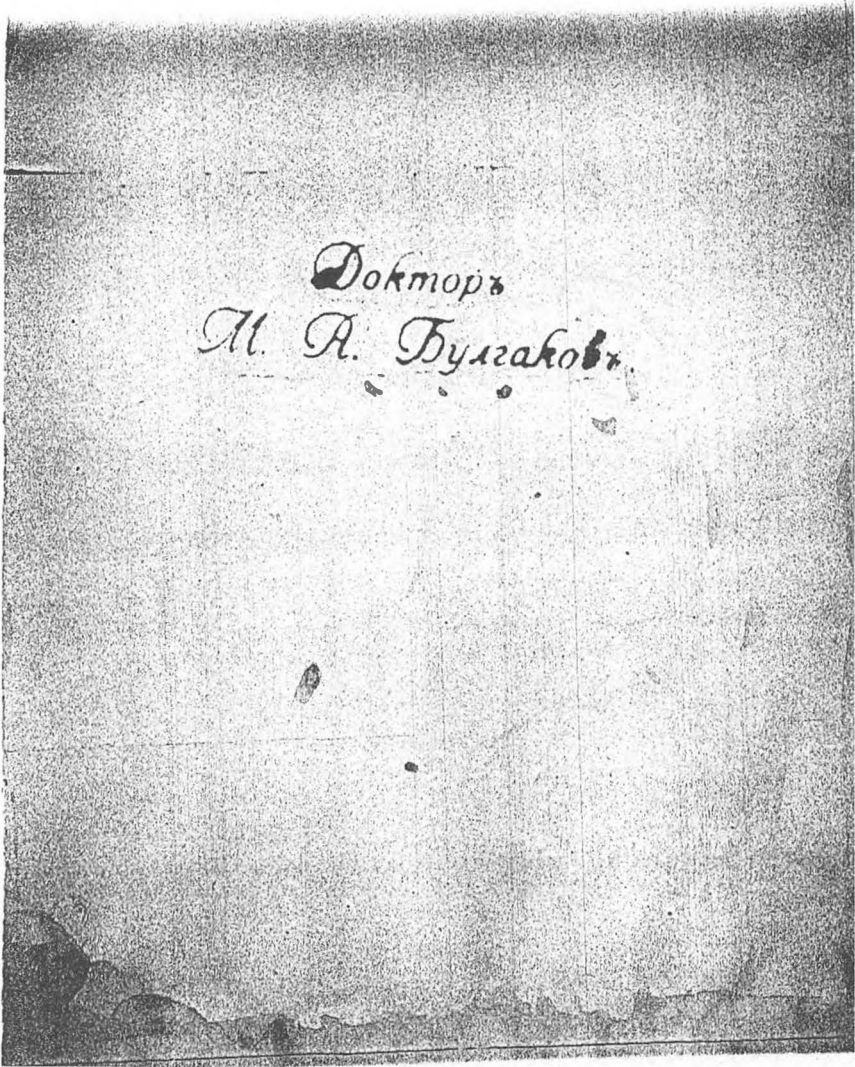
(5 - 8 unc. s. s.)

#

отъ 2 - 4 л. 0,03

с таращ. дѣт. 0,06

Calomelanos черезъ
часъ н. 1 до дѣт. д.



Бланк для рецептов. 1916 г.

В ПОИСКАХ КОМПАСА (ИЗ “ДОМА ТУРБИНЫХ” К “БЕЛОЙ ГВАРДИИ”)

Т.А. Рогозовская (Киев)

Эх, память у меня была! Не монашки, а бумажки...

М. Булгаков (1, 475)

Первый роман М. Булгакова – “Белая гвардия” – пришел к читателям в том же 1966 году, что и последний – “Мастер и Маргарита”. Для тех, кто видел во МХАТе “Дни Турбиных”, главным явилось воскрешение Алексея Турбина. За последнее время появилось немало работ, посвященных “Белой гвардии”¹, но статья Я. Лурье и И. Сермана “От «Белой гвардии» к «Дням Турбиным»” открывает этот список не только хронологически².

В музее Михаила Булгакова в Киеве, в доме № 13 по Андреевскому спуску, выявляются достоинства и недостатки “белогвардейских” работ. Только тому, кто никогда не бывал “на террасах лучшего в мире места – Владимирской горки” может показаться преувеличением киевский патриотизм автора, не забывшего это “лучшее место” и в последнем романе. И упоминание в “Белой гвардии”, что “ходу нет в верхний город мимо панорамы и водонапорной башни” (1, 268), – это одновременно подсказка к толкованию в последнем романе “потрясающего по красоте вида”, который “открывался от подножия памятника князю Владимиру”(5,191), – в специальном помещении на Владимирской горке в 1902 году была открыта панорама “Голгофа”.

В. Шкловским, “одним из дальних персонажей романа” (по его собственному выражению), было сказано: “успех Михаила Булгакова – успех вовремя приведенной цитаты”³. Очевидно, что современники, читавшие одни книги, одни издания, “цитаты” улавливали лучше, но не улавливали, находясь “лицом к лицу”, то, что будет важно для будущих читателей, отделенных от времени событий гражданской войны десятилетиями.

Каждое новое поколение, читающее классическую книгу, снабжает ее своими предисловиями и комментариями, хотя занятие это довольно хлопотливое и неблагодарное. Это хорошо понимают наши европеизированные кузены – поляки, предлагающие предисловия и комментарии к очередному изданию Г. Сенкевича в виде “компаса”⁴.

О Булгакове-классике Анджей Дравич пишет: “...книжная классика занимала определенное место. Достаточно посмотреть с этой точки зрения на “Белую гвардию”, осознавая ее близость, хотя и не отождествляя ее с аутентичным булгаковским миром, чтобы заметить, насколько в духовном мире героев жива литературная традиция. Они сформированы ею в степени, трудно воображаемой в другой, нежели русская, среде. Герои “Белой гвардии” мыслят книжными ана-

логиями, то и дело цитируют Пушкина и Достоевского. Более того, они рассматривают мир литературной фикции как своего рода реальность высшего порядка, связанную множеством нитей с повседневностью. В классическом строе жизни классики литературы присутствуют как постоянные собеседники и советчики, к ним идут за помощью, когда уклады начинают разваливаться, ими объясняется мир. <...> Все это известно, как известна его ранняя любовь к Гоголю...”⁵.

Вот хотя бы два примера: “... но я одно могу сказать – птица уж, во всяком случае, никому не делает зла” (1, 326), – это Лариосик, кузен из Житомира, говорит Николке, а фразу “а кошка тихое творение, она никому не сделает зла”, произносит Пульхерия Ивановна в гоголевских “Старосветских помещиках”.

И еще один: “– Замерзнем, Кирпатый!

– Терпи, Немоляка, терпи” (1, 269).

О “кирпато” в записках “курносого Мефистофеля” Винниченко написал М. Петровский в книге “Городу и миру”⁶. А “Немоляк” обнаруживается у Лескова: “Он был пилюпок (т.е. филипповец) и “немоляк”, т.е. такой сектант, который ни в домашней, ни за общественной молитвой за царя не молился. Такие сектанты, при тогдашнем малом знании и понимании русского раскола, почитались “опасными и особенно вредными”⁷.

Для комментариев “Белой гвардии” нужно особенно внимательно перечитать те книги, на которые Булгаков указывает в романе: Гюго, Диккенса, Достоевского, Толстого...

“Читал очень много, и при его совершенно исключительной памяти он многое помнил из прочитанного и все впитывал в себя. Это становилось его жизненным опытом <...>. Любимым писателем Михаила Афанасьевича был Гоголь. И Салтыков-Щедрин. А из западных – Диккенс...”, – вспоминала Н.А. Булгакова-Земская⁸.

Среди источников “Белой гвардии” называют “A Tale of Two Cities” Диккенса⁹, но, пожалуй, еще более важны в этом плане “Рождественские повести” Диккенса. Сложилось мнение, что Диккенс “изобрел рождество”¹⁰. Колокола, колокольчики, туманы, даже эпитафия (в “Колоколах” *Третья четверть* начинается словами: “Темны тяжелые тучи и мутны глубокие воды, когда море сознания, пробуждаясь после долгого штиля, отдает мертвых, бывших в нем” – Диккенс 1959: 150) в “Белой гвардии” продолжают диккенсовскую цитату из Апокалипсиса. “И судимы были мертвые по написанному в книге сообразно с делами своими”.

Дневники К.Ф. Кушнира-Марченко

Возможно, что много интересного для понимания событий 1918-1919 годов хранится еще в частных архивах. Так, вдали от Киева, в Полтавской губернии (ныне Черкасская область), вел в течение 63 лет (1892-1955) дневники крестьянин-краевед Константин Федорович Кушнир-Марченко.

Стоит сравнить описанное в “Белой гвардии” положение крестьян с тем, что испытывали в это время они сами: “О, много, много скопилось в этих сердцах. И удары лейтенантских стеков по лицам, и шрапнельный беглый огонь по непокорным деревьям, спины, исполосованные шомполами гетманских сердюков, и растиски на клочках бумаги почерком майоров и лейтенантов германской армии:

“Выдать русской свинье за купленную у нее свинью 25 марок”.

Добродушный, презрительный хохоток над теми, кто приезжал с такой растискою в штаб германцев в Город.

И реквизируемые лошади, и отобранный хлеб, и помещики с толстыми лицами, вернувшиеся в свои поместья при гетмане, – дрожь ненависти при слове “офицерня”.

Вот что было-с” (1, 230).

Приводим отрывки из дневников К.Ф. Кушнира-Марченко в переводе с украинского:

“Май 1918

... постановили протокол: Гетьману, как без нас поставленному, не подчиняться, а повинуюемся Центральной Раде, и землю всю социализуем, подписали все, кто был на сходе <...> Это первый день народного террора по нашим селам, а что будет дальше посмотрим.

<...> Поставили на Голгофу душ сорок, и после прочитанного списка Харитонович говорил по-русски долгую речь: “Вы буржуи, наши продавцы, сами бедняки с мозолями, а панов в их дворцах-раях поддерживаете” <...> кто-то хотел еще чего сказать, а тут как с неба у ворот крик: “Собирайсь! Немец в Иркили!”. Так все и пошло кувырком, кинулись на улицу, а Голгофа смешалась и давай просить прощения. <...> тот протокол, что писали 3 мая порвать и спалить, бо там было против Гетьмана и Немца.

11-го <мая? – Т.Р.> полупраздник. Уездный Староста пересказал, забывайте свою Свободу, коль хотите жить, то подчиняйтесь Гетьману Павлу Скоропадському, то ваши села будут целы, а то Немец их снесет своими пушками.

15 <мая? – Т.Р.> вторник. Пошел слух, что в Васютенцах немцы наводят порядки и очень людей бьют, и одежду забирают <...>.

22 июля воскресенье. Читал газету “Родной край” про то, как убили Николая царя в Екатер/инбурге/, а в Киеве служили панихиды.

21 октября воскресенье.

Универсал Гетьмана от 16 октября про восстановление казаков на Украине.

8 ноября четверг Михаила

Началась на нашей Украине везде разруха, Винниченко и Петлюра набирают везде войско и идут против гетьмана и его власти, и говорят, что и Гетьман из Киева бежал, правда ли то или нет, я не знаю!

16 ноября

<...> на перелаз у Горпины вывешено объявление, что новое правительство Директория на Украине из Петлюры и Винниченко обещают людям целые горы счастья против Гетьмана.

Обозрение 1918 года

Слава тебе Господи, уже пережили этот знаменитый год, какого не было на нашей Украине больше как 250 лет, когда велась борьба за лучшую участь нашей Украины. Год начался тоже беспокойно. С начала его владела Украиной Центральная Рада и проводились общие выборы в Украинское Учредительное собрание, и возвращались наши солдаты (москалы) домой и дома сразу шли на сельские сборы, и щиро и горячо брались за Общественное дело, выбирали из себя председателя и писаря и чинили в селе все по-своему.

Прощай ты трудный и незабываемый тяжелый год. Не возвращайся к нам никогда, а мы идем в новый 1919 год. Надеюсь, что в этом году наша Украина вполне успокоится ее родные дети свою мать узнают и будут верными защитниками от ее давних и новых врагов, за свое домашнее благополучие. Навеки прощай, по тебе не будем скучать. Ты нашу историю зачернишь, давно она не переживала таких лихих лет!”¹¹

II

“Дело врача Булгакова Михаила Афанасьевича”

“Дело врача Булгакова Михаила Афанасьевича”¹² можно назвать “делом врачей”: после документов М.А. Булгакова к делу подшиты “прошение” и письмо-ходатайство некоего Булгакова Б.В., старшего врача 94-го передового отряда Красного Креста. Этот человек своей биографией едва ли не больше, чем сам Булгаков, напоминает о главном герое “Белой гвардии”. Напомним: “...Алексей Васильевич Турбин, после тяжких походов, службы и бед вернулся на Украину в Город, в родное гнездо...” (1,179).

Его превосходительству
Господину заведывающему медицинской частью
Российского Общества Красного Креста при
армиях юго-западного фронта
окончившего с отличием медицинский факультет
Университета Св. Владимира
Врача (ратника ополчения II-го разряда)
Михаила Афанасьевича Булгакова

Прошение

Имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство предоста-
вить мне место врача в одном из лечебных учреждений Красного Креста.

При сем прилагаю:

удостоверение за N106 о выдержании мною испытаний на степень
лекаря, нотариально засвидетельствованную копию с моего ополченского биле-
та, удостоверяющего, что я состою ратником ополчения II-го разряда.

Врач МБулгаков <подпись – Т.Р.>

4 апреля 1916-го

Адрес: Киев,
Андреевский спуск N 38 кв.1

2.

Расписка

Я, нижеподписавшийся, обязуюсь прослужить в Красном Кресте не менее года, в
противном случае обязуюсь возратить полностью полученные мною подъемные
деньги в сумме пятисот (500) рублей.

г.Киев, 6 апреля 1916 года

Врач МБулгаков <подпись – Т.Р.>

3.

Рапорт

Имею честь просить Ваше превосходительство освободить меня от службы в Р.О. <Российском Отделении? – Т.Р.> Красного Креста, вследствие моего призыва на военную службу / ратника ополчения II-го разряда, выпуска 1916 г.

Врач Булгаков

1916, 13 сентября

4.

Старшего врача 94 передового Отряда
Красного Креста
Б.В. Булгакова

Прошение

Обращаюсь к Вам с ходатайством о переводе меня в один из тыловых госпиталей ввиду крайней усталости.

Находясь на фронте с самого начала кампании, мне приходилось почти все время работать одному, так как за отсутствием врачей, должность младшего врача была вакантной.

21.VIII. 917.

Глубокоуважаемый Владимир Федорович!

Невозможность явиться к Вам с личным докладом с одной стороны и сильное желание придти на помощь своему симпатичному сотруднику по отряду с другой заставляют меня обратиться к Вам с настоящим письмом.

Дело в следующем. Старший врач вверенного мне 94 отряда Б.В. Булгаков, находящийся на фронте и в организациях Креста уже четвертый год, в настоящее время, в особенности после последней летней работы, чувствует себя крайне утомленным и жаждет отдохнуть где-либо в тыловом учреждении. Он уже несколько раз поднимал вопрос об уходе из отряда в тыл, но я употреблял все меры к тому, чтобы отговорить его от этого поступка, ибо с уходом Булгакова отряд терял недюжинного, скажу больше, прекрасного врача и симпатичного, уживчивого товарища;

Но теперь вижу, что ему работа на фронте действительно неважно и задерживать его здесь – это значит желать ему только одно плохое, а потому я, скрепя сердце и желая Булгакову только добра, нахожу нужным помочь ему по мере своих сил в его деле и прошу Вас почтительнейше не отказать в любезном содействии в деле перевода его куда-либо в тыл. При этом считаю своим нравственным долгом заявить, что такой врач-хирург, как Булгаков, будет далеко не лишним в любом из лазаретов или госпиталей – это не мое личное мнение, а мнение и других лиц, обладающих даже большей компетенцией.

На всякий случай при этом письме прилагаю его докладную записку на имя г. Заведывающего медицинской частью.

Приношу свое искреннее извинение в причиняемом беспокойстве и свою крайнюю благодарность Вам за Ваше хорошее ко мне отношение.

Ваш почтительнейший слуга

П. Козыни <подпись – не совсем разборчива –Т.Р.>

Село Зарожин
Бессараб.Губ.
Хотинского уезда

адив.117 <неразб.>
94-й передовой отряд¹³

III

“Дневник Малковой”

“Дневник Малковой” был обнаружен¹⁴ несколько лет назад, в Музее М. Булгакова он был обнаружен Л.И. Свериковой. В зачетке Михаила Булгакова стоит подпись профессора Малкова. Григорий Митрофанович Малков родился в Перми в 1869 г., получил там среднее образование, в 1888 г. поступил на 1-й курс Военно-Медицинской Академии. В 1894 г. окончил курс Академии с отличием. Предметом своих занятий избрал изучение внутренних болезней. “Всегда преданный интересам больных, внимательный врач, он в своих научных работах стремится соединить метод наблюдений у постели больного с проверкой этих наблюдений путем эксперимента на животных, почему его научные исследования имеют еще большую ценность”, – говорилось в одной из его научных характеристик. Среди бумаг Г.М. Малкова находится “Свидетельство на основании ВЫСОЧАЙШАГО повеления, последовавшего в день 22 февраля 1913 года” о предоставлении права ношения на груди в память 300-летия Царст-

зования Дома Романовых светло-бронзовой медали. После подписи Киевского, Подольского и Волынского Генерал-губернатора, Генерал-Адъютанта Трепова, подпись Булгакова – Управляющего Канцеляриею, в звании камер-юнкера двора Его Величества.

В семье Григория Митрофановича и Александры Викторовны было семеро детей. Трое мальчиков, и четыре девочки (как у Булгаковых). Все помолже, но ощущение близости судьбы, времени остается от чтения дневников Таты (Наташи) Малковой. Как сложилась судьба семьи Малковых – нам пока неизвестно. Они выехали в Крым, где профессор Малков собирался преподавать в Университете. Что было потом? Может быть, когда-нибудь это выяснится, всплывет из архивов.

Дневник публикуется с небольшими сокращениями. Записи переведены в новую орфографию, сохранено оригинальное написание слов (в частности, “компас”, в котором читатель без труда опознает “компас”, поскольку речь идет о географии).

28.Ш.1913-18.ВП.1918 ст.ст.

Писчебумажный магазин А.Ю. Теуфель, Киев, Крещатик, 20

четверг 28 марта 1913

Сегодня я держала экзамен и выдержала его. Меня спрашивали по-русски, по Божьему Закону и по-немецки. По-немецки я лучше всего знала, и получила 5, а по-русски и по Божьему Закону – 4. По-русски я потому получила 4, так как не знала на чего разделяются прилагательные, а по Божьему Закону я не знала Молитву Ангелу Хранителю, так как не учила ее, и мама позабыла это. Мне 9 ½ лет. Я буду завтра держать экзамен по-французски и по арифметике. Если я выдержу экзамен по всем предметам, то после Пасхи я буду держать экзамен по географии, и если выдержу, то перейду во второй класс. Я еще не учила географии.

пятница 29 марта

<...> сели в экипаж и поехали к “Тефелье” <магазин Теуфель – Т.Р.>. Там купили сумку для книг. Когда мы были уже дома и я проходила через мою комнату, то увидела что-то на моей парте. Я хотела пройти это, но мама сказала: пойди посмотри на свои подарки. Я подошла к парте и увидела торт, который подарила мне мама, папа подарил две куклы, очень хорошенькие, турка-лодочника и мальчика-сапожника, Нина – пенал. <...> Я была очень рада моим подаркам.

пятница 6 апреля

Я нечего не писала 6 дней в моем журнале, так как была занята уроками. Теперь я расскажу, что было в эти дни. Мне задавали много уроков, то есть для меня было это много. Другим девочкам было не так много, так как они привыкли, и

повторяли пройденное. Божий Закон у нас был такой, что я многого не учила. Даже не я только, но и мама не слыхала. Вообще в Законе много всяких имен. Назавтра распустят, так как скоро Пасха.

Суббота 6 апреля

Сегодня мы со всеми в гимназии прощались. Потом я сегодня купалась. <...> Боря уехал в Крым.

10 апреля 1913

Я не знала, что из дневника нельзя вырывать листки, и переписывать, и так что я вырвала несколько листков и переписала. <...> Тетя Саша подарила восковое яйцо. Потом я спросила тетю Сашу: пожалуйста, дайте мне какую-нибудь книжку почитать, у вас, кажется есть в том маленьком шкапчике.

8 апреля пошли к Теюфелю <так! – Т.Р.> и купили там компус, немецких тетрадей и дневник (конечно, не этот, а для гимназии, чтобы записывать уроки). Компус был нужен для меня, так как я приготовлялась по географии к экзамену.

Четверг 18 апреля

Я не писала 6 дней, т.к. Пасха и не хотелось. Сегодня решила написать. 12-го вечером я исповедовалась. 13-го причещалась утром и была на заутрени, мы (то есть Шура и Миша) поели. Потом Шуре, Мише и мне подарили подарки. Дядя Федя подарил мне игру “Красная шапочка”, Мише обезьяну в турецком костюме, Шуре деревянную посуду. Мусса подарил мне яйца с конфетами, Мише куклу ескимоса, а Шуре обезьянку. <...> Нина нам троим подарила по шоколадному яйцу. Я стала мое яйцо трясти, но оно не стучало. Тогда я сказала, что оно не стучит, значит оно пустое. Нина ответила: я тоже думала, что оно пустое, но мне сказали если не стучит, значит там есть сюрприз. <...> В яйцах ни у кого не было ничего. Было много гостей. Я позабыла сказать, что баба Маша испекла нам по куличу, Пелагея Степановна подарила мне и Шуре по маленькой сумочке и яйцо, а мальчикам по деревянному яйцу, на которых были нарисованы всякие типы. <...> Тетя Геля всем детям и Нине дала по куриному яйцу. Каждое яйцо было раскрашено разным цветом.

21 мая пойдем в кинотеатр Шанцера.

22, 23 и 24 я была больна, так как у меня не прорезались два зуба, это заметила мама. Я не знала, что обозначает прорезались.

Среда 5 июня 1913

Мы приготовлялись к поездке в Германию <...> Zoo. Много всяких тварей и птиц. Был также слон. Один мальчик и девочка катались на нем. Мама боялась пустить нас кататься на нем. <...> Купались первый раз в море. <...> Вчера Шура нашла кусок янтаря в лесу.

<...> Суббота 14 августа

Папа приехал из Лондон/а/. и привез нам всем подарки. Маме духи, вазочку маленьких зверюшек, мне игрушечную собачку, Дите утенка в костюме, Мише солдат, Боре лупу и морского коня, Володе краски, а Нине серебрянную брошку.

Суббота 21 декабря

Я уже долго не писала в дневнике моем. Мне некогда было, а иногда и не хотелось. Теперь я решила написать. Целое полугодие я ходила ежедневно в гимназию и не пропустила ни одного дня. 21 декабря нас распустили. В тот же день я первый раз возвращалась домой одна. Меня прежде всегда провожали. Мы с Поповой, Зайончковской, Томашевской шли по Нестеровской по горе. Было скользко и гладко, мы падали, скользили и смеясь мокрыми выбрались наверх. Было опасно идти по гладкой горе <...>.

В первый день Рождества нам мама и папа подарили подарки. Боре книгу для шахматной игры, Володе 2 рубля, мне книгу “Тасино горе”, альбом для стихотворений, записную книжку и картинки (раньше две картинки ангелов). <...> сама сделала подарки.

Тетя Саша пэтефон с пластинками.

Вчера мама с Борей и со мной ходили к Довнар-Запольским.

Третьего дня мы были в театре Соловцев¹⁵ на “Мертвых душах”. Я уже была семь раз в театре.

Воскресенье 13 апреля 1914

<...> На 3-день Пасхи в театре на “Дон-Кихоте”. У нас есть книга по этому названию.

Среда 13 августа.

Мих. Мих. Дитерихс

Шавля Дмитр. Хохотунов

Борис был болен ангиной, а затем тифом. /.../ Болел он кажется 40 с чем-то дней.

<...> дача – деревня Звонковая, с права Ирпень, с лева Звонковая деревня Сподарец. <...> Наша Женя сегодня одела малороссийский костюм. Она пошла в нем танцевать и оказалось, что она была красивее всех там одета. <...> Мне снилось, что я сегодня начала учить английский язык.

Четверг 7 мая

У меня есть красный капор, который, как говорит мама, очень мне идет.

Четверг 28 мая.

У нас были в воскресенье Кульженки: играли в крокет.

Рождественские каникулы 1915-1916 уч.года

19 дек. суббота

Сегодня распустили на Рождество учеников и учениц гимназии. Сегодня же выдали четверти. Мои братья, сестра и я принесли довольно хорошие ведомости. /Мамин родственник/ Николай Никитич принес брату Боре немецкие каску и маску.

Сегодня маленькая сестренка Танюша играла с куклой Рыжиком. Это так забавно. Она маленькая, хорошенькая. Ей пять месяцев.

27 дек. Мама нам предлагала или 2 раза пойти в театр или 1 да 10 фун. конфект. Мы захотели 2 раза в театр, но т.к. 1 ложа, очень дешевая в малороссийском театре за 1-1/2 рубля, то мама купила еще конфект на 6 руб. 50 коп. Т.к. дрова дороги, то мы сами пилили.

2 января 1916 года

Вчера мы встречали Новый год. Собрались 31 декабря в гостиной и стали гадать. Потом пошли в столовую. Когда пробил час 12, все встали с рюмками в руках и говорили речи.

29 декабря мы были в народном доме на “Шельменко-деньщик”. Было смешно.

4 января “Сын мандарина”

“Таратюф” <так! – Т.Р.>

“Хоть тресни, а женись”

“Дубровский”

28 мая суб. Пошли в Лавру

27 июня Аносинский сад. Здесь было весело. Мы бегали на гигантах и качались на качелях.

24 мая – на дачу. Боря рассказывал анекдоты и пел. В гимназии Жекулиной Боря изображал одного гимназиста.

Скоро уехал брат Борис санитаром.

15 июля Боря приехал с фронта. Привез несколько трофеев.

1 января 1917 года

Пробило 12 часов и настал Новый год. Мы говорили речи и чокались. Новый год встречали: Папа, мама, братья, Дитя, я, Нина и баба Маша. Я сказала следующую речь: “Пробило 12 часов и настал Новый год. Желаю, чтоб в этом году война кончилась нашей победой. Поэтому выпьем за тех, которые сражаются за Россию”. Потом все декламировали, кроме бабы Маши, которая в прошлом году отказалась говорить речь. Папа вместо речи придумал стихотворение. Мама купила 2 календаря на этот год и вчера подарила один папе, а другой в нашу с

Дитей комнату. Меня зовут к Черновым на бал. Я не особенно хорошо танцую, неважно, а там будет Шпиллер, которая любит смеяться. Но пойти надо бы, потому что Черновы идут завтра на наш спектакль.

Папины стихи на Новый год

Бьют часы 12 раз
Новый год и юн и ярок
Дети, каждому из вас
Принесет с собой подарок.

Бобе – курс окончить славно,
Вове – новые картины,
А Татуле, Мише, Дите –
Перейти на старший класс.

Малым детям Оле с Таней
Подрастать и веселиться

А для папы и для мамы
Счастья прежнего довольно
Их заботы в вас ведь, дети
Чтобы выросли большие
Были б добрые, не злые,
Людям в горе помогали
Чтоб науки изучали
жили б дружною семьею
Тесной близкою семьею

Танька умна: мне нужна была промокательная. Я даже не сказала, и Танька уже несет. Родившаяся в октябре Оля не так интересна, но она еще ведь очень маленькая: походит на котенка.

3 января

Танцевали польку-кокетку, польку, краковяк, вальс и др. танцы.
Играли в “море волнуется”, города.
Спектакль.

Сегодня я распилила 30 полен. Пришла англичанка заниматься с Борей, а потом будет с нами. Пришла жена двоюродного брата мамы, убитого на войне, Александра Семеновна Сырощикова.

Суббота 7 января 1917

Папа, Боря и Володя привезли зайца из Звонковой, которого убил Кондрат.

Ложка на “Севильского цирюльника” и “Евгения Онегина”. В “Севильском цирюльнике”, вероятно, будет участвовать Мозжухин. Это будет 23 января. Я пойду.

Учительница музыки все празднует.

1 ноября.

28 февраля у нас началась революция. Снизвергли Николая. Князь Юсупов убил Распутина. Было несколько манифестаций с русским, революционным и с разными национальными флагами. Наследник спрашивал: “Папа, а я буду царем?” И плакал. Бедный мальчик. Открылись все козни Алисы и Распутина, изменников России. Вырубова, сестра милосердия, плакала над телом Распутина. Я прочла в журнале следующую вещь: “Я тот, кому писала ты в полуночной тишине”. Мне это очень нравится. Сухомлинов, министр военный, арестован. Кроме него еще некоторые министры. Его сослали в Сибирь. Потом назначили военным министром Керенского. При нем сначала наступали наши, потом стали отступать. Подозревают, что он подкуплен. Он лежит на Николаевской кровати, что никому не нравится. Он выхрист.

Потом генерал Корнилов повел свои войска против правительственных. Но его предприятие не удалось. Может он и хотел сделать хорошее дело, спасти Россию, но не так вышло, не по его желанию. 18 июня было наше наступление. 3 и 4 июля рабочие в Петрограде восстали против правительства. Их успокоили.

У нас много большевиков в России. Ужас, что в Петрограде они творят. В Киеве тоже. Борются с одной стороны большевики, с другой стороны войска и “опора России” юнкера, казаки, помогают еще чехо-словаки. Ужас, что было в ночь на 31 октября. Просыпаюсь, слышу, Клава говорит (я теперь в пансионе живу), в нашей комнате одну из девочек зовут Клава: “Аня, я боюсь, стреляют!” Вдруг трах, тарарах. Выстрелы были еще накануне и раньше, но таких сильных еще не было. В передней слышен голос Марьи Александровны: “Скорей, детей сверху! Участок обстреливают!” И еще какой-то мужской голос. Нас будят словами: “Вставайте, вставайте”. Одна девочка говорит: “Наташа, зажги огонь!” – “Не надо, – кричит Дитя. – Не надо, не надо. – Да тише вы”, – кричу я. М.А. входит и говорит: “Накиньте только платья, а одеваться идите в ванную”. Дитя бежит в одной короткой рубахе в ванную. М.А. беспокоится: “Малкова, да вы забыли одеть... – Да нет же, М.А. – Клава, идите сюда, Клава! – Сейчас, М.А. – Клава, ты промочишь ноги, Клава <...> “Ах, как Судзиловские долго одеваются!” – все беспокоится М.А.

Но вот пришли и верхние пансионерки. В пальто, в шляпах и “мокроступах” шли девочки парами. “Где Марья Карловна?” – спросила М.А. <...> Девочки сбились в более безопасных комнатах и сидели до 6 ч. утра. Потом верхние ушли. Зося (из другой комнаты девочка) хотела уже учить французский когда

нас послали спать. Но ее успокоили, что сейчас нужно спать. И спали же мы до 9-ти часов. Многие пансионерки ушли к родителям. Мы с Дитей тоже ушли <...>. Следующую ночь мы спали в платьях. Днем ушли опять в гимназию. И теперь еще слышны выстрелы. Киев в руках украинцев. Не знаю, что с Борей? Он в артиллерийском училище.

2 ноября.

Сегодня я за завтраком не съела клецки. <...> серое тесто, корочка от сала и комочек творога).

Дома ни папы, ни мамы. Ну, посмотрела на ребят. У Бори сидел Павлик. Симпатичный молодой человек. Теперь студент. Боря уедет из Киева. Он артиллерист. А все юнкера, которые против Украины – уезжают. <...> Сегодня еще было несколько выстрелов слышно. Мама пришла в четвертом часу и мы скоро ушли в пансион. Говорят украинцы и большевики поссорились и ведут борьбу. Дитя уже любит. А я еще нет. Надо и мне. Я ведь старше ее. Я хочу, но этого нет.

6 ноября (понедельник)

В субботу выпал вечером снег. Но теперь уже нету. В воскресенье пансионерки ходили в церковь. Там я видела Вову Шпиллера. Боря поедет на Дон и будет казаком. От приятеля генерала Каледина получены письма. Вольный казак! А мы уедем в Крым навсегда. Скорей из этой Украины!

Мне кажется, я сойду с ума, если здесь останусь. Там открывается Университет и папа будет там преподавать. Мама вчера сказала, что Боря едет через неделю, а папа через 1 или 2 недели с еще несколькими профессорами в Симферополь. Мы будем жить там или в Ялте. И будем ездить к папе на автомобиле. Но скорей отсюда. Мне Киев надоел. Подруги здесь. Но я буду переписываться. И никому об этом я не говорила. Хочется с кем-нибудь поделиться. Только с Дитей иногда поговоришь. Мама сказала, что никому нельзя говорить.

А что теперь с юнкерами делают? Разрывают, убивают. Звери эти украинцы и большевики.

Я видела в пятницу, как шли украинцы в автомобилях везли своих убитых и красиво пели. Но похороны <"юнkerов" зачеркнуто – Т.Р.> вчера были. Судзиловские уезжают к себе на 2 недели в именье. Счастливые? Нет, мы счастливее. Мы едем на юг. Сегодня слышны были выстрелы и вчера. Все эти дни я слышу выстрелы. Конечно уже мало.

7 ноября (вторник)

Я сегодня была дома. Мама сообщила мне следующее: "Вы с Дитей будете жить дома, а мальчики у Золотоверхникова" (священник, который живет против). Я рада. Не знаю, как Дитя. Она все говорила, что в пансионе ей веселей: девочек много. Я уже больше недели, как потеряла "Закон" свой, но зато вчера нашла задушник Верещагина у Нины Евгеньевны в шкапу. Как вам это нравится? <...>

Среда 8 ноября

Сегодня пошла домой ненадолго, но мамы не было дома. Оставила записку, чтобы Володя принес английскую книгу, что он и сделал <...>. Я узнала также вчера, от чего бывает чесотка. Аня Судзиловская и Аня Москалева спорили. Оказалась права А.М. Папа сказал, что тогда впивается в тело маленький клещ.

1918 год

Стар.стиль.

25 марта Воскресенье

Я не писала 5 месяцев, почти полгода, а за это время случилось так много, так поразительно много.

Большевики, собрав войска, стали опять наступать на Киев. Началось вечером 14 января. Были сильные выстрелы недели полторы и город стал в руках большевиков. Боже! что это было! Взрывались гранаты, стреляли пулеметы, пушки, убивали люди своих людей, одной национальности. Хоть большевики великороссы, а это украинцы, но этнически были перед тем один народ, одной веры. Каждый день жертвы, испорченная улица и всюду разбитые стекла.

Очень сильные выстрелы были в день папиного рождения 25 и в ночь на 26. Я видела как в темноте, перед нашим домом взорвалась граната. Это красивое зрелище, но ужасно.

Нельзя сказать, чтобы мы очень боялись. Мы сидели у окон и смотрели на происходившее на улицах.

Вот бегут украинцы, в беспорядке, движется громадный воз сена. Прибежали, появляется один солдат и прячет винтовку за забор в палисадник против нас. Другой подбрасывает лопаты за другой забор и затем спокойно расхаживает по переулку.

Мы только 2 раза уходили на нижний этаж, когда была сильная опасность. В нашем доме разбило 2 окна, но оба в квартире Кобца. Но город недолго был в руках большевиков. Но это было ужасное время. Большевики убивали людей ни за что. Они расстреливали офицеров, которые ничего им не сделали. Много крови лилось около Дворца.

Это была жажда крови, животная радость. Потом был приказ, чтоб не было напрасного расстрела офицеров.

И большевики и украинцы звери. Я их ненавижу. Они готовы друг друга убивать и убивать.

Но город скоро был взят немцами, которых позвали украинцы.

Так называемые “буржуи” ждали их. Я, хотя их ненавижу, как наших бывших врагов и жестоких людей, я их тоже ждала. Так нельзя было дальше жить. Невозможно. И дождалась позора. Украинцы вели своих врагов в свою же страну, в свою “рідну Україну”. Пришли. Их встречали цветами, своих врагов цветами, кричали приветствия. Да, немцы шли за хлебом для своей страны и взамен этого обещали какие-то безделушки из папье-маше.

По заключенному миру Россия отдала много земли Германии. И из большой стала ничтожной. Прогремела на весь мир и пала!

Некоторые говорят, что видели манифест великого князя Михаила и будто он царствует в Москве. В газете было, что Михаил убит, а царствует Алексей. Говорили также, что в Петрограде Алексей, а в Москве Михаил. Мы ничего не знаем наверное.

Слышала я и такие вещи.

Вся Сибирь объединилась и желает монархии и чтоб на престоле был цесаревич. Сибирь вошла, будто, в соглашение с немцами и японцами и желает, чтобы регентом Алексея был бы немец, но не Гессенский. Михаила, как царя, она не желает. Он ненавидит немцев. <...>

Нашу дачу разграбили крестьяне и когда стали управлять большевики, мама обратилась к начальнику их Муравьеву и он сказал, что велит повесить этих 25 человек разграбивших нашу дачу. Но недавно мама написала <...> жалобу на немецком языке. Дача сама цела, но вещи забрали. Кондрата промучили 2-е суток, так как он не давал ключей. У нас жила после тети Эмми которая ушла еще перед первым нашествием большевиков Наталья Васильевна, как бонна у двух младших детей. Она была ужасная дура, но мама ее держала несколько месяцев, а потом нельзя было, когда стреляли.

2 июня н.в.с. Воскресенье

Много прошло за это время. Буду рассказывать по порядку. Мама переменяла много бонн детям. Когда была еще Н.В. приехала Пелагея Степановна Воронина сестра милосердия, с румынского фронта <...>. Мы ее не видели года 3. Так как там нечего было делать она приехала сюда. На вокзале она сдала вещи на хранение, но т.к. были беспорядки их разграбили. Потом она уезжала в Одессу получить жалованье и остальные вещи, но там кажется ее вещей не было. Теперь она живет у нас.

Забирают украинцы на военную службу. Боря узнав об этом поехал в Россию. На границе нескольких юношей схватили, ему удалось спастись. Теперь он в Умани.

<...> Я еще не писала, что на Пасху приезжал кузен Виктор Шадрин. Он инженер в Полтавской губернии. Жил несколько дней. Дитя раз спросила: “Как вас выкать или тыкать?” Он ответил: “Через раз”. <...> В этом учебном году вышли № 3, 4 и 5 нашего журнала “Весенние грозы”. Я написала сочинение “Вечерняя песнь” в №5. Выиграла за 20 к. № 4.

Среда 12-го июня н.в.с.

6-го июня н.с. был сильный пожар на Зверинце. Горели пороховые склады. Благодаря этому были сильные выстрелы, которые были слышны по всему городу. Зверинца нет. Мы там были. Это площадь покрытая расплавленным металлом в виде горы глины, погорелыми досками, снарядами разорвавшимися и не-

разорвавшимися. Встречаются дома, которые еще не совсем разрушены, но это на окраинах Зверинца. На Зверинце в воскресенье ходили папа, Володя, Дитя и я. Мама не могла, так как Ляля больна, бедняжка. Теперь она выздоравливает. Миша не пошел, т.к. он пошел со скаутами на их участок земли. Он теперь бой-скаут.

Пятница 21 июня.

Недавно был большой пожар на Подоле. Говорят, что вчера на Демиевке. На пожар на Подоле я смотрела с Андреевской церкви. Целое море огня. Подожгли в нескольких местах.

Вчера в Купеческом был большой концерт в пользу погоревших Зверинчан. Я хотела идти, но никто не пошел вместе со мною, или я не застала дома.

<...> За промежуток, что я не писала, я была один раз в кинематографе на “Ужасный урок”. Немецкие сентиментальности. Сюжет ничего особенного, но картины в некоторых местах интересны своей живостью. Потом была на Праге. Чудно, все перед глазами. Это было вечером, так что Киев представился нам в виде тысяч огней. Боря хочет ехать на Дон. Он не хочет быть украинцем и желает сражаться с германцами, за Россию. Папа едет с Володей в Крым.

<...> В воскресенье папа уезжал с Б. и В. В Межигорье, а мама, Т., М., Д. и я ходили в ресторан интеллигенции у памятника Крещения, ели мороженое. Снимались у уличного фотографа.

Воскресенье/Суббота 23 июня

Сегодня Св. Троицы. Мама и папа хотели ехать в Святошино к Виттенбергам. Но трамваи не ходят. Тогда решили пойти на Шулявку, но и это не вышло, потому что передумали. И я с Дитей пошла с родителями до моста, где идет трамвай в Святошино, посмотреть на всякий случай. Но он оказалось не идет действительно. Товарищи праздник устроили.

Потом были у директора Ботанического сада г. Фомина. Он подарил нам букет роз. Походили немного с ним по саду. Потом распрощались и гуляли еще. Пошел дождь. Мы спаслись в буфете. Заказали кофе с бутербродами и пирожными. Когда шли домой, опять начался сильный дождь <...> вчера была сильная гроза <...>. Были в некоторых домах разбитые стекла.

<...>

Николая II убили. Известия из достоверных источников. Вильгельм велел казнить немецкую стражу.

Понедельник 24 июня.

Вильгельм велел казнить немецкую стражу, которая охраняла Николая II. На следник жив.

Я, мои родители, сестры Дитя и Танька ездили в Куреневку к Рихтерам. Там довольно хорошо. Мы там погуляли немножко и позавтракали. В лесу уже есть земляника.

28 июня

Борис уехал на Дон сражаться с германскими племенами <...>. Завтра будет панихида по Николае II-ом в Софиевском соборе. Накануне Бороного отъезда мы были в Соловцев на пьесе “Дурак”. Хороши были Кузнецов и Наблоцкая. Городецкий довольно хорошо исполнял роль.

29 июня, н.с.

Боря тайно женился на Леле Кульженко. Вчера это мне сообщила мама. Она очень огорчена, что он не сказал никому. Вера – м-ме Кульженко протелеграфировала, что ей надо что-то сказать насчет Бори. Они сошлись в каком-то саду. Ел. Ив. узнала о свадьбе так. Приехал Алеша К. и Леля рассказывала ему об этом событии. Ел. Ив. в это время проходила мимо той комнаты, где находились А. с Л-й и случайно услышала их разговор. Тогда она, прижав Лелю к стенке заставила сказать ее, что это правда. Бедная мама, она говорит, что Боря для нее теперь не существует. Мама и Ел. Ив. думают, что это Леля уговорила Бориса тайно обвенчаться. Она старше его на 5 лет. Ему 18, ей же 23 года. Она вообще ничего себе.

Молебен об Николае II-м не было <панихиды>

Нам сообщил об этом священник Златоверховников

25 июля н.с. четверг

Большевики убили Николая II в Екатеринбурге в виду подступления чехо-словаков, благодаря большому количеству монархических заговоров. Имущество конфисковали. Вчера исполнилось 9 дней после его смерти. Я была на панихиде в субботу.

Вот до чего мы дошли. Теперь все будут презирать русских. Больно, тяжело за свою родину.

Вчера были Лялины именины. Вчера утром я ей говорю: “Ляля, ты сегодня именинница”. Она мне отвечает: “Подалок!”. Сегодня Мишины именины. Месяц июль в нашей семье самый богатый праздниками. Папа уехал в Крым, как делегат.

Ходила несколько раз в Купеческое собрание. Слышала Мозжухина, Орешкевича, Каратова, – чудно поет. М. Орешкевич же потерял голос. Каратов ничего себе. Из артисток Покровскую. Тоже ничего себе.

31 нов.ст. 18 июля ст.ст.

Вчера один русский рязанский матрос бросил бомбу в немецкого генерала Эйхгорна. Вскоре последний скончался. А гетман проклятый пишет, что это ужасно и что хорошо все-таки, что убийство совершено не сыном Украины, а врагом ее.

Хорошо однако, что убили этого немца. Одним врагом России меньше. Ну, а этот хетман Павло, просто подлый человек. Кобец сказал, что он дает нам месяц, чтоб мы нашли квартиру.

Сегодня мама в 6 ч. заключает контракт и мы идем есть мороженое. Ах да, благодаря смерти Эйхгорна наложили на все траур, т.е. собрания и театры запрещены. А тело Николая, говорят, сожгли, чтобы народ и священники не делали его святым.

<...> В субботу была с мамой и Верой Федоровной в Купеческом. Вас. Вас. подарил мне и маме билеты в 1 ряд, а В.Ф. прошла с билетом, который г. Кобец подарил мне раньше. Хорошо пел Ухов. Г-жа Ивонн пела с правильным выражением. Был бенефис дирижера Сукора. Хорошо довольно играл Ян Крейца.

IV

Письма Бориса Григорьевича Малкова (16)

28 июля ст.ст. /1918 г./
Добровольческая армия

Дорогие папа и мама!

Да будет Вам известно, что перед отъездом сюда состоялась моя свадьба с Лелей Кульженко.

Простите пожалуйста, что я тогда не известил Вас об этом. Я не знаю, как Вы отнесетесь к этому, но во всяком случае <далее зачеркн. Т.Р.> мы не будем Вам обузой в экономическом смысле.

Я уже со своей батареей принял участие более чем в 15-ти боях, причем 16-го июля под Кореновкой пуля рикошетом ударила мне в ногу, но не ранила, а отскочила.

Сейчас мы под Екатеринодаром. Я еще не получил ни одного письма от Вас.

Я нахожусь в 1-ом орудии 1-й отдельной батарее.

Пишите пожалуйста, а то тут живешь не получая никаких новостей. Почтового сообщения нет. Письма посылаю очень редко, когда кто-нб. едет в отпуск.

Пока, до свидания.

Привет бабе Маше, Мартышке и остальным крокодилам.

Ваш Боря.

P.S. Ск. моих писем Вы получили?

Это пятое.

Екатеринодар, 17 октября

Милая мама!

Меня командировали сюда на неделю за теплыми вещами. Пишите мне по адресу: Ек-р, Котляревская 8/1, уг. Котляревск. пер. д. Ивану Сем. Терещенко для меня или Добров. Армия, 1-я дивизия, 1-я генер. Маркова батарея. Прапорщ. Малкову.

Вероятно, что части нашей армии займут Украину. Я сейчас на съезде кадетов слушал Милюкова, Винавера.

Союзники скоро будут здесь. Ура! Немцы побеждены.

Россия возрождается. Приобретите мне учебник политической экономии проф. Билимовича. Я получаю 250 + 100 руб. жалованья.

Жаль только, что мы на фронте плохо осведомлены о ходе мировых событий. Зато есть чувство удовлетворения, что ты не какая-нибудь штабная крыса, что есть и твоя доля участия в деле воссоздания нашей родины.

Пришлите, если будет возможность, пару английских книг.

У Терещенки моя база, там хранятся нек. мои вещи.

Как здоровье всех?

Получили ли вы мои многочисленные письма и телеграммы?

Держитесь там!

Скоро придем мы.

Главное сделано:

Немцы разбиты.

Целую

Боря.

10 1918

XI

Дорогой папа!

Благодарю тебя за твое славное письмо.

Конечно, я так и знал, что ты так отнесешься к моей женитьбе. Ведь ты добрый старый “сгоcodile”. Но, что же поделать.

Я, должно быть, был тогда безнадежной “шляпой”, как говорят в Армии!

О моем поведении в бою ты не беспокойся. У нас все одинаковы – никто не вылезает, но никто и не прячется.

Да, кроме того с середины Августа мы бездействуем на Черноморском побережье.

Если мы попадем в Киев, то мы “изобразим” с тобой какой-нибудь виски или эль по случаю прихода союзников.

Мы же пока ограничиваемся питьем кофе, повидимому времен Колумба или Магеллана.

Где ты купил себе землю в Крыму? Вообще как твое здоровье и твои дела.

Мое великолепно:

Я определенно потолстел и кажется вырос еще на лишний сантиметр.

До-свиданья

Твой Боря.

V

“Чертова Перечница”

“Мы выписывали “Сатирикон”, активно читали тогдашних юмористов – прозаиков и поэтов (Аркадий Аверченко и Тэффи)”, – сообщила в письме к К.Г. Паустовскому сестра М. Булгакова¹⁷.

“На кресле скожанный лист юмористической газеты “Чертова кукла” <...>. Глядят в тумане развязные слова:

Голым профилем на ежа не сядешь!” (1, 205).

Впервые эту газету как “Чертову Перечницу” “дешифровал” Мирон Петровский. В состав редакции входили А. Аверченко, А.И. Куприн, Василевский (Не-Буква), А. Бухов, Л. Никулин, П. Пильский. С середины 1918 г. газета (вместе с редакцией) переехала из Петрограда в Киев. “Тотчас же вышли новые газеты, и лучшие перья в России начали писать в них фельетоны и в этих фельетонах поносить большевиков” (1, 220).

Вот для примера № 6 газеты, подписанный – “Дозволено военной цензурой 29 ноября 1918 г.”.

“Сегодня при-фикс. Цена 1-а 60 коп.

Товарец свежий: прямо из цензуры. Просим давать сдачу, не отходя от кассы. Не рвите из рук – всем хватит!

– Не сморкайтесь в газету: это не портьера.

Эпиграф: “На ежа – голым профилем не сядешь!””

Стоит вспомнить, что в пьесе “Белая гвардия” в квартире Турбиных поют “Азбуку” с припевом “Голым профилем”:

“Шервинский. Стойте. Стойте. Я придумал припев. До, ми, соль. (Поет на церковный мотив.) Голым профилем.

Все хором (кроме Елены). На ежа не сядешь.

Елена. Это безобразие, господа, перестаньте! Ведь это кощунство.

Мышлаевский. Леночка, брось, дорогая! Весело, и слава богу! Пей белое вино. Господа. Здоровье Елены Васильевны!

Все. Ура!!!”¹⁸.

Один из авторов “Азбуки” – Александр Дейч вспоминал, как создавался трудом восьми человек этот “скромный труд, полный необычайного исторического значения и искромётного недюжинного таланта” (Благодарю за сообщение В. Мациха). Позже он писал, вспоминая о Михаиле Кольцове: “Сочинили мы как-то вместе и целую азбуку, составленную из двустижий, начинавшихся на одну и ту же букву. «Соль» этой азбуки заключалась в нарочитом сближении далеко стоящих друг от друга предметов и фактов”¹⁹.

В том же 1918 году была написана “Советская азбука” Маяковского. Комментаторы “Белой гвардии” Я.С. Лурье и А.Б. Рогинский сообщают, что “прообразом” обеих азбук можно считать “Семинарскую азбуку”, которая была на слуху у современников, но до сих пор не опубликована (1, 580).

Многие фамилии, упомянутые в “Азбуке Чертовой Перечницы”, ушли из истории. Уже не все подростки знают, кто такой Ленин, тем более – Ульянов, а взрослые не помнят и не знают тех, кто “едет в Яссы”, однако чувство, возникающее по прочтении “Азбуки”, остается тем же: “Но талантливы, мерзавцы, ничего не поделаешь!” (1, 206).

Попробуем не только прочитать, но и расшифровать “Азбуку”.

Азбука “Чертовой Перечницы”

Для эпилептиков и самоубийц

Германцы, как известно, успели изучить русский алфавит. Этого нельзя утверждать относительно союзников, в частности – сенегальцев и некоторых других вымпелов.

– Доколе же, о Катилина, – сказали мы в недрах редакции: – Мы, старые идеалисты, мы, руководители общественного мнения Европы от Берлина до Багдада (а также обратно через Дарданеллы), можем ли мы? Нет, мы не можем. Мы только хотим. Мы уже не маленькие и нам давно пора хотеть. Вот почему, идя на встречу, мы с своей стороны предлагаем вниманию Европы наш скромный труд, полный необычайного исторического значения и искромётного недюжинного таланта. На-те, подавитесь. Лопайте, нам не жалко.

Пройдут века и тысячелетия. Подобно тому, как совдепы сменили монархии, – новые культуры сменят нашу окровавленную (кровь с молоком, как говорится) европейскую культуру. Забудутся имена героев, в руины обратятся некогда пышные столицы, истлеют произведения искусств и пыль веков скроет усилия поколений.

Но величаво и пышно, но горделиво и неизменно – останется она – “Азбука Чертовой Перечницы”.

На ней – и только на ней! станут воспитываться поколения, на ней останутся с тихой улыбкой глаза северной девушки (Петлюра), и ее же будет с песнями и танцами потрясать в дребезжащих пальцах согбенный годами старик (в запечатанной посуде).

“Азбука Чертовой Перечницы”! К тебе не зарастет народная тропа... Вам нужны великие потрясения, а нам нужна великая Россия.

- А Арбуз не надо печь на мыле
Американцы победили.²⁰
- Б Белуджистан – страна на юге
Бутенко лопнет от натуги.²¹
- В Воловья кожа для подметок
Вильгельм решил проведать теток.²²
- Г Горчицу есть не надо с сыром
Горелов буйно вышел с “Миром”.²³
- Д Давид играл на лире звучно
Демченко в Яссах? Ах, как скучно!²⁴
- Е Едва ль удобно птице в клетке,
Евгений Венский спит на ветке.²⁵
- Ж Жестокая страна Тибет
Женат ли Троцкий, или нет?²⁶
- З За рупь продать нетрудно пушку
Зозуля – автор иль кукушка?²⁷
- И Игривы Брейтмана остроты
И где же сенегальцев роты?²⁸
- К Кому бы закатить в мордасы?
Керенский тоже едет в Яссы.²⁹
- Л Лафит излюблен и эс-эром,
Легко ль Дьякову быть лорд-мэром?³⁰
- М Москвич вздохнул, на Кремль глядя,
Мазепа был веселый дядя.³¹
- Н Нет шерсти на спине улитки,
Никита Балиев в убытке.³²
- О Оазис манит и калифа
Оцуп рожден для “Суизифа”.³³

- П Паучий хвост весьма утончен
Петлюровский сеанс окончен.³⁴
- Р Рожают овцы под брезентом
Родзянко будет президентом?³⁵
- С Свиньям ли лазить на Монбланы?
Стремятся к славе Болбочаны.³⁶
- Т Табак не годен для котлет
Тактичен Милюков иль нет?³⁷
- У Уместны ль блохи на соломе?
Ульянов – шишка в Совнаркоме.³⁸
- Ф Фенацетин курсисткам нужен
Французы едут к нам на ужин.³⁹
- Х Хамить в гостиной некрасиво,
He Троцкий в бой идет спесиво.⁴⁰
- Ц Цыплят по осени считают
Царей в совдеп не избирают.⁴¹
- Ч Червяк ползет на прах Аскольда
Чевой-то я люблю Гарольда.⁴²
- Ш Шикарны дамы на Ривьере
Штаны висят на Зейлигере.⁴³
- Э Эрот без бабы часто чахнет
Эх-ма! Как густо Троцким пахнет.
- Ю Юрта располагает к неге
Юренева жеманна в “Снеге”.⁴⁴
- Я Я – заключает весь алфавит
Якутка “Перечницу” славит.

О Петлюре

Петлюровский период правления в Киеве изображен у Булгакова в романе эмоционально и ярко, начиная с мифологизации образа самого Петлюры: “Прошлое Симона было погружено в глубочайший мрак. Говорили, что он будто бы бухгалтер” (1,228).

Стоит прочесть некоторые источники, синхронные времени переживания событий, описанных в романе, чтобы удостовериться, насколько внимательно Булгаков следил за всеми деталями происходящего.

Бухгалтер Петлюра

Атаман Петлюра...

Это звучало бы злейшей иронией, которую я никак не позволил бы себе по отношению к милому и приветливому члену нашего московского литературно-музыкального кружка “Кобзарь”.

Мы пели в “Кобзаре” украинские песни, плясали украинского “гопака” и с негодованием отвергали подозрения в “сепаратизме” и “мазепинстве”, которые выдвигались против нашего кружка усердствующей администрацией. Громче всех и энергичнее всех протестовал Симон Васильевич Петлюра.

Он был красноречив и подчас ярок, этот скромный бухгалтер какой-то транспортной фирмы, фигурировавший у нас в качестве украинского журналиста.

“Украинская жизнь” назывался тот небольшой ежемесячный журнал, который в свободное от гроссбухов время редактировал С.В. Петлюра. Журнал издавался на русском языке, и самые пламенные статьи в нем против “чтения в сердцах, злостной лжи и гнусной клеветы” принадлежали этому скромному и аккуратному молодому человеку, который сразу же располагал к себе своим открытым лицом, ясными глазами и учтивыми манерами.

Это было всего два-три года назад. Но, несомненно, грозный нынешний атаман сам не подозревал в себе тогда наличия столь крупных запасов воинской доблести. Иначе трудно было бы объяснить, почему в дни всеобщего патриотического подъема он не ощутил в себе никакого героизма, а наоборот довольно ловко и аккуратно устроился в земском союзе при нашем общем знакомом, В.В. Марковине, который состоял уполномоченным при 3-ей армии.

Его никто не винил за это, нашего милого Симона Васильевича.

Не требовать же воинского духа от скромного бухгалтера, так мило баблующегося в часы досуга литературой.

– Черкес оружием обвешан... – приветствовали мы нашего Симона Васильевича, сменившего свой чистенький серенький костюм на воинственный френч земгусара и привесившего сбоку все причитавшееся ему вооружение, чуть ли не вплоть до маленького пулемета.

Симон Васильевич не без застенчивости улыбался и своим погонам, и френчу, и сапогам и шпорам.

Я боюсь, что эти шпоры погубили нашего милого московского бухгалтера.

– Атаман Петлюра, полководец Петлюра, главнокомандующий Петлюра. Это опасное признание. Но профессиональная нескромность журналиста заставляет меня его сделать.

Я имею неосторожность в числе своих знакомых считать самых громких “полководцев” нашего времени. И странное дело:

– Самые жестокие военные таланты открылись у людей, до неприличия штатских.

На моих глазах скромный гимназический педагог превратился в грозного главковерха Крыленку, залившего кровью ставку верховного главнокомандующего.

Ярославский корректор в свирепого военного наркома Подвойского.

Московский бухгалтер – в грозного атамана Петлюру.

Охотники рассказывают, что самый опасный зверь это взбесившийся заяц. Он становится храбрее льва и отважнее тигра. Он перекусывает горло собаке и бросается на человека. От него в беспомощности бегут волки и, как пугливые мухи, разлетаются коршуны. Страшный заяц наводит панику на всю округу и единственное спасение то, что, как сообщают те же охотники, страшного зайца загрызают свои же, зайцы, как опасно больного.

Я не беру на себя ответственность за правдивость этих охотничьих рассказов. Но психологически они представляются мне весьма убедительными.

Гимназический педагог, газетный корректор и конторский бухгалтер – самые миролюбивые в природе существа, самой природой предназначенные дрожать перед кобурой самого последнего городского.

Мы видим, во что превращаются эти безобидные люди, ощутив на себе вместо пиджака френч, вместо галош шпоры и вместо зонтика получившие в руки браунинг.

Долго ли, коротко ли придется нам расхлебывать кашу, которую наварили по нашим дебрям и весям все наши недавние милые знакомые, превратившись в главковерхов, наркомов и атаманов.

Но урок, который мы вынесем из всего этого, должен остаться навеки у нас в памяти.

Не давайте вы шпор бухгалтеру, погонов корректору и браунинга педагогу.

Вилли⁴⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Назовем некоторые из них: Яблоков Е.А. Роман Михаила Булгакова “Белая гвардия”. – Москва: Языки русской культуры, 1997; Лесскис Г.А. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: “Белая гвардия”, “Записки покойника”, “Мастер и Маргарита”. – Москва: О.Г.И., 1999; Тинченко Я. Белая гвардия Михаила Булгакова. Киев-Львов, /1997/; Балонов Ф. *Quod scripst, scripst: vivos voco, mortuos plango*/ “Что написал, написал: зову живых, оплакиваю мертвых”. – Новое литературное обозрение. 1997. № 24, С. 59-74; Балонов Ф. Песни лирников в “Белой гвардии” М. Булгакова. – Новое литературное обозрение. 2000. № 44, С.195-198; Барков А.Н., Маслак П.Б. У. Шекспир и М. Булгаков: не востребовавшая гениальность. Киев, 2000 и др.

² Лурье Я., Серман И. От “Белой гвардии” к “Дням Турбиным”. – Русская литература. 1965. № 2.

³ Шкловский В. Гамбургский счет (1914-1933). – Москва: 1990. С.331.

⁴ См., напр.: Н. Sienkiewich. *Ogniem i miechem*. – Т.1. Wrocław. Warszawa. Kraków, 1990.

⁵ Дравич А. Михаил Булгаков как классик русской литературы XX века. – Лики языка. К 45-летию научной деятельности Е.А. Земской. М.: Наследие, 1998. С. 78-83.

⁶ Петровский. Граду и миру. – Киев, 1990. С.29.

⁷ Лесков Н.С. Собр. соч., Т.Х. Москва: изд. А.Ф. Маркса, 1897. С. 355.

⁸ Земская Н.А. Из семейного архива. Материалы из собрания Н.А. Булгаковой-Земской. – Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Сов. пис. С. 41-92.

⁹ Рогачевский А. Михаил Булгаков как детский писатель: Предварительные заметки. – Булгаковский сборник III. Таллинн: ТРÜ kirjastus, 1998. С. 77-88.

¹⁰ Диккенс Ч. Колокола. – Собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 12. М.: Худ. лит., 1959. С. 500.

¹¹ Перевод с украинского Т. Рогозовской. При переводе сохранялась пунктуация оригинала.

¹² “Дело врача М.А. Булгакова” хранится в ЦГИА Украины, Ф.719, Оп. 2. Ед. хр. 1169.

¹³ В письме П. Козыни <на?> сохранена орфография оригинала.

¹⁴ Дневник Н.Малковой хранится в Отделе Рукописей Центральной национальной библиотеки Украины Ф. 220. Дело 220.

¹⁵ “Соловцов” – театр, основанный в 1891 г. С 1926 г. – Театр русской драмы. Ставил “Зойкину квартиру” М. Булгакова; в 1935-36 гг. Пытался поставить пьесу “Мольер”. Ныне – Театр им. Леси Украинки.

¹⁶ Письма Б.Малкова хранятся в ОР ЦНБ Ф. 222. Д. 90-92.

¹⁷ Земская Е.А. Из семейного архива. – Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Сов. пис., 1988. С. 41-92.

¹⁸ Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. – Л.: Искусство, 1989. С. 49.

¹⁹ Дейч А. День нынешний и день минувший. М.: Сов. пис., 1985. С. 49.

²⁰ М. Булгаков цитирует “Азбуку” по памяти, правильно: “Арбуз *не стоит* печь...”; “Американцы победили” – “в 1917 г. в войну на стороне Антанты вступили США. В летне-осеннем наступлении 1918 г. на Западном фронте свежие американские войска явились важным фактором победы” (1, 581).

²¹ Бутенко Борис Аполлонович (? – 1926) – министр путей сообщения, “украинский Бубликов”. Создал особую комиссию по выработке украинской технической терминологии для железных дорог. Под его руководством до середины 1918 г. было возобновлено нормальное функционирование путей сообщения. Умер в эмиграции (в Будапеште?).

²² Вильгельм II (1859-1941) бежал в Голландию, где и прожил до конца жизни. Черное издание киевской газеты “Наш путь” 31(18) декабря 1918 г. писало: “Из Лондона сообщают, что Вильгельм весьма подавлен и покушался на самоубийство. Офицер, не давший экс-кайзеру покончить с собой, был при этом нечаянно ранен”.

²³ Первый номер “Мира” вышел в Киеве 5 декабря (22ноября) 1918 г. В нем были опубликованы: статья проф. М.П. Чубинского “Россия и Украина”; материалы: Соглашение Петлюры с немцами; Переговоры Энно с Петлюрой; Восстание Петлюры и статья Вилли “Бухгалтер Петлюра”. Всего вышло 10 номеров газеты.

²⁴ В Яссах – временной столице Румынии – 17-23 ноября 1918 г. состоялось совещание русских политических деятелей с представителями Антанты. Присутствовали бывшие царские министры А. Кривошеин и В. Гурко, правые эсеры А. Титов и И. Фондаминский, П. Милуков, А. Хомяков. Антанту представлял французский консул в Киеве Энно. Демченко был членом многочисленных комиссий (от собрания домовладельцев Киева, комиссии для исчисления процентов в пользу города с доходов городских контрагентов до киевского клуба русских националистов); в первый же вечер после избрания гетмана он явился к нему с делегацией и предложил принять составленный ими список министров.

²⁵ Евгений Венский (Евгений Осипович Пяткин, 1884-1943). “Квартирный вопрос” в Киеве летом 1918 г. был весьма острым.

²⁶ Троцкий (Бронштейн Лев Давидович, 1879-1940) упоминается не только в “Белой гвардии”, но и в других произведениях Булгакова.

²⁷ Зозуля Ефим Давыдович (1891-1941) – журналист и писатель. Часто печатался в киевских газетах. “Зозуля” по-украински – “кукушка”.

²⁸ Брейтман Г.Н. – киевский писатель, издатель газеты “Последние новости”.

²⁹ Керенский А.Ф. (1881-1970) – политический деятель. С 8 (21) июля 1917 г. Министр – председатель Временного правительства.

³⁰ Дьяков Ипполит Николаевич – многолетний председатель киевской городской думы.

³¹ Мазепа Иван Степанович (1644 1709) – гетман Украины в 1687-1709 гг.

³² Балиев Никита Федорович (1876 - 1936) – театральный деятель, бывший актер МХТ, режиссер, с 1908 г. директор и художественный руководитель театра кабаре “Летучая мышь”. Обладал даром мгновенной импровизации, вступал в беседу со

зрителями. В газете “Наш путь” 4 декабря (21 ноября) 1918 г. опубликована рецензия Петра Пильского: “Н.Ф. Балиев открыт для нападков со всех флангов, – но вот чудеса! – никто не нападает. Почему? Да потому, что улыбка это то, что мирит, а это театр улыбающегося беса, маленькое царство нестрашного Мефистофеля, которого там вчера так неблагодарно унизили. Своим успехом он <...> обязан <...> капризному лукавству нашего времени”.

³³ Оцуп А.А. – инженер, председатель “Суозифа” – Союза заводчиков и фабрикантов. В газете “Голос Киева” часто печатались его статьи (“Будет ли?” О тургеневских женщинах, 21 ноября 1918 г., “Дедал или Икар”, 23 (10) октября и т.д.)

³⁴ “Петлюровский сеанс” только начинался.

³⁵ Родзянко М.В. (1859-1924) – в 1911-17 гг. – председатель 3-й и 4-й Думы; в 1917 – Временного комитета Думы. В газете “Голос Киева” 13 октября (30 сентября) 1918 г. было напечатано его письмо В.А. Бобринскому, заканчивавшееся так: “Как русский патриот и председатель Государственной Думы, я зову всех вас, своих товарищей, одуматься: не время думать о себе и о своем личном благополучии. Россию может спасти только она сама в прочном согласии всех ее сынов и граждан между собой. Михаил Родзянко, Председатель III и IV Государственных Дум”.

³⁶ Болбочан Петр (1883-1918). В 1918 г. – полковник армии Украинской Державы. Во время противогетманского восстания возглавил Запорожскую дивизию, развернувшуюся в корпус; командовал левобережной группой войск. После выступления с Левобережья снят с командования корпусом. В июне 1919 г. в Проскурове сделал попытку самовольно принять командование объединением. По решению военно-полевого суда был расстрелян.

³⁷ Милюков П.Н. (1859-1943) – лидер кадетов, конституционно-демократической партии, активно борющейся с большевизмом. Летом 1918 г. был в Киеве. Кадеты входили в состав гетманского правительства. Самостоятельность Украины они рассматривали как временное явление.

³⁸ Ульянов В.И. – Ленин (1870-1924) – в изображении П. Скоропадского: “Уж почему это так, я не знаю, это требует особого исследования, но факт тот, что людей нет не только у нас, но и за границей, как в странах Согласия, так и в Центральных Державах. Самый крупный человек, которого выдвинула наша эпоха, это, к нашему ужасу, – Ленин” (П. Скоропадский. Спогади. Київ-Філадельфія, 1995. С. 150).

³⁹ Фенацетин – болеутоляющее, жаропонижающее и противовоспалительное средство.

⁴⁰ Ср.: “Войска на бой идут спесиво// Вонять в гостиную некрасиво” (1, 581).

⁴¹ Ср. в “Чукоккале”: “...совдеп вашу мать!” (по случаю чтения “Философа и огурцов” К. Пруткива М. Чеховым). – Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М.: Премьера, 1999. С. 167.

⁴² Ср.: “О популярном киевском фельетонисте Гарольде” (А. Дейч. День нынешний и день минувший”, с. 49).

⁴³ Зейли/н/гер Ф.Н. – издатель киевской газеты “Наш путь” (1918-19). – Преса України: Газети 1917-1920 рр. Бібліографічний покажчик / Укладач Г.Я. Рудий. Київ: Хрещатик, 1997.

⁴⁴ Юренева В.Л.(1876-1962) – актриса. Обладала прелестной внешностью. Ее обожали современницы. Считалась лучшей исполнительницей героинь Пшибышевского, в пьесе которого “Снег” играла роль Бронки.

⁴⁵ Вилли. Бухгалтер Петлюра. – Мир. 1918, 5 (22) декабря. С. 5.

Постскриптум

“1918” – под таким названием появился перевод отрывков из романа “Белая гвардия” на украинский язык в “ЛНВ” (“Литературно–научном вестнике”) во Львове (напомним – заграничном городе до конца 1930–х годов). Между торжественным зачином романа и повтором в конце – “Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, но 1919 был его страшной” (1, 421) автор сообщает: “Было его жития в Городе сорок семь дней” (1, 413). “Его” – Петлюры. Но “дней Турбиных” в Городе было значительно больше. Наряду с зимними пейзажами (“пейзажами после битвы”) мелькают летние и – особенно часто – весенние. В “Дневнике москвича” Н.П. Окунева (М.: Воениздат, 1997) отмечено: “1/14 февраля. Начался новый стиль и продолжают старые безобразия”.

Каждая из (двенадцати по счету “теплушечных мемуаристов”, четырнадцать по Булгакову, шестнадцать – по расчетам современных историков, семнадцать “по счету киевлян”) властей стремилась не только водрузить свое знамя над Киевской Думой, но и вернуть “свой” стиль, старый или новый. Это отмечено – двойной датировкой, как и до 1917 года, в киевских газетах. “Но дни и в мирные и в кровавые годы летят как стрела” (1, 179). Стрелу можно уподобить игле или ножу: “В гаданиях и приметах приобретали функции магического символа некоторые предметы, что, видимо, объясняется возможностью применения их как смертоносного оружия или символического выметания человека из дома <...>. Найденную иглу, булавку и вообще все острое не поднимать – постигнет несчастье” (Русский православный обряд погребения. М., 1996. С. 72).

Через несколько лет после создания первого романа Булгаков писал:

– *Ваша мама умерла? – спросил Рудольф.*

– *Да, – ответил я изумленно.*

– *А когда?*

– *Моя матушка скончалась в позапрошлом году от тифа, к великому моему горю, – сурово сказал я.*

Дьявол выразил на лице вежливое официальное сожаление” (4,566).

В “Записках покойника” этого разговора уже нет, он остался только в неоконченной повести “Тайному другу”.

В письме П.С. Попову от 24 апреля 1932 г. читаем: “*И временами, когда в горьких снах я вижу абазур, клавиши, Фауста и ее (а вижу я ее во сне в последние ночи вот уж третий раз. Зачем она меня тревожит?), мне хочется сказать – поедemте со мною в Художественный Театр. Покажу Вам пьесу. И это все, что могу предъявить. Мир, мама?*” (5, 477).

Можно согласиться с исследователем, который утверждает, что описываемые в “Белой гвардии” похороны матери Турбиных по времени точно совпадают с уходом Варвары Михайловны к Воскресенскому – май 1918 года” (Л. Паршин. Чертовщина в американском посольстве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991. С. 26). Более того, литературоведы давно заметили, что Булгаков начинает свои произведения в апреле-мае (под Пасху) или в декабре (под Рождество).

Обратимся к записи Н.А. Земской от ноября 1939 года: “Разговор о биографии. Биографы и их интерес. Мать. Ее замужество с Иваном Павловичем. Булгакова-Воскресенская. (Узнал об этом только, посетив могилу, прочтя это на памятнике). “Я достаточно отдал долг уважения и любви к матери, ее памятник – строки в «Белой гвардии»” (Творчество Михаила Булгакова. Книга 2. СПб, 1994. С. 64). В письме, написанном сразу после смерти матери, где старший сын “обращался к матери на Ты (с большой буквы), он пишет ей о том, чем она была в жизни детей, пишет о необходимости сохранить дружбу всех детей во имя памяти матери... Михаил Афанасьевич взял это письмо у сестры “посмотреть” и не вернул...” (М. Булгаков. Письма. Москва: Современник, 1989. С. 72).

Вернемся к хронологии “Белой гвардии”. Так случилось, что только на тринадцатом году существования “Дома Турбиных” в качестве Литературно-мемориального музея Булгакова мы осознаем совет/завет Ю.М. Лотмана о необходимости составить хронику самого романа. Итак, “... белый гроб с телом матери снесли по крутому Алексеевскому спуску в маленькую церковь Николая Доброго, что на взвозе. Когда отпевали мать, был май...” (1, 179) и далее: “Как-то, в сумерки, вскоре после похорон матери...” (1, 181) Турбин приходит к отцу Александру. Когда именно это происходит? Когда была Пасха в 1918 году? Булгаков это знал: “В апреле восемнадцатого, на Пасхе...” (1, 197).

За подтверждением обратимся к “Дневнику москвича”:

“22 апреля/ 5 мая. Христос Воскресе!

26 апр./9 мая. Пасха холодная. Утром все дни – легкие морозцы. Хотя наше неблаговерное правительство и игнорирует Православную церковь, но от праздничного безделья не только не отказалось, но даже распространило его на целых четыре дня. Газеты вышли только сегодня и принесли ворох сенсационных известий: <...> бывшая императрица Мария Федоровна переехала в Киев <...> немцы разогнали в Киеве Центральную Раду, а собравшийся там съезд “хлеборобов” провозгласил украинским Гетманом генерала П. Скоропадского, который, как увидите, “подготовлен” к этой роли немцами. Новая украинская власть уже издала ряд постановлений, отменяющих в области социального законодательства все эксперименты Временного правительства и Рады. <...> Одним словом, восстанавливается старый, буржуазный строй. А мы только что заключили перемирие на Курском фронте. Странное перемирие! Воевали с Украиной, а перемирие заключили с германским командованием, несмотря на то, что мир с Германией не только подписан, но и давно ратифицирован. Даже

советские “Известия” ошеломлены такими новостями настолько, что молитвенно восклицают: “Судьбы Господни неисповедимы!”

Через несколько дней, 2/15 мая, в день рождения Булгакова “москвич” цитирует в дневнике слова Ленина из газеты “Правда”: “Мы больше национализировали, наконфисковали, набили и наломали, чем успели подсчитать”. А затем фиксирует точку отсчета нового времени: “Сегодня в 12 часов ночи по московскому времени в с я Р о с с и я должна поставить стрелку часов на час вперед и уж впредь исчислять время не по петроградскому, а по московскому меридиану”.

Варвара Михайловна Булгакова была истинной христианкой, что видно по ее письму Епископу Василию (см. статью Л. Губианури). Первенец ее, Михаил, позволявший себе нарушать обряды, во время поста ходивший обедать в ресторан, прошел свой путь “от марксизма к идеализму”. Он дарует матери смерть на Пасху, в день Христова Воскресения, когда открыты “райские врата” по аналогии с царскими вратами в храме. Легкая смерть расценивалась в народе как награда за благочестивую жизнь.

К. Питоева в финале романа “Белая гвардия” улавливает “настроение предпасхальной, роковой ночи – таинство трапезы (хлеб, вино), обсуждение происходящего, жертвы, выбор (или не выбор) новой веры” (К. Питоева. Дом. – Collegium. 1995. № 1–2. С. 171).

“Хронику” первого романа, который, как и последний булгаковский роман, “преподносит сюрпризы”, следует, очевидно, вести не только от Рождества до Рождества, но и от Пасхи до Пасхи .

В 1983 году был обнаружен дом, в котором Булгаков появился на свет, – на Воздвиженской улице (в то время улица Ладо Кецховели). В том же 1983 году была напечатана статья Б.М. Гаспарова “Новый Завет в произведениях М.А. Булгакова”. В послесловии к книге “Литературные лейтмотивы”, где эта статья перепечатана с небольшими изменениями, автор утверждает: “Можно было бы продолжать взгляды в эту ткань переплетающихся и перетекающих друг в друга смысловых линий, вовлекая в ее фактуру все большее число присутствующих в тексте компонентов и все более широкую внетекстовую информацию...” (с. 287).

Как известно, мать, по словам Булгакова, послужила ему стимулом для создания романа “Белая гвардия”. И неопределенное обозначение прихода Алексея Турбина к отцу Александру – “как-то” – связано с отпеванием матери на девятый или сороковой день. “Казалось, что сейчас же за стеной тесного кабинета, забитого книгами, начинается весенний, таинственный, спутанный лес. Город по-вечернему глухо шумел, пахло сиренью” (1, 182).

ВЫСТАВКА “ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?” В МУЗЕЕ М.А. БУЛГАКОВА (ОТЕЦ И СЫН БУЛГАКОВЫ)

Людмила Губианури

*Может быть сильным и смелым
он не нужен, но таким, как я, жить
с мыслью о нем легче.*

М. Булгаков.

Литературно-мемориальному музею М.А. Булгакова в Киеве десять лет. В музее существует постоянная экспозиция, размещенная в мемориальной части дома, и выставочные залы. Выставке под названием “Что есть истина?” – два года. Организация пространства, размещенные в нем материалы, экспонаты рассказывают о мире отца М.А. Булгакова – Афанасия Ивановича Булгакова.

Философские силы Киева XIX и XX вв. главным образом сосредотачивались в двух учебных заведениях: Киевской Духовной Академии (КДА) и Университете.

Киевские религиозно-философские собрания по силе кадров, тематике собраний, выпускаемых изданий заслуживают не меньшего внимания, чем Московские и Петербургские. Люди, составляющие ядро философской, просветительской деятельности Киева конца XIX и начала XX века, были близкими друзьями дома Булгаковых. Таково, например, Религиозно-просветительское общество: И.Н. Корольков, Д. Богдашевский,¹ священник М. Гроссу,² а также Религиозно-философское общество, инициаторами была профессура КДА: П.П. Кудрявцев,³ В.И. Экземплярский; В.З. Завитневич.⁴

Киевские религиозно-философские общества поддерживали связь с московскими и петербургскими обществами через Н. Бердяева, С. Булгакова, которые часто приезжали в Киев и присутствовали на собраниях.

С 1914 г. центром научно-философского общества стал университет, инициатор – В.В. Зеньковский.⁵ В 1918 г. – глава двух объединенных философских обществ. В мае-октябре 1918 г. в качестве министра вероисповеданий входил в состав правительства П.П. Скоропадского. В своих воспоминаниях⁶ Василий Зеньковский анализирует гражданскую войну на Украине с точки зрения церкви, главной проблемой которой стала в это время автокефалия. Как многие церковные люди того времени, сам Зеньковский был против самостоятельности, независимости Украины и ее церкви. Против автокефалии церкви выступал и духовник семьи Булгаковых, священник церкви Николая Доброго, профессор-гебраист КДА, отец Александр Глаголев.⁷ Так же однозначно по этому вопросу высказывался и сам М.А. Булгаков, начиная с дневниковых записей, очерка “Киев-город” и кончая ироническими зарисовками в “Белой гвардии”.

В.И. Экземплярский был одной из самых ярких фигур философской мысли Киева. Известный историк церкви, он не был абстрактным теоретиком.

Профессор нравственного богословия, яростный противник смертной казни, главным пафосом своей жизни считал актуальность и неизбежность заповедей Христовых. С этой позиции он анализирует и творчество опального со стороны церкви Л.Н. Толстого.⁸ После смерти Л.Н.Толстого первые собрания Религиозно-философского общества были посвящены его памяти. Экземплярский читает доклад, который потом выходит отдельной брошюрой – “Гр.Л.Н. Толстой и св. Иоанн Златоуст в их взглядах на жизненное значение заповедей Христовых” (Киев, 1912). За эту работу профессора уволили из Академии, посчитав недопустимым параллельный анализ сочинений преданного анафеме писателя и святого отца церкви.

С 1916 г. Экземплярский редактирует журнал “Христианская мысль”. Помимо перечисленных членов Религиозно-философских обществ, в журнале участвовал цвет русской религиозной мысли: Н. Бердяев, С. Булгаков, В. Карташев, С. Соловьев, П. Флоренский, Л. Шестов. После революции В.И. Экземплярский не преподавал, а продолжал работу по сбору и систематизации коллекции изображений Иисуса Христа в мировом искусстве (коллекцию репродукций начал собирать отец В.И. Экземплярского, в монашестве – отец Иероним; на одном изображении автограф 1836 года). Коллекция насчитывала около 13 тысяч экспонатов. Большая часть их утрачена, частично сохранена семьей отца Александра, отца Алексея Глаголевых, Марии и Магдалины Глаголевых.

В дом к Экземплярскому приходили студенты, которые помогали ему, потерявшему зрение, разбирать коллекцию. Среди них была и младшая сестра Михаила Афанасьевича, Елена Булгакова. Василий Ильич был дружен со всей семьей Булгаковых, приглашал их к себе на дачу, многие фотографии семьи принадлежат ему. Надежда Афанасьевна Булгакова называла его своей давнишней симпатией, одним из самых интересных людей, которых ей когда-либо приходилось встречать. Михаил Булгаков посылал ему приветы из Москвы.

Коллекция Экземплярского рассматривается булгаковедами наряду с такими киевскими видеорядами в творчестве М. Булгакова, как панорама Голгофы, фрески Софии, росписи Владимирского собора.

Остановимся на главе семьи, А.И. Булгакове. Он был специалистом по западным вероисповеданиям, умер в звании профессора КДА. В Большой Энциклопедии (под ред. С.Н. Южакова; СПб, 4-е издание) он назван духовным писателем. А.И. Булгаков занимался переводами патристики (Бл. Августина, Иеронима), за что был награжден особой премией. Дополнительно служил цензором по внутренней цензуре.⁹ Среди научного наследия А.И.Булгакова имеется работа “Нетленный хитон Христа в Трире”, в которой автор ставит под сомнение аутентичность Трирского хитона. Мир отца – это мир постоянного труда, уважения к знаниям. Афанасий Иванович знал около десяти иностранных языков. “Особое значение для меня имеет образ лампы с абажуром, это для меня очень важный образ. Возник он из детских впечатлений – образ моего отца, пишущего за столом”, – писал М.А. Булгаков. Но мир отца, как и матери, это еще и мир

ортодоксального христианина с присущим этому миру комплексом: почитание монархии, строгая регламентация жизни, соблюдение традиций, обрядов.¹⁰ “Ты дал детям строгое церковное воспитание”, – сказал в прощальном слове А.И. Булгакову ректор Д. Богдашевский.

Предполагалось, что помимо гражданской жизни, в данном случае учебы, гимназист ведет не менее активную религиозную жизнь. Поступая в первый класс гимназии, ребенок должен был знать главные события Ветхого и Нового Завета, основные молитвы, Символ Веры с комментарием; посещать богослужения, исповедоваться, говеть, причащаться, знать хорошо церковные службы, петь в церковном хоре, как это делали и сам Афанасий Иванович и его младшие сыновья (в отличие от многих современников, о которых М.Булгаков иронично писал: “... кое-кто из режиссеров спутал бы, и очень просто, увертюру к «Руслану» с самым обыкновенным «со святыми упокой»” – 4, 527).¹¹

Насколько, в какой степени старший сын стал наследником духовного мира отца? Или это проявлялось лишь на уровне “подсознания”, как у героя фельетона “Воспаление мозгов”:

“И за Сеню я!
За кирпичики
Полюбила кирпичный завод. <...>

– Кирпичики кирпичиками, – сказал заведующий, – а вот где обещанный рассказ? <...>

– У меня есть план рассказа. <...>

– Какой план рассказа?

– Хм... В одном доме жил священник...

Все заинтересовались. Праздношатающиеся подняли головы.

– Ну?

– И умер.

– Юмористический? – спросил редактор, сдвигая брови.

– Юмористический, – ответил я, утопая” (2, 638).

Возможна ли подобная постановка вопроса: М. Булгаков и православие? Всем этим размышлениям и посвящена новая выставка “Что есть истина?” Первый зал выставки пластически решен как кабинет ученого, книжника. Именно здесь происходит знакомство с миром тех людей, о которых шла речь выше. Второй зал непосредственно отдан под коллекцию В.И. Экземплярского. Темная пустая комната с закрытыми окнами (4 х 6 м) по мере продвижения людей освещается светом и наполняется сюжетами.

Первый выпуск выставки предлагал тему Распятия.

Умение нести свой крест, осознание важности этого станет актуальным в годы гражданских смут, репрессий. Для писателя Булгакова таким крестом

стал его творческий путь: "...кто творит, тот не живет без креста" ("Муза мести").¹² Видение действительности сквозь призму Апокалипсиса с присущей этой реальности лжепророками, постоянными сюжетами предательства – все это будет апробировано русской литературой конца XIX – начала XX вв.

Текст Откровения св. Иоанна Богослова был важнейшим библейским текстом в художественном мире Булгакова (ср. тему вины, покаяния, символику Чаши, коней в первом эссе "Грядущие перспективы", в "Белой гвардии", в "Адаме и Еве", в "Мастере и Маргарите").

На уровень архетипов Булгаков возводит такие сюжеты, мотивы, как Адам и Ева, Иуда, Пилат.¹³

Вторая подборка репродукций посвящена Рождеству, одному из главных событий христианской жизни, основным догматом которой является признание чуда как факта.

Новая реальность, вступая в борьбу со всеми "сверхчувственными" философиями, идеями, взглядами, ориентируясь лишь на категории полезности, чувственности, создавала свою псевдорелигию, со своими "патриархами" (вождями), "соборами" (съездами), своими "канонизированными мучениками", погибшими от рук тиранов и даже своими "нетленными мощами" (Мавзолей). В качестве альтернативы вере в чудо предлагалась вера в научный прогресс, открытия, изобретения. На стыке этих систем ценностей в значительной мере создан художественный мир Булгакова, в котором главную проверку современность проходит категориями вечности. Так, в канун Рождества в "Белой гвардии" совершается чудо воскрешения, а в повести "Собачье сердце" происходит "вочеловечение" пса Шарика. Несоответствие истинного и ложного, вечного и сиюминутного понимают в итоге и профессор Преображенский, и профессор Персиков (действие в "Роковых яйцах" происходит на фоне Преображения Господня).

В "Белой Гвардии" тема чудесного спасения встречается неоднократно. "Удивительно, страшно удивительно, что не попали. Прямо чудо. Это уж чудо господа бога, – думал Николка, поднимаясь, – вот так чудо. Теперь сам видал – чудо" (1, 314). Алексей: "И тут увидал ее в самый момент чуда, в черной мшистой стене, ограждавшей наглухо снежный узор деревьев в саду" (1, 348).

Лариосик: "Боже мой! Я тут начинаю богу молиться. Думаю, все пропало! И, знаете ли? птица меня спасла" (1, 332). Два главных чуда в романе совершаются через покаяние и молитвенное обращение к Богу Русакова и Елены.¹⁴

Есть еще один момент в романе, который задает тему молитвенного обращения о спасении, причем повторяется он дважды. "Честного слова не должен нарушать ни один человек, потому что нельзя будет жить на свете. Так полагал Николка. При каждом грозном и отдаленном грохоте он молился таким образом: «Господи, дай...»" (1, 320); "Через пять минут пушки стали прыгать и страшно бить в темноту. Мощным грохотом они наполнили всю местность верст на пятнадцать кругом, донесли до дома № 13 по Алексеевскому спуску... Господи дай..." (1, 323).

Николкина молитва отсылает нас к церковной службе, к так называемым ектениям (прилежное моление) Богу, в которых собрано и кратко изложено все, о чем именно нужно молить Бога. Ектений существует четыре. В нашем случае речь идет о просительной. Народ отвечает на каждое прошение словами:

Подай Господи:

- Дне (или вечера) всего совершенна, светла, мирна и безгрешна
 - Подай Господи –
- Ангела мирна, верна наставника, Хранителя души и телес наших
 - Подай Господи –
- Прощения и оставления грехов и прегрешений наших
 - Подай Господи –
- Добрых и полезных душам нашим, и мира мирови
 - Подай Господи –
- Прочее время живота нашего в мире и покаянии скончати
 - Подай Господи –
- Христианския кончины живота нашего, безболезненны, непостыдны, мирны и доброго ответа на страшнем судищи Христова
 - Подай Господи –

Сознательное или бессознательное дистанцирование современного исследователя от прежней аксиологической школы затрудняет доступ в мир людей, принадлежащих к этим ценностям и обязательно в той или иной мере репродуцирующих их в своем творчестве. Вот почему в заключение статьи, которая не отвечает, а лишь ставит вопросы, нам показалось интересным привести мнение людей, находящихся и сегодня внутри этой ситуации, т.е. взгляд на Булгакова со стороны современного православия. Здесь тоже нет особого единомыслия, как и среди булгаковедов. Из просмотренных нами отзывов хотелось бы остановиться на двух: отца А. Меня и Архиепископа Сан-Францисского Василия (Родзянко).

А. Мень неоднократно говорил о М. Булгакове, отвечал на вопросы. Мироззрение Булгакова ему представлялось неясным, меняющимся на протяжении творческого пути, от первых вариантов до окончательной редакции “Мастера и Маргариты”.

Комментируя первоисточники “Мастера и Маргариты”, А. Мень называет не Евангелия, а книгу Бытия, т.н. образ “Господь посетил”. Бог приходит проверить, в каком состоянии находится мир, в частности Содом и Гоморра. Это же, по мнению о. Александра, происходит в последнем романе Булгакова. “Речь идет не о дьяволе, я в это верю, – а о посещении в каком-то более глубоком смысле. Это чувствуется в незабываемом, великолепном, я бы сказал, проникнутым духом мистицизма описании их обратного полета”.¹⁵

С Архиепископом Сан-Францисским Василием (Родзянко) нам посчастливилось встретиться в 1995 г., за несколько лет до его смерти. Владыка был удивительно красивым человеком, достигшим самого высокого уровня мировосприятия, когда происходит соединение веры и разума. Размышляя о Булга-

кове, Владыка говорил о его противоречивости, которая была свойственна в свое время многим русские философам.

“Отец Сергей Булгаков начал с того, что был марксистом, вместе с Бердяевым, вместе со Струве. Человек, который искренне, еще до всякой революции прожил вот этот путь, который многие тогда среди русской интеллигенции проходили. И, если вы посмотрите в контексте – Струве, Бердяева, Мережковского, Флоренского, – ряда людей, то Булгаков входил в эту группу. И в этом смысле, конечно, у него были остатки того, что было у Струве, что было у Бердяева, что было у его дяди – отца Сергея” (Архиепископ Василий полагал, что С. Булгаков был родственником М. Булгакова).

Владыка называл Булгакова наследником Ф. Достоевского. От Достоевского его, если можно так сказать, духовный внук Булгаков унаследовал особое внимание к учению о Промысле Божиим, где единственный ответ – крест. А крест – это встреча.

“На фоне этой дьявольщины, как и у Достоевского, на фоне всей этой мрази, всего ужаса, всего уродства, вы видите победу. Причем Булгаков вынимает все это из канонической, я бы сказал, ризы. Заковали икону – в ризу. И вы видите только лики, и руки, и ничего больше. Стоит вам поднять эту ризу, и вдруг вы видите икону Владимирской Божьей Матери. Она была в ризе. И это откровение”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Д. Богдашевский (архиепископ Василий), ректор КДА. Именно ему В.М. Булгакова напишет письмо и поручит заботу о своих детях.

В.М. Булгакова – епископу Василию <Д.И. Богдашевскому>

Преосвященный Владыка!

Все чаще повторяющиеся мои сердечные припадки заставляют меня подумать о возможности и внезапной кончины моей, каковые случаи уже были с моими братьями.

Все дорогое, что осталось мне в жизни, что привязывает меня к ней, – это мои дети. И мысль, что преждевременная кончина моя не даст мне выполнить мой земной долг перед ними, что они останутся круглыми сиротами в том возрасте, когда не в состоянии еще будут обеспечивать себе заработок, чтобы существовать, глубоко печалит и волнует меня. В бессонные ночи, когда сердечные припадки не давали мне заснуть, мое беспокойство было обращено на детей моих – и мысль моя обратилась к Вам, Преосвященный Владыка, как к человеку, который захочет и сможет помочь моим детям. Вспоминая Ваши дружеские чувства к покойному мужу моему и ко мне лично, я не сомневаюсь, что Вы откликнетесь своим добрым сердцем на мою предсмертную мольбу.

Прошу Вас и умоляю, в случае моей кончины, возбудить перед Святейшим Синодом ходатайство о продлении пенсии после совершеннолетия их двум моим

сыновьям – Николаю и Ивану, – а также дочери Елене, до полного окончания ими высшего учебного заведения. И если мои старшие дочери при моей кончине не будут замужем, то просить Святейший Синод оставить за ними право на получение той части пенсии, которая причиталась при моей жизни на мою долю.

Преосвященный Владыка!

Сами, по своему усмотрению, сделайте, что возможно, чтобы бедные дети мои, лишенные покровительства родителей своих, не испытывали тяжести гнета материальной необеспеченности. А также не оставьте их и своим духовным покровительством.

Призываю благословение Божье на Вас и да хранит Вас Всевышний Создатель! И сама прошу молитв Ваших о упокоении грешной души моей!

В. Булгакова.

(Рогозовская Т. Письма А.И. и В.М.Булгаковых. – Памятники культуры. Ежегодник. 1991. Москва: Наука, 1997. С. 38).

² М.С. Гроссу будет венчать в апреле 1917 г. В.А. Булгакову и Л.С. Карума.

³ П.Л. Кудрявцев – профессор КДА, преподаватель истории философии, лидер “левого” крыла КДА, один из авторов проекта изменения статуса Духовных Академий. Был другом семьи Булгаковых. Человек не только разносторонне образованный, но и обладающий открытым и сильным характером. В день смерти Л.Н. Толстого, по просьбе своих студентов, начинает день с прощального слова великому писателю. В 1914 г. издает хрестоматию “Волны вечности” (эта книга о Боге, о критических моментах в жизни человеческой души, с ее запросами, падениями и возрождением.)

⁴ В.З. Завитневич – ординарный профессор КДА, представитель “левого крыла”, человек необычайно широких взглядов, интересов, за что дважды подвергался угрозе увольнения. Преподавал на ВЖК, во Фребелевском обществе, куда на работу пригласил В.М. Булгакову.

⁵ В.В. Зеньковский – богослов, историк русской общественной мысли. Автор многих работ о русских мыслителях, писателях: “Русские мыслители и Европа” (Париж, 1955), “История русской философии” (Париж, 1948-1950) и др.

⁶ Зеньковский В. Пять месяцев у власти. Воспоминания. М., 1995.

⁷ Отец Александр был другом А.И. и В.М. Булгаковых. Именно он благословил Михаила Булгакова на брак с Т.Н. Лаппа, исповедал и венчал их. В 1922 г. он отпевает В.М. Булгакову. Милосердие отца Александра распространялось на всех, нуждающихся в помощи, вне зависимости от вероисповедания. В 1937 г., выдержав 18 допросов, он скончался. Недавно канонизирован УПЦ.

⁸ “<...> Примирить всех противников толстовского понимания христианства с Л.Н.Толстым, его горячая вера и убежденная защита жизненного значения Евангельского нравственного учения”.

⁹ Без особых сомнений можно предположить, конечно, гипотетически, что цензор А.И. Булгаков вряд ли пропустил бы роман М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита” в печать, но уже по иным соображениям, чем это делала советская цензура. И, тем не менее, именно о роли отца Булгаков говорит в процессе работы под “Мастером и Маргаритой”, а также специально приобретает подшивку КДА с работами отца.

¹⁰ В нашей семье не было неустойчивости и метаний, а наоборот, годовой круг совершался одним и тем же порядком, установился прочно с известными традициями и обычаями” – запись из дневника младшей сестры Варвары Михайловны – Александры Михайловны, в замужестве Бархатовой (Рукопись – собственность Е.А. Земской).

¹¹ М. Булгаков московского периода – это уже, конечно, человек расцерковленный. Но из мемуаристики, дневниковых записей, писем видно, что М.Булгаков еще соблюдает христианские обряды: праздники, именины, вместе с Еленой Сергеевной испрашивал разрешение у патриарха на развод и новый брак. Перед смертью Михаил Афанасьевич просил Н. Попова отслужить панихиду после его смерти.

¹² Булгаков М. Муза мести. – Конец века. 1992. № 4. С. 10.

¹³ Булгаковский Пилат – одновременно и Агасфер (наказанный бессмертием). Как и Агасфер, он – не просто враг Христа, но и свидетель о Христе (впрочем, как и Воланд).

¹⁴ Напоминаем читателям, насколько эта молитва была неожиданна для Татьяны Николаевны, которая рассказывала о равнодушии Булгакова к вопросам веры (в то время как Елена Сергеевна говорила, что М.А. был верующим). Но при этом вспоминала, насколько Михаил Афанасьевич боялся проклятия. “Меня за тебя Бог накажет”, – говорил Булгаков Татьяне Николаевне и был уверен, что так и будет, – добавляла она (см.: Воспоминания о Михаиле Булгакове. Москва: Сов. пис., 1988).

¹⁵ Мень А. Культура. Христианство. Церковь. М., 1995. С. 373-377.

БУЛГАКОВСКИЙ
СБОРНИК IV

ISBN 9985-58-211-X



9 789985 582114