М. А. БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX–XXI ВВ.

2

НАУЧНАЯ СЕРИЯ МУЗЕЯ М. А. БУЛГАКОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
"МУЗЕЙ М. А. БУЛГАКОВА"

МИХАИЛ БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX-XXI ВВ.

Материалы Вторых ежегодных Чтений,
приуроченных к Дню Ангела писателя
(ноябрь 2011 г.)

МОСКВА

2012

УДК [821.161.1.09+929Булгаков](082)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я43
М69

М69 **М. А. Булгаков в потоке российской истории XX - XXI вв.:** Сборник подготовлен по материалам Вторых ежегодных чтений «М. А. Булгаков в потоке российской истории XX – XXI вв.» в День Ангела М. Булгакова.

Материалы сборника будут полезны как исследователям, так и любителям творчества Михаила Булгакова. / Музей М. А. Булгакова., состав…. – Москва, 2012. – 160 с.

ISBN 978-5-9902326-4-8

УДК [821.161.1.09+929Булгаков](082)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я43

© ГБУК Музей М. А. Булгакова, 2012

Этот сборник продолжает серию публикаций материалов научных конференций, которые московский Музей Булгакова ежегодно проводит 21 ноября в День Ангела писателя, под названием «М. А. Булгакова в потоке российской истории XX – XXI вв.»

Надеемся, что материалы сборника будут полезны как исследователям, так и любителям творчества М. А. Булгакова.

В. И. Немцев[1]

Воланд и семантика «врага» в России

Первые же герои, литераторы Берлиоз и Бездомный, повстречавшиеся с «иностранным профессором» Воландом, распознали в нём врага. Поэтому будет нелишним обратить внимание на одно из ключевых слов ушедшей эпохи – «враг».

«Враг» издавна был на Руси, помимо просто противника и «супостата», основным противовесом добрым намерениям, официальным государственным интересам, а также концентрацией бытовых антагонизмов. Врагом воспринимались почти всегда разновидности нечистой силы, сатана, ворог (колдуны, ворожеи…), а главное – «басурмане» [1]. Образ последних строился на контрасте: русские белы лицом – враг тёмен, носы у русских прямые или курносые – значит, у врага крючковатые; по этому принципу создан портрет Воланда. Более широко врагом воспринимался дьявол, по-древнееврейски «сатана». Но его наименования диктовались стремлением «не накликать», поэтому слова «дьявол», «сатана» употреблялись реже, чем «чёрт», «враг», «нечистый».

И Булгаков показывает такого врага в Москве, который, в окружении клевретов, обаятелен, могуществен, справедлив, но ведь такова *любая сильная власть*. Причём, власть эта демонстрируется вполне в западноевропейской традиции – таково обличие и поведение Воланда и клевретов, значит, они не могут не воплощать западной идеи [2]. К тому же весь роман «Мастер и Маргарита» развёрнут в городской среде

---

[1] **Немцев Владимир Иванович (Самара).** Доктор филологических наук, член Попечительского совета Музея М. А. Булгакова.

западного типа культуры, и ещё в гористой местности Европы – куда-то пропала даже российская степь.

Не оттого ли, что так естественнее смотрятся чуждые русскому человеку «враги»? Но нельзя и сказать о том, что писателю нравилась романтическая атмосфера лунной ночи при свечах, лежащие на рояле ноты, плющ на стене домика, горный ручей… Отнюдь не враждебная среда.

Главные враги героев догматик и фарисей Берлиоз и «наушник» Майзель наказаны не за то только, что совершали неблаговидные дела, а за то, что, принадлежа к богоизбранной нации, подобно критику Ариману, носящему имя языческого беса, допускали отступление от веры отцов, своего от мирно *высокого предназначения* и *исторической миссии*. Воланд их наказывает именно за это, и ещё за то, что они его не признают за *власть*, но не за партийные же пристрастия.

Кстати, по сталинской терминологии их можно определить как «антипартийных функционеров», а для общепонятного употребления – как «внутренних врагов». Все ярые оппоненты генсека, вроде троцкистов и рапповцев, были ещё и «врагами народа». А в мениппее идеологический оппонент Христа, отрицающий истинность мессии, а значит, отвергающий свидетельство Воланда, который при сём присутствовал, Берлиоз, тоже не найдёт пощады. Как и подосланный за деньги его единомышленниками «казачок» Майзель. После их казни компаньонами Воланда читатель может испытать чувство удовлетворения, какое наверняка испытывали многие литераторы в 1930-е годы после известия о казни Г. Ягоды, Л. Авербаха, В. Киршона и других «руководителей литературы».

Только чувство это может быть *спровоцировано* сатаной. Воланд, натурально, в этом случае поступает не «по-божески» [3]. Так ничего божеского в СССР и не было – чего ни хватишься, того нет… Даже знаменитое сталинское *церковное* обращение «братья и сёстры» в начале Великой Отечественной войны, как убедительно показал Вайскопф, подразумевает

только тех «наших людей», или потенциально «наших», кто живёт в оккупации или за рубежами СССР [4]. В таком обращении ощущался семантический оттенок неполноценности и ненужности. А чаще всего «братья и сёстры» рассматривались как враги, их нельзя было назвать ни «товарищами», ни «гражданами». В общем, заключает Вайскопф, это был «охотничий зов Каина» [5].

Божеского не было, зато дьявольского – сколько угодно. Но при этом дьявола как бы тоже не существовало. И раз Воланд выражает своей персоной, да и портретом, немецкие фольклорные представления о дьяволе [6], ему должны быть присущи *оборотнические* приёмы. Воланд действительно травестированная фигура, но воплощается он совсем не в одного Афрания [7]. Для нас очевидно, что своим поведением он отражает целый комплекс переодеваний, мимикрии, оборотничества, присущих, в представлении народов христианской культуры, нечистой силе. Он вполне мог быть и пряжкой в руках Пилата, и ласточкой, впорхнувшей на балкон, и даже на какое-то время самим Пилатом.

Ведь приём оборотничества используется автором-творцом романа для прояснения концепции произведения. Не будет же в самом деле Воланд или его рыцарь Фагот принимать какой бы то ни было облик, раз уж им не составляет труда быть невидимыми. Выявляются они исключительно *ради читателя*. Князь тьмы, присутствующий на допросе Иешуа, одному только читателю и может быть видим, остальным это и ни к чему.

Выходит, оборотничество – это органичный способ существования романной действительности, проникнутой чудесами и сюрпризами нечистой силы. Слово «оборотень», если следовать В. И. Далю, имеет два значения: 1) демон (ведьма); 2) преображенный (посредством захватившей его идеи, другого человека, в силу какого-то потрясения) в человека иного поведения, чем прежде, либо сбросившего с себя социальную маску. Одни персонажи меняются глубоко, изнутри (Иван, Рюхин, Маргарита), другие изменяют сте-

реотип поведения, черту характера, убоявшись гнева Божия (Варенуха, Римский, Босой, Лиходеев, Поплавский), третьи меняются внешне, ради определённых целей (Коровьев, Бегемот, Азазелло). В результате все, кроме воландовых клевретов, попадают в клинику для душевнобольных, где профессор Стравинский снова возвращает их в советское общество. Исключением тут оказывается ещё Маргарита, не лечившаяся у Стравинского, не возвращающаяся к прежней жизни. Она потеряна для общества, ибо отдала душу князю тьмы за любовь к Мастеру.

Клиника же выступает местом прозрения, куда попадают все «обернувшиеся» из вялотекущей действительности. А по логике романа – это ещё тюрьма для тех, кто, столкнувшись с нечистой силой, открыл глаза на собственное место в исторически ненормальной жизни. Сама жизнь предстала им адом, и значит, их требовалось «подлечить». Лечение заключалось в гипнозе, который возвращал пациентов к прежнему мироощущению. Ведь встреча с нежитью, как и пребывание в концлагере, не обходится без последствий. Ну, хотя бы, раз ты стал пациентом клиники профессора Стравинского, значит уже преисполнился инакомыслия. А клиника – это метафора *преодоления* инакомыслия.

Было бы большим заблуждением исследователей «последнего закатного романа» утверждать взгляд на героев, как не понявших до конца происходящее, а то и пострадавших ни за что ни про что. Ведь можно не увидеть сути Воланда, но почувствовать истину, внушаемую самим его явлением. И в романе Булгакова продемонстрирована скрытая реакция персонажей на события в Москве и Иерусалиме, отнюдь не прошедшие мимо их сознания. Взять вот Иванушку, потрясённого полной откровенностью всевидца Воланда; помешательство прошло, но необходимость правды, ясно прочувствованная Иваном, осталась. Поэт теперь не скрывает, например, своего презрительного отношения к Рюхину, такому же молодому идеологу-виршеплёту, разве что более пог-

рязшему в номенклатурной писательской жизни. И тот же оборотень Рюхин, в конце концов, сознаётся сам себе: «Не верю я ни во что из того, что пишу!..»

Булгаков при этом намеренно использовал все несообразности евангелий, придав им ещё бóльшую убедительность, что мы и продемонстрируем в следующей главе. Правда, наибольшая точность в таких обстоятельствах возможна была лишь при условии отображения (в основном, косвенного) в романе чудес, связанных с Иешуа, Пилатом и Каифой. Нет там только одного ключевого персонажа – Воланда. Но он как сатана и не должен был присутствовать во плоти.

«Мистическая осведомлённость» Воланда объясняется именно этим – его вездесущностью, что неудивительно для князя мира сего. Лукавство Воланда – в самом его появлении перед литераторами. Да и спор их вздорен: либо ты веришь, либо нет. А сами-то литераторы верят в атеизм, который «религиозная вера… наизнанку» [8]. Вот точка отсчёта характера Воланда: он *демонстративен*, хотя должен быть *невидимым*.

Окружение Воланда и дополняет его самого, и расширяет представление о системе действующих лиц романа. Любопытно, что князь тьмы не появляется сам по себе, его вызывают, *чертыхаясь*, герои мениппеи, начиная с первых же эпизодов. Один Мастер говорит: «Бог с ними» (353) [9], хотя тоже иногда поминает лукавого... Ещё Маргарита спохватывается: «Боже, я потеряла подкову!» (285). А Прохора Петровича черти взяли, как он того и хотел (184). Да впрочем, и герои других произведений писателя, особенно главные герои «Белой гвардии» [10], то и дело чертыхаются, словно *призывают* на себя беды.

«Профессор чёрной магии» лукаво откликается на икоту литераторов и является Берлиозу, затем Бездомному. Их привычное чертыханье удерживает сатану рядом с ними. В одном из пророческих снов Елены Васильевны Шервинский предстал демоном с золотой звездой на груди. Максу-

дову явился редактор Рудольфи, напомнив о Мефистофеле. Сталин в «Батуме» тоже демоном зовётся. Только один преобразившийся Иван – почти «божий человек», призванный сохранить истину в неприкосновенности, ибо она, как и рукописи, не горит и не исчезает. Правда, из-за своей угодности Богу Бездомный остаётся по преимуществу *нищим духом*.

Конечно, люди в романе «как люди», потому что злое начало в них уравновешено добрым. Иешуа готов поговорить с любым злодеем потому, что есть возможность пробудить доброе начало в каждом. Человек столь же зол, сколько и добр, только доброго начала в нём больше, и надо об этом напоминать. Вот поэтому в европейском средневековом фольклоре чёрт выступает адептом *справедливости*. В «Божественной комедии» Данте справедливость исходит тоже от инфернальной силы.

Другое дело Мастер. «Мастером» впервые назвала автора романа о Понтии Пилате Маргарита (139). Она похожа на посланницу Воланда – зеркальное отражение Левия Матвея. Она же смастерила чёрную шёлковую шапочку с вышитой буквой «М» («мессия»? «Михаил-архангел» [11]? – В.Н.), она же толкала писать роман, «толкала на борьбу» (140), – сообщает повествователь. Был напечатан большой отрывок в одной газете, и после этого началась травля. В неё был втянут и Иван, получивший заказ на поэму о том, что Иисуса Христа якобы не существовало. Но вышел конфуз, задевший Берлиоза: Иисус получился «ну как живой».

Всей истории сопутствовала цепь *случайностей*: выигрыш по облигации крупной суммы денег, любовь к Маргарите, дружба с журналистом Алоизием Могарычем (нам видится по созвучию оппозиция «архангелу Михаилу». – В.Н.). Наконец, когда Маргарита покинула Мастера, посулив утром вернуться к нему навсегда, через четверть часа к нему постучали… Похоже, Маргарита уже тогда была ведьмой, влюбившейся в объект своего колдовства.

Кроме того, II часть, начинающаяся с повествования о Маргарите, где рассказчик упорно называет себя «правдивым повествователем», а рассказ Мастера «сущей правдой», может принадлежать перу Ивана Бездомного, пожалевшего Мастера. Ведь и Булгаков ученик Мастера!

По крайней мере, романтический повествователь II части знает всё и всё уже понимает, ибо он явно связан с нечистой силой. Это может быть и Маргарита.

Да, Маргарита, *всегда* «чуть косящая на один глаз ведьма» (210), – заведомо ведьма! Поэтому-то она избрана хозяйкой сатанинского бала, гости которого обладали большими объёмами власти. На балу проходит парад сильных мира сего в прошлом… Здесь же находятся и самые известные творцы в разных областях искусства.

Предания о ведьмах Западной и Центральной Европы рассказывают о «повелителе шабаша», на вершине священной горы выбирающим одну из присутствующих женщин себе в жены. Та мажется мазью из растений семейства паслёновых (компоненты – альраун, белена, дурман, красавка), «дающих ночную тень» и «дурманящих сознание». После этого она находится рядом с повелителем, и участники шабаша воздают ей почести, кружась в бешеном хороводе [12].

В индийском тантризме есть богиня Кали («Чёрная»), символ женского начала, бессознательных земных сил ночи. В ритуалах она появляется в сопровождении почитательниц. Эти женщины-Кали предстают чаще всего нагими, или, по индусскому выражению, «облачёнными в одежды природы»: весь окружающий ночной мир вокруг жрицы, Луна, звёзды, видятся участниками ритуала как одежды богини [13]. Понятно, что *дурманящие* ведьмы в народе встречали сочувствие.

А вот бес в древнем Египте считался защитником от злого взгляда, колдовства и опасных животных [14]. Оттого кот Бегемот может признан фигурой по меньшей мере двухзначной. В библейском восприятии «бегемот» означает сата-

нинский образ зверя, который ожидается в конце мира (Иов 40:10-18). Кот же в Европе издавна воспринимался как *символ свободы*, отчего старинные роды швабов, швейцарцев, бургундцев вводили кошек в свои родовые гербы [15].

И не зря Бегемот антропоморфен. А Воланд – сама *звёздная ночь*. Если всё окружение Воланда красноречиво составляет его свиту, то Бегемот, даром что похож на добродушного толстячка и одновременно огромного кота, тепло *очеловечивает* своими шаловливыми, простодушно-жуликоватыми, хитровато-нерасчётливыми свойствами всю честную компанию [16].

Воланд ещё напоминает Заратустру. Конечно, Воланд не полное образное тождество идей создателя Заратустры, но некий синтез, отражающий, по мысли Булгакова, абсолютную истину, идею власти, правящей миром. Вообще деэстетизация мира, недостоверность рассказываемых событий по-гоголевски скрывает важный приём психологического внушения читателю правдоподобности описываемого. Делается это с помощью категорий убедительности – приёмов достоверности изображаемого.

Так что неважно, как смотрится Мастер, скачущий в финале за Воландом – сущей Вселенной, – он может быть либо в одежде Мольера, либо Канта. Важно ведь то, что нам это просто *увиделось*.

О «личном присутствии» Воланда при всех событиях романа Мастера признаётся он сам для того, чтобы «заинтриговать» своих собеседников, утверждается в комментариях к роману [17]. Однако литераторы совсем не заинтриговываются, а лишь пугаются и вследствие этого начинают действовать: один успокаивает «сошедшего с ума» иностранца, другой бежит звонить по поводу его сумасшествия, и в результате попадает в трагическую ситуацию (44-47). Признание Воланда «давало повод искать следы материального присутствия Воланда в сценах 2-й главы – то в образе Афрания, то ласточки и т.п.» [18].

У Воланда много прообразов. Бесконечная многозначность – один из основных эстетических принципов Булгакова, и мы не будем здесь подробно останавливаться на этом. Однако укажем на некоторые переклички со столь удивительным образом-характером романа. Интересна мифическая фигура графа Сен-Жермена, жившего но принципу, что он может быть в этом мире всем, кем только пожелает. Сообразно такому принципу он представлялся кому маркизом де Белламаром, кому графом Сюрмонтом или (в Москве!) – генералом Вельдоном. Он заинтриговывал собеседников сообщением, будто бы ему уже за *две тысячи лет*. В доказательство мог описать подробности свадьбы в Кане Галилейской, где он сидел рядом с апостолом Петром, умоляя того не напиваться, и, кроме того, давал краткий урок застольного этикета Иисусу Христу [19] …

Из современников Булгакова, по слухам, кочевавшим по телепередачам, на роль Воланда может претендовать советский физик-теоретик итальянского происхождения академик Р. Л. Бартини (1897-1974), якобы открывший шестимерное пространство. Вероятно, они были знакомы, поэтому портрет Бартини похож на воландовское описание (глаза, телепатическое угадывание мыслей собеседника, щедрый ум). Говорят, учёный походя подарил свои идеи самолётов нескольким авиаконструкторам. Остальные из его шестидесяти самолётов, зарисованных лишь на бумаге, так и не обрели «плоти». Конечно же, такой загадочный и, вероятно, ироничный, человек был отправлен в концлагерь, потом в «шарашку».

Ещё об одном прообразе Воланда пишет А.Эткинд [20]: американский посол Буллит, бывший, вероятно, как мы писали, чекистским агентом и опекавшийся женой разведчика Эйтингона известной балериной Лепешинской, остался в памяти мемуаристов и историков яркой фигурой.

Да и Воланд с самого начала повествования ведёт себя как шпион (не зря Бездомный это нюхом почуял) и провокатор. И настолько заостряет ситуацию (хотя по первому взгляду безо-

бидную и обыкновенную), что даже самый предубеждённый читатель невольно начинает верить в нечистую силу. А, уверившись, посмеивается над Берлиозом, тупо отрицающим существование Иисуса как исторический факт. Вот это-то князю мира и надобно. Он подстроил всю описанную в завязке романную ситуацию, чтобы предъявить в качестве доказательства существования бога себя самого, и ещё описать допрос одного бродяги, весьма похожего на новозаветного Сына человеческого. Несомненно, что большинство читателей опубликованного в конце 60-х годов романа уподоблено скорей Иванушке, чем Берлиозу, поэтому вся сцена развёрнута престранным профессором к «поэту-задире» и читателям.

Сам же Воланд, постоянно находящийся в гуще событий, тем самым показывает, что именно он правит миром. Он «пристраивает» Берлиоза под трамвай, а Бездомного в клинику Стравинского, ибо такова истина [21], порождаемая странной ситуацией на Патриарших прудах. Не вмешайся самозваный профессор в разговор литераторов, и они бы здравствовали, и заседание бы состоялось, и антирелигиозная поэма была бы написана.

Воланд появился в Москве потому, что некий Мастер написал правдивый роман о казни Сына божьего. Впрочем, подвúг на это безвестного писателя сам же Воланд, создавший соответствующие условия и использующий социально-политическую ситуацию в стране для появления необычного, но правдивого произведения. Несомненно, что дальнейшее развитие сюжета – уже за пределами самого романа – потребует смерти и казни всех остальных берлиозов. Так оно и случилось в действительности. Автора романа сатана забирает с собой вместе со своими помощниками, к которым относится и Маргарита (а может, именно поэтому Мастер и удостоен «покоя», что его возлюбленная стала ведьмой: он обречён разделять участь того, кого он любит). Враги же Мастера получили по заслугам. Один лишь Иван Понырев остаётся со знанием истинного порядка вещей. (Впрочем, мы

отмечали, такое знание не приносит заметных плодов, Иван Николаевич не задаётся этой проблемой). Именно он должен написать продолжение романа, или рассказать его повествователю, что вероятнее всего. Видимо, эпилог романа написан им, и он вносит путаницу в финальную часть произведения. Истина тем не менее не пропадает совсем, она бродит между людьми, подобно философу Иешуа.

И. Н. Понырев готов отдать что угодно, чтобы узнать тайну Николая Ивановича, соседа Маргариты Николаевны. Но он мало что вынес из общения с Воландом и Мастером. Поэтому он не всё понимает в произошедшем, и поэтому попрежнему остаётся в Москве. И только во сне в единственную праздничную ночь в предпасхальное полнолуние Иван видит финал романа, будто бы дописанный Мастером после исчезновения из палаты № 118. Но финал искажён – Понтий Пилат просит поклясться Иешуа, что его казни не было. И тот клянётся, чему-то улыбаясь. Но этот бестолковый финал под влиянием Мастера сочинён во сне уже Иваном. И финал этот фальшив, благостен. Он для таких же блаженных духом (383-384). И сон Ивана тоже лжив. Ученик Мастера столь же невосприимчив к истине, как фанатичный Левий к тени.

Вон из-за невосприимчивости к истине по всей стране штук сто котов истребили (374). Опять коты? Почему они? Ведь советские репрессии не были *слепыми и бессмысленными* – всё внятно объяснялось исполнителям и «зрительным массам», чтобы найти понимание и сочувственный отклик действиям «народной власти». А вот коты, эти существа, ещё с древности символизирующие *свободу и своенравие*, советской власти были без сомнения заведомо враждебны. Котов невзлюбил ещё чуткий «сверхсобака» Шариков, верный своей почти «пролетарской» природе.

Мастер между тем вяло говорит Ивану: «Не надо задаваться большими планами, дорогой сосед, право» (147). Он это говорит в покоях клиники, между прочим, уже психологически пребывая в «покое». И Иван следует наставлению своего

учителя – он *не дописывает* роман, хотя формально выполняет другую его просьбу: «Вы о нём продолжение напишите!» (362). Но это продолжение совершенно не вписывается в трагический пафос произведения, только смущает исследователей, поддающихся его обманчиво очищающей образности. Достаточно вспомнить, что Воланд умертвил любовников и призвал к себе и унёс с собой.

Воланд – истинный главный герой романа. Мастер призван сатаной сочинить «правдивое повествование». Маргарита должна любой ценой спасти возлюбленного. Иванушка обязан любым путём открыть людям увиденную им истину. «Всё просто…», – как бросил Воланд, рассказчик, а может, соавтор романа Мастера и очевидец происшедшего в 14-й день месяца нисана. Такова правда, открывшаяся в России Михаила Булгакова. Всё остальное – от лукавого…

Воланд и Маргарита наметили Мастеру финал романа из одной фразы. И Мастер её произнёс: «Свободен! Свободен! Он ждёт тебя». Только эта «свобода» напоминает ницшевскую «мораль рабов»… С позиций Ницше, не знавшего, впрочем, советского опыта государственной иерархизации, и выводы о романе Мастера будут совсем противоположными. Тем более, что, как нам видится, Ницше познал свободу настолько, что *испугался*. Всё знает и не страшится лишь один Воланд.

Мастер уже раньше сталкивался с ним, ведь рассказ Бездомного не стал для него откровением (133). Он да Маргарита как ведьма по призванию сходу узнают сатану, что могут лишь посвящённые. Нет-нет, тут никакие не масонские следы – масонство и сопутствующая ему мистика лишь отвлекающий семантический покров в романе, как мы уже говорили.

Вот Ивану приснилось описание казни на Голгофе. Николаю Ивановичу Босому приснилась сцена сдачи валюты гражданами. Мастеру привиделась последняя ночь в подвальной квартирке, луна… Так было это или приснилось ему? Если приснилось остальным, то где гарантия, что и

многое предыдущее не снилось нашим героям? Реальность-то могла быть проще: арест за происхождение, за порочащие связи, а то и по чьему-нибудь рутинному доносу.

И любовь свою Мастер мог нафантазировать – уж очень она малоправдоподобна. Но штука в том, что и сочинённое обретает убедительность, если оно *отражает истину*.

В общем, идея Горького о «художнике-вожде» *опротестована* Булгаковым. Мастер – вот образец художника, говорил он [22]. Беззащитного, подвижнического творца культуры нации, способного представить ей картины *истинного порядка вещей*.

А вот и сам «коллективный вождь» с компанией. Недоброжелатели в Эпилоге зовут их «шайкой Воланда» – уголовной бандой, либо, как это звучало в лексике 30-х годов, командой преступной власти. Внешне эта шайка смотрится весьма подозрительно: косой предводитель с претензией на всезнание и всепонимание, его ближайший помощник в клоунском одеянии и с дурными манерами, какой-то толстый волосатый субъект с кошачьими глазами, нагая девица с грубым криминальным шрамом на шее, крепкий, квадратный, невысокий убийца с волчьим оскалом.

При ближайшем знакомстве читатель проникается симпатией и непонятным доверием к этой честнóй компании. Потому что становится ясно, что это не банда «социально близких» [23] живодёров и вымогателей. От них остаётся впечатление, как о настоящей власти, которая, будучи укоренённой в истории, не может быть преступной, во-первых, потому, что она законна, во-вторых, потому, что преступные средства лишат её уверенности в своих силах.

Поэтому клевреты Воланда поступают справедливо. Они помогают тем, кто в первую очередь нуждается в помощи. Они безошибочно знают истину. К финалу даже их облики приобретают подлинные черты; прежде были маски. Не может ведь рыцарь ходить по московским переулкам, его тут же «заметут» как «чуждого элемента». Коту вот можно, ему даже

кондуктор трамвая не удивляется. Если чудаковатый господин на Патриарших прудах говорит на ломаном русском, то это уважаемый человек – интурист, в крайнем случае, иностранный профессор. Но как только он переходит на правильную русскую речь – это опасно: белоэмигрант и значит шпион.

Компания Воланда также красноречиво пародирует тогдашнюю власть, изобретательно используя театральную игру. Но это не лицедеи в собственном смысле слова. Это скорей некая бригада бездельников, передразнивающая порядки ли, внешности людей, административные приёмы, сословные повадки, даже способы воззрения на мир. Да нет, это труппа фокусников, клоунов, жонглёров, эквилибристов, это прирождённые цирковые артисты! И ещё это шарага [24] бандитов, мошенников, шулеров, мокрятников [25], фуфланов [26], но и вместе с тем представители некоей скрытой власти, живущие по правилам этой власти [27].

Для того, чтобы во всём разобраться, прежде надо уяснить себе, что истина явится только ценой трагедии. Истина никогда не даруется, а добывается в трудах. Да ещё по суровому христианскому до́гмату человек, познавший истину, становится греховным.

Пока мы только очертим круг, где наши инфернальные герои допустимо понятны. И увидим: Воланд не знает условностей, не связан долгом и привязанностями к чему бы то ни было. Запрет он, подобно настоящему ницшеанцу, знает лишь один: не посягать на власть Иешуа. В остальном он полностью свободен от долга и чувств, от обязательств и влияний. То он в рваном халате, то в безупречном европейском костюме, то он историк, то маг, то кто угодно. Ещё Воланд освобождает человека от обязательств. Найдя в нём злое начало, он даёт злу беспрепятственно развиться. Но Воланд понимает, что люди не могут без справедливости и милосердия, поэтому вынужден мириться и поддерживать эти качества.

Воланд – это оборотная сторона мира, чёрная тень мира. Его вочеловечение просто игра в того персонажа, которого представляют себе люди. А его окружение – та нежить, которая уже обрела литературный шарм. Они все появились из ничего и ушли в никуда. Они лишь обретают на время адресный облик.

Воланд как «падший ангел» несёт отсвет Иешуа, да и они, по тексту, тесно связаны. В народных представлениях дьявол страшен, опасен, с ним лучше дела не иметь. Хотя по христианскому канону дьявол всего лишь оппонент Бога, его иная, правда, губительно коварная, сторона. И ещё. Мастер, получивший покой, лишён свободы. В раю свободы нет, утверждал Вольтер. Но и в «покое», как мы видим, – тоже. Человек из-за разума (значит, свободы) лишён рая. Разум – это сомнение, это дьявольщина. Признание заслуг Мастера (правильно «угадал») тут же лишает его свободы и рая. А самая свободная персона – «князь тьмы». Однако *свободным* был и Иешуа перед казнью, оказавшись во власти Пилата и дьявольских сил. Потому что чем ближе сатана, тем больше свободы.

Но лукавый Воланд ещё – это Пилат! Прося Мастера дописать роман, он заботится о себе. Так что Мастер *сделал* Пилата сатаной, потому что неограниченная свобода и есть сатана. Это второй план, так же как Мастер – это Иешуа, наделённый надмирной силой решать свою ли, чужую ль, судьбу. По сути же только Воланд из всех героев мениппеи знает все обстоятельства и тонкости жизнеповедения других героев. И ещё он порой поразительно достоверно передаёт мысли Ницше и его героя Заратустры, так же точно не соглашаясь с мироустройством.

Похоже, рассказчик романа, а значит, и критик Господа – Воланд.

Если Булгаков «закодировал текст», то код его – поощрение читателя к свободе – внутренней раскрепощённости до предела. При этих условиях пристальное прочтение, к которому и призывает постоянно Ницше [28], одной из клю-

чевых сцен «романа Мастера» должно показать совсем иную расстановку персонажей. Однако трагедия героев неполна и непонятна без внимательного анализа сцены в саду с Пилатом и Каифой [29].

[1] Испорченное «мусульмане». То есть, не христиане, не православные, а «иноземец и иноверец в неприязненном значении», подчёркивает Даль (См. **Даль Владимир**. Толковый словарь: В четырёх томах. М., 1991. Том четвёртый. С. 53).

[2] Европейская цивилизация в нашем понимании существует при наличии следующих принципов: человеческая личность освобождена от гнетущих традиций и предрассудков, а мысль от догм, признаётся приоритет образования перед родовитостью, науки перед эмпирикой, а честности перед хитростью. – В.Н.

[3] Ср.: «Шли по Газетному. Догоняет Олеша. Уговаривает М.А. пойти на собрание московских драматургов, которое открывается сегодня и на котором будут расправляться с Киршоном. Уговаривал выступить и сказать, что Киршон был главным организатором травли М.А. Это-то правда. Но М.А. и не подумает выступать с таким заявлением и вообще не пойдет. Ведь раздирать на части Киршона будут главным образом те, что еще несколько дней назад подхалимствовали перед ним». – Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина; Сост., текстол. подгот. и коммент. В.Лосева и Л.Яновской; Вступ. ст. Л.Яновской. М.: Книжная палата, 1990. С. 141.

[4] Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 88-92.

[5] Там же. С. 92.

[6] «Сам Бог сотворил дьявола: во-первых, потому, что нет

ничего, что сотворил бы не Бог, ведь Бог совершенен и ничто не происходит помимо его воли; во-вторых, потому что Бог – это чистая любовь и добро, и, следовательно, зло не может быть присуще ему. Если Бог – это всё, то он должен включать в себя и зло, если же бог – чистая любовь, то в нем не может быть ненависти. Это и есть одна из центральных проблем средневековой схоластики, которая пыталась отделить бога от негативных элементов. Мистики, такие, как Якоб Бёме, решали проблему иначе и видели в боге и свет и тьму. Если зло всё же существует в мире и оно – не от бога, то зло должно иметь иное происхождение, а именно – от дьявола». – **Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.** Энциклопедия символов. / Пер. с нем. Г.Гаева. М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. С. 200.

[7] См.: **Гаспаров Борис М.** Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1989. № 1. С. 78.

[8] **Булгаков Сергий.** Героизм и подвижничество // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. М, 1909. С. 31.

[9] **Булгаков М.А.** Собрание сочинений: В 5 т. М., Худ. лит., 1989-1990. Т. 5. С. 7-384. Здесь и далее при обращении к тексту последнего романа Булгакова будет в скобках указываться страница.

[10] **Булгаков М.А.** Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Указ изд. С. 179-428. Здесь и далее страницы указываются по этому изд.

[11] Михаил – ближайший и преданнейший Богу ангел.

[12] **Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.** Энциклопедия символов... С. 235, 248.

[13] Там же. С. 388.

[14] **Бидерманн Ганс.** Энциклопедия символов: Пер. с немецкого / Общ. ред. и предисл. И.С.Свенцицкой. М.: Республика, 1996. С. 26.

[15] Там же. С. 131.

[16] Нам представляется, что подобную же функцию *очеловечивания* режима в советские 20-30-е годы с искренней увлечённостью *играл* И.Э.Бабель, который «от ЧК был пристав-

лен к Конной. Вся его компания была чекистской… про чекиста из „Конармии“ Бабель говорил – „это я“» (**Филиппов Алексей.** Нина Будённая: Георгиевские кресты папа носил дома: Интервью // Известия. 2003. 5 июля. С. 8). – В.Н.

[17] **Лесскис Г.** Комментарии // **Булгаков М.А.** Собрание сочинений... Т. 5. С. 642.

[18] Там же.

[19] Эта поистине мениппейная фигура обрела легендарные черты. Когда этого графа (и графа ли?) арестовали в середине XVIII века в Англии за участие в попытке государственного переворота, то он довольно быстро вышел на свободу. Говорят, прикинулся в тюрьме сумасшедшим скрипачом (**Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.** Указ. изд. С. 459-460). – В.Н.

[20] **Эткинд А.М.** Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. С. 286-298.

[21] К многократно употребляемому нами понятию *истины* присовокупим ещё и это – «мать справедливости» (Всероссийский словарь-толкователь (составленный несколькими филологами и педагогами): В 2-х т. / Под ред. В.В.Жукова. СПб: Издание А.А.Каспари, 1893. Т. I. А-М. С. 692.). Пилат отнёсся к истине иронически. В романе истину (справедливость) утверждает на земле Воланд… – В.Н.

[22] См. в н. кн.: Михаил Булгаков: становление романиста. Самара, 1991. С. 129-134.

[23] Так назывались в 20-начале 30-х уголовники, в сравнении с политическими заключёнными. – В.Н.

[24] Шарага – тёмная компания; уг. воровская группа, компания, «шарашка». – **Елистратов В.С.** Словарь московского арго. М.: Русские словари, 1994. С. 561-562.

[25] Мокрятник – уг. убийца, убивший с пролитием крови. – Там же. С. 250.

[26] Фуфлан – уг. лгун, обманщик. – Там же. С. 513.

[27] В 1919 году Троцкий выразился, что в лице большевистских комиссаров «мы получили новый коммунистический орден самураев» (Троцкий Л.Д. Соч. Т. 17. С. 326). Сходным образом в 1921 году Сталин видел компартию «как своего рода орден меченосцев внутри государства Советского, направляющий органы последнего и одухотворяющий их деятельность» (Сталин И.В. **.** Сочинения. М., 1949. Т. 11. Т. 5. С. 71). Кроме того, будучи ещё в ссылке, Сталин сблизился с уголовниками. Н.С.Хрущев свидетельствовал: «Он нам несколько раз об этом рассказывал. Говорил: „Какие хорошие ребята были в ссылке в Вологодской губернии из уголовных. Я тогда сошелся с уголовными. Это были очень хорошие ребята...“» (Никита Сергеевич Хрущев // Огонек. 1989. № 37. С. 30). О давней тяге Сталина к уголовникам пишет и А.И.Солженицын, отмечая, что с 20-х годов родился термин «социально-близкие» (**Солженицын А.** Малое собрание соч. Т. 5. М. 1991. С. 357).

[28] «Другой признак теолога – это его *неспособность к филологии.* Под филологией здесь нужно подразумевать искусство хорошо читать, конечно, в очень широком смысле слова, искусство вычитывать факты, *не* искажая их толкованиями, *не* теряя осторожности, терпения, тонкости в стремлении к пониманию» – Ницше Фридрих. Антихрист // он же. По ту сторону добра и зла: Сочинения. М.; Харьков, 2000. С. 1024.

[29] Немцев В.И. Трагедия истины. Самара: Самарский научный центр РАН, 2003. С 204-234.

С. Г. Боровиков[1]

Максудов и Мастер: две ипостаси автора в советском контексте

Каким образом Булгаков показал деформацию людей при вживании в советский режим, процесс и результат их *осовечивания?*

Казалось бы, писателя прежде всего должны были занимать судьбы условно говоря Турбиных. Но так было лишь в произведениях, написанных прежде или одновременно с «Белой гвардией». Не исключение и работа над «Зойкиной квартирой» и «Собачьим сердцем», (т.н. «внутренняя эмиграция»), и «Бег» где первый этап белой эмиграции весь еще дышит гражданской войной.

А те же рассказы «нэповского» цикла, где Булгаков ведет повествование от первого лица, это по существу очерки.

Его сатира середины-конца 20-х годов, как самые значительные тексты, так и гудковские мелочи, обнаруживают нового, будто бы *почти порвавшего* с прежним опытом художника. В темах и сюжетах новой прозы нет места Турбиным, нет места сколько-нибудь близким автору людям, людям сходной судьбы. При этом сохраняется резкое разделение на людей старого и нового мира: Преображенский и Швондер, Тугай-Бег и Голый. Обыватели с именами и без имен, будь то торгаши нэпманы или железнодорожные служащие, мало отличны от дореволюционных людей. Рождение же нового человека – это чудовищный гомункулус Шариков.

---

[1] **Боровиков Сергей Григорьевич (Саратов)**. Писатель. Член Союза писателей и Академии Российской словесности.

Граждане РСФСР у Булгакова или из «бывших» (как выражался Паниковский люди «с раньшего времени») или из «новых» – фанатики, как Рокк, партийные прохвосты, или то и другое в одном лице, как Швондер. И нет еще *результатов осовечивания* русского человека. Хотя самый процесс кипит: конфликт, нелепость, анекдот, драка, ужас быта, ужас хамских отношений, но все это еще нравы, отчасти исконно российские, отчасти пришедшие после 1917-го, отчасти приправленные нэпом.

Попытки обращения к новым, уже советским типам предприняты в пьесах (за некоторым исключением «Зойкиной квартиры», где персонажи как бы сидят на краешке стула, не исключая и гнусных советских чиновников вроде Гуся).

В «Багровом острове», «Адаме и Еве», «Блаженстве», «Иване Васильевиче» вовсю живут и весьма ярко действуют новые, именно советские люди с гордым сознанием своей советскости, а по существу дикарства, с которым отождествлены персонажи «Багрового острова». Правда, порой для них в каком-то тумане колышутся приметы прошлой жизни в сочетании с туманным же страхом: а вдруг... Так, пьяница управдом Бунша, упорно отрицающий княжеское происхождение, попав в 16 век, вспоминает, что его отец не кучер Пантелей, а князь, но тут же с истинно советским страхом и советским же апломбом заявляет: «В присутствии служителя культа я не могу находиться в комнате…» При появлении шведского посла в ужасе затыкает уши: «Я ни за какие деньги с иностранцем не стану разговаривать». Это уже тип нового и на долгие годы советского человека, благополучно дожившего до наших дней.

Вообще почти все персонажи тех пьес – это вполне советские люди: советский чиновник, советский ученый, советский военный, советский хапуга, советский хулиган. Булгаков даже протягивает вектор нового воспитания в 22 век, в страшное обезличенное коммунистическое *Блаженство*. Вступив в мейнстрим тогдашней драматургии, Булгаков, в отличие от коллег, демонстрировал жутковатые результаты воспитания новой об-

щности под названием «советский человек». В прозе же в первый и в последний раз новые советские граждане появляются в романе «Мастер и Маргарита». И пусть Воланд снисходительно замечает «Ну что ж – они – люди как люди…», происходит это в начале романа, когда он и его свита еще не столкнулись в полной мере с прелестью существования и взаимоотношений этих людей.

Неоднократно отмечалось, что в сонме новых людей белыми воронами остаются лишь чудаковатые изобретатели вроде Рейна или сочинители, как Мастер. Правда, я не могу согласиться с рядом «изгоев-интеллигентов, не находящих себе места ни в настоящем, ни в возможном будущем. Таковы Трофимов [1], Мастер, Максудов» (Цитата из примечаний ко 2-му тому пьес Булгакова в «Театральном наследии», СПб, 1994). Максудов – другой.

По первому взгляду на героев романа «Мастер и Маргарита» можно заключить, что к середине 30-х люди успокоились. Да, квартирный вопрос, алчность, склоки, исчезновения людей, и все же атмосферу романа нельзя назвать тревожной. Тон задает первая фраза первой сцены. Спокойно в Москве весной на Патриарших в час заката. Ну, Иванушка, ну фальшивые бумажки, ну, слухи… но люди те же в начале и конце повествования, и Москва какая-то очень советская, да и сам Воланд в «нехорошей квартире» словно бы открывает филиал исправдома: кого-то наказывает построже, кого-то помягче.

Я даже предположу, что если бы Сталин читал «Мастера и Маргариту, кое-что ему пришлось бы по вкусу. Например, разве могло вызвать верховный гнев изображение МАССОЛИТа в виде шайки мелких жуликов, пьяниц, развратников и политиканов?

В те же годы, когда Михаил Булгаков заканчивал роман, человек его круга, дворянка с хорошим образованием, Любовь Васильевна Шапорина записала в дневнике (29 апреля 1939): «Иду по Фурштатской к Литейной. Встречаю гражданку с тазиком, наполненным кислой капустой. Как теперь все делают,

бросаюсь к ней: « – Гражданка, где вы брали капусту? <…> А где нам дали, вам не дадут» – был гордый ответ. Я засмеялась. Все понятно. Рядом находится распределитель НКВД».

Вот один из главных ферментов, подпитывающих новое сознание: не так даже важно самому получить, куда слаще сознание, что другой не получит того, что тебе *положено.*

Днем раньше Шапорина записала: «Они, эти люди, могут стоять в очереди часы, дни, сутки. Терпению их нет границ. Это не терпение, а тупость и маниакальная мысль: дают селедки. Неужели ты не обойдешься без селедки? Нет, это самовнушение, убившее все остальное».

Вот вам и Аннушка, тысячи, миллионы Аннушек, целая нация Аннушек!

Но Булгаков писал не дневник, а роман, притом в расчете на публикацию.

Особый вопрос о безверии персонажей. Богобоязенный персонаж в романе это вороватый буфетчик Варьете, а интеллигенция – сплошь емельяны ярославские. Сошлюсь еще на дневник Шапориной. Она была свидетелем беседы историков отца и сына Щеголевых, на злободневную тему снятия колоколов и разрушения церквей. Высокообразованный папа говорит: «…надо все колокола снять, к чему они и кому нужны», а сынок обещает: «И все церкви снимем за пятилетку…».

Но – к нашим героям.

В комментарии Г. А. Лесскиса к роману «Мастер и Маргарита» (собр. соч. в 5 томах, Издательство «Художественная литература», том 5, 1990) про Максудова и Мастера написано: «образы эти все же глубоко автобиографичны, как автобиографичны образы Фауста, Андрея Болконского, Пьера Безухова». Так и хочется продолжить: Чайльд-Гарольда, Печорина, Обломова…

А еще комментатор прямо уравнивает сочинения и судьбы Максудова и Мастера: «Максудов и Мастер создают бессмертные произведения <…> и оба художника подвергаются преследованиям за свои бессмертные произведения…»

Что-то я не помню из «Записок покойника», чтобы Максудов подвергался преследованиям, а что касается бессмертия «Черного снега», думаю, оба его автора – и Максудов и Булгаков, вероятно были бы удивлены следующим аргументом Лесскиса: «Недаром на театральной афише имя Максудова оказывается в одном ряду с Эсхилом, Софоклом, Лопе де Вег*ой* (так в тексте) Шекспиром, Шиллером, Островским». Да, эта афиша – отсылка к реальной МХАТовской афише 26-27 г.г., где имя Булгакова оказалось в ряду Эсхила, Шекспира и Бомарше, но ведь надо слышать комический подтекст эпизода, говорящего прежде всего о зависти писательской среды. Да и самоиронию, к которой был склонен М. А., не стоит списывать.

Я же смею предположить, что между романами Мастера и Максудова также мало общего, как и между ними самими.

За Максудовым видится прошлое, видятся, пошло выражаясь, корни, тогда как большинство персонажей «Мастера и Маргариты», не исключая Мастера, это люди без прошлого. Хотя большинство из них сформировалось еще до революции.

Причина во многом во времени действия: «Записки покойника» это 20-е, а «Мастер и Маргарита» – 30-годы.

Не только Максудов, но и другие персонажи «Записок покойника» никак не выглядят советскими людьми, прежде всего деятели Независимого театра: пусть старики с их бриллиантами и поездками в Париж существуют в особом коконе благополучия, но и для театральной и литературной молодежи не существует «громадье» советских планов. Их общее отношение к режиму выразила тетушка Ивана Васильевича – «мы против властей не бунтуем».

Есть однако разница между театральными и литературными небожителями и только лишь входящим в их круг писателем Максудовым, у которого все впереди. А что впереди? Из предисловия автора к «Запискам покойника» мы узнаем, что впереди у него самоубийство. По мнению Лесскиса Максудова до этого «доведут» преследованиями и непечатанием.

У меня другая версия.

Недолгая работа над романом «Записки покойника» пришлась на период долгой работы над «Мастером и Маргаритой» и очень грубо можно представить дело так, что Михаил Афанасьевич осознанно раздвоился в образах Максудова и Мастера.

Казалось бы очевидно, что Максудов ближе своему автопрототипу. Не только историей с Независимым театром, но всем строем личности – Максудов наблюдателен, ядовит, упорен и инициативен. Вспомним, скажем, организованное им чтение романа под закуску и выпивку – можно ли вообразить в этой роли Мастера? Максудов входит в изумляющую его цинизмом литературную среду, он жестко ведет себя в отношении столпов театрального и литературного мира, но при этом не отказывается от сближения с ними. Максудов – это как бы Булгаков конца 20-х годов, писатель, вкусивший успеха, с крепкими нервами, общительностью, щегольством и т.д.

А Мастер – это воображаемое измученным уже спустя десятилетие Булгаковым его писательское *alter ego,* воспаряющее над мерзостной действительностью, отринувшее ее соблазны и искушения вместе с жестокими нравами. Словом, опять-таки очень грубо, но вообразим: когда он практически одновременно писал и Максудова и Мастера, то Максудов – это воспоминание, а Мастер – это предвосхищение.

Но откуда эта мрачная перспектива для входящего в литературную славу Максудова – броситься вниз головою с Цепного моста в Киеве?

Вспомним, что Максудов чрезвычайно охотно и тщательно рассказывает читателю и о том, как писался роман, и о том, каким волшебным образом слетел на него сон сценического претворения его, тогда как Мастер о своем писательском труде почти ничего не поведал Бездомному, а в его лице и читателю. Конечно, отчасти потому, что Бездомному, как и читателю, предоставлена возможность ознакомиться с самим текстом его романа, но только лишь отчасти.

Дело же в том, что Максудов прямиком идет в профессионалы – написан роман, затем пьеса по роману, затем уже видится новая пьеса, затем для заработка он пишет рассказ «Блоха», то есть Максудов жаждет и признания и заработка, но разве не таков был герой вот уж точно автобиографической повести «Тайному другу»?

Для меня было и остается не самым убедительным то место в романе «Мастер и Маргарита», где Мастер сообщает Бездомному, как он, музейный работник, историк и полиглот, взял да и написал роман о Понтии Пилате, никак это не объясняя, словно роман свалился на него, как и выигранные 100 тысяч.

Нет, отчего бы одаренному и образованному человеку не попытаться написать роман о… но здесь просится сказать – о Христе. Но почему именно о Пилате? Роман-то не о Христе-Иешуа, а именно о Пилате, о его муках совести, то есть о власти и стоящем перед ее носителем нравственном выборе. Тема Пилата многократно разрабатывалась в искусстве, но почему она возникла именно у столь отрешенного от действительности, и стало быть в первую очередь от политики, историка?

А вот то, что создатель «Белой гвардии», пройдя мучительный путь борьбы фактически с режимом, обратился к роману о Пилате, как раз закономерно. Но он предпочел препоручить авторство Мастеру, почему? Может быть, Булгаков *не хотел* быть автором романа о Пилате, хотя тема власти, в том числе власти и художника тревожила его давно, и главное свидетельство тому – книга и пьеса о Мольере. Но ведь отдал авторство романа о Пилате Мастеру.

Почему же расплывчатому Мастеру, а не внятному Максудову?

Попытаюсь ответить.

Да, вступив на писательскую, а затем и театральную стезю, Максудов неприятно удивлен цинизмом и приспособленчеством литераторов, той непостижимой ловкостью, с которой Бондаревский-Толстой, Агапенов-Пильняк или Лесосеков-Леонов сооружают свои рассказы. Но ведь и те ещё только

ввинчиваются в новую действительность, им, уже достаточно испорченным приспособленчеством, еще только предстоит сделаться окончательными проходимцами вроде Пончика-Непобеды из «Адама и Евы» или Дымогацким из «Багрового острова». Или не сделаться? Но разве это возможно? В 20-е годы многим ещё казалось, что возможно избежать «сдачи и гибели интеллигента» (по формуле А. Белинкова).

А Максудову с его начавшимся литературным и театральным успехом, а затем, надо полагать, и деньгами, удастся ли избежать судьбы, скажем, Лесосекова? Он, конечно, другой, но разве нельзя предположить, что и прототип Лесосекова когда-то был другим (скажем, служил в белой армии).

Впереди у Максудова *испытание советским успехом*. Это Мастера отовсюду прогнали и оклеветали, а Максудова хоть и кусают, но несмертельно. А ну как у него дела и дальше пойдут в гору, и он вольется в новую советскую элиту? Станет и членом МАССОЛИТа, и обладателем дачи в Перелыгине? И квартиру получит по соседству с Латунским в доме Драмлита (в его реальном аналоге – писательском доме в Лаврушинском переулке – очень хотел поселиться и автор «Мастера и Маргариты»).

Что же ожидало Максудова в результате успеха и благополучия в проклятые 30-е годы? По мере того, как укреплялся Сталин, а нравы писательского сообщества все более походили на понятия шайки, успех мог сулить лишь утрату способности творить, терзания совести, заглушаемые пьянством, могла быть душевная болезнь, ну, и наконец, прыжок с Цепного моста в Днепр.

Булгаков не мог не примеривать на себя судьбу успешного советского писателя. Ведь он очень обдуманно, совсем не стихийно выстраивал свою литературную биографию, вспомним хотя бы, как в короткий период сближения с Алексеем Толстым выведывал у того секреты писательского успеха.

В конце концов именно Мастер с его почти блаженностью, отчужденностью от привычных для большинства литерато-

ров форм советской жизни, оказывается более защищен перед судьбой, чем Максудов, ведь его-то роман не будет закрыт следующими, неизбежно все более подлеющими книгами, какие уже не могли не писать те же Лесосеков, Бондаревский, и – в случае успеха – сам Максудов.

И может быть именно тогда в воображении Михаила Афанасьевича окончательно открылся образ Мастера, которому он, как и Максудову, отдал немало своего, но уже другого, приобретенного своего: и сожженный роман, и поселившийся страх, и великую любовь.

Любовь Мастера к Маргарите, как и ее любовь к роману (едва ли не более страстная, чем к его создателю) столь велики, что по сути полностью определяют жизнь Мастера. Мне, как читателю, даже воображалось, что Мастер должен был писать роман не до встречи с Маргаритой, когда «Пилат уже летел к концу…», а после этой встречи.

А вот Максудов не слишком зависим от женщин, но если женится, да еще будучи преуспевающим советским драматургом, то можно предположить, что женится непременно на такой особе, жизнь с которой тоже вполне может привести к прыжку с Цепного моста. К тому же он (вспомним начало романа) склонен к суициду.

Михаил Пришвин поведал в те годы дневнику очень важные слова: «Неужели и впрямь секрет творческого успеха писателя кроется в его личном поведении?»

В этом утвердительном вопросе Пришвина мне слышится отсылка к тому месту из Евангелия от Матфея, которое было эпиграфом к «Запискам покойника»: «Коемуждо по делом его…»

И здесь не могу не сделать примечание, относящееся к самому Михаилу Михайловичу. Недавно вышел тысячестраничный том «Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР, Документы и комментарии, М. РОССПЭН,

2011» песня песней для каждого, кто пытается понять, как был создан феномен под названием «советский писатель». Там из самых неожиданных открытий для меня стало сказанное Михаилом Пришвиным. «*Из спецсообщений секретно-политического отдела ГУГБ СССР «О ходе Всесоюзного съезда советских писателей»:* «М. М. Пришвин: Все думаю, как бы поскорее уехать, – скука невыносимая, но отъезд осложняется: становлюсь на виду – дали портрет в «Вечерке», берут интервью, находятся десятки поклонников – Динамов, Ставский. Ставский даже настойчиво просил выступить: «Надо, – говорит – Мих. Мих., немножко встряхнуть съезд». Я ему ответил на это: «Надо-то надо, да обидно вот, что в числе 52 писателей для меня не нашлось все-таки места в президиуме». Все время чувствую от этого какую-то нехорошую горечь».

И это Пришвин?! Отшельник, схимник, растворившийся в метафизике природы и одновременно лелеющий думы о портрете в «Вечерке» и тоскующий по месту в президиуме съезда… Непостижимо!

А под конец вот какая параллель: в том, что архив Булгакова хорошо сохранился, справедливо видится заслуга Елены Сергеевны, а вот архив Бабеля исчез, но разве Антонина Николаевна Пирожкова была менее самоотверженной вдовой? Да, архив Бабеля изъяли, спрятали и скорее всего уничтожили чекисты… но ведь не у всех репрессированных писателей бесследно исчезали архивы.

Просто Булгаков не приближался к власти, не дружил с коммунистами и чекистами, не узнавал их тайн, не писал про них романа. То, что он обращался к власти как высшей инстанции, притом смелыми до дерзости письмами, это совсем не означало дружбы с властью.

Позволю себе представить дело так: тогда они – а их немало, талантливых почти сверстников, здесь и Пильняк, и Бабель, и Федин, и Вс. Иванов, и Леонов, и Олеша, и Лавренев, и Каверин, и Паустовский, и Слонимский, и даже во многом Эренбург, и даже в немногом Зощенко, все они хо-

тели быть золотыми перьями, но при этом требовалось быть одновременно советскими перьями. Кто-то сразу плюнул на все моральные скрепы, другой предварительно помучился и надорвался в попытке совмещения несоединимого, третий спрятался в безопасное описание рыбной ловли, но вероятно, лишь Булгакову удавалось вырваться из страшной дилеммы.

…Некогда Пастернак поднял тост за Булгакова как незаконное явление. Да, но незаконное только с точки зрения коммунистической власти и обслуживающей её литературы. Тогда как его творчество, его личность, его поведение как раз были очень закономерны: не могла же русская литература не дать в своем мрачном угасании хоть одного писателя, наследующего её главным заветам. Если угодно – писателя-рыцаря. И невероятная читательская любовь к Булгакову рождена не только его блистательными страницами, но и поклонением этому рыцарству.

[1] Трофимов, видимо, описка – вместо Тимофеева.

Е. А. Иваньшина[1]

Репетиция как структурный принцип булгаковского сюжета

Булгаковское художественное пространство актуализируется как пространство театральное, даже если действие непосредственно не связано с театром [1]. Театр сам по себе есть место повторения, возвращения [2]. О традиции понимания театра как «места памяти», мнемонического устройства пишет Ф. Йейтс [3]; места памяти соотносимы с театром [4].

Булгаковские театральные сюжеты объединяет изображение репетиционного процесса. Театр и репетиция тематизированы у Булгакова в разной степени: в пьесах «Багровый остров» (1927) и «Полоумный Журден» (1932) театральная репетиция – фабульная основа действия, тогда как в инсценировке «Дон Кихота» (1938) и киносценарии по «Ревизору» [5] (1934-1935) театрально-репетиционная специфика становится «внутренней формой» сюжета, его структурным принципом.

Репетиция – повторение. Смысл репетиции в том, чтобы что-то выучить, запомнить; у Булгакова репетиция – повод вспомнить. В условиях смены культурной парадигмы репетиция у Булгакова выполняет функцию культурной памяти, или «обучения культуре» (Ю. М. Лотман). Обучаемыми являются, с одной стороны, персонажи: туземцы учатся сберегать свои природные ресурсы (жемчуг), труппа Геннадия Панфиловича постигает азы новой драматургии; мещанин

[1] **Иваньшина Елена Александровна (Воронеж).** Доктор филологических наук, доцент Воронежского государственного педагогического университета.

Журден обучается дворянству у многочисленных репетиторов; Санчо Панса и близкие Дон Кихота усваивают язык рыцарских романов; Хлестаков репетирует роль ревизора. С другой стороны, обучаемым является читатель, к культурной памяти которого апеллирует автор и чьи реакции изображает в реакциях персонажей.

Одним из структурных принципов булгаковского текста является смешение языков. В пьесе «Багровый остров» [далее – БО] этот принцип продемонстрирован уже в списке действующих лиц как система перекодировок «актер / роль». Список действующих лиц является моделью языкового смешения как механизма текстопорождения [6].

Специфика языкового смешения в БО – в подобии хронотопов театра (рамка) и острова (интекст) [7]. Театр и остров соотносятся как две сокровищницы: конфликт вокруг жемчуга, разыгрывающийся на острове, проецируется на ситуацию в театре, где жемчугу соответствует пьеса Дымогацкого. И на туземном острове, и в театре Геннадия Панфиловича происходит смена власти, в результате которой туземцы теряют жемчуг, а театр в ситуации вынужденной перемены декораций – репертуар. В ходе репетиции актеры путают себя с ролью, вследствие чего театр как бы превращается в остров, а остров – в театр [8].

Пьеса Дымогацкого представляет собой перевод жюльверновских сюжетов на язык революционной драматургии. Вся пьеса представляет собой блок нетривиального перевода между *старым* и *новым* искусством. Ключевые роли в пьесе – роли переводчиков. Посредником в общении с иностранцами на острове выступает придворный проходимец Кири-Куки, которого иностранцы научили письму; в театре посредником между старой и новой культурой оказывается драматург Дымогацкий (авторская маска) со своей пьесой, который тоже учится письму у иностранцев (в частности, у Жюля Верна). Роль Кири в отсутствие главного актера труппы до-

стается Дымогацкому, который становится, таким образом, переводчиком вдвойне. БО – пьеса о волшебном мире театра, который оккупирован реперткомом (Савва Лукич), подобно тому как заповедный Туземный остров захвачен европейскими колонизаторами. С другой стороны, Савва подобен туземному вождю (недаром в финале спектакля он усаживается на бывшем троне Сизи [9]), которого по силам обмануть опытному Геннадию (он же – по роли – лорд Гленарван). Цель разыгрываемой перед театральным генералом репетиции – скрыть истинную ценность пьесы и предложить Савве ширпотреб (аналогичным образом поступают иностранцы, обменивая жемчуг на тухлые сардинки и огненную воду), чтобы добиться от него драгоценного разрешения на спектакль.

Перевод – это и перенос декораций из старого спектакля в новый. Директор театра (еще одна авторская маска) в целях экономии использует отыгранный реквизит, так что новая пьеса оказывается «сшитой» из старого материала. Культурная память, которую несет в себе используемый материал (пьеса и театральный реквизит), реанимируется в процессе репетиции, наполняя происходящее в театре мемориальным смыслом, который подрывает изнутри тот революционный смысл, который разыгрывается на сцене [10].

Декорация – материальная часть спектакля, на которой держится вся конструкция в целом; язык декораций проясняет язык пьесы как основанный на монтажных («лоскутных») смыслах. Заплаты, о которых говорит Геннадий, эквивалентны цитатам, которые переносятся из спектакля в спектакль и выполняют в новом контексте функцию культурной памяти [11]. Пояснения Геннадия, касающиеся декораций, – элемент автометаописания, указание на центонный принцип текстопорождения большой пьесы. Театр изображен здесь подобно лавке старьевщика, в которой оживают тени прошлого. Такое оживление соотносимо с пробуждением спящего вулкана.

Проснувшийся вулкан подобен воскресшему мертвецу.

Мотив воскресения обыгран в булгаковской пьесе в истории потонувших туземцев, в появлении в эпилоге не согласного с преждевременной гибелью своего персонажа Сундучкова (он же царь Сизи-Бузи), в разрешении только что запрещенной (убитой Саввой) пьесы. Но главное воскресительное событие пьесы – реанимация культурного подтекста.

Декорации моделируют в БО испорченный текст, который требует реставрации. Реставрация испорченного текста аналогична возвращению ковчега, сброшенного в начале действия с горы волей Геннадия Панфиловича. Гора Арарат, из которой сделан вулкан для нового спектакля, выступает в функции аллегорического реквизита: изъятая из первоначального контекста (снятой с репертуара пьесы о потопе) и сваленная в сарае с другим реквизитом, гора соотносима с руиной, тогда как реквизиторская напоминает лавку старьевщика. Такая лавка, в свою очередь, сама по себе является театром – магическим театром, вызывающим тени прошлого; время лавок старья связано с областью памяти [12]. По правилу аллегорического реквизита, вещь как раз должна быть вырвана из органического контекста [13]; перенесенная в другой контекст, она превращается в мнемонический знак, актуализирующий культурную память, образы которой вторгаются в созерцаемую картину, постепенно вытесняя ее из поля зрения [14]. М. Ямпольский отмечает, что во Франции и Англии между 1830 и 1860 годами сложился театральный миф, в котором театр предстает как место хаотического нагромождения атрибутов и масок минувших времен, как костюмерная ролей, отыгранных в феодальную эпоху. В связи с этим представлением М. Ямпольский приводит высказывание Теофиля Готье, так определяющего характер времени: «Наши времена обвиняют <…> в том, что они не имеют своего собственного лица и вдохновляются модами прошлого; при этом забывают, что их оригинальность как раз состоит в том, что они являются карнавалом минувших эпох. Это эпоха па-

родий» [15]. Театр эпохи пародий представляет и М. Булгаков (эмблемой пародии является семисотрублевый попугай).

Пьеса Дымогацкого – модель *новой* культуры, эпоха которой начинается в театре Геннадия Панфиловича. Однако именно в процессе репетиции, которая является «кухней» будущего спектакля и проясняет происхождение его элементов, видно, как сталкиваются языки разных культур, «из которых каждый стремится преобразовать противоположный по своему образу и подобию, трансформировать его в "перевод на себя"» [16]. Читатель БО имеет дело с переводом в обе стороны: если Дымогацкий и Геннадий переиначивают старое на новый лад, то задача читателя – найти в новой пьесе старые подтексты (обратный перевод). В БО репетиция – способ реанимации памяти читателя, которого автор отсылает к подлинным театральным ценностям, память о которых оживает в процессе *репетиции*. Этот процесс обретает особый смысл как *повторение* «пройденного», воспоминание, то есть как событие, связанное с культурной археологией. Если функция Саввы – отменить старый репертуар, заменив его новым, то усилия автора направлены в противоположную сторону: в обход Саввы напомнить читателю о старых театральных шедеврах, отсылками к которым (явными и скрытыми) главным образом и интересна большая пьеса. Тот *жемчуг*, который не может (и не должен) найти в пьесе Дымогацкого *чужой* Савва как представитель интересов *новой* культуры, должен найти в булгаковской пьесе *свой* читатель (поклонник культуры *старой*).

Театральное пространство у Булгакова во всех театральных сюжетах подобно котлу, в котором смешиваются разные языки (коды культурной памяти). Кипящему котлу подобен и вулкан, являющийся центром островного пространства. Сам остров – тоже котел: происходящие на нем события «подогреваются» вулканом (в частности, в результате извержения погибает вождь Сизи-Бузи). Кири называет вулкан *чертовым примусом*: помимо соотнесения с кухней интересен и перевод

слова *primus* (первый=образцовый=мастерский). Как мастерская, в которой сотворяется «материальная часть» спектакля, театр в репетиционный период подобен кухне – лаборатории новых форм, в которой «химичит» Геннадий Панфилович. Перед началом репетиции Геннадий дает указание Метелкину сервировать стол с самоваром для Саввы Лукича (самовар подобен вулкану). Цепочка подобий является манифестацией кода: котел (вулкан, примус, самовар) – театральная эмблема (в театральном «котле» Геннадия Панфиловича старые тексты наскоро преобразуются в новые), модель, выполняющая функцию автометаописания (театр в театре).

Еще одним аналогом испорченного текста, наряду с театральными декорациями, становится в булгаковской пьесе голубая чашка. Ценная памятью о Марии-Антуанетте, чашка является здесь символом культурной памяти, которой соответствуют утаенные сокровища затекстового автора (который играет Кири-Куки, по вине которого и разбивается чашка) [17].

М. Ямпольский пишет о вулканах как важном компоненте культурного сознания, связанном со специфическим в*и*дением. В частности, он приводит описания извержений Везувия, оставленные Шатобрианом, Гете, Ж. де Сталь. Согласно приведенным свидетельствам, в культуре существовал своего рода культ вулканов, которые в середине XVIII века начинают всё более устойчиво ассоциироваться с театральным зрелищем [18]. Например, в книге Гамильтона извержения описываются «в эстетических категориях прекрасного и возвышенного. Везувий и Этна систематически сравниваются с фейерверками и спектаклями, а несчастных жертв извержений, называемых «зрителями», английский лорд жалеет за то, что они проявляли нечувствительность к красоте сцен, заботясь более о собственной безопасности» [19]. Основным объектом внимания были световые эффекты, контрасты огня и дыма, изменения освещенности, постоянная транс-

формация пейзажа под воздействием огня. «К концу XVIII века сравнение Везувия с театром и фейерверком становится общим местом. Главным фактором в эстетическом освоении вулканических извержений безусловно является световая метаморфоза, коренным образом отличающая вулкан от иных чудес природы» [20]. Эффект трансформации дал повод для сравнения Неаполя или Помпей с волшебным фонарем (Э. Виже-Лебрен) или с игрушкой наподобие театрального ящика (Э. Бульвер-Литтон) [21]. Вулкан становится метафорой всяческих изменений [22]. Кроме того, хаос катастрофы в описаниях Шатобриана связан с актуализацией памяти.

Эквивалентности, в ряду которых оказывается театр в БО, – остров сокровищ, вулкан, кухня и буфет. Продукт театральной кухни подгоняется под рецепт реперткома (под вкус Саввы). На время репетиции театр превращается в буфет, где наскоро сервируется стол с самоваром и «бутербродами побогаче» [23]. Но и буфет используется в пьесе по типу аллегорического реквизита: он связывает текст-рамку и интекст. В БО два буфета: один – с самоваром для Саввы Лукича – размещен прямо на сцене (хотя имеет отношение не к островной, а к театральной фабуле), другой принадлежит семейству Гленарванов. В нем, в числе прочего, хранится голубая чашка Марии-Антуанетты. Во второй картине третьего акта Ликки и Тохонга, сбегая из-под ига Гленарванов, грузят в паровой катер [24] буфет и шкаф, клетку с попугаем, бочонок с водой и рояль (с. 331). Все эти «коробки» напоминают склад театрального реквизита. Интересно, что в эпизоде погрузки в репликах персонажей проявляются мотивы *силы* и *памяти* [25].

БЕТСИ. Боже, какая у вас сила… Но что скажет лорд?

ЛИККИ. Молчать!.. Пардон, мадмуазель. Что он скажет?.. Он грабитель. Одна жемчужина, которую он уволок с остро-

ва, стоит дороже, чем все это барахло. Принимай. *(Бросает в окно Тохонге кресла, стол, ковер, картины.)*

БЕТСИ. Вы… вы замечательный человек.

ЛИККИ. Молч… когда с тобой… Что, бишь, еще… не забыть бы…

ПОПУГАЙ. Не забыть бы. (с. 331)

Увидев пустую комнату, Гаттерас размышляет: «Ведь не на подводах же уперли они все это?» (с. 332). Подвода, или телега, как и корабль – архаическая форма театра [26]. Строго говоря, этот эпизод с погрузкой вещей никак не связан с развитием внешнего действия, скорее даже тормозит его, на фоне борьбы туземцев с колонизаторами такая запасливость вызывает некое недоумение даже с практической стороны (судно рискует потонуть под грузом барахла). Но тот же эпизод имеет особый смысл в пьесе о театре, где рефреном из уст Геннадия Панфиловича звучит: «театр – это храм». Корабль – «театр в театре», выполненный в вещном (кукольном) масштабе. Эта конфискация имеет смысл и как ответное действие по отношению к тому изъятию жемчуга, которое иностранцы провели на острове. Содержимое катера и жемчуг уравниваются как сокровища. Здесь происходит обмен дарами, причем обменный характер этой операции оговорен Ликки.

В пьесе «Полоумный Журден» [далее – ПЖ], как и в «Багровом острове», реализован тот же прием – «театр в театре». Действие представляет собой театральную репетицию. В отсутствие Мольера (он болен) его труппа под руководством актера Луи Бежара репетирует пьесу самого Мольера (пьеса не названа, но понятно, что это «Мещанин во дворянстве»). «Внутри» репетируемой пьесы устраивается театральное представление для Журдена (он смотрит финал «Дон Жуана»).

Структура спектакля – серия «притворств», вложенных одно в другое, или «театров в театре». Зритель (читатель) становится свидетелем многочисленных перевоплощений: актеры сначала быстро перевоплощаются в персонажей (эпизод с раздачей ролей), потом, уже внутри реальности спектакля, следует череда подмен. Журден, которого играет Бежар, воображает себя дворянином; «театр в театре» затевается благодаря учителям музыки, танцев и фехтования, которые рекламируют в качестве уроков каждый свое *искусство*. Маркиз Дорант (Латорильер) притворяется, что способствует связи Журдена и Доримены, а на самом деле сам ухаживает за Дорименой, ловко используя при этом подарки, купленные для нее Журденом. Рассуждая о том, почему он должен жениться на Доримене (в которую влюблен его кредитор Журден), Дорант говорит:

«Да, роль моя не особенно красива, но что же поделаешь» (4: 135).

Клеонт, чтобы жениться на дочери Журдена Люсиль, переодевается турецким султаном, пародируя Журдена, который хочет казаться дворянином и за дворянина же прочит свою дочь.

Как и в БО, в ПЖ разыграна ситуация языкового смешения. Главная тема булгаковской пьесы о полоумном Журдене – искусство. Объектом рефлексии здесь становится язык театра как обманный, миражный язык: театр удваивает реальность, что чревато путаницей. Театр и жизнь противостоят в пьесе как стихи и проза, которые причудливо смешиваются как в доме Журдена, так и в театральной репетиции пьесы о Журдене.

Письмо Мольера, адресованное Бежару, и роли в пакете, которые Бежар должен раздать актерам, – аналог жребия.

Здесь появляется системный у Булгакова мотив веревки (нити), которая связывает актера с той силой, которая им управляет:

«Бежар. <…> В пакете – роли, я вижу это ясно, ибо не однажды уже видел роли в пакетах. Только их так небрежно перевязывают веревкой. И право, я с удовольствием бы удавился на этой веревке. Итак, отложим это до утра, ибо утро вечера мудренее, как говорит философия, и семь раз примерь и один раз отрежь и…» [27].

Сцена для Бежара – неизбежность:

«О темная пасть, проглатывающая меня ежевечерне в течение двадцати лет, и сегодня мне не избежать тебя. Гм… я не в голосе сегодня… О ты, источник и отчаяния и вдохновения…» (4: 124).

Здесь, в этом монологе, Бежар наполовину играет, а наполовину говорит от чистого сердца. Веревка, о которой идет речь, ведет к невидимому Мольеру [28] (небо), который, отсутствуя на репетиции, заполняет собой все пространство пьесы. Мольер написал все роли, он же руководит театральной труппой. В реальности булгаковской пьесы актеры мольеровской труппы встречаются с мольеровскими же персонажами, так что отсутствующий Мольер является поэтическим центром представления.

Журден представлен в пьесе *полоумным*: он как бы разрывается между мещанством и дворянством, то есть прозаической жизнью лавочника и ритуализованной, приближенной к искусству жизнью дворянина, которой его обучают *репетиторы* [29]. Журден в целом напоминает булгаковских домоуправов. В сне Босого актуализирован тот же принцип языкового смешения (прозаического с поэтическим).

Собираясь написать любовную записку Доримене, Журден потрясен открытием, что это можно сделать или стихами, или прозой (о чем ему говорит философ Панкрасс). Журден отвечает Панкрассу:

«Я потрясен. Спасибо вам за это открытие. Но позвольте, я в театре? Я бы хотел, чтобы было как в театре, так же красиво» (4: 132).

Философию театра здесь своеобразно исповедует всё тот же Панкрасс [30], который «теоретически» объясняет всё происходящее кажимостью: он утверждает, что все вокруг может не существовать, а только казаться. Происходящее на сцене представляет собой непрерывный перевод с одного уровня «кажимости» на другой.

В репетируемой пьесе прозу (практический ум) представляет госпожа Журден, которая соотносит театр (поэзию) с лавкой, которая кормит Журдена, его семью и многочисленных репетиторов (проза), отдавая предпочтение лавке:

«Что это такое? Ведь это же срам! Ты окончательно спятил, с тех пор, как вообразил, что ты знатный дворянин, – с утра в доме безобразие, какие-то шуты гороховые, музыка, соседей стыдно! Почтенный человек! Совершенно ополоумел! Вместо того чтобы заниматься своей лавкой, куролесит [31]!» (4: 133-134).

Госпожа Журден разрушает поэтические замыслы своего мужа. Во время театрального представления, устроенного для Журдена, она выгоняет из своего дома Дон Жуана вместе со Статуей. Она вторгается в сценический диалог и, обращаясь к Статуе, говорит: «Пошел вон!»

СТАТУЯ. Виноват, кто?

ЮБЕР (*Дон Жуану и Статуе*). Оба пошли вон из моего дома сию секунду! Провалитесь!

Дон Жуан и Статуя проваливаются. (4: 133)

Госпожа Журден меняет финал мольеровской пьесы о Дон Жуане: она сама замещает Статую. Как Статуя не дает осуществиться любовным планам Жуана, так госпожа Журден не дает осуществиться зрительским намерениям мужа.

Далее продолжается игра на неразличении границ жизни и искусства:

ЮБЕР. Что же такое творится в доме?

БЕЖАР. Ничего не делается. Просто мы смотрели «Дон Жуана».

ЮБЕР. Это Дон Жуан разбил лучшую вазу? Это Дон Жуан топал здесь, как лошадь? Что делается в нашем доме? (4: 133)

Даная ситуация – прообраз сна Босого, в котором герой тоже попадает в театр, в котором не желающие сдавать ценности валютчики смотрят спектакль о Скупом. Подобно госпоже Журден, Босой тоже не различает жизнь и искусство и начинает ненавидеть Пушкина. Его знаменитая фраза «Пусть Пушкин вам сдает валюту» перекликается с фразой госпожи Журден о разбившем вазу Дон Жуане [32].

Кроме того, госпожа Журден расстраивает любовный план своего благоверного (Журден, надеющийся на благосклонность Доримены, в некотором смысле Дон Жуан).

В структуре самой репетиции актуализированы моменты перевоплощений как перекодировок внутри оппозиции

«актер – роль». Границы, разделяющие уровни перевоплощений, здесь всячески обыграны. Раздвоение между актером и ролью создает ситуацию текстопорождения, являясь персонажной манифестацией структуры «текст в тексте».

Луи Бежар замещает на репетиции отсутствующего Мольера, он же играет Журдена. В финале все подмены разоблачаются. Журден остается со своей ненавистной супругой и восклицает:

«Нет, нет! Все на свете обман! *(Госпоже Журден)* не верю, что ты моя жена! *(Срывает женский наряд с госпожи Журден)*. Конечно, нет, это Юбер! Я действительно, кажется, схожу с ума! <…>» (4: 155).

Таким образом, с ума сходят оба: и Журден (когда путает жизнь с театром), и Бежар (когда путает госпожу Журден и Юбера). Однако и пьеса написана таким образом, что в ней как бы перепутаны актеры и роли. Смешение двух планов вынесено здесь «на рамку»: в называющих ремарках действующие лица обозначены не своими «ролевыми» именами (г-н и г-жа Журден, Люсиль, Панкрасс, Клеонт и т. д.) [33], а именами самих актеров (Бежар, Юбер, Дюкруази, Латориль-ер). Это создает эффект раздвоения изображения, мерцания между актером и ролью. Таким образом, «полоумным» предстает сам текст, который сводит с ума читателя, провоцируя его на раздвоение.

Самая парадоксальная роль в пьесе – роль слуги Мольера Брэндавуана, который играет слугу Журдена по имени Брэндавуан, то есть самого себя:

БЕЖАР. <…> Ну, дорогой Брэндавуан, в благодарность за это письмо получайте роль Брэндавуана.

БРЭНДАВУАН. Помилуйте, сударь, я никогда в жизни не

играл на сцене.

БЕЖАР. Тем интереснее вам будет.

БРЭНДАВУАН. Сударь, помилуйте, я ведь не актер, а слуга господина директора.

БЕЖАР. Слугу и будете играть, тем более что господин Мольер явно вас и описал. Не утомляйте меня, Брэндавуан, сзывайте труппу. (4: 124).

Совпадающий сам с собой Брэндавуан – на первый взгляд, самая прозаическая роль в большой пьесе (ср. с Метелкиным в БО); кроме того, это своеобразный «текст в тексте» («слуга в слуге»). На нем как бы смыкаются реальность и сцена. Например, в пьесе есть эпизод, где Бежар просит Брэндавуана снять с него штаны и в процессе раздевания вспоминает, что «здесь публика», и тут же переключается в реальность спектакля: «<…> Учитель музыки подсматривает в щелку, как одевает Журдена Брэндавуан... Начали» (4: 126). Жизнь превращается в искусство, как только заключается в магическую рамку сцены, то есть как только появляется подсматривающий зритель (в данном случае введение учителя музыки создает перспективу зрелища). Так происходит и с обведенным кружком своей роли (удвоенным) Брендавуаном, который из прозаического пространства жизни переходит в поэтическое пространство сцены без всякого «ущерба». В то же время именно Брэндавуан является агентом Мольера, который представляет поэтический полюс. В Брэндавуане – актере и роли – два языка – прозаический и поэтический – совмещаются как один.

Брендавуан – живой занавес. Конец первого действия сделан так: Николь (г-жа Боваль) посылает Брэндавуана-актера за Клеонтом.

Г-ЖА БОВАЛЬ. Беги сейчас же к Клеонту, барыня велела, и зови его сюда.

БРЭНДАВУАН. Чего б там барыня ни велела, я не могу позвать его сюда, потому что конец действия.

Г-ЖА БОВАЛЬ *(публике)*. Антракт.

Занавес. (4: 137)

Второе действие начинается с повтора того же поручения Николь Брэндавуану. Это по сути репетиция того самого приема «наплыва», который будет обыгран в «Мастере и Маргарите», когда начало следующей главы будет повторять конец предыдущей.

Вот как заканчивается второе действие:

БРЭНДАВУАН. Компресс принести, сударь?

БЕЖАР. Пошел ты к черту!

БРЭНДАВУАН. К черту – с удовольствием, сударь, тем более что… конец второго действия.

Занавес. (4: 146)

Брэндавуан выполняет функцию малого занавеса. Функцию большого занавеса, образующего рамку всей пьесы, выполняет сам Бежар. В начале представления о нем сказано: «*выходит из разреза занавеса в плаще и шляпе, с фонарем, прихрамывает*» (4: 123). Из его слов мы узнаем, что он идет выпить винца в «Старую Голубятню». Потом он с подачи письма, принесенного Брэндавуаном, перевоплощается в Мольера-Журдена и проводит репетицию. Мостом между двумя мирами (искусством и жизнью) в финале становится философ Панкрасс (Дюкруази):

БЕЖАР. Философа ко мне! Пусть он, единственный мой друг, утешит меня.

Дюкруази возникает возле Журдена.

Господин Панкрасс, скажите мне что-нибудь приятное!

ДЮКРУАЗИ. С удовольствием. Спектакль окончен! (4: 156)

После этих слов Журден вновь становится актером Бежаром: он срывает с себя наряд и надевает черный плащ.

В финале все повторяется: Бежар появляется «закутываясь в плащ, в разрезе занавеса» и говорит все о том же вине, которое ждет его в той же «Старой Голубятне». В реальности как будто ничего не изменилось. Спектакля как будто не было. Мгновение предвкушения выпивки затянулось. Время было остановлено искусством.

Тот же принцип языкового смешения посредством тех же мотивов, но на другом материале разыгран в инсценировке «Дон Кихота» [далее – ДК]. Автор инсценировки сродни Дымогацкому: если Дымогацкий надевает маску Жюля Верна, то автор ДК поневоле примеряет маску Сервантеса. В начальной ремарке означено множество книг в комнате Дон Кихота. Из слов цирюльника сразу же выясняется, что сеньор Кихано читает «Зеркало рыцарства». Книга становится рамкой, которая накладывается на прозаический мир Ламанчи, втягивая его в себя. Сознание Дон Кихота – фильтр, проходя сквозь который, действительность облекается в формы, «прописанные» в рыцарских романах. Дон Кихот – живое зеркало рыцарства. Герой и появляется, словно выйдя из зеркала, как будто он репетирует роль.

Ситуацию языкового смешения маркирует двуименность героя, которого в мире персонажей (по эту сторону реальности) знают как Алонсо Кихано, а в мире автора – как Дон Кихота (именно так он назван в ремарке). Дон Кихот подбирает себе подходящий по жанру реквизит (точнее, приспосабливает таз цирюльника под жанр рыцарского романа) и набирает труппу в лице «выдернутого» из другого (идиллического) жанра Санчо Пансы, которого он терпеливо обучает правилам игры. В ДК репетиция происходит не в театре, а в реальности, преображенной сознанием Алонсо Кихано в сценические подмостки, на которых разыгрываются *сцены из рыцарских времен.* Алонсо Кихано – директор труппы, он же первый актер, играющий роль Дон Кихота по сценарию, представленному в рыцарских романах [34]. Роль преображает актера настолько, что становится смыслом его существования. Театр проникает в реальность и втягивает ее в свой магический круг [35].

В театр воображения Дон Кихота втягиваются разные зрители; кто-то из них становится участником его спектакля против собственной воли (монахи, которых ДК принимает за волшебников, погонщики лошадей), кто-то – потому что поверил в существование чудодейственного Фьерабрасова бальзама и хочет узнать его рецепт (Мариторнес, Погонщик мулов, Паломек Левша), кто-то – потому что его забавляют чудачества странствующего рыцаря (Герцог и Герцогиня) [36], а кто-то – потому что хочет излечить идальго от его безумия (домашние Алонсо Кихано и Сансон Карраско).

Еще одним примером соавторского перевода как творческого присвоения образцового текста является булгаковская инсценировка гоголевского «Ревизора». Ситуация ревизора является «архетипической» для булгаковских сюжетов, в которых она остается узнаваемой, приспосабливаясь под различные авторские сценарии. Хлестакову в булгаковском мире подобны «ассистенты» (Иванов, Шервинский, Кири-

Куки, Аметистов, Милославский), которые, случайно оказавшись в нужном месте, присваивают чужие ценности. Персонаж, подобный Хлестакову, – трикстерская маска автора. Идея ревизии как «присвоения» чужого у Булгакова становится формой авторской идентичности [37]. Используя старый культурный реквизит, автор представляет спектакль по собственному сценарию.

Происходящее в булгаковском «Ревизоре» [38] похоже на происходящее в ПЖ: в обоих случаях интрига раскручивается из одной точки – из письма. В ПЖ это пакет с ролями, которые раздаются актерам, в «Ревизоре» – письмо, которое жадные до новостей Бобчинский и Добчинский выуживают у почтальона. Это письмо подобно сценарию, который подразумевает определенные действия.

В киносценарии идея ревизии проецируется в артистический контекст, а Хлестаков приобретает черты путешествующего с труппой (Осип) иностранного артиста (ср. с Воландом). Но и сама ситуация ревизора сродни репетиции. Провинциальная труппа во главе с городничим (ср. с рыжим и опытным Геннадием Панфиловичем) готовится к приезду неведомого зрителя из Петербурга. Город на скорую руку преобразуется в театральное пространство, где реальные «объекты» получают миражный статус, превращаются в реквизит для спектакля по известному сценарию. В соответствии с этим (чужим для него) сценарием преображается и Хлестаков и – в отсутствие настоящего ревизора – блестяще исполняет его роль, организуя вокруг себя «труппу» и вытесняя городничего как режиссера. Булгаковский Хлестаков подобен Кири-Куки (который, в свою очередь, подобен Хлестакову) и выполняет те же функции: занимает чужое место, соблазняет жену «хозяина» и забирает деньги (срывает банк).

[1] О театре (сначала Большом, затем анатомическом) вспоминает Юный Врач в зачинном рассказе «Записок юного врача» («Полотенце с петухом»), зрелища устраивают в своей квартире Филипп Филиппович Преображенский и Зоя Пельц, со спектаклем соотносится путешествие на машине времени, то же можно сказать о бале в квартире Берлиоза. Театральный код является доминирующим в романе «Мастер и Маргарита» и выводится «на рамку» в спектакле в Варьете и сне Никанора Ивановича Босого.

[2] См.: *Ямпольский М. Б.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). С. 148. М. В то же время М. Ямпольский отмечает, что подлинное повторение противостоит театру, который по определению выступает как дурное повторение существующего текста, отрепетированных мизансцен и жестов (там же, с. 149).

[3] См.: *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997.

[4] Помимо театра, традиционными локусами памяти являются дом, сад и город. Выполняя мнемоническую функцию, эти места тоже театрализуются, организуясь как сцены в*и*дения.

[5] Киносценарий написан в соавторстве с М. Каростиным.

[6] Такой список, в котором актер и роль предствлены как эквивалентные элементы, как бы способствует неразличению двух планов. Сценическую и внесценическую реальность не различает и Савва Лукич, который предпочитает досматриваеть спектакль со сцены, а затем принимает истерику Дымогацкого за театральный монолог.

[7] Эти хронотопы подобны, как подобны имена *Лид*ии И*ван*ны и *лед*и Гленар*ван*. Цепочки перекодировок указывают на подобие актера и роли.

[8] Багровый остров пьесы и фантастический остров Театра сравнивает О. Д. Есипова. См.: *Есипова О. Д.* Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова // М. А. Бул-

гаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 178.

[9] См.: Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. С. 338. Далее ссылки на пьесу «Багровый остров» даются по этому изданию в основном тексте с указанием страниц в круглых скобках (с. 338).

[10] Ср. с сомнением Геннадия по поводу пьесы Дымогацкого (пьесы-интекста), являющимся по сути метаописательным диагнозом булгаковского «Багрового острова» (пьесы-текста): «Снаружи аллегория, а внутри такой меньшевизм, что хоть топор повесь» (с. 300).

[11] Аналогичный принцип был использован в постановке «Мастера и Маргариты» Ю. П. Любимовым, где были задействованы декорации из других спектаклей театра (в частности, занавес из «Гамлета»).

[12] См.: *Ямпольский М. Б.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 38.

[13] См.: Там же. С. 22, 33.

[14] Там же. С. 97.

[15] Там же. С. 21.

[16] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 419.

[17] См.: *Иваньшина Е. А.* Голубая чашка Марии-Антуанетты: Об образе традиции в структуре булгаковского текста // Вестник Удмуртского государственного университета. Серия: История и филология. Вып. 2. Ижевск, 2009. С. 22-34.

[18] См.: *Ямпольский М.* Наблюдатель. С. 98.

[19] Там же. С. 99.

[20] Там же. С. 100.

[21] Там же. С. 101.

[22] Там же. С. 100.

[23] Ср. с тухлыми сардинками, которыми европейцы угощают туземцев.

[24] Пар позволяет соотнести катер, с одной стороны, с вулканом и самоваром, а с другой – с *Дым*огацким.

[25] Сила и память взаимосвязаны в булгаковском мире: память – сила, которая проявляется подобно бессознательному.

[26] Корабль – морской ящик – О. М. Фрейденберг соотносит с гробом и кивотом. Телега и корабль – передвигающийся храм и шествующее божество. Но это еще и театр. «<…> именно на телеге и корабле бог и совершает свой торжественный въезд. Корабль и телега – первые храм и театр». См.: Фрейденберг О. М. Миф и театр. М., 1988. С. 25.

[27] Булгаков М. А. Собр. Соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1990. С. 123-124. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в основном тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы (4: 123-124).

[28] В «Багровом острове» в начальной ремарке о Метелкине сказано: «висит в небе на путаных веревках и поет <…>»; в «Кабале святош», тоже в начальной ремарке, о Бутоне сказано: «схватывается за какие-то веревки, и звуки исчезают». И Брэндавуан, который передает перевязанный веревками пакет от Мольера, и управляющие театральной машинерией Бутон и Метелкин – одна и та же роль.

[29] Присутствие репетиторов удваивает «репетиционную» ситуацию пьесы.

[30] Имя философа созвучно имени Геннадия *Пан*филовича, с одной стороны, и имени Панкрат – с другой.

[31] Это «куролесит» в «Мастере и Маргарите» превратится в артиста по фамилии Куролесов, который и разыграет на сцене камерного театра в сне Босого пушкинского «Скупого».

[32] Разбитая ваза перекликается с разбитой – по вине донжуанствующюго Кири-Куки – голубой чашкой Марии-Антуанетты в пьесе «Багровый остров».

[33] В издании 1986 г. (Булгаков М. А. Пьесы. М.: Советский писатель, 1986) персонажи названы именно так.

[34] Ср.: Как проявление «воли к театру» воспринял поведение Дон Кихота Н. Евреинов. См.: *Есипова О. Д.* Пьеса

«Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 176. «Если бы «Дон Кихот» был создан в иной период жизни художника, может быть, ведущей в пьесе стала бы тема Театра, Роман Сервантеса открывал перед интерпретатором обжигающую богатством и остротой возможных проявлений перспективу — сделать Дон Кихота великим театралом, режиссером жизни» (там же, с. 174-175).

[35] Ср. с втягиванием в круг, изображенным в пьесах о машине времени.

[36] Герцог в ответ на сетования Герцогини о злосчастном безумии Дон Кихота говорит: «Вы ошибаетесь, дорогая, он неизлечим, и остается желать только одного – чтобы его безумие хоть чем-нибудь развлекало людей» (4: 215).

[37] *Соблазн классики* – эта формула М. О. Чудаковой определяет такое социопсихологическое и социокультурное явление в литературе, как мышление по аналогии с существующими образцами. См.: *Чудакова М. О.* Пушкин у Булгакова и «соблазн классики» // Лотмановский сборник. Вып. 1. М., 1995. С. 538-567.

[38] См.: Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2004. Т.5. С. 63-99.

Л. В. Губианури[1]

Музейная биография и география Михаила Булгакова

Интерес к предложенной теме возник в связи с сегодняшними размышлениями о музеях, об их роли, кризисе или наоборот возрождении. Может ли современный музей из просветительского, научного центра, каким он был в советское время (в первую очередь из-за дефицита информации), стать предметом искусства. Если так, то насколько наши музейные рецепции, наши выставки, экспозиции, инсталляции читаются и воспринимаются посетителями?

Другими словами, если бы Михаил Афанасьевич переступил порог литературно-мемориального музея М. Булгакова, не поступил бы он с ним так же, как герой его рассказа «Ханский огонь»? Подобные размышления вызвали желание проследить музейную биографию и географию М. Булгакова. Какие музеи видел, посещал писатель Михаил Булгаков? Нашло ли это отражение в его творчестве?

19 век стал эпохой рождения и строительства большинства музеев. Так, например, в Киеве первые музеи появляются в к80-х годах 19 века. Первым мемориальным музеем в Киеве стал музей Т. Г. Шевченко (1928 г). Закончился период собирательства, коллекционирования, мало радовали просто накопления, появились другие представления об организации коллекций, их роли в жизни общества, появились новые эстетические критерии.

---

[1] **Губианури Людмила Викторовна (Киев)**. Директор Музея М. А. Булгакова в Киеве.

Музейная биография Михаила Булгакова начинается с самого рождения писателя. Друг семьи Булгаковых, профессор КДА, историк литературы и церковной археологии, с 1918 года Академик Академии наук Украины Николай Петров станет крестным отцом будущего писателя. В доме его дочери Веры Булгаковы арендуют жилье, где они проживут 8 киевских лет. Николай Петров был основателем и на протяжении многих лет бессменным хранителем церковно-археологического музея, одного из самых посещаемых музеев Киева того периода, когда здесь рос и формировался будущий писатель Михаил Булгаков. ЦАМ одно время был единственным музеем такого типа на территории Российской империи, его коллекция равнялась коллекции музеев Ватикана. В 20-тые годы 20 века часть этой коллекции составили основание собраний киевского историко-культурного заповедника на территории Лавры.

По уставу музей был предназначен для ученых, преподавателей церковной археологии в гимназиях и университетах. Музей находился при библиотеке КДА. В библиотеке служил отец близкого друга Михаила Булгакова Александра Гдешинского. В отчете церковно-исторического и археологического общества за 1906 год среди лиц входящих в состав общества, которое так же занималось опекой музея, можно найти фамилию ординарного профессора КДА Афанасия Ивановича Булгакова. Интерес к археологии был связан с возрастающим увлечением, модой на собственную историю, старину. Первые такие раскопки древнего Киева, в частности Десятинного храма, проводили киевские иерархи. Появляются археологические общества, музеи, в программу духовных академий вводят курс церковной археологии, которая давала возможность наглядности, демонстрации. Монография Маккавейского «Археология страданий Иисуса Христа», которая появится в поле зрения будущего автора «Мастера и Маргариты», была построена именно на этих историко-ар-

хеологических аспектах, как собственно говоря, и киевская панорама Голгофа. Киевская панорама Голгофа, которая функционировала как музей, считается многими булгаковедами важным видеорядом древних глав романа «Мастера и Маргарита». Единственная Голгофа, виденная Булгаковым, по свидетельствам очевидцев обладала некоторыми специфическими приемами, которые создавали секрет перемещения во времени. Перед глазами зрителя, в зависимости от его расположения над куполом цилиндрического сооружения, разворачивалось картинное представление из объемных предметов на фоне большого полотна с мастерски прописанными мелкими деталями. Свет, источник которого был спрятан от зрителя, падал сверху, имитируя солнечные лучи. Все это производило «стереоскопическое ощущения участия в событиях», т.к. называемый эффект присутствия. Напомним, в «Белой гвардии» панорама упоминается при описании Владимирской горки, которая, как и Город пишется с большой буквы «Горка».

Следующим, посещаемым и любимым музеем среди киевлян, был Педагогический музей.

С Педагогическим музеем связана биография брата Николая, который смог спастись из педагогического музея, т.к. знал помещение музея, «как свои пять пальцев» (Е. С. Булгакова) [1]. Знали гимназисты не только здание музея, но и его коллекцию, здесь собирались и экспонировались работы гимназистов. В романе «Белая гвардия» этот эпизод найдет отражение в беге Алексея и Николки Турбиных. «Ты знаешь, что сейчас в музее сидит тысяча человек наших, голодные, с пулеметами…»

Следующий киевский музей связан с медицинскими страницами биографии Булгакова. В здании анатомического театра, на втором этаже размещался музей. Его коллекции гистологических препаратов мозга и развития костей

А. П. Вальтера и В. А. Беца на тот момент были самыми полными во всей Европе. Посещение студентом Михаилом Булгаковым анатомического театра зафиксировано в расписании мед. Факультета, и, конечно, в самых мистических эпизодах его творчества – поиски тела Най-Турса. «.. в огромной комнате пучок острого света, падающего на стол, а в пучке Николка разглядел 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. «Эти приметы внешности, да еще желтые пальцы от табаку принадлежали реальному учителю Булгакова, профессору, преподавателю анатомии Стефанису. Возможно здесь в стенах анатомического театра, во владениях профессора Стефаниса, родилась привязанность к работе с микроскопом, его любимым медицинским прибором, привлекающем не только зеркально-золотым блеском, но и способностью открывать загадочное, таинственное в мире, казалось бы известных предметов и явлений» [2].

В 1921 году Михаил Булгаков задумал пьесу, одним из персонажей которой должен был стать князь Юсупов. Материалы для пьесы Булгаков ездил собирать в подмосковное имение Юсуповых-Архангельское. Последняя владелица усадьбы княгиня З. Н. Юсупова в своем завещании передала прекрасную коллекцию скульптур, живописи, библиотеку государству. В годы революции бывшие служащие имения по собственной инициативе взяли усадьбу под опеку, получили охранную грамоту от Военно-революционного комитета. В октябре 1918 года вышел декрет о национализации имений Архангельское, Останкино, Кусково. 1 мая 1919 года музей усадьба был открыт для посетителей. Таким образом, Булгаков переступил порог только что открытого музея. Пьеса не была написана, но сама усадьба-музей станет местом действия рассказа «Ханский огонь».

Напомним, что близкие друзья Булгакова Павел Попов, его жена Анна Ильинична, Борис Шапошников были связаны с музеями Толстого и Пушкина. Многие письма Павла Попова к Михаилу Булгакову написаны из Ясной Поляны. Эти письма о жизни и проблемах усадьбы, которая благодаря Анне Ильиничне и Анне Львовне оставалась живым организмом с настоящим сбором яблок, варкой варенья, косьбой. Кроме того, Павел Попов и его жена готовили к изданию 90-ти томное собрания великого писателя. Зная, что Булгаков готовит инсценировку «Войны и Мира», предлагают Михаилу Афанасьевичу необходимые материалы.

Искусствовед Борис Шапошников работал над созданием музея А. С. Пушкина на Мойке. Приезжая в Москву, Борис Валентинович мог делиться своими впечатлениями с Булгаковым, который в это время работает над пьесой «А. С. Пушкин». Реставрация последней квартиры поэта была завершена в 1937 году под руководством Б. Шапошникова.

Из рассказов научных сотрудников музея, по найденным чертежам Жуковского, можно было предположить, что в кабинете поэта был камин, поэтому он и был восстановлен во время этой реставрации. В пьесе Булгакова «Александр Пушкин» в описании кабинета поэта камин так же присутствует. Ремарка: «Вечер. Гостиная в квартире А. С. Пушкина в Петербурге. Через открытую дверь виден камин и часть книжных полок в кабинете. Угли горят в камине кабинета и в камине гостиной.» При следующей реставрации музея поэта камин был убран. Первое издание Михаила Булгакова Елена Сергеевна передаст в музей Пушкина.(Кстати, сама Елена Сергеевна одно время работала в музее МХАТ)

По свидетельству М. О. Чудаковой, Елена Сергеевна рассказывала, что Михаил Афанасьевич любил посещать московский музей дворянского быта, директором которого был Борис Шапошников. Музей был закрыт в 1929 году по причине идеологической вредности.

Главный герой романа «Мастер и Маргарита» по образованию историк, знает 5 иностранных языков, из них 2 мертвых – греческий и латынь. Он работает в музее, и именно в музее, он получает облигацию, по которой выигрывает 100 тысяч. Это музейное чудо позволило ему стать свободным художником и написать свой роман. Но само образование Мастера, его служба в музее, которая предполагала некий доступ к редким книгам, древним рукописям – те объективные источники, которые должны убедить читателя, что Мастер действительно все «угадал» (М. и М.), как было.

Напомним, что судьба Мастера и Маргариты определяется на террасе «одно из самых красивых зданий в Москве», где с 1861 года по 1925 был Румянцевский музей, в котором может быть и работал мастер, а спустя десятки лет здесь находится одна из уникальнейших коллекций писателя Булгакова.

Одну из фотографий Елены Сергеевны Булгаков подписывает «Хозяйке мон репо». Елена Сергеевна так же называет домашнее меню 1939 года: ресторан « Мон репо». Мон репо устойчивая фразеологема, которая переводится как «мой отдых», «мой покой», «мое отдохновение». Так называли гостиницы, пансионы, приюты не только во Франции, но и в Англии, Америке. Для России – это в первую роман Салтыкова-Щедрина «Убежище Монрепо» и знаменитый садово-парковый скальный парк «Монрепо» на берегу Выборгского залива. Этот парк давал уникальные возможности для изучения художественной культуры эпохи Просвещения, неоклассицизма, сентиментализма, романтизма. Сегодня это музей-заповедник.

Мастер в финале романа за свои страдания награжден покоем или вечным домом. Сегодня музей есть вечным домом писателя Булгакова. Какие пожелание оставил Михаил Афанасьевич создателям его вечного дома? Князь Тугай-Бег из рассказа Булгакова «Ханский огонь», бывший владелец усадьбы, инкогнито, на правах обычного посетителя осматривает

родные пенаты, которые стали музеем. Его оскорбляет изучение семейного архива научными сотрудниками, заграждения и таблички, бестактные вопросы посетителей, их праздное любопытство и невежество. Ночью князь поджигает усадьбу. Галерея портретов в Независимом театре с комментариями Бомбардова в «Театральном романе» – прекрасная пародия на музейные экспозиции и экскурсии, которые часто грешат переизбытком как экспонатного, так и информационного материала. Известно, как Михаил Афанасьевич боялся воспоминаний и в первую очередь из-за «притянутых за уши родственников», то, что он называл «приехал дядя и привез игрушки».

В очерке «Путешествие по Крыму» Булгаков описывает свое посещение музея А. П. Чехова. «Посреди буйно разросшегося сада, дом с мезонином идеальной чистоты, и на двери этого дома маленькая медная табличка «А. П. Чехов». Благодаря этой дощечке, когда звонишь, кажется, что он дома и сейчас выйдет. Но выходит средних лет дама, очень вежливая и приветливая. Это – Марья Павловна Чехова, его сестра. Дом стал музеем, и его можно осматривать. Как странно здесь.». Поражает точное попадание писателя в саму суть мемориального музея, когда главным критерием «о, как я угадал» есть ощущение присутствия. Достигается это разными способами и «упражнениями», но то, что Булгаков называет словом «странно», т.е таинственно, есть признаком искусства, которым и должен быть музей. Любовь Евгеньевна, в своих воспоминаниях пишет, что это было не первое посещение Михаилом Булгаковым музея Чехова. «Особо нам понравился кабинет Чехова. Разноцветные стекла в полукружье большого итальянского окна смягчили лучи крымского солнца, и комната казалось прохладной. В кирпичный камин, прямо

против письменного стола врезан пейзаж Левитана. На столе все как было при Антоне Павловиче. На стенах много фотографий .Они придают всей комнате оттенок особой интимности. М. А. здесь не в первый раз. Я спросила его: «Мака, ты хотел бы иметь такой кабинет?». Он ничего не сказал, только кивнул головой» [3].

[1] М. Чудакова. Жизнеописание Михаила Булгакова. М, 1988.

[2] С. Ноженко. Медицина в контексте биографии М. Булгакова. Булгаковский сборник 1V,2001.

[3] Л. Белозерская-Булгакова. Воспоминании .М, 1990.

И. О. Мишина[1]

Пьеса М. А. Булгакова «Батум» в сегодняшнем прочтении

Преамбула

По мере изучения в течение длительного времени произведений и биографии Булгакова, у меня постепенно сложился определённый образ личности писателя. Всё, что появлялось нового в его творчестве или в его до сих пор не до конца изученной биографии, всегда довольно чётко встраивалось в ранее созданный образ. Всё, кроме пьесы «Батум» и причин её написания.

Несколько раз с большими интервалами приступала я к прочтению этой пьесы, но каждый раз спотыкалась где-то уже в начале и далее читала по диагонали. И каждый раз оставалась в недоумении: как ЭТО мог написать Булгаков? Пьеса серая, плоская, хоть и добротно, профессионально написана.

И только недавно (не буду говорить – к своему стыду), понимая, какое место эта пьеса занимает не столько в творчестве, сколько в биографии автора, я заставила себя прочитать её медленно, вдумчиво, почти по слогам. Прочитала… и поняла запись в дневнике Елены Сергеевны от 5 июня 1939 года, когда Булгаков прочитал Виленкину часть уже написанных картин из пьесы: «Никогда не забуду, как Виленкин, закоченев, слушал, стараясь разобраться в этом».[1] Было от чего «закоченеть».

---

[1] **Мишина Инна Омаровна (Москва).** Директор Музея М. А. Булгакова. в Москве (2007–2012).

Стала уже внимательно читать, а кое-что и перечитывать из работ булгаковедов по «Батуму». Прочитав большое количество напечатанного на эту тему, пришла к выводу, что, по мнению большинства булгаковедов и читателей, причина, толкнувшая Булгакова к написанию пьесы, такова: «желание перебросить мост и наладить отношение к себе», то есть каким-то образом приспособиться к власти. Этот вердикт Сталина был кем-то из его окружения передан Булгакову после возвращения писателя в Москву из несостоявшейся поездки на Кавказ за дополнительным материалом к пьесе. «Булгаковская энциклопедия» Б. В. Соколова: «Создавая "Батум", писатель рассчитывал получить официальное признание и обеспечить публикацию своих произведений, прежде всего, романа "Мастер и Маргарита"».

В наше время, из Интернета: «Он написал эту лживую пьесу, чтобы избежать неприятностей. И потом сломался и умер от унижения» (LJ-юзер Степной волк).

Лев Аннинский о Булгакове: «Он, как умел честно, отработал свой "Батум"», пьеса «искренняя, недвусмысленна в преданности». Л. Аннинский называет её гимном Сталину.

Но вот Анна Ахматова:

«Ты так сурово жил и до конца донёс
Великолепное презренье».

Так что же – «…до конца донёс великолепное презренье» или под конец жизни сломался и написал гимн Сталину? Противоречие.

И тогда я решила перечитать всё заново под углом зрения этой именно пьесы: произведения Булгакова, комментарии к ним, дневники, письма, воспоминания – всё. И получилось больше вопросов, чем ответов.

С чего бы это Булгаков, писатель, обладавший редким аналитическим складом ума, ещё в 1919 году предсказавший в «Грядущих перспективах» печальную судьбу России на многие десятилетия вперёд;

писатель, никогда не шедший на компромисс с властью, не подписавший ни одного требующего казней и т.п. письма;

писатель, в самые тяжёлые для него годы не исключивший самоубийства в случае неполучения положительного ответа на своё письмо в 1930 году Правительству СССР (а не проще было ещё тогда написать пьесу о Сталине?), вдруг в 1939 году сломался?

Оттого, что закончил свой главный труд – роман «Мастер и Маргарита» – и мечтал его напечатать? Куда же подевалась его прозорливость? Кем он в этом случае надеялся предстать перед своими читателями в «грядущих перспективах»? Или он поглупел со времени написания в 1929 году пьесы «Кабала святош»?

«**Мольер**. Всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави. И вот всё-таки – раздавил! Тиран! <…>Но ведь из-за чего, Бутон? Из-за "Тартюфа". Из-за этого унижался. Думал найти союзника. Нашёл! Не унижайся, Бутон! Ненавижу бессудную тиранию!»

У Булгакова была мечта – побывать за границей. Для успешной интеллигенции того времени это до поры до времени было реально: ездили писатели, литераторы, театральные деятели, целые театральные труппы. У Михаила Афанасьевича эта мечта была его мукой, она олицетворяла для него свободу.

Объясняя немыслимость своего существования на родине, он обращается к Правительству СССР (письмо 1930 г.) с такими словами: «Я прошу Правительство СССР приказать мне в срочном порядке покинуть пределы СССР…» и далее: «Я обращаюсь к гуманности советской власти и прошу меня, писателя, который не может быть полезен у себя в отечестве, великодушно **отпустить на свободу**». Обращаю внимание: не за границу, а именно *на свободу*.

Думаю, Сталин этого ему не забыл.

Звонок Сталина Булгакову в ответ на его письмо даёт писателю две вещи – возможность работать во МХАТе и обещание встречи.

Все последующие годы Булгаков мучается ожиданием этой встречи. Бесконечно прокручивает в голове телефонный разговор со Сталиным – чего не сказал, что сказал не так. Тема Сталина в булгаковской семье была постоянной.

Из письма Булгакова к Вересаеву: «Викентий Викентьевич! Прочитайте внимательно дальнейшее. Дайте совет.

Есть у меня мучительное несчастье. Это то, что не состоялся мой разговор с генсеком. Это ужас и чёрный гроб. Я исступлённо хочу видеть хоть на краткий срок иные страны. Я встаю с этой мыслью и с нею засыпаю. Год я ломал голову, стараясь сообразить, что случилось? Ведь не галлюцинировал же я, когда слышал его слова? Ведь он же произнёс фразу: "Быть может, Вам действительно нужно уехать за границу?"… Он произнёс её! Что произошло? Ведь он же хотел принять меня? <…>Но упала глухая пелена. Прошёл год с лишним. Писать вновь письмо уже, конечно, было нельзя. И тем не менее этой весной я написал и отправил». (26.VII, 28.VII.1931 г.)

И в ответ – молчание.

В апреле 1934 года Булгаков обратился в комиссию по делам художественного театра с просьбой о разрешении на двухмесячную поездку в Европу. Обещали. Казалось бы, мечта осуществится. Из дневника Е.С. 18 мая 1934 г.: «Булгаков – "… Давай лучше мечтать, как мы поедем в Париж!" И всё повторял ликующе:

– Значит, я не узник! Значит, увижу свет!»

Неожиданный отказ в поездке за границу 7 июня надолго выбил Булгаковых из колеи. «Уж очень хорош был шок!» – напишет Булгаков П. С. Попову 6 июля 1934 г.

О всех перипетиях, связанных с отказом в выдаче заграничных паспортов, Булгаков сообщил в письме Сталину. В дневнике Е. С. Булгаковой по этому поводу есть запись: «20 июля *(1934 г.- П.М.)* у М.А. очень плохое состояние <… > написал обо всём этом Сталину, я отнесла в ЦК. Ответа, конечно, не было».

Осенью 1934 года, пережив неудачу с романом («Жизнь господина де Мольера») и крах еще одной попытки попасть, наконец, за границу, и долгого лечения от нервного срыва, делая дополнения и переписывая отдельные главы 3-й редакции своего главного труда – романа «Мастер и Маргарита», Булгаков напишет на 1-м листе справа: «Дописать раньше, чем умереть. 30.10.1934».

Опасаясь, что не успеет окончить роман «Мастер и Маргарита» – он в опале, кругом аресты, – Булгаков решает, в качестве «охранной грамоты» или страховки своей жизни, подать «наверх» сигнал о том, что собирается писать пьесу о Сталине. Из дневника Е.С. 7 февраля 1936 года: «…М.А. окончательно решил писать пьесу о Сталине».

В беседе 1936 г. с директором МХАТа он оповещает того, «что единственная тема, которая его интересует для пьесы, это тема о Сталине» (дневник Е.С). Но остановить маховик репрессий уже не удаётся: вскоре его пьесы одна за другой будут сняты со сцены.

«Итак, премьера Мольера прошла. Сколько лет мы её ждали! Зал был, как говорит Мольер, нашпигован знатными лицами. <…> Успех громадный. Занавес, по счёту за кулисами, давали 22 раза. Очень вызывали автора» (дневник Е.С., 16 февраля 1936 г.). И, как по команде, пошли резко отрицательные статьи о пьесе. «Участь Миши мне ясна, он будет одинок и затравлен до конца своих дней» (дневник Е.С., 24 февраля 1936 г.).

«Через неделю после запрета спектакля Булгаков в разговоре с С. П. Керженцевым, председателем Комитета по делам искусства, сочтёт необходимым вновь сказать о том, что им задумана пьеса о Сталине. Обдуманный характер этих сигналов оправдан … Упоминания продлевали «охранную грамоту». Объяснять значение такой «охранной грамоты» в ситуации 37 года и последующих годов не приходится… Тень великого инквизитора постоянно нависает над булгаковской жизнью. Художественный театр, в котором драматург работал, и Боль-

шой, в котором он продолжал служить, – театры правительственные» (А. Смелянский, 1, 24-25).

Может быть, раскрученный маховик здесь ни при чём, а это делается специально, чтобы закрепить безвыходность положения Булгакова? Принудить его вновь и вновь обращаться «наверх» ?

Из письма к В. В. Вересаеву 27 августа 1931 г. :

«…Имеются в Москве две теории. По первой (у неё многочисленные сторонники), я нахожусь под непрерывным и внимательнейшим наблюдением, при коем учитывается всякая моя строчка, мысль, фраза, шаг. Теория лестная, но, увы, имеющая крупнейший недостаток. Так, на мой вопрос: "А зачем же, ежели всё это так важно и интересно, мне писать не дают?" – от обывателей московских вышла такая резолюция: "Вот тут-то самое и есть. Пишете вы Бог знает что и поэтому должны перегореть в горниле лишений и неприятностей, а когда окончательно перегорите, тут-то и выйдет из-под Вашего пера хвала".

Но это совершенно переворачивает формулу "бытие определяет сознание", ибо никак даже физически нельзя себе представить, чтобы человек, бытие которого составлялось из лишений и неприятностей, вдруг грянул хвалу. Поэтому я против этой теории».

Имеется много фактов, указывающих на то, что творческая деятельность Булгакова действительно была постоянно в поле зрения высшего руководства страны.

Из письма Булгакова С. А. Ермолинскому (14.06.1936 г.):

«…Так жить больше нельзя, и так жить я не буду. Я всё думаю и выдумаю что-нибудь, какою ценою мне ни пришлось бы за это заплатить».

15 сентября 1936 года он написал заявление об освобождении его от службы в Художественном театре. «Со службой, дарованной ему шесть лет назад в виде особой милости и стоившей ему огромных разочарований (несмотря на «сценическую кровь» !) было покончено» (М. Чудакова, 7, 590).

Из письма Я. Л. Леонтьеву (05.10.1936):

«Сегодня у меня праздник. Ровно десять лет тому назад совершилась премьера «Турбиных». Десятилетний юбилей. Сижу у чернильницы и жду, что откроется дверь и появится делегация от Станиславского и Немеровича с адресом и ценным подношением. В адресе будут указаны все мои искалеченные или погубленные пьесы и приведён список всех радостей, которые они, Станиславский и Немерович, мне доставили за десять лет в Проезде Художественного театра. Ценное же подношение будет выражено в большой кастрюле какого-нибудь благородного металла (например, меди), наполненной той самой кровью, которую они выпили из меня за десять лет».

В сентябре 1938 года Булгаков посылает следующий сигнал «наверх». После долгих препирательств с представителями МХАТа П. Марковым и В. Виленкиным Булгаков соглашается писать пьесу о Сталине и 10 сентября заводит под неё тетрадь. Но дальше этого дело не идёт.

На протяжении всего 1939 года он испытывает постоянное давление со стороны родных и друзей, а также сотрудников МХАТа, которые настаивают, чтобы он наконец написал пьесу о Сталине.

В 1939 году Булгаков в основном дописал роман «Мастер и Маргарита». Вот уже несколько лет страна в оцепенении – все живут под страхом за свою жизнь: идут постоянные аресты, чаще всего – ночные. Все, кому было что, торопились доделать или дописать свои главные дела и работы. Он успел. Дописал. Свободен от страха – не успеть дописать («Дописать раньше, чем умереть» – помните?).

Булгаков пишет пьесу о Сталине.

О пьесе.

О пьесе «Батум» я прочитала очень хорошие большие работы Б. Гаспарова, М. Петровского, А. Смелянского и М. Чу-

даковой. И обоснование моих оценок будет во многом опираться на эти работы.

Пьеса разобрана названными критиками по косточкам. Мы же рассмотрим кое-что из того, что лежит в пьесе на поверхности. В этом смысле интересен разговор Сталина с одноклассником, в котором представлена логика большевизма: «лес рубят – щепки летят», то есть человек – щепка. Сталина не заботит судьба этого одноклассника, который так сочувственно к нему отнёсся, спросив: «…деньги у тебя есть? Я могу дать тебе взаймы, как только сможешь – отдай». Сталину надо его использовать, передать прокламацию, и он это делает, нисколько не заботясь о том, что может сломать судьбу своего сердобольного приятеля. Более того, он заранее уверен, что может заставить того согласиться выполнить опасное задание, вопреки сопротивлению одноклассника: «…Да ты не беспокойся, я уже сказал, что через тебя передам, он знает…».

Здесь уже идёт перекличка со звонком Сталина Булгакову, после его известного письма Правительству в 1930 году. К этому времени Сталин особенно виртуозно владеет подобными диалогами. Он не собирался отпускать Булгакова за границу и, конечно, был уверен, что на его вопрос: «Что, очень сильно мы Вам надоели?» – Булгаков ответит приблизительно так, как он и ответил. По-другому можно было ответить только подготовившись к подобному диалогу. Расчёт был именно на неожиданность звонка.

Напрашивается и сравнение царских репрессий со сталинскими не в пользу последних. «…Крестьянин И. В. Джугашвили, за государственное преступление, подлежит высылке в Восточную Сибирь под гласный надзор полиции на три года». И сравнение батумской стачки (из шеститысячной толпы убито 14 человек) при Николае II, с количеством расстрелянных за 1934-1939 гг. (хотя цифры и не обнародовались, но каждая семья могла назвать забранного ночью родственника) было не в пользу вождя.

Если кто и вызывает сочувствие и симпатию в этой пьесе, так это несчастные рабочие, бедственное положение которых позволило втянуть их в кровавую бойню революции.

Интересно место из диалога Николая II с Трейницем (жандармский полковник). На запрос полковника в розыск о приметах арестованного (о чём он говорит царю), – «Сообщите впечатление, которое производит его *(Сталина – П.М.)* наружность, следует ответ: «Наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит». Что, не было других донесений? Но автором выбрано это. А если «принять во внимание облетевшую мир фразу Троцкого *(о которой Сталин не мог не знать – П.М.)*, изгнанного из Советской России и заявившего в первом же зарубежном интервью о Сталине как о "самой выдающейся посредственности в нашей партии"» (Смелянский,1, 42), так о чём же пьеса? О героической, революционной молодости вождя? Не получается. Скорее о революционере среднего масштаба. Это историческая зарисовка предреволюционного процесса, «происходившего в моей отсталой стране» (Булгаков, Письмо правительству СССР, 1930), а именно в Батуме в 1902 году.

Так что же за пьесу написал Булгаков?

В **ней**, даже на поверхностный взгляд, можно найти много интересного. Но всё это и многое другое нашли ранее ведущие булгаковеды. Главный герой – Иисус и Антихрист (Б. Гаспаров), самозванец, двойник Гришки Отрепьева (Петровский), то есть в нём нашли всё, что только можно сказать о Сталине. «…Герой пьесы одновременно характеризуется как Иисус и Антихрист. Его исключение из семинарии – это и сошествие на землю Мессии и изгнание из рая сатаны. Объявленная им новая эра (при встрече нового, 1902, года) – это и царство Божие на земле, и царство Антихриста». В последних репликах пьесы – в «напряженном вглядывании в и узнавании героя, вернувшегося, «аки тать в нощи» (буквально так – поскольку Сталин бежал из ссылки), проступают ассоциации не

только со сценой явления воскресшего Христа в Эммаусе, но и со Вторым пришествием. Одновременно, однако, вся линия инфернальных иллюзий придает этой сцене ассоциативную связь с возвращением в мир Антихриста, развязанного от тысячелетних уз (ср. в «Белой гвардии» появление на сцене Петлюры, выпущенного из тюрьмы)» (Б. Гаспаров, 8, 117, 119). Об этом же – у Смелянского: Булгаков показал в Сталине «…самое чудовищное воплощение мирской *власти*, владыку Града земного». Сам Сталин сразу такого о себе, конечно, найти не смог, но кое-что увидел.

Получается: Булгаков «хотел как лучше», то есть писал гимн Сталину, «а вышло, как всегда» – «написал «Батум» о том же, о чём написаны и все остальные его пьесы, – о диалектических сложностях противоречия между добром и злом» (М.Петровский, 3, 446).

А дальше ещё конкретнее: «С этой точки зрения творчество Булгакова предстаёт как бескризисное развитие, как постепенно набирающее высоту разворачивание «изначально» данных художнику потенций, поразительный образец верности писателя самому себе и своему духовному призванию – вопреки всем стараниям мирской власти сбить его с пути, завертеть в административно-карательной метели, перекупить, уничтожить» (М.Петровский, 3, 444).

Так, например, Чудакова считает, что пьеса «Батум» – «первая и последняя попытка» написать революционную пьесу – и она не удалась благодаря таланту и цельности натуры автора. А делалась эта попытка ради возможности увидеть роман «Мастер и Маргарита» напечатанным.

У меня другая версия.

Да, эта пьеса есть первая и последняя попытка Булгакова написать революционную пьесу, и её возникновение связано с романом «Мастер и Маргарита». Но делалось это не ради того, чтобы иметь возможность (призрачную) увидеть роман напечатанным.

Три очень тяжёлых для «непопутчиков» года – 1936-1939 – Булгаков выиграл, посылая наверх сигналы с обещанием написать пьесу о Сталине: получил возможность дописать роман. И дописал.

Возможно, с самого начала он понимал, что этим сам себя загоняет в ловушку – «И гостью страшную ты сам к себе впустил, И с ней наедине остался» (А. Ахматова) – но не находил другого выхода.

В 1939 году ловушка захлопнулась.

Нужно было либо писать пьесу, которую от него ждали, что было для него неприемлемо, либо отказаться от её написания, что было равносильно гибели, – не будем озадачиваться, в какие именно жестокие и причудливые формы она могла быть облечена, и что хуже – могла затронуть его семью и близких.

Первый вариант требовал от Булгакова хотя бы среднюю для его возможностей пьесу, без особых славословий в честь вождя, для которых существовали акыны, но – положительную, без двойного дна. В этом случае решились бы практически все его проблемы взаимоотношений с правящей властью.

О подобном он написал в письме Правительству 1930 года, уже не раз нами цитированном. Там он говорит, что ему советовали обратиться к власти с покаянным письмом и уверениями в том, что «я буду работать, как преданный идее коммунизма писатель-попутчик. Цель: спастись от гонений, нищеты и неизбежной гибели в финале. Этого совета я не послушался». Что же, теперь послушаться? Из-за романа? А, может, наоборот, из-за романа-то как раз и нельзя?

Роман дописан. Булгаков понимал цену романа, а значит, и его автора. Он был уверен, что жена не даст пропасть роману и что хотя бы после его смерти найдёт возможность его издать. В этом смысле он был спокоен.

Второй вариант предполагал отказ от написания обещанной пьесы к 60-летию Сталина, что неизбежно влекло бы за собой «гонения, нищету и неизбежную смерть в финале». И в

этом случае оставалось только сидеть и ждать, когда за тобой придут: «…Никогда не убегайте крысиной побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте –пусть воет вьюга, ждите, пока к вам придут»(4, том 1), вернее, за вами.

Булгаков выбрал третий вариант из, казалось бы, двух – написать (он же писатель, да какой!), но другую пьесу, какую от него не ждут, высказать всё накопившееся, завуалировав его хоть на время. Он не захотел ждать, чтобы его уничтожили за то, чего он не сделал (не написал долгожданную пьесу). Лучше пусть его покарают за то, что он сделает. От него ждут пьесу о Сталине, к его юбилею? Он её напишет.

И написал**.** Но что?

«…Булгаков проделал неслыханный по дерзости (художественной, моральной и политической) эксперимент: соединил в образе Сталина черты пророка и демона, Христа и Сатаны, то есть сказал на булгаковском языке достаточно внятно, что его герой – Антихрист» (М. Петровский, 3). Об этом – и в трудах А. Смелянского, Б. Гаспарова и др.

За десятилетие мучительного ожидания обещанной Сталиным встречи, видимо, изменилось его отношение к вождю.

Из «Дон Кихота», 1939, 4, т.4.

«…Он лишил меня самого драгоценного, которым награждён человек, он лишил меня свободы… На свете много зла, Санчо, но хуже плена нету зла».

***

Известно, что в студенческие годы Булгаков отходил от веры, но в первые московские годы он снова – верующий человек. В 1923 году в коммуналке на Большой Садовой, 10, Булгаков пишет «Белую гвардию» (4, т. 1) и на первой же странице его романа: «Николкины голубые глаза, посаженные по бокам длинного птичьего носа, смотрели растерянно, убито. Изредка он возводил их на иконостас, на тонущий в полумраке свод алтаря, где возносился печальный и загадочный старик Бог, моргал. За что такая обида, несправедливость? Зачем понадо-

билось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?

Улетающий в чёрное, потрескавшееся небо Бог ответа не давал, а сам Николка ещё не знал, что *всё, что ни происходит, всегда так, как нужно, и только к лучшему*».

Так писал Булгаков, год назад потерявший горячо любимую мать. Так мог написать только глубоко верующий человек. И, возможно, в той ситуации, когда он попал в ловушку, Булгаков стал действовать по принципу: делай, что должно, – и как Бог рассудит. Повторюсь: он не хотел послушно идти на заклание, чтобы его уничтожили за то, чего он не сделал (не написал пьесу), а предпочёл сопротивление, как это может сделать только писатель: он напишет пьесу о Сталине, напишет, и пусть его покарают за неё.

И чтобы пьеса не была отвергнута при первом же прочтении официальными лицами, он старается многое в ней завуалировать. Булгаков хотел, чтобы пьеса дошла до сцены или была напечатана.

От него ждали, а значит, и видели на первом этапе то, чего ждали: пьесу, прославляющую вождя.

А он знал, что разоблачение рано или поздно наступит, и ожидал его почти на подсознательном уровне. И тогда его непременно покарают. Он был к этому готов. Позднее в своих воспоминаниях Елена Сергеевна называла это его предчувствиями.

«10 декабря 1969 г., тридцать лет спустя, Елена Сергеевна рассказывала нам: «Когда подъехали к театру *(27 июня 1939 года – П.М.)* – висела афиша о читке «Батума», написанная акварелью, – вся в дождевых потёках.

– Отдайте её мне, – сказал Миша Калишьяну.

– Да что Вы, зачем она Вам? Знаете, какие у Вас будут афиши? Совсем другие!

– Других я не увижу». (Афиша с потёками сохранилась в архиве писателя)» (М. Чудакова, 7, стр. 636).

М. Петровский пишет: «…в авторский замысел входила

ставка на провал». По моей версии, это было ожидание и внутренняя готовность к разоблачению.

Из воспоминаний В. Виленкина, «которому предстояло выехать вместе с Булгаковым и режиссёром-ассистентом в Батум и Кутаиси «для сбора и изучения архивных документов»: <…>

Наконец, наступило 14-е, и мы отправились, с полным комфортом, в международном вагоне, в двух купе. «Была страшная жара. Все переоделись в пижамы. В «бригадирском» купе Елена Сергеевна тут же устроила отъездный банкет, с пирожками, ананасами, выпили за успех. Поезд остановился в Серпухове и стоял уже несколько минут. В наш вагон вошла какая-то женщина и крикнула в коридоре: «Булгахтеру телеграмма!» Михаил Афанасьевич сказал: «Это не булгахтеру, а Булгакову» (Елена Сергеевна с ужасом, не прошедшим за тридцать лет, говорила нам, что он сказал это, побледнев, в ту же секунду, как раздался этот странный возглас, – будто он всё время ждал его. – М.Ч.)» (7, стр.638).

Разоблачение неизбежно. Это Булгаков понимал, но чем позднее, тем лучше: тем больше людей ознакомится с его отношением к Сталину.

Вот что он оставлял потомкам в «Грядущих перспективах».

Но Сталин его переиграл, в этих играх ему не было равных. Увидев в пьесе что-то из того, что Булгаков пытался завуалировать, он запретил её для сцены и печати, но как бы не за это – не стал делать из Булгакова жертву, но ударил по самому его больному месту, обвинив в попытке приспособиться к власти – «перебросить мост и наладить отношение к себе» – переданный писателю сталинский вердикт. И этот вердикт до сих пор в ходу – 70 лет! Ведь все, кто пытается оправдать Булгакова в написании верноподданнической пьесы, тем самым признают этот вердикт. Не пора ли реабилитировать Булгакова? Великая Анна Ахматова, будучи его современницей и другом, явно не принимала вердикт Сталина:

Ты так сурово жил и до конца донёс
Великолепное презренье…
……..
И нет тебя, и всё вокруг молчит
О скорбной и высокой жизни.

Но в Высокой жизни не может иметь места «наведение мостов» с властью Антихриста.

[1] Дневник Е. С. везде цитируем по подлинному тексту ввиду искажений текста в печатных изданиях.

Литература, использованная при написании статьи:

1. А. Смелянский. «Уход» (Булгаков, Сталин – «Батум»).М., Изд. «Правда», 1988.

2. М. Чудакова. «Пушкин у Булгакова и “соблазн классики”».

3. М. Петровский. «Мастер и Город», глава девятая «Дело о “Батуме”». С.-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2008.

4. М. А. Булгаков. Собр. соч. в пяти томах. М., Художеств. литература, 1989.

5. Михаил Булгаков. Собр. соч. в десяти томах, том десятый. ПИСЬМА. М., Изд. «Голос», 2000.

6. Лев Аннинский. «Он мастер! Мастер!» Борис Мягков. «Родословия Михаила Булгакова». М., Изд. «АПАРТ», 2003.

7. М. Чудакова. «Жизнеописание Михаила Булгакова».

8. Б. Гаспаров. Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова // Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 117, 119).

И. А. Воробьева[1]

Бабочка Агафокла на даче Булгаковых в Буче

1. Летняя квартира для Варвары Михайловны

В 1900 году Булгаковы купили две десятины леса в Буче. Участок был куплен по инициативе В. М. Булгаковой, на ее имя (значится в списке владельцев) и на ее деньги (приданое). Подрядчика для строительства также нанимала В. М. Булгакова. Дом в Буче был единственной собственностью семьи Булгаковых. Квартиры в Киеве (на Воздвиженской 10, на Кудрявском спуске 9, на Госпитальной, на Андреевском спуске 13) Булгаковы снимали, а дом в Буче строили при самом активном участии родителей Булгакова.

Из письма А. И. Булгакова другу В. М. Позднееву, 26.02.1902:

«Дорогой Владимир! Уже почти целый месяц, как я получил твое письмо с поздравлениями и пожеланиями к наступившему Новому году, но не мог раньше взяться за письмо, хотя и не занят исправлением никаких должностей и не имею никаких экстренных дел, какие застигли тебя в начале года. Я постоянно несу такую головокружительную работу, что почти не вижу времени за нею. Ты, может быть, не поверишь, что мы с женою часто не имеем времени поговорить о своих делах: я занят своими делами, жена домашнею толкотнею и наблюдениями за уроками ребят. Выходить из дома можем только на короткое время и то почти всегда врозь, чтобы не оставлять без своего призора свою мелкоту, которая повинуется только нашему голосу и не признает никакого авторитета. В гости почти никуда не ходим, и у нас почти никто не

---

[1] **Воробьева Ирина Алексеевна (Киев).** Научный сотрудник, председатель правления Фонда содействия деятельности музея М. А. Булгакова в Киеве.

бывает. А тут еще Варвара Михайловна решила устроить свою летнюю квартиру, для каковой цели приобрела две десятины лесу и поручила одному подрядчику постройку деревянной дачи с необходимыми службами. Дача находится вне черты города (на двадцать третьей версте по новой – Киево-Ковельской – железной дороге). Но сообщения по железной дороге еще нет: приходится ездить для наблюдения при помощи городского трамвая (по 18 верст) и потом на лошадях (около 10 верст); это отнимает почти целый день. Если присоединить обсуждение планов и подробностей постройки, переговоры с подрядчиком и некоторые денежные операции, то тебе станет понятно, в каком круговороте важных и мелочных дел приходится вращаться «…» Надеемся летом жить на своей земле и собственноручно культивировать дикий участок, превращая лесок в сад и маленькую часть в огород. Дал бы Бог здоровья (чего и вам от души желаю)».

К этому времени в семье Булгаковых уже 6 детей, старшему Михаилу 11 лет, а в мае должна родиться седьмая Леля.

2. Преимущества Бучи

Сообщение

Поселок Буча возник во время строительства железной дороги Киев-Ковель, которое началось в 1899 году. В октябре 1902 года была введена в эксплуатацию железная дорога одноколейка, поэтому строили разъезды, где начали селиться железнодорожники. Несомненным преимуществом Бучи было хорошее сообщение с городом. Через стацию Буча в сутки проходило до 12 пассажирских поездов. Время проезда от Киева до Бучи составляло 45 минут - час, в зависимости от поезда. Проезд от Киева стоил: разовый 2 класса - 56 коп., 3 класса - 32 коп., месячный проездной 2 класса - 14 руб., 3 класса - 8 руб. Общеизвестно, что Михаил Булгаков работал контролером в этом поезде летом 1912 года во время студенческих каникул, что было официально разрешено.

Киевлянин, № 72, 12 марта 1908 года:

«К вопросу о принятии студентов на железнодорожную службу.

Управление железных дорог подтвердило начальствующим лицам на железной дороге и подъездных путях к неуклонному исполнению и распоряжению свои прежние циркуляры ***о недопущении студентов всех высших учебных заведений*** *для каких-либо занятий в конторах при управлении железных дорог или на линиях в качестве постоянных временных или поденных служащих,* ***за исключением студентов университетов в качестве временных агентов исключительно для контроля билетов в поездах пригородного сообщения и то лишь в каникулярное время****».*

С конца марта до наступления дачного сезона ходил специальный дачный поезд (только 3 класс), чтобы люди могли осматривать дачи, так как в Киеве было много возможностей: Святошин, Ирпень, Китаево и т.д.

Климат

В Буче Лесной был характерный климат: чистый воздух, отсутствие туманов, лес, с преобладанием сосны. В лесу много земляники. Проточный пруд принадлежал помещику Красовскому, который «предоставлял обывателям право купаться, кататься на лодке и удить рыбу». Также можно было удить рыбу в речках Буча, Ракач и Ирпень.

Бытовые условия

Вода в Буче была колодезная. Молочные продукты доставляли из ближайших деревень и Гостомеля. До 1909 годы существенным недостатком было отсутствие базара, но уже с марта 1909 «благодаря энергии общества благоустройства поселка Буча базар правильно функционирует» по адресу Базарная площадь 3. Мясо покупалось у местных крестьян по ценам ниже киевских по договору с обществом благоустройства пос. Буча.

В Обществе благоустройства было всего 3 штатные единицы: председатель, секретарь и казначей.

Полицейский участок находился в Гостомеле. Ближайшая

аптека также была в Гостомеле (2 км.), при железнодорожной станции была врачебная кабина ЮЗЖД. Также в Буче принимали врачи М. Л. Поппер (сосед Булгаковых, дедушка Н. В. Голуб), В. Б. Каминский, известный гидропат.

Цены

Комнату в Буче можно было снять за 35-50 рублей, 2 комнаты с кухней и верандой за 75-100 рублей, 3 комнаты с кухней и ледником за 150 рублей, 4 комнаты с передней, кухней и верандой за 250 рублей за сезон.

Земля с лесом под застройку продавалась в рассрочку на 10 лет без процентов по цене от 10 копеек до 2 руб. за кв. сажень (сажень=2,1 метра)

3. Дача Булгаковых

Булгаковы купили участок № 79 на Васильевском проспекте (сейчас это ул. Артема 55, но дом не сохранился, сгорел в 1918 году). Первоначально в Буче было всего 4 улицы: Вокзальная и Николаевский, Владимирский и Васильевский проспекты. (*Смотри план Н. В. Голуб. Дача Булгаковых на плане № 1).*

Помещик Василий Иванович Красовский, у которого Булгаковы купили участок, организовал постройку дачного поселка Буча, и три проведенных в лесу просеки назвал именами своих сыновей (Николая, Владимира и Василия).

Дом Булгаковы строили по типовому проекту, деревянный, из 5 комнат с двумя верандами. На участке также был флигель (постройка без фундамента, с железной крышей, примерно 30 кв.м.), колодец глубиной 10 метров. Чтобы посадить сад и огород, нужно было корчевать лес. А. И. Булгаков принимал личное участие в этой работе, посадил сад, устраивал дорожки в саду вместе с сыновьями. В. М. Булгакова разводила цветы, высаживала каштаны.

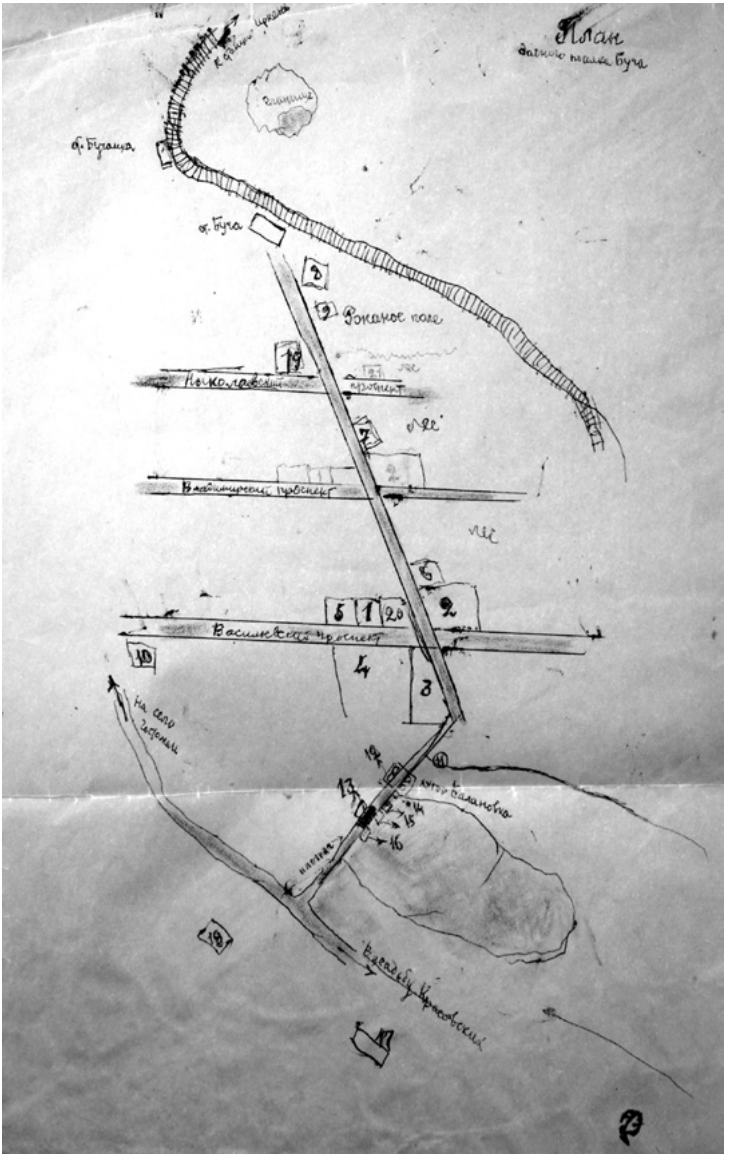


Рис. Н. В. Голуб. План поселка Буча.

1 – дача Булгаковых 2 – дача Семенцовых 3 – Дача Попперов 4 — дача Ланчиа 5 – дача Лысянского 7 – Дача гидропата Каминского 20 – дача Гладия. **Коллекция музея Булгакова в Киеве**

Леля Булгакова, вспоминая детство, рассказывала своей дочери В. М. Светлаевой: *«около 1905 года стали строить крокетную площадку в Буче. Дворник Корней привез глину, которую разминали босыми ногами, перед тем, как трамбовать площадку; в этом участвовали Иван и Николай. Ваня, разогнавшись по скользкой глине, с размаху сел на кучу глины».*

У всех детей были свои обязанности, у каждого своя грядка. Булгаковы жили на даче по полгода – с мая по октябрь. И. В. Листовничей, дочь хозяина дома на Андреевском спуске,13, вспоминала: «*В конце лета 1909 года мой отец купил дом (Андреевский спуск 13) Когда я вошла во двор, то увидела большую крестьянскую телегу, на которой возвышалось пианино. В этот день Булгаковы возвращались со своей бучанской дачи. Молодежи в семье было много. Все любили музыку, и весной пианино отправлялось на дачу, а к осени – вместе с хозяевами – возвращалось домой*»

Атмосфера дома создавалась усилиями всей семьи, с любовью и радостью. На даче всегда было много гостей. В. М. Булгакова хотела встретить старость в этом доме.

4. Соседи Булгаковых

К 1909 году было продано 250 участков, застроено около 79. С 1901 года в Буче постоянно жил художник Мурашко Николай Иванович (1894-1909), великий украинский художник и педагог. С 1911 года в Бучу переехал знаменитый гидропат В. Б. Каминский (1859-1931) (*на плане дача №7*)

Ближайшими соседями Булгаковых были: Лысянский Георгий Иванович (его дочь Мария «Муся» была близкой подругой Вари Булгаковой), Ланчия Генрих Евгеньевич, Семенцов Петр Максимович, Поппер Мориц Львович и Поппер Софья Львовна, Богданов Иван Анемподистович (его сын Борис Богданов был близким другом МБ, сидел с ним за одной партой, очень часто бывал у Булгаковых.), Лерхе Александр Романович (его дочь Оксана дружила с Булгаковыми) и другие.

Дача Г. Е. Ланчия была напротив дачи Булгаковых. Леонид Карум, муж сетры М. Булгакова Варвары после свадьбы

(праздновали 30 апреля 1917 года в доме на Андреевском спуске 13), посчитал нужным сделать кое-какие визиты. Одним из первых в списке были Ланчиа, несмотря на то, что это были люди другого круга, «типичные иностранные буржуа-предприниматели. Богатые, но мало интеллигентные», как пишет Карум в своих воспоминаниях. «Ланчиа был итальянец, имел собственную гостиницу «Гранд Отель» в Киеве. Это была самая лучшая, аристократическая гостиница в Киеве на Крещатике 2, а Ланчиа – был богатый человек. В семье тоже была девица – Нелли Ланчиа. Жили они в гостинице, занимали несколько комнат. Когда мы пришли, нас принялись угощать чем-то вроде обеда. Ланчиа вынесли приборы и закуски, но это было как-то некстати, что я почувствовал себя неловко, поднялся и мы ушли, хотя потом я себя ругал, так как угощение по-видимому готовилось хорошее.»

Отец Г. Е. Ланчиа, «Евгений Петрович Ланчиа(1833-19030) родился в Италии, в двадцатилетнем возрасте приехал в Киев. Через несколько лет женился и открыл в доме Крылова парикмахерскую и магазин парфюмерии. В 1870 году вместе с владельцем красильной мастерской Бернардом открыл первую большую гостиницу в Киеве – «Гранд-отель» - в доме, специально построенном Эйсманом. С 1891 года Ланчиа вместе с Мафиоли держал гостиницу «Европейскую», которая потом перешла в его полную стоимость» [1]

Брат Генриха Евгеньевича Ланчиа , Карл Евгеньевич,был командором Киевского кружка парусников, располагавшегося на Стрелке гавани императора Николая II. Этот кружок занимался всеми видами речного спорта. Не исключено, что именно Карл Евгеньевич вместе с В. М. Булгаковой, Варей, Надей и Лёлей на фотографии, сделанной на Трухановом острове.

Семья Лянчия на даче в Буче. На обороте надпись от руки: «Буча. Семья Лянчия. Попугай Павлины». **Коллекция музея Булгакова в Киеве**

Дача **Георгия Ивановича Лысянского** была рядом с дачей Булгаковых (На плане №5). Его дочь, Мария, «Муся», была близкой подругой Вари Булгаковой. Ещё летом 1918 года на даче было хорошо. Л. Карум: «Я любил ездить и проводить время в Буче, где жили привольно. Ели хорошо, прислуга была хорошая. Общими усилиями мы вкладывали в хозяйство солидные суммы, достаточные, чтобы жить хорошо. Жена и её сёстры были всегда в белом. Тогда это было модно. На даче всегда стоял смех. Приходили в гости соседи, приезжали из города Лысянские, Сынгаевские, Семенцовы, Лерхе и другие. Я забывал войну и службу.»

Дача Морица Львовича и Софьи Львовны Поппер была через дорогу от дачи Булгаковых. (На плане №3)

Поппер Мориц Львович родился г. Тараща на Украине. Окончил медицинское училище. Работал в Херсоне главным врачом в земской больнице. Бедных лечил бесплатно. Под старость понял, что жить в Херсоне больше невозможно (лечить уже тяжело, а бедные все приходят и отказывать им в стоимости нельзя) и переехал в Киев, купил дом на Бульварно-Кудрявской улице. Вскоре продал его и купил небольшой домик внизу Полтавской улицы и дачу в Буче. Н. В. Голуб: *«Одну из лучших дач, построенную помещиком Красовским для младшего сына Василия купил мой дедушка (М. Л. Поппер) еще до моего рождения».*

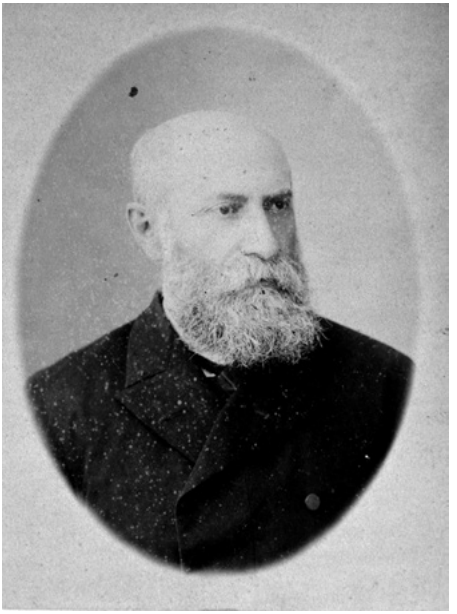
Его жена Мария Кирилловна Поппер (бывшая Кузнецова), его сестры Софья Львовна и Леонтия Львовна (не выходили замуж). Его дети Ольга Морицовна (вышла замуж за Голуб В. П.) учительница, Владимир Морицевич (женился на Доре Павловне) инженер-металлург.

Ольга Морицевна Голуб (ур. Поппер), ее муж В. И. Голуб и дети Нина и Валя.

Попперы и Семенцовы были родственниками, так как Роза Львовна Поппер (сестра Морица Львовича) была замужем за Семецовым П. М.

Нина Владимировна Голуб, внучка врача Морица Львовича Поппера, оставила воспоминания о жизни в Буче. Она пишет о том, как встречала в Буче Михаила Булгакова, его сестер Варвару, Надежду, Веру, братьев Колю и Ваню, Костю Булгакова, но особенно дружила с младшей Лелей, так как училась с ней вместе в гимназии Жекулиной [2]. Леля была классом старше. Летом приходили в гости Ваня, Коля, Костя. Зимой дети не встречались.

В мемуарах Н. В. Голуб передана не только атмосфера и настроение, царившее в бучанской дачной жизни, но есть и много ценных деталей, позволяющих реконструировать стиль дачной жизни Булгаковых, ее воспоминания – бесценный материал, для создания концепции булгаковского заповедника в Буче.



М. Л. Поппер.
Фото с дарственной надписью на обороте: «Любезному брату моему Генриху Попперу, Херсон, 25 декабря 1892». Фото на паспарту сделано в Херсоне в ателье Л. Раппепорта. Рукой Н. В. Голуб: «Мориц Львович Поппер».
Коллекция музея Булгакова в Киеве

Семья Поппер в Буче.

Надпись рукой Н. В. Голуб на обороте: *«Буча 1910 (?) год, Мориц Львович Поппер, Мария Кирилловна Поппер (урожд. Кузнецова), Софья Львовна и Леонтина Львовна – сестры, Владимир Морицевич Поппер и Дора Павловна (жена), Боря (сын). Нина и Валя Голуб (дочери Ольги Морицевны). Апполинария Павловна (жена Генриха Львовича в верхнем ряду слева). Снимала О. М. Голуб. Фотограф В. М. Поппер»*

Булгаковы были хорошо знакомы с этой семьей, так Дора Павловна и ее сын Боря («Бобка-плобка») упоминаются в открытке, посланной Ваней Булгаковым, 21 июля 1912 года – из Бучи в Ессентуки, где отдыхали в то время дядя Н. М. Покровский с Надей, Варей и Колей Булгаковыми:

«*Дорогие Надя, Варя, Коля и дядя Коля! Я извиняюсь, что давно не писал. У нас погода несколько дней пока ничего, даже хорошая. Как вы живете? Леля уехала в Карачев, а мама в Крым, так что мы с Костей живем одни с сестрой Доры Павловны, которая, помните, жила у Поппер с сыном (Бобкой-плобкой). Мама отдала ее сестре свою комнату*».

Дача Семенцовых (на плане №2) была недалеко от дачи Булгаковых. Поппеpы и Семенцовы были родственниками. Петр Максимович был женат на родной сестре Морица Львовича Поппера Розе Львовне. У Петра Максимовича было 3 сына – Анатолий («Ноля»), Жорж, Сергей. С Нолей и Жоржем Булгаковы дружили, встречались и на даче, и в Киеве. Жорж был постановщиком пьес на сцене бучанского Летнего театра, где играл МБ.

Петр Максимович Семенцов, сосед и близкий друг семьи Булгаковых. **Коллекция музея Булгакова в Киеве. Передано Н. В. Голуб**

5. «...Да вы играли когда-нибудь? – Я на даче играл».

М. Булгаков. «Багровый остров»

Любимым развлечением Булгаковых на даче в Буче были любительские спектакли. Особенно «театральным» было лето 1909 и 1910 годов. В 1909 году М.Булгаков уже студент киевского университета медицинского факультета.

Летом 1909 года спектакли ставят на даче соседей Лерхе. С Оксаной Лерхе Булгаковы дружили до тех пор, пока их не разлучила революция и война. Еще в 1918 году они встречались в Буче. Об этом есть упоминание в воспоминаниях Л. Карума:

«А в Буче жилось очень весело и вкусно. На кухне хозяйничала Груня со свом Демкой. Еда была вкусная, что я стал ценить с тех пор, как побывал в Петрограде и Москве. Много было молодежи. Хорошие соседи, куда мы иногда заходили. Особенно часто мы виделись с Лисянскими (соседями), Семенцовым, иногда ходили к Лерхе и Перетц. Оксана Лерехе была теперь Беренгович. Ее муж – молодой человек с крупным носом, похож на еврея – был большой человек в «Продамете», в синдикате, который продавал немцам металл и руду».

А тогда в 1909 году Булгаковы и их друзья играли на даче пьесы Чехова «Юбилей» (М. Булгаков – Хирин) и «Предложение» (М. Булгаков – Жених Ломов), а также водевиль «По бабушкиному завещанию», где М. Булгаков играл – Жениха Деревеева. По всей видимости, ему очень удавались характерные роли.

Летом 1910 года Булгаковы, Семецовы, Попперы и др. соседи решают поста-

Оксана Лерхе. Буча. 1910 год.

вить спектакль «Девочка с сачком» на даче Семенцовых, так как у них была большая дача. Автором пьесы бы Евгений Августович Поппер, сын Августа Львовича Поппера, тот самый который был автором «Спиритического сеанса», «балета в стихах, что-то вроде эстрады» 5 июня 1909 года тоже на даче Семенцовых, где Михаил Булгаков играл роль Спирита и был одним из постановщиков.

Темой нового спектакля стали бабочки. Анатолий Петрович Семенцов, кузен Августа Львовича, играл Бабочку Агафоклу. Его мы видим на фото. Содержание пьесы неизвестно, но по костюмам видно, что персонажами пьесы были Бабочки (А.Семенцов, Варя и Надя Булгаковы, Оксана Лерхе), Пчела (Вера Булгакова), Лягушка. Леля Булгакова тоже принимала участие в спектакле (см. фото). Костя Б. и Ваня Б. были зрителями.

По воспоминаниям Н. В. Голуб, Анатолий Петрович Семенцов (Ноля), старший сын П. М. Семенцова, с детства отличался острым умом, был очень контактным, любил детей, ходил с ними в лес, часто с ними играл. Поступил на химфак. Позже стал профессором и жил с семьей в Киеве на Рейтарской улице. Анатолий Петрович был профессором в университете или Политехническом институте.

В коллекции музея Булгакова есть также 4 уникальных фотографии к спектаклю «Девочка с сачком» 1910 года.

На фото: Анатолий Петрович Семенцов (Ноля) в роли бабочки Агафоклы, перед ним сидит Леля Булгакова в светлом театральном костюме с капюшоном. Буча. Лето 1910. **Коллекция музея Булгакова в Киеве. Передано Земской Е. А.**

На фото: Оксана Лерхе и Надя Булгакова (справа) в роли бабочек в любительском спектакле «Девочка с сачком». Буча. Лето 1910.
Коллекция музея Булгакова в Киеве, передано Земской Е. А.

На фото: Участники любительского спектакля «Девочка с сачком» на даче Семенцовых. В глубине сидит, опираясь на руку, Анатолий Петрович Семенцов (Ноля), в том же ряду справа Роман Семенцов («дядя Рома»), по центру в глубине в белой рубахе Костя Булгаков, Вера Булгакова в полосатом костюме «Пчелы», «Бабочки» Оксана Лерхе, Надя Булгакова(в центре) и Варя Булгакова (справа). Леля Булгакова на первом плане слева в костюме с капюшоном. Нина Голуб сидит на крылечке, в белом платье, крайняя справа. Буча. Лето 1910. **Коллекция музея Булгакова в Киеве, передано Земской Е. А.**

На фото запечатлены 10 взрослых и 18 детей. Артисты и зрители. О чем пьеса – неизвестно. Персонажи – Бабочка

Агафокла, Бабочки, Пчела, Лягушка.

Любопытно, что на фотографии переданной Е. А. Земской, в подтверждение правдивости мемуаров Н. В. Голуб, мы видим маленькую Ниночку Голуб вместе с детьми Булгаковыми.

Бучанский Летний театр

Вначале Булгаковы и их друзья ставили спектакли дома, а затем в 1910 году по приглашению энергичного Общества содействия благоустройства поселка Буча в Летнем театре (в парке на Владимирском проспекте «близ дачной площадки 27 версты»). Это был театр под открытым небом, так как в афишах указано, что в случае ненастной погоды гулянье переносится на следующее воскресенье.

27 июня 1910 года представляли пьесу П. Григорьева «*Любовь и предразсудокъ*» (в музее Булгакова в Киеве хранится программка к спектаклю), где Михаил Булгаков играл Адвоката Пикока, Вера Булгакова мисс Пенелопу. Режиссером был друг и ближайший сосед Булгаковых по даче Жорж Семенцов, средний сын П. М. Семенцова. По воспоминаниям Н. В. Голуб Жорж (режиссер Георгиев) был высоким стройным молодым человеком. Любил общество, имел много друзей, любил красиво одеваться.

11 июля 1910 он же поставил пьесу Хлопова. «На рельсах», где МБ играл Начальника станции. Публика была в восторге. Из письма Нади Булгаковой к Илларии Булгаковой, **13 июля 1910**:

«В Бучанском парке подвизаются на подмостках артисты императорских театров Агарин и Неверова (Миша и Вера) под режиссерством Жоржа Семенцова (…) В воскресенье мы были в парке, где Миша удивил всех игрою (играл он действительно хорошо)»

Надя оставила запись об этом спектакле и в своем дневнике от **14 июля 1910 год**а:

«Миша великолепно играл 11-го»

8 августа 1910 в Летнем театре показывали две пьесы в постановке Георгиева (Жоржа Семенцова): пьесу П. Григорьева

«Разлука та же наука», где Дядюшку молодоженов играл г-н Агарин (Михаил Булгаков), а также пьесу Э. Корна «Коломбина». Это одноактная пьеса, современная арлекинада, действие происходит в Монте-Карло. Любопытна авторская ремарка к роли, которую играл Михаил Булгаков: «*Арлекин – старый жуир, изысканного и слегка мефистофельского типа; он во фраке, с пальто, палкой и шляпой; в руках букет орхидей*». Впоследствии Булгаков еще не раз будет примерять эту маску. Надя Булгакова, которая высоко ценила актерский дар Михаила, об этой роли высказалась так: *«роль первого любовника – не его амплуа*». В экспозиции музея Булгакова сегодня можно увидеть единственный сохранившийся оригинал театральной бучанской афиши от **8 августа 1910 года** и программку к спектаклям от **27 июня 1910**.

В анонсе указано, что труппа собирается ставить в 1910 году пьесу Щеглова «В горах Кавказа» и пьесу Тарнавского «Троглодит», но не известно, осуществилось ли это.

Летом 1911 года на даче Булгаковых в Буче, как обычно, было много молодежи. Как писала Надя в своем дневнике **15 июля 1911 года**: «*Койка (девушка-болгарка жившая летом у Булгаковых) довольна Костей, он ею, Миша – Наташей Плаховой и перепиской с Лилей и Тасей Лаппа, которая может в Киев этим летом приехать к тете Соне.*» Тася действительно приехала, и Варвара Михайловна, «*во избежание Мишиных поездок через день*» пригласила Тасю погостить на даче. С 29 июля 1911 года Тася гостит у Булгаковых в Буче.

Летом 1912 года в Буче появляется «настоящий» Летний театр, деревянный, площадью около 400 кв.м., покрытый железом (над сценой) и жестью (над зрительным залом), причем зрительный зал и сцена освещались собственной электрической динамо-машиной. Театр построил некто А. Н. Кондаков для «устроительства спектаклей и танцевальных вечеров». Сохранился Акт приемки театра от 15 июня 1912 года. Но Булгаковы и их друзья уже не играли в этом театре.

Запись из Дневника Нади Булгаковой, 11 августа 1912 года; «*Разъехалась наша дача на это лето(….) Жорж давно вычеркнут из на-*

шей компании, Миша и говорить нечего.» Что делал Жорж Семенцов летом 1912 года неизвестно, а Михаил Булгаков работал контролером в пригородном поезде и копил деньги на поездку в Саратов к Тасе Лаппа, в которую был уже страстно влюблен.

По воспоминаниям Н. В. Голуб, «*в 1914 году, когда Вильгельм напал на Россию, Жорж был призван в армию, и я помню, как он пришел к нам, сидел и рассказывал анекдоты, очевидно неприличные, потому что меня выдворяли из комнаты. Он был в блестящих черных сапогах. Часто упоминал какого-то генерала Май-Маевского и хвастался, как мы будем бить немцев*». Но вскоре он погиб на фронте.

Бабочки Булгакова

Известно, что у М. Булгакова была большая энтомологическая коллекция («*Миша занимается к экзаменам и бабочек ловит, жуков собирает, ужей маринует*» из Дневника Нади Булгаковой, 1911), собирать которую ему помогали младшие братья. По воспоминаниям Н. В. Голуб в Буче было много бабочек. Бабочки были дневные (капустницы, боярышницы, траурницы, махаоны, павлиний глаз) и ночные. У всех детей были сачки (на длинной палке марлевый мешок). Бабочек ловили и дома на своем участке, и на просеках, и на полянках в лесу. Траурницы почему-то обычно лежали на дороге к пруду на песке у выхода сероводородной воды.

«*Морилка у каждого была своя, их нам приготовлял химик Ноля, как мы называли Анатолия Петровича Семенцова. Это были небольшие стеклянные баночки с крышками, на дно которых он клал кусочек цианистого калия и заливал гипсом. Но все дети знали, что цианистый калий – это яд и обращаться с морилками нужно очень осторожно*».

Но Булгаковы использовали для морилки эфир вместо цианистого калия. В музее Булгакова хранится письмо Ивана Булгакова к Михаилу Булгакову, Буча, **11 июня 1912 года:**

«Миша! Я не могу собирать , так как у нас идут дожди. Пока я собрал бабочек, жуков и прочих насекомых 40 шт. Ты обещал дать Косте

денег на булавки и эфир и не дал, потому я купил простих булавок и на них накалываю; эфира у меня осталась только одна бутылка, потому что их у меня было только две. Пишу месяц, в который пойманы были насекомые. Пиши ответ. Твой брат Ваня Булгаков.

P.S. Тетя Ириша заболела плевритом»

Летом 1912 года Н. М. Покровский везет племянников Веру, Надю, Варю, и Колю отдыхать на Кавказ, В. М. Булгакова едет отдыхать в Крым, на даче в Буче остаются Коля и Леля Булгаковы, Костя Булгаков, Ирина Лукинична Булгакова, приезжает из Карачева сестра В. М. Булгаковой А. М. Бархатова (в дев.Покровская) с мужем о. Андреем Бархатовым и двумя детьми Алексеем и Александрой.

Из письма Вани Булгакова Наде Булгаковой, **23 июня 1912 года:**

«*P.S.Тетя Шура приехала и мы с Лелей (Тетиным сыном) и Шурочкой ловим бабочек; дядя Андрюша сделал нам сачки».*

«..Я собираю коллекцию, но у нас идут дожди и только сейчас перестали; а Коля собирает коллекцию? Не наводите понта».

Коля Булгаков отвечает **16 июля 1912 года:**

«Скажи Ване, что я хотел собирать бабочек, да тут все такие же как и в Буче. Но редких я привезу».

А Ваня Булгаков ему отвечает **21 июля 1912 года:**

«*Я коллекцию собираю и поймал уже двух махаонов. У нас махаонов такая масса, как никогда еще не было. Всего у меня в коллекции 118 шт. насекомых. Я редко ловил, так как была плохая погода, и шли дожди. Коля, а у тебя сколько насекомых?*»

Коллекции пополнялась иногда неожиданным образом. Так, например, отец Нины Голуб был участником русско-японской войны. Возвращаясь с войны он побывал в Китае, на разных островах, на Цейлоне и привез много интересных вещей и рассказов: «большую коллекцию тропических бабочек

в застекленных коробках, настоящий японский халатик с прямыми жесткими бантами сзади, золотые и серебряные вещи.» Позже родители Нины Голуб расстались, но отец продолжал помогать семье. «Так, например, он заказал огромный шкаф, куда поместил привезенные им с Цейлона коллекции бабочек, и в который мы с Валей должны положить свои коллекции. Маме в это время жилось уже тяжело. Она сдавала уже две комнаты в нашей пятикомнатной квартире. Она пришла в ужас от этого шкафа. Ведь теперь надо убрать пианино! Не помню, что сделали с пианино, но шкаф так и остался стоять не застекленный».

Михаил Булгаков, уезжая на Кавказ, в Добровольческую армию Деникина, подарил коллекцию университету, а когда открылся музей Булгакова в Киеве в 1989 году, то университет подарил музею 2 коробки из своей коллекции, частью которой была булгаковская. Так что сегодня можно увидеть бабочек Булгакова в экспозиции музея. Жаль, что среди них нет ни одного махаона…

[1] О. В. Паталєєв. Старий Київ, зі спогадів старого грішника. Сост. та комент. Ольга Друг., Київ: Либідь, 2008, с.345

[2] В музее М. Булгакова нет сведений о том, что Лёля Булгакова училась в гимназии Жекулиной. В 1911 году в возрасте 9 лет она поступила в приготовительный класс Екатерининской гимназии при Евангелическо-Лютеранской церкви, где учились её старшие сёстры. В 1915-916 годах была в эвакуации в Карачеве, где закончила 4-й класс с наградой 1-й степени. В 1916 году была зачислена в 5-й класс гимназии Св. Ольги. В 1919 году получила удостоверение о том, что прослушала курс (7 классов) гимназии. (Автор благодарит коллегу В. Дерид за предоставленную справку из Городского архива г. Киева).

А. А. Кораблев[1]

Рукописи из частной коллекции Воланда

Триумфальное вхождение романа «Мастер и Маргарита» в мировую литературу, начавшееся сразу же после его публикации, сопровождалось пафосными журнальными и газетными заголовками, повторявшими на разных языках: «Рукописи не горят!» *[Лакшин 1968]*, «Manuskripte brennen nicht» [Etkind 1968], «Manuscrits ne brulent pas» *[Pervushin 1968]*…

Эта фраза оказалась наиболее подходящей к такому моменту. Роман словно сам объяснял неожиданность и неизбежность своего появления. В советском литературном контексте она стала паролем, по которому распознавались свои и чужие.

Критик М. Гус, встретивший роман настороженно, подозрительно, с упреками в абстрактном гуманизме, опрометчиво озаглавил свою статью вопросом: «Горят ли рукописи?» *[Гус 1968]* – и получил эффектный, блистательный ответ критика В. Лакшина: «Рукописи не горят!»

> «Меня, сказать по правде, сильнее всего занимает напоследок один вопрос: “Горят ли рукописи?” В своей большой статье <…> М. Гус позабыл на него ответить. А между тем самой формой риторического вопроса М. Гус дал понять читателю, что сам-то он не сомневается: рукописи горят, горят превосходно и сгорают дотла, если вовремя поворошить их кочергой. Но, рискуя снова дать повод М. Гусу обвинить меня в идеализме, мистицизме и, конечно же, в

[1] **Кораблев Александр Александрович (Донецк).** Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета (Украина).

нонконформизме, я хочу вслед за булгаковским Воландом еще раз воскликнуть: “Рукописи не горят!”» *[Лакшин 1968: 226]*.

Позже, лет через двадцать, с наступлением свободы слова эта фраза стала знаменем возвращения запрещенной литературы. В таких условиях ставить под вопрос эту сентенцию означало бы демонстрировать неуместный скептицизм, чуть ли не ретроградство, тем не менее, она ставилась, переводя тему из общественно-политической области в художественную и философскую:

«Вечерами швыряю в подтопок блокноты. <…> …горите, хоть и сказал Булгаков, что рукописи не горят. Да, такие, как его, не горят, а эти – за милую душу. Горят, и смотришь на них, “как души смотрят с высоты на ими брошенное тело”. Вначале жаль, кажется, в них что-то полезное, кому? Горят, и становится легче» *[Крупин 1982: 220]*.

«Это неправда, что рукописи не горят! Еще как горят... Не боится огня лишь сила, порождающая рукописи» *[Ким 1984: 237]*.

«Рукописи не горят? Как бы не так! У Декарта – горят, у Гоголя – горят, у Пушкина – горят, а у нашего Мастера – нет! Почему? Черт (Воланд) знает» *[Икрамов 1993: 5]*.

Основанием для писательских и читательских изощрений служит замечательная двусмысленность этой фразы: ясно ведь, что рукописи «не горят» совсем не в том смысле, в каком они «горят». Этой же двусмысленностью проникнут, можно сказать, весь роман и вообще все творчество Булгакова: да, все в мире смертно, все, как и сам мир, рушится, гибнет, умирает, но в мире, подверженном смерти, обнаруживается и бессмертие,

которое и придает смысл смертному человеческому существованию.

«Рукописи не горят потому, что они равнозначны неуничтожимой вселенной» *[Вайль, Генис 1986: 372]*.

В конце концов приходит хорошая мысль перечитать эту фразу более сосредоточенно и внутри романа, среди поясняющих ее подробностей. И заметить, что эту фразу произносит *дьявол*.

Сама по себе эта подробность еще не означает, что утверждение ложно. Напротив, она маркирует его как истинное, но и предупреждает, что это опасная истина.

— …Дайте-ка посмотреть, — Воланд протянул руку ладонью кверху.

— Я, к сожалению, не могу этого сделать, — ответил мастер, — потому что я сжег его в печке.

— Простите, не поверю, — ответил Воланд, — этого быть не может. Рукописи не горят. — Он повернулся к бегемоту и сказал: — ну-ка, Бегемот, дай сюда роман

[Булгаков 1992, V: 278].

Драматургический эффект этого диалога построен на противопоставлении двух мировоззрений. Для одного героя сжечь рукопись означает ее уничтожить, для другого – переместить из физической реальности в иную, трансфизическую.

О том, что рукописи не горят, говорится без пафоса. Это констатация, так устроен мир, и радоваться тут нечему. Неуничтожимость написанного возлагает на художника колоссальную ответственность, и прежде всего перед собственным бытием.

Аналогичным образом построены и другие диалоги с участием потусторонних персонажей, переключающие ракурс восприятия и провоцирующие смену воззрения. Например:

— Достоевский умер, — сказала гражданка, но как-то не очень уверенно.

— Протестую, — горячо воскликнул Бегемот. — Достоевский бессмертен!

[Булгаков 1992, v: 343]

Обратим внимание, что в обоих эпизодах действует Бегемот, который, по-видимому, служит библиотекарем у Воланда: он не только сидит на толстой пачке рукописей, но и проявляет литературную осведомленность, поддерживает разговор о Сервантесе, Гете, Гоголе, Пушкине, а также упоминает в разговоре Секста Эмпирика, Марциана Капеллу, Аристотеля. Возможно, рукописи этих авторов и составляют коллекцию его господина, только не опубликованные, а сожженные: второй том «Мертвых душ», 10-я глава «Евгения Онегина», вторая часть «Поэтики» Аристотеля и др. Здесь же, надо полагать, и сожженные рукописи самого Булгакова, о которых он пишет в письме Правительству: «И лично я, своими руками бросил в печку черновик романа о дьяволе, черновик комедии и начало второго романа “Театр”» *[Булгаков 1992, V: 448]*. Может, для того и бросил в печку, чтобы иметь основание написать об этом в романе *[Чудакова 1985: 81]*.

Мотив огня, вызывающий различные ассоциации и не в последнюю очередь с адским пламенем, создает вокруг сожженных рукописей соответствующий смысловой ореол, но он не отменяет, а подсвечивает прямое значение: это рукописи, в материальном мире несуществующие, но, тем не менее, неявно присутствующие в жизни человечества. И, вероятнее всего, та пачка рукописей, извлеченная по приказу Воланда, это только малая часть его собрания, куда попали книжные

сокровища Александрии, Константинополя и других сожженных библиотек, а также и тех книг, которые публично сжигались на кострах инквизиции вместе с их авторами.

Сожжение – это естественный, а вернее сказать, сверхъестественный способ попадания в библиотеку Воланда. Это своего рода публикация наоборот, выход в анти-свет, и такой участи, как можно понять, достойна не всякая рукопись.

Тема сжигаемых и все же несгораемых книг обозначена уже в «Белой гвардии», первом романе Булгакова, и тоже концептуально-полемически. Сначала, на первых страницах, произносится мрачное предсказание:

Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи

[Булгаков 1992, I: 181].

Затем предсказывается более отдаленное будущее, чтобы в исторической перспективе яснее увиделась мистическая природа искусства – его *бессмертие:*

Все же, когда Турбиных и Тальберга не будет на свете, опять зазвучат клавиши, и выйдет к рампе разноцветный Валентин, в ложах будет пахнуть духами, и дома будут играть аккомпанемент женщины, окрашенные светом, потому что Фауст, как Саардамский Плотник, — совершенно бессмертен

[Булгаков 1992, I: 199].

Булгаков не писал пространных теоретических трактатов, суть своей концепции творчества он выражает одним тезисом, разнообразно варьируя его в своих произведениях, а в тех, которые посвящены судьбе художника, ставя эпиграфом. Тезис

этот прост, древен и загадочен: *искусство бессмертно.*

В «Жизни господина де Мольера» содержится короткое, в пределах жанра, пояснение этой мысли:

И Людовик XIV, сняв шляпу, скажет:

– Мольер бессмертен!

Что можно возразить против последних слов? Да, действительно, человек, который живет уже четвертое столетие, несомненно, бессмертен

[*Булгаков 1992, IV: 231]*.

В пьесе «Александр Пушкин» — эпиграф из «Евгения Онегина»:

И, сохраненная судьбой,
Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной...

В пьесе «Бег» — эпиграф из Жуковского:

Бессмертье – тихий, светлый брег;
Наш путь – к нему стремленье.
Покойся, кто свой кончил бег!..

Это ответ на вопрос, поставленный в «Белой гвардии»: «Но как жить? Как же жить?» *[Булгаков 1992, I: 181]* Достаточно знать о бессмертии, и все остальное становится понятнее само собой, человек сам сообразит, к чему ему стремиться, что делать и как жить.

Прежде чем продолжать список сожженных шедевров, который может оказаться нескончаемым, стоит задаться вопросом: а есть ли здесь загадка? Может, пачка рукописей означает пачку рукописей и ничего более?

Загадка есть. И загадана она в самом начале книги, когда Воланд отвечает о цели своего приезда в Москву.

— *Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века, так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист [Булгаков 1992, V: 19].*

В том, что Воланд не лжет, при этом знает прошлое и будущее, мы не раз убеждались. Его предсказание смерти Берлиоза тоже казалось диким и невероятным, однако сбылось с абсолютной точностью. Стало быть, и это сообщение следует признать сбывшимся. Но как это признать, если единственная рукопись, с которой Воланд имеет дело, находясь в Москве, это рукопись Мастера? Вот ее он действительно «разбирает», только не в помещении государственной библиотеки, а на ее крыше, но разбирает весьма своеобразно, не так, как это делают филологи, разбирая ради самого разбора, а для того, чтобы на основании написанного определить судьбу написавшего (кстати, глава, в которой это происходит, так и называется: «Судьба мастера и Маргариты определена»).

Приходится признать или, по крайней мере, допустить, что Мастер — это и есть Герберт Аврилакский *[Кораблев 1997: 31-32; Кураев 2007: 52–53; Поздняева 2007: 186-188]*, его реинкарнация. Подтверждением этого предположения могут служить детали изменившейся внешности Мастера и его дальнейшего существования в мире теней: *свечи, гусиное перо, засаленный колпак, гомункул.*

Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите,

подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?

[Булгаков 1992, V: 371].

…Ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак…

[Булгаков 1992, V: 372].

Обычно думают, что свечи, колпак и особенно гусиное перо должны соотносить Мастера с Мольером, которого Булгаков тоже называл мастером. Но Мольер не создавал гомункула, а Герберт — создавал. Среди его изобретений, которыми он удивлял современников, есть живая голова, что добавляет органичности его присутствию в романе, где такие головы также имеются — головы редактора Берлиоза, конферансье Бенгальского, в некотором смысле и привидевшаяся Пилату голова императора Тиберия. Сравнение Герберта с Фаустом здесь тоже уместно — у него такая же репутация, он «Фауст» до Фауста, превосходящий своего коллегу в учености, но уступающий ему в славе.

Но почему именно Герберт? Возможно, объяснение следует искать, как это нередко у Булгакова, в самом тексте, в особенностях его изъяснения. Две подробности, представляющие в романе Герберта Аврилакского — *чернокнижник десятого века* – и являются концептуально значимыми. Судя по перебираемым вариантам, автору нужен был персонаж с репутацией «чернокнижника», а по тому, что в этих вариантах рядом с именем указан век, можно предположить, что именно X век предопределил выбор варианта, т.е. ровно середина между ершалаимскими и московскими событиями, время рубежное, апокалиптическое, напоминающее своими эсхатологическими предчувствиями и время раннего христианства, и время, в какое довелось жить Булгакову и его герою. Если для хроно-

логической архитектоники романа требовалась такая историческая веха, то более выдающейся и более загадочной фигуры в X века, чем Герберт из Орийяка, трудно отыскать.

Возможно, интерес к личности Герберта у Булгакова давний, еще со времен его учебы в Киевском университете, где незадолго до рождения писателя учился одаренный студент А. Горовой. В декабре 1885 года он закончил курс по историко-филологическому факультету, а через два месяца, в феврале 1886 года, скончался после тяжелой болезни, не успев защитить написанную им диссертацию «Герберт, или папа Сильвестр II», которая была в том же 1886 году опубликована и удостоена золотой медали [*Горовой 1886*].

Таинственная взаимосвязь между автором и героем, особенно если герой – историческое лицо, не была для Булгакова абстрактно-умозрительной, судя по тому, что он пишет об отношениях между Мастером и Пилатом или между рассказчиком и героем в его повести о Мольере, и если история А. Горового была ему известна, то это был повод ввести эту тему в роман.

Наконец, предмет нашего размышления таков, что позволяет использовать и сообразные ему ненаучные методы познания. Так вот, по данным экстрасенса Л. Ф. Лихачевой, в X веке произошла одна из реинкарнаций Булгакова: он был священник, высокой духовности; значимым событием его жизни дружба с другим священником, которая однажды, по его вине, оборвалась [*Кораблев 1996: 109*].

Как известно, Герберт был священником – аббатом, архиепископом и, наконец, с 999 по 1003 гг., папой – под именем Сильвестра II. Одним из самых примечательных обстоятельств его карьеры была дружба с императором Оттоном II, прерванная немилостью его величества. Если допустить, при всех методологических и мировоззренческих оговорках, хотя бы теоретическую достоверность и правомерность эзотерической информации, тогда необъяснимо настойчивые по-

пытки свободолюбивого и чтущего честь писателя заключить союз с тираном получают, помимо психологического объяснения, еще и кармическое. Как пишет А. Горовой, Сильвестра и Оттона связывала великая политическая идея: образование всемирной полусветской, полутеократической империи, центром которой должен был сделаться Рим, а главами – папа и император *[Горовой 1886: 159]*.

В этой многое объясняющей, хотя и эзотерической трактовке, есть две нестыковки: во-первых, экстрасенс говорит о двух *священниках*, а во-вторых, инициатором разрыва называет Герберта, т.е. того, с кем из этих двух, нам естественнее соотнести Булгакова. Можно пренебречь этими неувязками, неизбежными в эзотерике, как и, скажем, в мемуаристике, где неточности не отменяют самого воспоминания, а можно поискать другую, менее противоречивую ситуацию и, разумеется, найти ее.

В жизни Герберта Аврилакского была еще одна «дружба», тоже весьма значимая для него, может быть, даже больше, чем дружба с Оттоном: общение с каким-то «волшебником», возможно, своим учителем, которого ученик обманул. Уязвимость этой истории в том, что она считается недостоверной. В диссертации А. Горового приводится ее изложение Б. Мальмесбюри с ссылкой на народную молву:

> «Из Орильякского монастыря, где он воспитывался и провел юность, Герберт по изучении Пифагорова bivium, наскучив монашеством и стремясь к славе, бежал ночью в Испанию, к Арабам. У этого народа, предавшегося глубокому изучению чародейства и искусства угадывать будущее, он изучил астрологию и подобные ей науки, научился предсказывать по пению и полету птиц, вызывать загробные тени, постиг наконец все то дурное и хорошее, до чего доводит человека жажда знания. Кроме того, он хитростью

выманил у одного старого волшебника ревниво им оберегаемую книгу о самых тайных науках, а для того, чтобы защитить себя от мести волшебника, заключил союз с дьяволом» *[Горовой 1886: 6]*.

Брошенный в печку роман Мастера не горит, а писательская организация МАССОЛИТ, т.е. «массовая литература», – сгорает *дотла*, как выразился Воланд и как горестно подтвердил Коровьев *[Булгаков 1992, V: 351]*. Огонь предстает как критерий истины: подлинно то, что не горит.

Ф. Балонов передает рассказ византийского императора Константина Багрянородного о крещении Руси:

> Испросив помощи у Господа Бога Иисуса Христа в деле обращения варваров в святую веру, миссионер сказал русам: «Говорите, что хочите». Варвары «захочели» ни мало, ни много как повторения «чуда трех отроков, не сгоревших в пещи» — чтобы святой отец бросил Евангелие в печь, где был бы разожжен «огнь велий», сказав: «Егда не сгорит, то уверуем». Их пожелание было исполнено. Когда по прошествии долгого времени печь погасла, оказалось, что Евангелие целым-целехонько и «даже кисти на концах связывавших его шнуров не потерпели никакого вреда или изменения. Увидев это и бысть поражены величием чуда, варвары без сомнений начали креститься»
> *[Балонов 1993, II: 3]*.

«Вот такие рукописи и не горят» – резюмирует исследователь, полагая, что произведение булгаковского Мастера тоже «евангельского жанра» — «пусть апокрифическое, новое, необычное, но все же евангелие» *[Балонов 1993, III: 3]*. Соглашаясь с таким жанровым определением, можно сказать и категоричнее: это *евангелие от дьявола*. В ранней редакции об этом

сказано прямо, в окончательном тексте об этом нужно догадываться.

Догадаться несложно. Многочисленные фаустианские аллюзии в романе Булгакова должны привести к мысли, что Мастер – это «новый Фауст», «русский Фауст». Тем, кто в этом сомневается и считает Мастера просто писателем, герой грозит кулаком:

— Вы — писатель? — с интересом спросил поэт.
Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:
— Я — мастер…
[Булгаков 1992, V: 134]

Этот жест – тоже самоопределение, как и фраза «Я – мастер», только тайное, так представлялся Фауст в народных балаганах, на площадях, потому что «кулак» по-немецки – «Faust».

Сказать, что этот жест – ключ к пониманию образа Мастера, наверное, будет явным преувеличением: читатель и без этого тайного знака понял, с кем ассоциируется Мастер. Похоже, все обстоит ровно наоборот: не жест указывает на дополнительное значение образа, а образ указывает на криптографическое значение жеста. Это действительно ключ, но не только к образу Мастера, а и ко всем другим образам, маркированным словом «кулак».

Прежде всего, это, конечно, собеседник и впоследствии ученик Мастера — поэт Бездомный. Семантика Иванова кулака не вызывает затруднений — она традиционна, можно даже сказать — плакатна: это эмблема борьбы, агрессии, ярости, наглядное подтверждение социальной болезни поэта — «mania furibunda», т.е. «яростная мания», которая хоть и осталась в черновиках, но ее симптомы заметны и в окончательной, более сложной и скрытой, криптографической редакции, где акцентированы архаические и эзотерические смыслы. Кулак Бездомного связы-

вается с понятием *злоба,* в нем явственнее проступает корневое ЗЛО: обокраденный, Иван грозит *в бессильной злобе кому-то вдаль кулаком [Булгаков 1992, V: 54],* а вскоре его кулак находит конкретное приложение: поэт *широко размахнулся и ударил участливое лицо по уху [Булгаков 1992, V: 65]*. Затем его станут усмирять, сначала с помощью медицинских средств, и тогда он положит *кулак по-детски под щеку* и заснет *без злобы [Булгаков 1992, V: 71]*. Потом Мастер произведет в нем внутренние изменения, сказав ему, что нехорошо бить человека *кулаками* по лицу, и потребует: *нет, уж это вы оставьте, и навсегда [Булгаков 1992, V: 130]*. В оправдание Ивана можно сказать, что его удар кулаком был ритуальным, он бил по участливому лицу, внешне похожему на лицо его покойного наставника, в соответствии с его же наставлениями. Но перейдя в ученичество к Мастеру, функция его кулака кардинально изменится, хотя дополнительная, фаустианская коннотация сохранится, которая может означать, что Бездомный – тоже немного «Фауст», как и его новый учитель, тоже причастен тайной силе, которая иногда романтически называется «творческой одержимостью». Недаром Мастер ему говорит: *и вы и я — сумасшедшие, что отпираться! [Булгаков 1992, V: 134]*. Природа же их сумасшествия без лишних комментариев объясняется историей Фауста.

Но тогда выходит, что одержим и другой ученик – Левий Матвей, трансисторический двойник Бездомного: он тоже сжимает кулаки, он возносит их к небу, он требует от Бога смерти для своего учителя *[Булгаков 1992, V: 174]*.

По этой примете можно отследить в романе и других одержимых.

Это Понтий Пилат, чья одержимость выразилась и внешне, притом настолько, что некоторые исследователи предположили, что он сам дьявол *[Поздняева 2007: 141-154]*. Конечно, он не потрясает кулаками, это не пристало его облику, но посмотрим, как Булгаков психологически тонко и естественно

вводит в этот образ мотив кулака, именно в кульминационный момент его земного бытия: *итак, пилат поднялся на помост, сжимая машинально в кулаке ненужную пряжку… [Булгаков 1992, V: 40]*.

Это Никанор Иванович Босой, председатель домового комитета, который оказывается в клинике тоже небеспричинно – этот образ тоже отмечен кулаком и явными признаками одержимости, хотя и не творческой:

С глазами, налитыми кровью, никанор иванович занес кулаки над головой жены, хрипя:
— У, дура проклятая!
[Булгаков 1992, V: 101]

Там же, среди одержимых, оказываются участники хора, и на них автор тоже не забывает поставить метку: *курьер, показавшийся на лестнице, погрозил кому-то кулаком и запел вместе с барышней незвучным, тусклым баритоном…*
[Булгаков 1992, V: 186]

Конечно, это ведьма Наташа, домработница Маргариты, но ее кулак не агрессивный, у нее другая форма одержимости: *Наташа разжала кулак и показала какие-то золотые монеты [Булгаков 1992, V: 282]*. А также влюбившийся в нее Николай Иванович, «боров», как выяснилось с помощью волшебной мази. Можно было бы ограничиться этой евангельской аллюзией одержимости (Мк. 5: 11-13), но автор педантичен, и персонаж, словно специально для читателя, демонстрирует свой кулак. Отвечая жене, что вышел подышать воздухом, *украдкой погрозит кулаком [Булгаков 1992, V: 382]* в ее сторону.

Варенуха стал вампиром, поэтому тут никаких дополнительных намеков не требуется, а вот бесовство Римского не очевидно, и мы его, может, и не заподозрили бы, если бы не характерная фраза: *Римский стукнул себя кулаком по голове, плюнул и отскочил от окна [Булгаков 1992, V: 148]*.

Одержимостью, как видим, охвачены чуть ли не все персонажи романы – вся Москва, вся страна, весь мир. Но в центре авторского внимания – творческая одержимость, выраженная в судьбе Мастера и его ученика.

Роман Мастера – безусловный шедевр, а поэма Бездомного — пример неподлинности, но не бездарности, потому что *Иисус в его изображении получился ну совершенно как живой [Булгаков 1992, V: 9]*. У Ивана есть дар, который может быть взращен и дать плоды. Первый наставник поэта, редактор Берлиоз, редактировал не столько поэму, сколько самого поэта, перенастраивал его творческий процесс, превращая его в умозрительное, идеологизированное, нетворческое текстопорождение. Став учеником Мастера и пройдя стадии ученичества, необходимые для приведения себя в состояние готовности, Иван становится открыт воздействию тайных, потусторонних сил, как светлых, так и темных.

Еще одна вариация этой темы – поэт Рюхин, доставивший Бездомного в клинику. Исследователями была отмечена зеркальность этих образов, их двойничество: возраст – 23 и 32 года, оба поэты, члены МАССОЛИТа. Но если у Бездомного, пусть и через сумасшествие, открывается какая-то творческая перспектива, то у Рюхина после посещения клиники обозначился творческий тупик.

Б. Гаспаров убедительно доказал, что в образе Рюхина изображен Маяковский: во всяком случае, обращение Рюхина к памятнику Пушкина – явная аллюзия на стихотворение Маяковского «Юбилейное» (1924) *[Гаспаров 1978: 205-206]*. Однако причем здесь *кулацкая* идеология, в которой обличает Рюхина прозревший Бездомный? Она из совсем другого семантического ряда. Эта черта была бы уместна при характеристике его поэтического оппонента – Есенина: тоже и возраст подходит, и двойственность, и апелляция к Пушкину. Похоже, Булгаков, шутки ради, соединил в одном образе двух самых знаковых и

внешне несовместимых советских поэтов. В таком случае их главной объединяющей и внутренне соединяющей характеристикой будет именно брошенное Бездомным слово *«кулачок»*, т.е., на криптографическом языке романа – «фаустик».

— Типичный кулачок по своей психологии, — заговорил Иван Николаевич, которому, очевидно, приспичило обличать Рюхина, — и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария. Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, который он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... «Взвейтесь!» Да «развейтесь!»... А вы загляните к нему внутрь — что он там думает... Вы ахнете! — И Иван Николаевич зловеще рассмеялся

[Булгаков 1992, V: 68].

Криптографическое погружение расширяет фаустианскую тему до пугающих размеров — причастными инфернальной сфере оказываются не только мировые шедевры, чью сверхчеловеческую силу вполне естественно объяснять сверхчеловеческими причинами, но и явления не столь совершенные и вовсе несовершенные, как например, поэма Бездомного. Все уровни и области искусства оказываются зоной инферно.

Булгаков и сам был «Бездомным», когда писал пьесы под заказ, и это, как ни странно, тоже был мистический опыт. В «Записках на манжетах» он так о нем пишет:

Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что вдруг, с необычайной, чудесной ясностью, сообразил, что правы говорившие: написанное нельзя уничтожить! Порвать, сжечь… от людей скрыть. Но от самого себя – никогда!

[ЗМ, 12].

Читатель может заинтересоваться: кто эти говорившие? Да мало ли кто. Пушкин, Гоголь… Из неписателей, но читаемых писателями, – например, Е. Блаватская, Р. Штейнер, А. Безант. Это только те, кого, по-видимому, читал Булгаков.

Согласно библейской энциклопедии, одержимость – это «вселение бесов в людей и полное подчинение ими мыслей, чувств и воли этих людей» *[Ринекер, Майер 1999]*. Творческая одержимость – облагороженная, эстетизированная разновидность этого явления. Булгаков знал, о чем писал, когда сообщал Вересаеву о возобновлении работы над романом о дьяволе: «В меня же вселился бес» *[Булгаков 1992, V: 491]*. То же мог сказать о себе и Мастер, вдруг начавший писать роман о Пилате.

Творческая история романа Мастера позволяет сделать некоторые общие предположения о природе художественных текстов.

История Мастера – это история его рукописи. *Жил историк одиноко… [Булгаков 1992, V: 135]* – так она начинается. Вернее, начинается она с того, что одинокий историк выигрывает 100 тысяч, после чего сразу же начинает писать роман, потому что появилась возможность работать не для денег, а для исполнения своего дела. Можно было бы сказать: повезло. Но только не в этом романе. Здесь так могут сказать только те, кто не знает или не признает скрытых закономерностей происходящего, например, поэт Рюхин, объясняющий простым везением необыкновенную славу Пушкина. В романе, где даже кирпич ни с того ни с сего никому и никогда на голову не сваливается, сто тысяч уж точно не свалятся беспричинно. Значит, нужно смотреть, кому это выгодно. Большой проницательности здесь не требуется: это нужно тому, кто написанный роман в конце концов получает.

Но стоит обратить внимание, как он писался: он *летел*. Иначе говоря, он писался вдохновенно, оттого и ощущение

полета, ведь те, кто инспирирует вдохновение, существа крылатые: гении, или, как их впоследствии переосмыслили, *демоны*.

Когда же роман «летел к концу», Мастеру встретилась Маргарита. Это важная уточняющая подробность, потому что если бы она встретилась в начале творческого полета, то мы бы могли подумать, что Маргарита – муза Мастера. Но она явилась тогда, когда это было нужно тому, кто все это устроил, и для того, чтобы она, не ведая, что делает, подтолкнула Мастера к гибели, хотя, конечно, ей казалось, что она подталкивает его на вершину: «толкала его на борьбу», «сулила славу» и т.п.

Наконец, заключительный акт дьявольского сценария: доведенный до болезни и страха, Мастер бросает рукопись в печь. При внимательном прочтении можно заметить, и некоторые исследователи это заметили, что и здесь не обошлось без участия потусторонней силы, возможно, самого Воланда — по крайней мере, описание спрута, влезающего в подвал Мастера, может быть соотнесено с описанием глыбы мрака в финале романа.

Для Булгакова, который писал все-таки роман, а не художественную автобиографию, было важно, что его случай – не частность, а проявление какой-то общей творческой закономерности. Этим объясняются его просьбы, уже в состоянии болезни, читать ему о последних днях Гоголя, где загадочные обстоятельства сожжения рукописи должны укрепить в нем чувство своей художественной правоты.

Представление о рукописном фонде Воланда существенно уточняется, когда мы узнаем, что рукопись Мастера прочитана тем, кто возглавляет совсем другое «ведомство». Более того, на основании прочитанного было принято решение, определяющее судьбу Мастера и его подруги. Как можно догадаться, решающими были не эстетические критерии. Оценивалось не качество текста, а вся жизнь автора, воплощенная в его романе, дело его жизни. Сбылось сказанное: *«И судимы были мертвые по*

написанному в книгах сообразно с делами своими…»

Это пророчество, вынесенное в эпиграф первого романа Булгакова и видоизмененное в эпиграфе второго романа (*«Коемуждо по делом его…»*), – вариация булгаковских эпиграфов, где утверждается тема бессмертия, которая в таком соседстве начинает пониматься не столько эстетически, сколько онтологически, как жизнь не только в культурной памяти человечества, но и как бытие в памяти мира.

Следуя высоким образцам («Божественная комедия», «Фауст», «Мертвые души»), Булгаков не только вводит в свой роман тему посмертного воздаяния, но и представляет собственное, художественное пророчество.

Если судить по написанному в его книге, то судьба художника определяется несколько иначе, чем другие судьбы: основанием для высочайшего вердикта не собственно прожитая жизнь, но дело его жизни, исполненное или неисполненное.

Роман Мастера — это и приговор, и оправдание. Такое отношение к своему труду — в традициях русской классики: это и пушкинская максима: «Слова поэта суть дела его», и толстовское: «Слово есть поступок», и литературоцентричная юрисдикция Достоевского, написавшего однажды, что оправдание всей жизни человеческой на земле содержится в «Дон Кихоте».

Художник при жизни воплощается в написанные им слова, порождает *искусство,* т.е. искусственный аналог себя, свое художественное инобытие, дающее ему надежду на бессмертие, о котором писал Пушкин:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит…

Судьба Мастера печальна. Левий Матвей сообщает, что света он не заслужил. Но ему дана возможность изменить свою судьбу, создать нечто другое, тоже искусственное, тоже себе подобное, но бытийно, онтологически иное, светлое произве-

дение. По-видимому, так можно понять слова Воланда о гомункуле, которого Мастер будет создавать при свечах в своем посмертном доме.

Балонов 1993: Балонов Ф. Так какие же рукописи не горят? // Вечерний Петербург. – №№152-154 (20042-20044), 7, 8, 9 июля.

Булгаков 1992: Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1992.

Горовой 1886: Горовой А. Герберт или папа Сильвестр II. – К., 1886.

Гус 1968: Гус М. Горят ли рукописи? // Знамя. – М., 1968. - №12.

Икрамов 1993: Икрамов К. Трагедия затаенного стыда. К вопросу о трансформации источников // Независимая газета. – М., 1993. – 3 марта.

Ким 1984: Ким А. Белка. – М., 1984.

Кораблев 1996: Кораблев А. Мастер. Астральный роман. – Ч.1. – Донецк, 1996.

Кораблев 1997: Кораблев А.А. Консультации профессора Воланда // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып.8. – Воронеж, 1997.

Крупин 1982: Крупин В. Кольцо забот. – М., 1982.

Кураев 2007: Кураев А., диакон. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? // Кураев А., диакон. Фантазия и правда «Кода да Винчи». – М., 2007.

Лакшин 1968: Лакшин В. Рукописи не горят! // Новый мир. – М., 1968. – №12.

Поздняева 2007: Поздняева Т. Воланд и Маргарита. – СПб, 2007.

Ринекер, Майер 1999: Библейская энциклопедия Брокгауза / Сост. Ринекер Ф., Майер Г. / Пер. с нем. – Кременчуг, 1999.

Чудакова 1985: Чудакова М. Соблазн классики // Atti del convegno "Michail Bulgakov" (gargnano del garda, 17-22 settembre 1984). – Milano, 1985.

Etkind 1968: Etkind E. Manuskripte brennen nicht. Über Michail Bulgakow // Akzente. – (München). – 1968. – Jg 15. – Hf.4.

Pervushin 1968: Pervushin N.V. Une revelation en litterature russe: Michel Boulgakov. («Manuscrits ne brûlent pas») // Slavic and East-European studies. – Montreal, 1968. – Vol.13.

Г. Г. Акбулатова[1]

Два романа – две судьбы

Михаил Булгаков и Михаил Пришвин о проблеме добра и зла в романах «Мастер и Маргарита» и «Осударева дорога»

Вступление

1

Кажется, нет двух более разных писателей, чем Пришвин и Булгаков. Они происходили из разных сословий (Пришвин – из купеческого, Булгаков – из профессорско-богословского), принадлежали к разным поколениям (Пришвин на двадцать лет старше Булгакова), отличались личностно и творчески до такой степени, что этих писателей можно изучать, как два характерных типа русского человека.

Один – человек потока, другой – над потоком. Один светский человек, душа *избранной* компании, другой «избранным» обществом отвергнут. Булгаков – писатель-урбанист, Пришвин – писатель-натуралист. У Булгакова – мистический реализм, у Пришвина – сказка-быль. И наконец: один благополучнейший советский писатель, другой – изгой в советской литературе.

И все же существует то, что если и не объединяет их, то позволяет говорить о них совместно. Во-первых, оба были талантливы, отмечены божьим даром. Оба, несмотря на большую разницу в возрасте, родом из дореволюционной России и одна и та же духовная пища – общекультурные, хрис-

[1]**Акбулатова Галина Георгиевна (Петрозаводск).** Писатель, журналист.

тианские ценности, русская классика — питала их молодость. Во-вторых, и тот, и другой отличались особой, нервической восприимчивостью и остротой реакций, что характерно для натур художественного склада. В начале века они пережили то же брожение умов (разочарование в официальном православии, увлечение мистицизмом, ожидания апокалипсиса…), что и многие представители русской интеллигенции. В третьих, можно говорить об особой роли женщины в их жизни. У Булгакова – это Татьяна, Любовь, Елена – жены писателя в разные периоды его жизни; у Пришвина – Варвара (первая любовь), Ефросинья (первая жена), Валерия (вторая жена). В-четвертых, и тот, и другой были склонны к мифотворчеству и создавали сами, а также с помощью своих муз легенду о себе.

Оба писателя, пережив беспредел гражданской войны, старались избегать политики и так называемой общественной деятельности: собраний, заседаний, митингов… Старались быть осторожными в речах, то есть не «светиться». Но это, увы, не помогло Булгакову прослыть лояльным во мнении властей. Потому что его произведения были нелояльны. Были политикой. А политикой они были потому, что были хорошо написаны и были современны, несмотря на то, что свое отношение к современности писатель выражал либо эзоповым языком, либо заключал библейскими временами.

Естественно, и Пришвин хотел быть современным, вне современности себя не представлял (писателя считал «стрелочником времени»). Но по всему получается, что своими этнографическими и *охотничьими очерками* он оказывался за пределами той современности, в которой они с Булгаковым жили. Потому что эти очерки были вне политики (последний «политический» рассказ Пришвина – «Ленин на охоте», из которого мы узнаем, что даже встреча с вождем революции не повлияла на вредные привычки крестьянского комсомольца Вани: как предавался он пагубному зелью, так и продолжал предаваться). А вне политики не может быть современности.

Современность насквозь политична.

Но советский читатель и был благодарен Пришвину *не за современность*. А зачем она ему, если и так перед глазами – бытовым неуютом, вечными очередями, засаленными стенами подъездов, речевками партийных съездов…

Да, каждый из названных писателей видел мир-жизнь наособицу и, как всякий художник, имел на это право. Но «видение» Булгакова власть посчитала вредным и по этой причине невозможным для обнародования (арестовало «роман о дьяволе»). Пришвин же пришелся ко двору.

Однако и это не совсем так. По сути Пришвин жил двойной жизнью: одной – явной, вовне («охотничьими» рассказами), другой – тайной, в дневниках, значительная часть из которых сегодня обнародована.

В явной жизни он представал этаким добреньким дедушкой-Колобком, успешным писателем-натуралистом. В тайной – раздираемым противоречиями интеллигентом из «бывших», который, с одной стороны, не хочет идти на сделку с совестью, с другой – не хочет голодать [1]. Это было характерно и для Булгакова. Оба, случалось, уступали Мефисто, уговаривая себя, что делают это из *высших соображений*. Но кто бросит камень в того, кто жил и творил при *том* режиме?

Однако бросали. В Булгакова за пьесу о Сталине. В Пришвина – за роман о Беломорканале. Но вот что в тридцатые годы записывает Пришвин в свом потайном Дневнике, который он вел почти полвека:

«До чего совестно жить становится! Никакое настоящее общение невозможно, потому что боишься труса в себе и противно говорить с человеком, имея в виду, что он, может быть, для того и беседует с тобой, чтобы куда-нибудь сообщить…».

«…я страх имею постоянный перед унижением, и это ослабляет мою силу и подавляет возможности: мне всегда кажется, что сделанное мною ничтожно, а при счастливых условиях я бы мог сделать в тысячу раз больше. А вот Пушкин был счастлив»[2].

Кто из «бывших» не подписался бы под этими словами!

2

Именно в то время, когда многие честные люди наконец-то разглядели над страной тень «люциферова крыла» и осознали, что наступило господство зла, Булгаков и Пришвин приступили к своим главным романам – о путях сопротивлению злу (Булгаков) и о путях сотрудничества с оным (Пришвин). У Булгакова это мистерия о «плохом» дьяволе, избравшем для своих дьявольских экспериментов *край непуганых птиц* – Россию – и уничтоживший в этом крае *птиц*, то есть всех тех, кто был способен к свободному полету. У Пришвина – миф о «хорошем» дьяволе, преобразившем тот же край в светлую сторону *(«…есть время, когда зло является единственной т в о р ч е с к о й силой, все разрушая, все поглощая, оно творит невидимый Град…»)*

Оба автора считали свои романы «трудом всей жизни». Еще бы не жизни! Если на создание «Мастера и Маргариты» у Булгакова ушло двенадцать лет, а у Пришвина на «Осудареву дорогу» почти двадцать. У Булгакова – шесть авторских редакций романа и несколько сменяющих друг друга названий («Копыто инженера», «Черный маг», «Жонглер с копытом», «Гастроль»…). У Пришвина – пять редакций и около десятка названий: «Быль», «Былина», «Падун», «Школа радости», «Царь природы», «Педагогическая поэма», «Канал», «Новые берега», «Аврал»… И наконец, «Осударева дорога».

И того, и другого писателя, по их собственному признанию, роман измучил, и все же они продолжали работу. И борьба тут шла не на жизнь, а на смерть. Кто кого: роман – писателя, или писатель – роман?

Кому-то, возможно, покажется странным этот поединок со Словом. Но это был поединок не со словом, а с тем метафизическим, что мы зовем *злом*. И главная проблема этой борьбы заключалась в том, что, кажется, сами писатели не решили

для себя лично, где проходит граница между *светом* и *тьмой,* и проходит ли она вообще?

Не с этой ли неопределенностью связано и наше читательское ощущение незавершенности романов – и «Мастера и Маргариты», и «Осударевой дороги»?

Впрочем, что значит – «неопределенность», что значит – «не решили», когда каждый, буквально каждый человек в своей повседневной жизни прекрасно знает, где *чистая*, а где *нечистая*? Тем более – художник, искусство которого, как писал Блок, непременно связано с нравственностью, с различением добра и зла. Тот же, кто не различает, считается подверженным психической болезни, «при которой… человекъ становится безразличнымъ къ добру и злу, не утрачивая, однако, способности теоретическаго, формальнаго между ними различения…» [3]

Так писали в учебниках дореволюционной России.

В новой, советской России *неразличение* добра и зла стали чуть ли не насаждать, а «больными» и социально опасными считать тех, кто держался старых понятий о добре и зле и говорил (или писал) с точки зрения этих понятий. Потому булгаковский «Мастер…» и не был опубликован в *свое время*, а вышел в свет лишь спустя почти двадцать лет после смерти автора.

«Осударева дорога» избежала подобной участи, тем не менее роман не был издан при жизни Пришвина. А когда издали (первая публикация в 1957 году, в петрозаводском журнале «На рубеже», ныне «Север»), то одними читателями, особенно теми, кто прошел через ГУЛАГ, он был осужден, а другими быстро забыт. И это, несмотря на все усилия советских критиков и литературоведов продвинуть роман в массы. Несмотря уже на усилия сегодняшних литераторов и ученых филологов возвысить «Осудареву дорогу» за счет других авторов и их «дорог». А в это же самое время роман Булгакова набирал силу, становился действительно «романом века». В чем тут дело?

МиМ

1

Однажды, перечитывая роман Булгакова, я вдруг увидела, как на одной из страниц стало проступать что-то вроде той коробочки, которую увидел драматург Максудов в «Театральном романе». В этой коробочке сквозь строчки было видно небольшую полутемную комнату, письменный стол с зажженной настольной лампой, человека за этим столом с очень знакомым лицом: гладко зачесанные на пробор темные волосы, бабочка на белой рубашке, монокль в глазу, отчего этот глаз производит впечатление темного и пустого. Зато другой – зеленый и блестящий – словно насмехался надо мной и моими сомнениями по поводу так называемых «библейских» сцен. Я *отчетливо* услышала голос:

«*Вы зря сомневаетесь. Поверьте, я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте…*»

Да, это был сам автор романа, ибо только автор может лично присутствовать *при всем этом*. А то, что он предстал передо мной в маске всемогущего и всеведущего Воланда, так это же игра! Театральный прием, которым Булгаков владел блестяще. Он был драматург и лицедей, что говорится, до кончика ногтей (разумеется, не в жизни, а только в своих произведениях). И думается, не случайно заглавные буквы романа вкупе с соединительным союзом составляют – МиМ («Мим», как следует из энциклопедии, – «особый вид представлений античного народного театра, комедийный жанр античной драмы…»; «актёр или актриса – исполнители Мима»).

На последующих страницах Булгаков продолжит представление, разоблачая проделки Воланда и его свиты и сочувствуя честному, благородному Мастеру и его возлюбленной – Маргарите. Вполне в духе народного театра и карнавального

действа. Потому и маски здесь будут меняться непрерывно.

Напомню сцену соблазнения в «плохой квартире» председателя жилтоварищества Никанора Ивановича Босого персонажем из свиты Воланда – неким Коровьевым. Этот Коровьев дает взятку председателю и этот же Коровьев «стучит» на вяточника в органы:

« – Алло! Считаю свом долгом сообщить, что наш председатель жилтоварищества… спекулирует валютой. В данный момент в его квартире … в вентиляции, в уборной, в газетной бумаге четыреста долларов… Говорит жилец означенного дома… Тимофей Квасцов…»

Как мы знаем, буквально через считанные минуты (Булгаков даже обозначает время – *пять минут*) в квартиру Босого явились сотрудники органов и еще «*через пять минут жильцы дома, находившиеся во дворе, видели, как председатель в сопровождении… двух лиц проследовал прямо к воротам дома…*».

То есть, у меня, как у читателя, возникает уверенность, что в роли непримиримых борцов со взяточниками и коррупционерами к Босому явилась все та же милая парочка – Коровьев и Азазелло, на этот раз переодевшись в косоворотки, галифе и высокие сапоги и выступая в роли неподкупных сотрудников НКВД.

А ситуация с простодушным, неискушенным в *высшей политике* Ваней Бездомным? Распознав своей чистой, цельной душой нечистую силу, он пытается ее побороть. Итог его неумелой борьбы – «психушка», куда, конечно же, направляет его все та же нечистая сила.

И разве не напоминает прослушка телефонных разговоров сотрудников Варьете, избиение бедного Варенухи *неизвестными лицами* в общественном туалете, вербовка Маргариты подручным Воланда – Азазелло и его обещание, что «*ни одна душа не будет знать об этом*»… пародию на что-то очень знакомое, когда одно, якобы хорошее зло, персонифицированное в свите Воланда, разоблачает другое – нехорошее – в лицах Босого, Варенухи, Лиходеева и прочих персонажей романа?

Алексей Варламов, исследователь творчества Михаила Пришвина, пишет в своей книге: «*Когда-то Гоголь, первый из великих русских писателей нового времени, задумывавшихся о природе зла, пришел в «Вие» к гениальному: «Не смотри!» Не смотри на нечистую силу, не вступай с ней в диалог, в диалоге ее одолеть нельзя – одолеть ее можно только молитвой*…» («Пришвин», Москва, «Молодая гвардия», 2008).

Молитва писателя – его текст. И мы прекрасно помним, как одолевал Гоголь *темную силу* «Ревизором», «Мертвыми душами»... То есть сатирой и смехом. Булгаков, считая себя учеником Гоголя и даже придав его физиогномические черты главному герою – Мастеру, следует в этом своему учителю.

Он показывает зло то маленьким и смешным, то в демонической, пугающей упаковке, как *кого-то*, кто говорит, как само собой разумеющееся, что правда – это ложь. Кто соблазняет бедного хомо совьетикус заграничными шмотками и внушает новую веру – *человек человеку враг*. Смена масок настолько мгновенна, настолько виртуозна эта игра то в обаятельного душку Коровьева, то в блистательного профессора магии Воланда, то в неприступного болвана-чекиста, что неискушенному читателю подчас не уловить произошедшей подмены, и он простецки, как Ваня Бездомный, уверен, что Коровьев и Чекист – это совершенно разные лица.

Другое дело – Мастер. Как человек без кожи он чувствует зло издалека и до поры до времени скрывается в полуподвальной квартирке, спасаясь тем, что называется «творчество». Но однажды понукаемый прекрасной Музой-Маргаритой, сулившей ему славу, он покидает укрытие с тем, чтобы обнародовать труд своей души. И вот тут-то зло (на этот раз в образе писательского сообщества) и настигает его. Как только «я вышел в жизнь… моя жизнь кончилась…», – скажет Мастер.

С тех пор он угнетен, находится в депрессии. К нему заходят разные подозрительные личности вроде журналиста Ало-

изия Могарыча… Куда-то постоянно спешит Маргарита… И чьи-то грязные сапоги регулярно появляются перед окном его квартирки… Страх завладевает Мастером настолько, что его психика не выдерживает и он сжигает роман, а сам попадает в психиатрическую лечебницу.

Пройдет еще какое-то время, и Мастер узнает, что Маргарита сотрудничает с *темной силой*. Этой силе известно, что он пишет роман, и она, эта сила, даже читала его рукопись. Но, благодаря Маргарите, никаких последствий для Мастера это не имело. Более того, темные силы решили помочь Мастеру, вытащить его из психиатрической лечебницы (куда он, кстати, попал не без содействия этих же самых сил и где его уже почти превратили в растение), предоставить ему все условия для творчества. Однако Мастер отказывается: он хочет одного – вернуться в свой подвал. «*Нищенствовать?*» – переспрашивает Воланд. Мастер не отвечает, а Маргарита извиняется перед мессиром за неподатливость своего возлюбленного: «*Я сделала все, что смогла и я нашептала ему самое соблазнительное. А он отказался от этого...*»

2

Самая загадочная фигура в булгаковской мистерии, конечно, Иешуа. И именно потому, что общается с Воландом, что *просит* Воланда дать мастеру *вечный покой* (а раз просит, значит, слабее). Именно этот романный факт считается наиболее спорным, и некоторые исследователи утверждают, что Булгаков дал в романе евангелие от дьявола, с целью разоблачить его, выставить на божий свет [4]. Мол, отсюда и невнятный Иешуа, сотрудничающий с Воландом и всех прощающий, даже Иуду.

Но «Иуда», по Булгакову, это «проект»: инспирация явления с необходимым эффектом и с последствиями на огромные временные расстояния.

В действительности же мы никогда не узнаем, почему с хлебом, который канонический Иисус дал каноническому Иуде, в

него вошел Сатана («И обмокнув кусок, подал Иуде Симонову Искариоту. И после сего куска вошел в него сатана…»). И почему канонический Иуда с полуслова понял сказанное ему Учителем: «…что делаешь, делай скорее» (Евангелие от Иоанна: гл. 13: 26-27).

Мы также никогда не узнаем, почему Петр, трижды отрекшийся от Иисуса и, значит, по сути трижды предавший Учителя, был прощен, а Иуду на протяжении многих столетий продолжают осуждать всем миром. Что примечательно: мир осуждает не зло, поселившееся в Иуде, а саму личность. Причем личность *раскаявшегося*. Более того – предавшего себя смерти за совершенное преступление.

Иешуа же прощает именно личность, не «проект» – и *имеющего власть* Понтия Пилата, из трусости отправившего его на казнь, и палача Крысобоя, и простых людей, кричавших: распни его, распни… Он видит их слабости и зараженность злом и хочет остановить зло прощением, любовью. Из-за желания помочь людям он и общается с Воландом. Но это не значит, что он в своей вере хоть в чем-то уступил *темной силе*. Его вера в единого Создателя, в то, что «злых людей нет на свете», а «всякая власть есть насилие над людьми» и что «настанет время, когда человек перейдет в царство истины и справедливости» – непоколебима.

И вот как отзовется роман в самой жизни. То есть в жизни той интеллигенции, которая в середине шестидесятых запоем читала «Мастера и Маргариту» и ходила в Николо-Кузнецкий храм в Москве послушать его настоятеля Всеволода Шпиллера (1902–1984), чьи проповеди в то время записывались на магнитофон и расходились по стране среди верующих:

«Трагическая борьба в мире добра и зла, правды и лжи, – говорил проповедник своим духовным чадам, – прежде всего духовная борьба. Зло преодолевается противоположным ему добрым духом. Ложь обличается правдой, но правда открывается человеку только в любви и любовью. Добро и правда, с одной стороны, и зло и ложь, с другой — принадлежат

к противоположным онтологически разным реальностям. Исповедующий себя христианином должен согласиться с тем, что христианин лишь в любви и любовью может искать и находит единственно чистый источник духовной творческой энергии, обличающей и борющейся со злом и ложью…»

В числе духовных чад о. Всеволода Шпиллера была и вдова автора «Осударевой дороги» Валерия Дмитриевна Пришвина (1899–1979), в тридцатые репрессированная сталинским режимом. Она будет увлечена проповедью *неосуждения («…Осуждение друг друга, по о. Шпиллеру, препятствует нам войти в Царство Небесное, быть со Христом, быть с Богом. И именно неосуждение вводит нас в Царство Небесное, соединяет нас со Христом…»*). Это увлечение или вера скажется и на оценке Валерией Дмитриевной романа «Осударева дорога», «начальная мысль» которого, по словам Пришвина, «была именно в оправдании насилия» (замечу: и не только начальная, но как явствует из Дневника, и конечная).

В шестидесятых вдова и духовная наследница писателя станет утверждать, что роман не так поняли. Что Пришвин исходил из идеи «*до сих пор не понятой и не принятой миром: это глубочайшая тайна христианства о силе любви к врагу, – идея всепрощения – единственная еще нереализованная в печальной истории человечества…*». Но в 1948 году Валерия Дмитриевна высказывалась о романе иначе, что зафиксировано в Дневнике Пришвина:

«*Ляля вчера высказала мысль, что роман мой затянулся на столько лет и поглотил меня, потому что была порочность в его замысле: порочность чувства примирения*».

Надо понимать – *примирения со злом*.

Ода

1

В отличие от автора «Мастера и Маргариты» Пришвин начисто лишен драматургического дара, хотя и говорит о себе: «*…мы, артисты, призваны дать людям радость игры против необходимости умереть*». Он если и лицедействует, то только в самой жизни.

«*Нельзя открывать свое лицо*, – вот первое условие нашей жизни, – запишет Пришвин в Дневнике в 1930 г. – *Требуется обязательно мина и маска, построенная согласно счетному разуму*». Он панически боится, что *они* (т.е. темные силы) знают «*какой-то секрет, раскрывающий им тайный замысел всякого художника…*». И без «счетного разума» здесь не обойтись.

О советском «двоемыслии» и лицедействе жестко написала свидетель того времени Надежда Мандельштам в известных своих воспоминаниях:

«Это был период массовой капитуляции... Искусство, а тем более литература, только и делали, что выполняли заказ…» «… именно люди 20-х годов разрушили ценности и нашли формулы, без которых не обойтись и сейчас: …лес рубят – щепки летят /…/ Именно в 20-е годы началось разрушение естественных общественных связей, приведшее к параличу общества, к всеобщей апатии, страху и покорности…»

Однако признаем, что и в то время было немало цельных личностей, как среди интеллигенции, так и среди простых людей. Перечислять всех – не хватит места. Я назову хотя бы малоизвестного ныне литератора и публициста с говорящим именем Разумник и столь же говорящей фамилией – Иванов-Разумник [5]. Этот человек, одним из первых написавший о творчестве Пришвина, по сути открывший начинающего литератора для широкой публики, ни на йоту не отрекся от своих взглядов. Естественно, советская власть преследовала его: то сажала, то выпускала. Но перековать не могла.

Пришвин – не герой. Он скорее *как вы да я да целый свет*. И как ни пытался он стать героем (марксистский кружок), Буниным, Розановым… но судьба неумолимо направляла его в нужное ей русло – в поток. *Поток* – это огромный мир обывателей, выбравших Пришвина своим писателем, «освежающихся» его «Колобком», его охотничьими рассказами, его «Кладовòй солнца»…

Советский читательский *поток* Пришвин устраивал как певец природы, но его «Крутоярский зверь», высоко ценимый (в дореволюционный период) профессионалами литературы и интеллектуалами, пугал этот поток. Поскольку показывал другое, непривычное лицо писателя, описывающего не красоты, а изнанку природы. И эта изнанка была слишком далека от милого, замасленного многочисленными читательскими объятиями облика дедушки Колобка. И поток спрямил путь неудачного бунтаря и «попутчика», а скорее, путника-путаника (*как вы да я да целый свет*), сделал его *своим*, послушным общему движению.

Пришвин это принял и даже прямо стал называть себя в Дневнике *О-бывателем*, отделяя и делая заглавной букву «О», то есть подчеркивая округлость обывательского сословия, позволяющую ему приспособиться и удержаться на плаву при всех катаклизмах, оставаясь при этом самим собой – О-бывателем. Его философию в советское время Пришвин формулирует так: «…*как можно лучше, больше работать и бунтовать не против существа этой власти, а против условий моего труда*…». В русле этой философии и собственное обращение писателя к читателям: «*Дорогие друзья, не обижайтесь на государственную систему, а попытайтесь утвердиться в этой системе лично и способствовать утверждению в ней других личностей*…» («Глаза земли», М., Советский писатель, 1957).

2

«Осударева дорога» была задумана Пришвиным как ода.

Ода строителям грандиозного Беломорско-Балтийского канала. Ода сильной власти, покорившей стихию – и человеческую, и водную, загнавшей *поток* в берега. Ода будущему – стране радостного труда.

След романа тянется издалека: еще в начале века Пришвин размышлял о мальчике, сбежавшем от дедушки и бабушки и заблудившемся в дремучих северных лесах. «Мальчик» – это сам Пришвин, «дедушка» и «бабушка» – прошлое, лес как метафора жизни. Размышления эти до поры до времени оставались под спудом, пока в 1933 году Пришвин не получил приглашение от самого Горького принять участие в коллективном писательском сборнике в честь завершения строительства Беломорско-Балтийского канала. Главная идея сборника – перековка трудом «старого», дореволюционного человека в сознательного строителя нового советского государства.

Предложение написать для сборника получили тогда многие писатели. Большинство, в их числе и М. Пришвин, восприняли это как честь, признание своих литературных заслуг и с радостью согласились. Меньшинство, среди которого оказался и М. Булгаков, отказались от столь «высокой чести».

Первым из ста двадцати советских писателей в июле 1933 года на Беломорканал прибыл М. Пришвин. Вот как пишет об этом он сам:

«*Случилось, мне предложили одному из первых проехать по новому каналу, рассекающему мой мифический край непуганых птиц. И я поплыл туда на корабле по воде, которая затопила все эти места, где я записывал в своей молодости сказки…*»

«Сказки» эти назывались «Страна непуганых птиц» (1907) и «Колобок» (1908). Под этими же названиями в 1934 г. вышли новые «сказки» – своеобразный монтаж впечатлений о поездке на Беломорканал и (*для противопоставления*, как пишет биограф писателя, его вдова В.Д. Пришвина) глав из книг о севере 1907-1908 гг. (по-пришвински это называлось: занимаюсь «ремонтом своих старых книг»).

Издания 1934 г. и дали повод Илье Ильфу, одному из авторов «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка», откликнуться в последней записной книжке следующей фразой: «*Раньше десять лет хвалили, теперь десять лет будут ругать. Ругать будут за то, за что раньше хвалили. Тяжело и нудно среди непуганых идиотов*…» Слова Ильфа, как следует из предисловия к книге Я.С. Лурье «В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове», пародировали название книги Пришвина, «*старого русского интеллигента, пропевшего хвалу тому самому Беломорстрою, который в 30-е гнобил этих самых интеллигентов*».

Однако не все так однозначно. Дело в том, что очерки Пришвина о Беломорканале («Отцы и дети») и о Соловках («Соловки») не были приняты в коллективный сборник, о котором шла речь выше. Редактор Виктор Шкловский «зарубил» их на корню. И это была огромная обида для старого, опытного писателя. Ведь кто «зарубил» – мальчишка! Моложе на целых двадцать лет. И уж ни в коем случае не авторитет для Пришвина, которого хвалил сам Горький, а Ремизов даже назвал классиком!

Хотя Шкловского понять можно. Да и как не понять, читая этакое: плач в жилетку некоему товарищу о рискованности того дела, которым он, Пришвин, занимается («как на войне»). Больше того, чтобы писать о Беломорканале, он, Пришвин, должен, оказывается, непременно «*опьяняться*»:

«… в этот … момент и происходит роковое разделение: он-то, настоящий труженик, непременно… должен быть трезво-серьезным, а я – тоже непременно… должен быть пьяно-веселым…».

3

Пришвин не привык, чтобы проделанная им работа шла в корзину и, переработав очерки, издал *назло врагу* отдельными книжечками. Тогда же и оформилось окончательно решение написать роман, *какого еще не было в мире* (книга «непременно должна быть выдающейся»; «…верю, что… напишу лучшую

свою вещь, выполню мечту всей моей жизни…»).

Поначалу работа захватила Пришвина: идея о заблудившемся мальчике наконец-то нашла свое воплощение. Но мало-помалу роман начинает сопротивляться: «новое содержание» не хочет вписываться в старую испытанную форму сказа. Стремление художественно показать темную силу (НКВД) светлой, созидательно-творческой не удается. Вместо живых образов – фанерные персонажи. Но, может, это оттого, что писатель слишком увлекся идеей *сотрудничества со злом на путях добра?*

«*Они поступали омерзительно гадко, но они делали то, что надо. Ничто не могло остановить их, никакая сила человеческая. Бог не вступился, он допустил. Чувствовать в этом „надо“ волю Божью…*»

«Бог допустил»? А как же со свободным выбором самого человека, коли о Боге? Разве он не дал нам такое право – *выбирать*?

Вот лишь две записи Пришвина в Дневнике о работе над романом одного, **1937** года:

10 ноября: «Кто же будет у меня распятый? Личности не будет, но **весь человек**, работающий на канале, **есть распятый человек**, и «надо» будет ему крестом». (Христианский миф о Спасителе тут переиначивается: не Демиург приносит себя в жертву ради спасения всех человеков, а все человеки приносят себя в жертву ради Демиурга).

30 декабря: «После большого перерыва перечитал «быль», и впечатление превосходное: спокойствие, простота, сжатая сила. Полное убеждение, что вещь будет сделана…» И тут же: «Хорошо, хорошо! А как вспомнишь это, хорошо написанное, – какая нищенская, лядащая жизнь ему соответствует, вот тут-то и становится нехорошо…»

Писатель продолжает уговаривать себя, что «ад» – явление преходящее, после которого непременно начнется добрая жизнь. Но, кажется, основа этой веры заключается в том, что сам Пришвине *не сидел*. Не случайно, в очерке «Соловки», пос-

ле знакомства с соловецкими сидельцами, появляются такие строки, обращенные, как это часто бывает у Пришвина, к некоему другу:

«Дорогой друг! Не хотел бы я быть заключенным и вовсе не потому, что боялся бы утратить личную свободу, – нет! Я не хотел бы в заключение только потому, что едва бы мог найти в себе такую силу, чтобы справиться с чувством ***личной обиды****, мешающей независимо от себя, уязвленного, следить за движением истории…»*

Отсутствие «**чувства личной обиды**», как представляется, окажется решающим (при всех других характеристиках писателя – «земшарность» мышления, способность «подняться умом над нашей земной юдòлью» [6], тяготение к сказовой манере…) для уверенности Пришвина, что «*выход из трагедии*» – сказка с ее непременным светом добра (хотя, как известно, далеко не во всякой сказке, в том числе и в русской, есть этот свет). Ведь мы помним, *что* писал Пришвин, когда был лично обижен (например, о Блоке, снисходительно отнесшемуся к начинающему писателю и его первым очерковым опытам или к бывшей возлюбленной Варваре Измалковой, давшей ему понять в одном из писем, что она не считает его *настоящим писателем*…). Необходимость сказки Пришвин мотивирует также и тем, что «меч», то есть слово правды несет войну (сравним с библейским: «*И не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч*» Или: «*Из уст Его выходил острый с обеих сторон меч…*»).

4

Одно из первых названий романа – «*Сказка о том, что было и чего не было*». Закономерен вопрос – *для кого* сказка? Ну уж явно не для искушенных. Они-то видели гулаговский ад и на Соловках и на Беломорканале (правда, Горький с бригадой писателей – *сверху*, *со стороны*). А некоторые, как например, хорошо знакомый Пришвину философ А.Ф. Лосев, и отбывали там

срок. Тогда для кого сказочка? «Для позитивиста», – отвечает Лосев в своем знаменитом труде «Диалектика мифа». Причем, «не для всякого, а специально для позитивиста XVII–XIX веков», верящего, что развитие человечества связано с прогрессом, а прогресс – это поступательное движение к одной определённой цели: от худшего к лучшему.

Неизвестно, согласился бы Пришвин с таким определением (уж кому-кому, а ему, пережившему мужицкую ненависть в родном елецко-орловском крае, всероссийскую послереволюционную разруху, было хорошо известно, что за прогрессом часто следует регресс, которым определенная часть человечества отбрасывается на десятилетия, а то и столетия назад). Да и зачем оно ему, это определение: ведь он придумывал сказку не для замшелого позитивиста, а для *нового*, советского читателя, который уже не знал ни Библии, ни философии, ни тысячелетней истории России, а знал одно: старая Русь – плохая Русь – и верил только в нового Царя-батюшку («Отца народов») да еще в *инженера человеческих душ* – писателя.

По замыслу Пришвина, в его романе-сказке должны были сойтись: старая, уходящая Русь и новая, нарождающаяся. Затопление старой Руси – и ее возрождение с уже другими, по-новому сделанными людьми.

На первый взгляд, вроде бы логично. Но библейский потоп, а именно этот миф использует в романе Пришвин, – наказание нераскаявшимся грешникам – устраивает сам Творец всего сущего. А потоп в русской пустыньке – Выгореции – дело рук сил зла в образе руководителя стройки, чекиста Сутулов, прообразом которого, предполагается, стал начальник управления Белбалтлага, печально известный своими деяниями Дмитрий Успенский [7]. Вот этот Сутулов, называемый автором «*царем природы*», и отправил пòд воду страну непуганых птиц со всеми своими церквями, избами, восьмиконечными крестами, песнями и хороводами:

«*Столетиями, из поколения в поколение под Надвоицами шумели три водопада, и казалось всем жителям, будто вечно были эти падуны*

и навеки дано им шуметь…» «Но колодцы были пробиты – двадцать семь, и в них было заложено до двести кило аммонала. Это был исторический взрыв всего Выговского края…». «Взрыв был такой силы», что потомки прежних раскольников («могучие люди!»), тех самых, что «в борьбе с царем-антихристом… когда-то сумели заселить и привести в цветущее состояние весь этот дикий Выговский край, теперь… были вне времени…» («Отцы и дети. Онего-Беломорский край»).

Писатель здесь внимает не столько трагедии потопа, уничтожившего целый край, сколько Ноеву ковчегу, его чудесному спасению для новой жизни и негласного договора, заключенного между спасшимися и «*царем природы*».

Однако что за странный ковчег!

«В разных местах видят плавину с ее великим населением, но только показалось – и нет ее: то ветер завернет, то далеко от берега станет на мель, ничего разглядеть нельзя. А потом снова поднимается ветер и уносит опять неизвестно куда, и опять там и тут, как Всадник без головы…» («Осударева дорога»).

Всадник без головы… Неужто все дело в Майн Риде *(«Вчера читал «Падун» [8] и был очень обрадован: если бы мне удалось сделать из этого фабульную вещь, вроде «Всадника без головы»*)? Да нет, Майн Рид здесь ни при чем, своих грехов хватает. И о них знает староверческий народ. Знает да помалкивает, все больше о досюльном говорит. Словно только царь Петр на Руси и был. А вот Николая не было. И царевича Алексея не было. Не вступились за убиенных, за слезинку невинного ребенка, и, значит, согласились с *обезглавливанием* Руси. И носятся теперь на плавине фата-морганой, всадником без головы.

Так, я, читатель, сегодня прочитываю историю о затоплении «края непуганых птиц». Но, по Пришвину, другое: плавину заметили, подогнали пароход «Чекист», на котором, кстати, путешествовал по каналу и сам писатель, и потянули к берегу («*В Надвоицах между тем давно заметили плавину, влекомую «Чекистом»*…). То есть Ноев ковчег был спасен «Чекистом»? Да, именно так. Но отчего-то спасенные звери не обрадовались:

«*…волк едва встал, а еще хуже было с лосями: они позволили себя поднимать, подталкивать, но в конце концов оправились и всем стадом пошли…*»

5

Выходит, опять *два пишем, три в уме*? Ни в этой ли двойственности кроется причина того, что роман не приняли прожженные писатели-коллеги, кажется, уже давно приспособившиеся к режиму. Журнал «Октябрь» в декабре 1948 г. возвращает роман писателю: «Ильенков (редактор «Октября». – *Г.А.*) объявил, что «Канал» нецензурен, нельзя писать о канале: он скомпрометирован… Это был такой удар по голове, что я заболел…»

Самое же поразительное, что роман о *доброй, созидательной власти* не приняла и сама власть. Хотя власть, как мы знаем, любит верноподданническое и под этим соусом может проглотить и куда более слабое творение чем «Осударева дорога». Но пришвинская «сказочка» власти показалась то ли слишком сладкой, то ли слишком «засмысленной». Решила не рисковать. Писатель с горечью запишет в Дневнике:

«И вот что получается из этого: сколько я потратил усилий, чтобы дать в своем Канале именно то, чего страстно жаждет ЦК, художественного выражения нашей идеи в чистом ее виде, в идеале, противопоставлением европейской и американской традиции. И вот теперь руки отнимаются…»

Но писатель не отступает. Начинается новая переделка романа. И по-прежнему он стоит на своем: *«Осударева дорога» сто раз переделывалась, но ее начальная мысль была именно в оправдании насилия…».*

Зимой 1949 г. Пришвин переносит действие романа со стройки Беломорканала с использованием рабского труда (у Пришвина, естественно, не рабы – каналоармейцы) на строительство «Новый свет», где трудятся свободные граждане. Очередной редакции романа он дает название «Новый свет». Ле-

том того же года, «в связи с новыми указаниями рецензентов» [9] писатель вновь перерабатывает роман, в котором появляются новые действующие лица. В 1951 г. Пришвин набрасывает план еще одной «коренной переработки, беря в основу текст первой редакции» [10]. Жить ему остается всего три года. На пороге обретения *вечного покоя* Пришвин вдруг скажет об измучившем его романе:

«Три четверти этого романа есть результат мучительного приспособления к среде, и разве одна четверть, и то меньше, – я сам… Ничего не вижу постыдного в этом приспособлении для себя, стыд ложится на среду, и если среда не оценит, то стыд ляжет на нее…»

В целом Пришвин к новому государству вроде бы приспособился, стал одним из самых издаваемых и самых «богатых» советских писателей: дом в Подмосковье, квартира в Москве, прислуга, личный шофер… (как тут не вспомнить одну из дневниковых записей писателя: «*главный поток пойдет по руслу "личного счастья"* »). Автор постсоветского исследования о творчестве писателя Алексей Варламов даже называет Пришвина победителем:

«Пришвин – это русский писатель, который строил свою жизнь, занимался жизнетворчеством в условиях советского времени, и который вышел из этой жизни победителем, потому что фактически он сумел сделать всё то, к чему он стремился. А скажем, такие писатели, как Платонов или Булгаков, скорее жили с ощущением личной неудачи, с ощущением того, что им не удалось сделать то, что они хотели…» (Из интервью А. Варламова «Эхо Москвы». http://echo.msk.ru/programs/time/609682-echo.phtml).

Однако является ли победителем художник, «примирившийся» со злом, сотрудничающий с ним – пусть и «на путях добра»? Вот как отвечает нам Пришвин, этот самый противоречивый из всех советских художников слова, в своем Дневнике: «*Мефистофель является злой силой при наличии доктора Фауста…*». Т.е., по Пришвину, ключевая фигура, репродуцирующая зло, – доктор Фауст, *спец*, к каковым относит Пришвина и

А. Варламов:

«…если искать аналогий, то Пришвина вернее было бы сравнить не с продажным советским писателем, а с ученым-естественником, инженером, специалистом, которые при всяком режиме нужны, полезны и могут заниматься своим делом…» (А. Варламов. Пришвин. М., Молодая гвардия, 2008).

Очень современная трактовка (хотя согласиться с тем, что кто-то сравнивал Пришвина «с продажным советским писателем», не могу). Вполне в духе нового века. Можно даже сказать, что сегодняшнее время – это время «**О**». И думается, неслучайно, что наибольшее распространение среди чиновного, служилого да отчасти и творческого люда получила круглая, обтесанная со всех сторон форма – круглые люди. Колобки. Всегда готовые услужить любой власти, лишь бы быть при власти. В колобках граница между добром и злом не может быть очерчена резко и определенно (по причине округлости).

Однако вернемся к Фаусту, тем более, с него начинается и булгаковский роман (эпиграф). *«Фауст под конец задумал устроить земной рай, и в высший момент его восторга: «Прекрасное мгновение, остановись!» – его мечта о канале превращается в факт могилы: творчество и действительность распадаются…»* (из Дневника Пришвина).

Иными словами: благими намерениями устлана дорога в ад. Сравним с известным: «…Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Известно, чем закончились *благо* Иосифа Сталина в отношении Булгакова и *благо* Воланда в отношении к Мастеру. И тот, и другой в завуалированной форме предложили творцам вечный покой. Но что такое как не ад для творца его могильное молчание. Пусть даже это молчание обставлено со всевозможным комфортом.

Вне творчества не мыслил себя и Пришвин. И даже считал, что в процессе творчества зло неизбежно переделывается

в добро. Однако практика многих известных писателей доказывает, что это ложный посыл. И таких посылов в жизни Пришвина было немало. Он чуть не погубил свою собственную жизнь, отказавшись от любви в самом цветущем мужском возрасте и заставив себя жить с нелюбимой, полумонахом во имя одной из таких ложных идей. Именно головные идеи взяли верх над жизнью-художественностью и в «Осударевой дороге». И это, по-моему, есть главное зло, которое не мог побороть в себе Пришвин, называвший себя типичным русским человеком.

P. S.

Вывод, к которому меня побуждает сегодняшнее прочтение вышеназванных романов, следующий: если в жизни-действительности ценен компромисс, то в искусстве – бескомпромиссность. За нее-то Булгаков и Платонов и заплатили ранним уходом из жизни: дорогого стоит писать *что хочешь* – но не в дневник, а в стол. И еще: художник может общаться со злом, может исследовать его, наблюдать за ним и, естественно, прощать лично ему, художнику, причиненное зло, но вступать с ним в родственную связь, сознательно облагораживать его права не имеет. Когда художник все-таки нарушает этот неписаный закон, божественный дар оставляет его.

«Мастер и Маргарита» «победил» «Осудареву дорогу» потому, что во всем, что касалось профессиональных, этических вопросов, Булгаков, безусловно, следовал своей органике, был верен себе. Не мир-*примирение*, но меч! Слово правды-любви. Пусть не печатали при жизни, зато полюбили после смерти. То есть *смертью смерть поправ*.

[1] «Бедность я не люблю за то, что от нее пропадает жизнь в мускулах и цвет на коже…» – почти по-платоновски выразится Пришвин в дневниковых записях за 1924 г.

[2] В статье использованы дневниковые записи М.М. Пришвина, опубликованные в следующих изданиях: Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6. Москва, Художественная литература, 1957; Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. Москва, Художественная литература, 1986; журнал «Октябрь»: №7, 1989; №1, 1990; №10, 1993; №11, 1994; №9, 1995; №1, 1997; №2, 11, 1998; №№ 1-2, 2002. Журнал «Наше наследие» №2, 1990. В.Д. Пришвина. Путь к слову. М., Молодая гвардия, 1984. Пришвин М.М., Пришвина В.Д. Мы с тобой. Дневник любви. М., 1996.

[3] Энциклопедический словарь Ф. Павленкова. СПб. 1905.

[4] И.К. Рогощенков. Камо грядеши? Чье евангелие в романе «Мастер и Маргарита?». «Север» № 9-10, 2003.

[5] Иванов-Разумник (Разумник Васильевич Иванов) родился в Тифлисе, в дворянской семье в 1878 г. Окончил физико-математический факультет Петербургского университета (1902). Уже в студенческие годы принимает участие в революционном движении. Печататься начал в 1904 г. В 1919–1924 участвует в создании и работе Вольной философской ассоциации. По своим политическим убеждениям был близок к эсерам. В 1930-е неоднократно подвергался арестам, находился в ссылке. В 1942 оказался в зоне оккупации и был отправлен в Германию. Собственную философскую позицию Иванов-Разумник определял как «имманентный субъективизм» и считал себя продолжателем общественно-политических идей А.И.Герцена, Н.К.Михайловского, П. Л. Лаврова. Так же, как и его предшественники, он обосновывал решающее значение личности и ее активности в общественно-историческом процессе. Эта творческая активность, по Иванову-Разумнику, делает возможным «духовный прогресс» и позволяет избежать тупиков как «беспредельной пошлости» буржуазной цивили-

зации, так и «мещанского социализма». Умер в Мюнхене в 1946 г.

Основные произведения: О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов, СПБ., 1908; Что такое «махаевщина»? К вопросу об интеллигенции, СПБ., 1908; Великие искания, изд. «Прометей», СПБ., 1911; Литература и общественность, «Прометей», СПБ., 1911; Творчество и критика, изд. «Прометей», СПБ., 1912; Лев Толстой, изд. «Прометей», СПБ., 1913; Пушкин и Белинский, изд. «Прометей», П., 1916; Перед грозой, Статьи 1916—1917, изд. «Колос», П., 1923; Год революции, статьи 1917—1918, П., 1918; Александр Блок, Андрей Белый, Сб. статей, изд. «Алконост», П., 1919; А. И. Герцен, Сб. статей, изд. «Колос», П., 1920; Заветное, Статьи о культурной традиции: Черная Россия, статьи 1912—1913; Вечные пути, статьи 1913—1914, изд. «Эпоха», 1922; Скифское, статьи о духовном максимализме: Иго войны, статьи 1914—1917; Две России, статьи 1917—1918, изд. «Эпоха», 1922. (По материалам Литературной энциклопедии: Яндекс-словари).

[6] Иван Рогощенков. Личность и христианство. «Север» № 4, 1994.

[7] Дмитрий Владимирович Успенский (1902 – 1989). Симптоматично, что ни в одном из свидетельств и ни в одной из справок, касающихся подполковника КГБ Д. В. Успенского, не указывается его место рождения, не сообщается ничего личного, семейного. Путаница и в сведениях об образовании, датах: членства в партии, вступления в НКВД-ОГПУ, выхода на пенсию… Человек прожил почти девяносто лет, а о нем ничего или почти ничего неизвестно.

Из солженицынского «Архипелага Гулаг», «Записок уцелевшего» («Дружба народов» № 3, 1990*)* и других свидетельств известно, что Успенский до того, как стать большим начальником, отсидел на Соловках по уголовному делу – за убийство своего отца-священника. Сутулов в романе также признается, что он из рода *верующих*. По фотографиям и вос-

поминаниям очевидцев, что зафиксировано в том числе и женой писателя В.Д. Пришвиной, Успенский отличался большой сутулостью. В дневнике Пришвина есть отсылка от 29 июля 1937 г.: «*Настоящий коммунист, каких было довольно, личное свое все помещает в общественное (Сутулый)*».

[8] Одно из предшествующих названий «Осударевой дороги»

[9] Из комментария В.Д. Пришвиной к «Осударевой дороге». М.М. Пришвин. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., «Художественная литература», 1957.

[10] Там же.

Приложение

Воспоминания Н. В. Голуб[1]

Семья Булгаковых

Дача Булгаковых находилась почти напротив нашей дачи на Васильевском проспекте. Мы часто там бывали с мамой, и я знала всех 7 детей Булгаковых. Но ходить туда мы боялись из-за Вари. Она нас всегда дразнила: «Трусишки! Прячетесь за мамину юбку! Ха-ха-ха!». Надю мы очень любили. Она была чуткая, благожелательная, чем-то к себе располагала. Ваня и Коля бывали на нашей даче, но мало участвовали в наших играх, катались на гигантских шагах, занимались гимнастикой – крутились на трапеции, на кольцах. Лелю я знала лучше всех. Она приходила к нам одна, но она была слишком серьезной, чтобы участвовать в наших диких играх. Я запомнила один случай. Мы с Лелей качались на большой качели и после этого ей вдруг сделалось дурно.

Мишу Булгакова я видела, как помню, всего лишь один раз, когда он приходил к нам играть на биллиарде. Дети вообще очень мешали играть. Они становились позади игрока и зорко следили, в какую лузу упадет шар, с тем, чтобы первым подбежать к лузе и вытащить шар. При этом естественно при отмахе задний конец кия ударял в голову ребенка, и начинались слезы и вообще скандал. Но на этот раз меня почему-то забыли или не успели прогнать и я села в кресло в углу комнаты. Миша был молодой и, на мой взгляд, красивый. Он был

[1] Публикуется впервые. Авторская орфография сохранена. (Материалы предоставлены И. А. Воробьевой).

в темных брюках и серой косоворотке. Но мне скоро надоело зря сидеть, и я убежала играть с детьми или еще за чем-то. Чем закончилась игра, меня не интересовало.

А пока мы были маленькими, на даче Булгаковых кипела жизнь. Когда ни проходишь мимо. Всегда слышались веселые разговоры, смех, пение и очень много музыки.

В последний раз видела Варю в 1915 [1] году, когда мама увезла нас из голодного Петербурга в Киев к бабушке и дедушке. Тогда Вильгельм двинул войска на Россию, русские бежали, но в Германии произошла революция и немцы, оккупировавшие Украину, весьма терпимо относились к русским. Мы хлебнули всех ужасов войны. Валя заболела, пока в Орше комендант немецкой пограничной службы не выдал нам пропуск «в вагон для тяжело раненых», оборудованный подвесными койками. Нас сейчас же накормили маисовой кашей и чаем с сахаром, и когда мы голодные, иззябшие засыпали в теплых койках, вдруг послышался знакомый голос и веселый смех. Открыв глаза, я увидела Варю, нарядно одетую в модной прическе и весело болтающую с мамой. Но мои глаза тут же закрылись, и я заснула мертвым сном до утра.

Последний раз мы с мамой приходили на дачу Булгаковых в 1914-15 г. [2] И прекрасно помню этот день. Это был семейный праздник: Надя выходила замуж. Все сидели на веранде за столом, а жених Нади, очень красивый молодой человек в блестящей офицерской форме, шел из кухни и нес на вытянутых руках полную тарелку супа. Он пронес ее через кусты не пролив ни одной капли и торжественно, опустившись на одно колено, поставил перед Надей.

Последний раз я видела Лелю, когда в Буче на месте пруда была торфяная разработка, а я была секретарем Управления разработки. Леля пришла ко мне и сказала: «Вот Ланчиа уехали, а в их доме осталась очень хорошая библиотека. Скажи вашему председателю, чтобы он ее забрал и поскорее, а то растащат». Я, конечно, выполнила Лелино указание, но не знаю,

успел ли председатель что-нибудь сделать. Ведь в то время власть сменялась очень быстро.

[1] Скорее всего это воспоминание также относится к 1917 году.

[2] Надежда Земская вышла замуж за Анлрея Земского 2 июля 1917 года. Андрей Земский был юнкером артиллерийского училища в Киеве. После окончания училища был произведен в офицеры и назначен в запасной артиллерийский дивизион под. Петроградом, куда они уже уехали вместе с Надеждой.

Что мог видеть Миша Булгаков, проходя из своей дачи на дачу Поппера, чтобы поиграть на биллиарде

Почти весь участок лесной (в основном, молодые дубки и густой кустарник, а также строевые сосны), но вырублены и выкорчеваны места для посадки и для аллей.

Войдя в калитку, Миша сначала видел справа и слева только лес. Затем обошел огромный старый дуб(1). Слева был выход боковой аллеи. Справа – грядка ананасной клубники (2). Вдоль аллеи – кусты белой и красной смородины(3 и 4), позади них – фруктовый сад из небольшого количества деревьев, среди которых было две красных черешни(5), два дерева яблок очень странной формы с суженой верхушкой (6), потом два столба, на перекладине которых были навешаны гимнастические снаряды (трапеция, кольца и др.) (7), гигантские шаги (8), куст сирени (9), колодец из бетонированных плит (10), летняя плита под навесом(11), собачья будка для Цезаря (12), сарай (13). Здание, состоящее из комнаты для сторожа Карпо (14), кухня (15), комнаты для кухарки и горничной(16) и погреба. Дальше снова тот же лес.

Что мог видеть слева:

Крокетная площадка (17) среди высоких сосен для игры в настоящий крокет, т.е. с шарами (если не ошибаюсь, диаметром 12-13 мм). Затем большие качели (18) и полукруглая аллея, огибающая цветник, высокая сосна посредине цветника (19), куст сирени (9) на углу цветника… /листочек оборван/

/продолжение на другом листке/

Высокий столб с керосино-калильным фонарем(20), за ним скамейка и столик(21).В цветнике Миша мог видеть анютины глазки, петуньи, портулак и др.цветы. Дальше слева были входные ворота (22) и широкая аллея, ведущая к площадке перед домом. Дальше шел палисадник, отгороженный от Вокзальной улицы низеньким заборчиком. Палисадник был засеян травой, которую подстригали и посередине его росли три елки (23). Аллея слева от веранды спускалась вниз, внизу в конце бала видна старая огромная многоствольная плакучая ива (24).

Двухэтажная дача Поппер имела просторную веранду, на которой обычно находилась бабушка (М.Н.Поппер), подметающая пол с веником в руке или сидящая на верхней ступеньке четырехступенчатой лестницы. Веранда была окружена полукруглыми грядками, с кустом сирени посередине и бордюром из цветов, большей частью маргариток. С каждой стороны стояли цементные бетоны для сбора дождевой воды, стекающей с крыши. И всюду, проходя по участку, Миша мог видеть группу детей, играющих в разные игры или занимающихся более серьезными делами.

Вокзальная улица

Вокзальная улица была главной артерией, по которой жители имения Красовского, села Балановка, а так же других окрестных сел, дачники поселка Буча, а также многие другие люди могли связываться с культурным миром. Попасть к врачу или в аптеку, купить или продать товары и т.д. Бабушка

(М.К.Поппер) часто с утра посылала нас на заборчик палисадника посмотреть, поглядеть, не несут ли что-нибудь для нее желательное. Все самое необходимое (мука, хлеб, масло, мясо, сахар, крупы, даже молоко) у нее всегда было в необходимом количестве. Дело в том, что запасы скоропортящихся продуктов сохранялись в глубоком погребе, в котором в самое жаркое лето под слоем соломы сохранялся лед. И когда мы кричали бабушке: «Буся, девка несет яйца (или землянику, или творог и т.д.)», она нам отвечала: «Пусть войдет», и мы открывали калитку. Иногда проходил китаец с прямоугольным огромным тюком мануфактуры. Мы кричали: «Буся! Китаец!». У китайца бабушка покупала чесучу нам на платьица, иногда простыни, полотенца. Иногда проезжали Красовские – роскошная коляска на дутых шинах, с шикарным кучером в бархатном кафтане на тройке изумительных прекрасных черных лошадей. Просто сказочное зрелище! Но тут поднималась такая пыль, что мы с криком соскакивали с заборчика и убегали.

Как-то дедушка купил лошадь и бричку. Их держали в сарае, и лошадь была поручена сторожу – старику Карпо. Ее называли Королек, но Карпо не соглашался на это и называл ее Васька. Мы с Валей конечно захотели покататься не ней верхом (ведь мы зимой катались на лошади в цирке Чинизело), но Карпо не позволил, сказав, что она к этому не приучена. Мы только угощали ее иногда чем-нибудь вкусным. Не знаю, кто и как часто ездил в этой бричке, но я запомнила только одну свою поездку. Меня посадили на козлы рядом с кучером Карпо, который был в грязном оборванном армяке и помахивал кнутиком (палочкой с навязанной веревочкой). Сзади сидели мама и бабушка с корзинами и чемоданами. Поездка до вокзала была ужасная. Меня трясло (у брички не было шин, были только деревянные, может, обитые железом колеса), что я подпрыгивала на козлах и у меня стучали зубы. Потом дедушка продал лошадь и бричку.

Иногда по Вокзальной улице пастух прогонял стадо коров. Если впереди шла рыжая корова, мы загадывали «значит, за-

втра будет хорошая погода, если черная – будет дождь». Мы сразу бежали за лопатами и совками, чтобы собирать навоз, и каждый относил его под свою елку.

Перед самым вокзалом была большая замощенная площадь. Тут было здание бучанского клуба «Просвита», небольшой магазин.

В дни приема врачом Каминским у вокзала собирались брички для того, чтобы отвозить к нему приезжавших из Киева больных. Он лечил водолечением, и к нему приезжало много больных. Некоторые возницы были с носилками, для тех, кто сам не мог ходить. И тут начиналась бешеная гонка: каждый старался доставить своего больного раньше других, потому что у Каминского была большая очередь. (Этот абзац написан по воспоминаниям одной моей знакомой, которая просила не сообщать ее фамилии.)

Железная дорога, подходившая к вокзалу, шла довольно извилистым путем, обходя по дороге «глинище» - довольно большой глубокий пруд, образовавшийся в яме после выработки белой глины. Мы иногда ходили в нем купаться. И благодаря этой извилине, те, кто стоял на платформе вокзала «Буча» мог видеть поезд, идущий от станции «Ирпень». И это оказывало весьма эффективное действие на тех, кто пришел встречать своих родных или знакомых, приезжавших из Киева с покупками. Происходило это так. Удар вокзального колокола станции Буча возвещал, что поезд вышел из Ирпеня. И через несколько минут встречающие уже видели этот поезд, выходящий из-за деревьев, и людям с особенно острым зрением казалось, что они даже различают в окнах своих родных и те им машут руками. Но все это длилось около ½ минуты. Поезд снова скрывался за деревьями и приходилось ждать пока он пройдет полустанок Бучанку и окажется действительно здесь.

[1] *Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка*, бывшее **«Общество „Просвещение“»**, *разг.* **«Просвита»**) — украинская гражданская организация культурно-просветитель-

ского направления. Просуществовало с 1868 -1939. В 1989 году возобновилось.

Праздники

8 июля всегда праздновали день рождения Вали (Валя родилась в Буче в 1904 году). За несколько дней до праздника бабушка (Мария Кирилловна Поппер), покопавшись в огромном железном сундуке, стоявшем в ее комнате, доставала оттуда китайские фонарики, а заодно и старые мамины игрушки. Фонарики были сделаны из гофрированной бумаги белой с рисунком, некоторые из цветной – красной, синей. В картонное дно фонарика был вставлен железный держатель для свечи. Мы вставляли в них стеариновые свечи. По фасаду веранды протягивали железную проволоку, на которую навешивались фонарики

К обеду и ужину готовились сладкие блюда. Валю все поздравляли, приносили подарки. Мы, дети днем играли в свои обычные игры. Когда темнело, зажигались фонарики, и это создавало необычайно красивое зрелище. Но в саду и вообще кругом было совершенно темно. И тут развеселившиеся взрослые начинали игру в «Принцессы и разбойники» [1]. Взрослые это были Булгаковы и Семенцовы в основном. Девушки (Принцессы) разбегались по темным аллеям и прятались в кустах, а «разбойники» их отыскивали. Найденную «принцессу» «разбойник» должен был поцеловать и привести на веранду. Меня эта игра возмущала, я считала ее неприличной, сидела одиноко на веранде и рано уходила спать. Я удивлялась – как взрослые могут позволить себе играть в такую неприличную игру.

Бумажная оболочка фонариков очень легко загоралась – при небольшом ветре, при неосторожном движении присутствующих. Быстро снять вспыхнувший фонарик не было возможности. Но дедушка (Мориц Львович) строго следил за тем. Чтобы избежать возможности пожара. Сложенной газетой он

быстро и ловко прихлопывал и тушил огонь. Потом фонарик выбрасывали, их с каждым годом становилось все меньше.

[1] «Когда мы жили в Буче, то Миша собирал компанию постоянно рассказывал интересные и страшные истории. Он сочинял, что где-то находится какой-то клад, и в записке написано, как найти этот клад. У него огромная фантазия.Он учил нас,как можно поджечь сухие ветки и деревья, которых там было много. Он внушал другим детям, что они убивают разбойников. Мы как будто ловили драк4онов,а драконами были сухие ветки, которые валялись во рву на дне…» воспоминания В. Н. Сынгаевской цит. по: Весь Булгаков в воспоминаниях и фотографиях, сост. Л. Губианури, Киев: Мистецтво, 2006, с. 22.

Семенцовы

Семенцов Петр Максимович был очень уважаемым и богатым человеком в Буче. У него было много друзей и знакомых. Его участок был, наверное, одним из самых крупных дачных участков, дача – тоже очень большая. К даче примыкал хозяйственный двор. Участок огорожен забором и имел двое решетчатых металлических ворот, соединенных вымощенной полукруглой аллеей для того, «чтобы машине не нужно было разворачиваться, как он говорил. Была ли у него машина, я не знаю. Он, наверное, любил искусство – на его даче постоянно бывал или даже жил какой-то художник (фамилии которого я не знала) и когда мы с мамой там бывали, нам всегда показывали альбом с фотографиями членов семьи, дополненный рисунками этого художника. Запомнились юмористический характер рисунков и очень изящные извилистые параллельные линии.

Жена П. М. Семенцова Роза Львовна (в девичестве Поппер) была родной сестрой моего дедушки. Она оказалась замешанной в ссору Поппера и Семенцова, родила ему трех сыно-

вей и умерла. Я застала его уже одиноким.

Анатолий Петрович Семенцов, сын П. М. Семенцова, с детства отличался острым умом, был очень контактным, любил детей и был очень дружен с моей мамой, постоянно бывал на нашей даче. Он очень рано начал толстеть. Женился на полячке Елене Николаевне (Людвиговне???). Поступил на химфак.

Второй сын П. М. Семенцова Жорж, которого я застала высоким стройным молодым человеком. Он любил общество, имел много друзей, любил красиво одеваться. В 1914 году, когда Вильгельм напал на Россию, он был призван в армию, и я помню, как он пришел к нам, сидел и рассказывал анекдоты, очевидно неприличные, потому что меня выдворяли из комнаты. Он был в блестящих черных сапогах. Часто упоминал какого-то генерала Май-Маевского и хвастался, как мы будем бить немцев.

Третий сын П. М. Семенцова Сережа умом не отличался. Он был явным неудачником. Старшие братья в шутку давали ему какие-то смешные прозвища, точно не помню вроде «нечипура».

Брат Петра Максимовича Роман Максимович Семенцов был в обществе приятным человеком. Он часто бывал или даже жил у них на даче. Он был холостяк, не имел своей семьи. Дети Петра Максимовича его любили, звали «дядя Рома».

На хозяйственном дворе у Семенцовых кроме обслуживающего персонала жила еще цепная собака Цезарь. Очень страшная, по размерам и масти похожая на львицу. Она была гладкошерстная, с короткими ушами и страшной мордой. Ее иногда выводили на показ гостям. Она была по меньшей мере вдвое больше нашего испанского дога Цезаря.

Дальнейшая судьба Семенцовых

Когда моя мама привела нас к Семенцовым ночевать (это было в 1918-1920 г.г.) хозяевами на даче был уже старший сын

Петра Максимовича Анатолий Петрович и его жена. Там было очень много народа. Все сидели в огромной комнате за столом (было уже холодно и на веранде нельзя было оставаться.) Всех угощали ужином. Потом Елена Людвиговна повела нас с Валей в другую тоже громадную комнату и уложила спать каждую в отдельную кровать с чистыми простынями и подушками. Петра Максимовича на этом вечере не было и я решила, что он, наверное умер, не пережив смерти своего среднего сына Жоржа, убитого на вой не в 1914 году.

Со Старшим сыном Петра Максимовича Анатолием Петровичем, его женой и сыном мы продолжали встречаться и дальше. Они жили в Киеве на Рейтарской улице. Анатолий Петрович был профессором в университете или Политехническом институте.

Он был видным химиком, хорошим воспитателем молодежи. В одном из украинских журналов я видела ссылку на его работу. Последний раз мы встретились с А.П.Семенцовым, его женой и сыном Юрой уже в качестве беженцев во время Гитлеровской войны. Это произошло в Харькове. Сын Анатолия Петровича Юра в это время сломал ногу и ходил на костыле. Гитлеровская орда приближалась к Харькову. Я с мужем, мамою готовились к отъезду, а Семенцовы говорили: «Мы не можем ехать, у Юры сломана нога. Немцы ничего плохого нам не сделают». Мы уехали, а они остались. И только гораздо позже я услышала от кого-то страшную весть. Кто-то видел, как всех троих Семенцовых везли в Сибири в теплушке набитой заключенными в лагерь ГУЛАГ на каторжные работы. Не знаю, правда ли это. Больше никогда ничего о Семенцовых не слышала.

Жорж Семенцов был призван в армию в 1914 году, отправлен на фронт где-то на Западе Украины. От него сразу же было получено плачевное письмо. Он живет в землянке. Там сыро. У него распухли ноги, лакированные сапоги пришлось разрезать. Ему необходимы теплые носки и солдатские бутсы. В первые же дни немецкий самолет бомбил наши передовые

позиции и одна бомба разорвалась вблизи того места, где находился Жорж и один осколок ударил ему прямо в сердце. Смерть была мгновенной. Его привезли в металлическом гробу оцинкованном или освинцованном. Люди рассказывали, что в нем имелась вырезка, заклеенная пленкой, и был виден паспорт, который Жорж носил в левом нагрудном кармане, залитый кровью. Это было так грустно и так ужасно. [1]

Сергей Семенцов оказался единственным хозяином дачи в то время, когда на месте пруда была организована торфяная разработка, и тут он проявил как будто раньше ему несвойственные ловкость и изворотливость. Он задумал стать чем-то вроде бизнесмена. С какими-то своими приятелями, став единственным хозяином, он организовал там производство туалетного мыла с какими-то красивыми цветами. Чем закончилось все это дело, я не знаю, потому что оно происходило как раз в то время, когда в Киеве происходила быстрая смена власти.

Больше ни о ком из Семенцовых я ничего не слышала.

[1] В газете «Киевлянин» № 191 за 12 июля 1916 года на первой странице даны траурные объявления:

«Удрученные горем родственники погибшего 27 июня от неприятельского снаряда подпоручика Георгия Петровича Семенцова (по сцене Георгиева), извещают родных и знакомых, что панихида по убитом будет отслужена во Владимирском соборе 13 июля в 11 часов утра».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ко Дню Ангела М. А. Булгакова:
Вторая международная научная конференция:
«М. А. Булгаков в потоке российской истории XX-XXI вв.»

1. Немцев Владимир Иванович (Самара)
Воланд и семантика врага в России.....4

2. Боровиков Сергей Григорьевич (Саратов)
Максудов и Мастер: две ипостаси автора
в советском контексте.....23

3. Иваньшина Елена Александровна (Воронеж)
Репетиция как структурный принцип
булгаковского сюжета.....34

4. Губианури Людмила Викторовна (Киев)
Музейная биография и география Михаила Булгакова.....56

5. Мишина Инна Омаровна (Москва)
Пьеса М. А. Булгакова «Батум»
в сегодняшнем прочтении.....64

6. Воробьева Ирина Алексеевна (Киев)
Бабочка Агафокла на даче у Булгаковых.....79

7. Кораблев Александр Александрович (Донецк)
Рукописи из частной коллекции Воланда
(опыт атрибуции).....98

8. Акбулатова Галина Георгиевна (Петрозаводск)
Два романа – две судьбы. Михаил Булгаков и Михаил Пришвин о проблеме добра и зла в романах «Мастер и Маргарита» и «Осударева дорога».....119

Приложение
Воспоминания Н. В. Голуб. Публикуется впервые. (Материалы предоставлены И. А. Воробьевой).....145

Научное издание

М. А. БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX - XXI ВВ.

Материалы Второй ноябрьской
ежегодной научной конференции
(Москва, ноябрь 2011 г.)

Редактор Е. Михайлова
В. Репманн
Дизайн, компьютерная верстка И. Горячева
А. Селиванова
Подписано в печать 2.10.2012. Формат 60x84/16.
Тираж 400 экз.

Издание Музея М. А. Булгакова
Москва, улица Большая Садовая, дом 10, подъезд 6,
этаж 4, квартира № 50
тел.: +7(495)699-53-66
e-mail: bulgakovmuseum@gmail.com
www.bulgakovmuseum.ru

КВ. №50

МУЗЕЙ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

ул. Большая Садовая, д. 10, кв. 50

Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова

Уважаемые читатели!

Данная pdf-публикация является исправленным вариантом издания Музея М. А. Булгакова, опубликованного в 2012 году. Внесенные в издание изменения связаны не с содержанием вошедших в него статей, а исключительно с их оформлением.

Обращаем ваше внимание на изменение расположения текста на страницах 78-79, 82-83, 85-90, 97-98, 111-112, 129-130 в pdf-публикации относительно печатного варианта издания.