МИХАИЛ БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX–XXI ВЕКОВ

5

Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.

Материалы Седьмых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2016 г.)

Москва, 2017

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

М69 Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: Материалы Седьмых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2016 г.) / Музей М. А. Булгакова. — Москва, 2017. — 192 с.

ISBN 978-5-906593-08-5

Сборник включает материалы Седьмых Международных научных чтений «Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.», проходивших в Государственном музее М. А. Булгакова 21–22 ноября 2016 г.

Издание будет полезно как исследователям, так и любителям творчества писателя.

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

ISBN 978-5-906593-08-5

© ГБУК г. Москвы
«Музей М. А. Булгакова», 2017

Содержание

5 АНТОНОВ-ДРУЖИНИН ВИТАЛИЙ ПАВЛОВИЧ
Оружие как художественная деталь в творчестве М. А. Булгакова: культ полковника Най-Турса

23 АШИХМИНА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА
Иван Булгаков — дед писателя

31 ГЛУЩЕНКО ИРИНА ВИКТОРОВНА
М. Булгаков и «веселая жизнь» 1930-х гг.

50 ДЖАКОББЕ КАРЛА МАРИЯ
М. Булгаков и К. Малапарте: история «невозможной» цитаты в романе «Бал в Кремле»

62 ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА
О текстильных и швейных мотивах в булгаковском сюжете: к вопросу о семантической эквивалентности

76 КАПРУСОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА
Семантика образа Синеглазого в книге В. Катаева «Алмазный мой венец»

93 МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА
Джойс, Булгаков и Фреда Блох: книги и люди на пересечении литературных границ (к истории поиска сведений о переводчиках текстов М. А. Булгакова в Европе и Америке)

126 ЧУДАКОВА МАРИЭТТА ОМАРОВНА
Эффект классики

128 МОЧАЛОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА
«За что я люблю роман „Мастер и Маргарита“ Михаила Булгакова?» Исследование библиотекаря

137 НАЗАРОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ
Образ сумасшедшего дома в творчестве М. А. Булгакова (на материале романа «Мастер и Маргарита» и его ранних редакций)

152 САВРАНСКАЯ МАРИНА ЭРНСТОВНА
Племянник Е. С. Булгаковой, юрист и литературный переводчик Оттокар Нюрнберг и постановка «Собачьего сердца» в Театре им. Эрнста Дойча

177 СИРЕНКО ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, СИРЕНКО ВСЕВОЛОД
«Белая гвардия» М. А. Булгакова как роман-симфония

190 АВТОРЫ

В. П. АНТОНОВ-ДРУЖИНИН

Оружие как художественная деталь в творчестве М. А. Булгакова: культ полковника Най-Турса

Статья посвящена вопросу художественного значения детального описания оружия в творчестве М. А. Булгакова. На примере культа Най-Турса, персонажа романа «Белая гвардия», автор доказывает, что Булгаков — прекрасный знаток оружейной тематики: выбор оружия для героя далеко не случаен и имеет важное сюжетное обоснование.

The publication is devoted to the question of the artistic significance of a detailed description of guns in M. Bulgakov's works. On the example of the Colonel Nay-Tours, the character of the novel "The White Guard", the author proves that Bulgakov is an excellent expert on guns: the choice of the gun for the hero is not accidental and has an important narrative explanation.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: кольт, браунинг, Colt Automatic . 22 l.r., «Дни Турбиных».

KEY WORDS AND PHRASES: guns, Colt, Browning, Colt Automatic . 22 l.r., "The Days of the Turbins".

Бывший командир второго эскадрона бывшего Белградского гусарского полка Феликс Феликсович Най-Турс,

> среднего роста <...>, гладко выбритый, с траурными глазами кавалерист в полковничьих гусарских погонах <...> взялся за ручку, выглядывающую из расстегнутой кобуры. <...>
> — Звякни, глупый стагик, <...> я тебя *из кольта* [здесь и далее в цитатах курсив наш. — *В. А.-Д.*] звякну в голову, ты ноги пготянешь»[1].

Так на страницах булгаковского романа «Белая гвардия» впервые появился предмет, призванный свидетельствовать

не только о его владельце, но и, как бы преувеличенно это ни звучало, о состоянии Белого движения. Предмет этот — культ полковника Най-Турса.

Из всего многообразия стрелкового оружия на звание *оружия-символа* Гражданской войны в России, скорее всего, может претендовать мосинская «тяжелая винтовка с коричневым штыком» [94] , занявшая, при появлении в турбинской квартире ее владельца Виктора Мышлаевского, «всю переднюю» [94]. Если выделять такой символ в ряду пистолетов, то выбор, очевидно, падет на «тяжелый маузер в деревянной кобуре» [94]. Заметим, маузер упоминается и в других сочинениях писателя, в частности, в романе «Мастер и Маргарита» при описании визита стражей порядка в квартиру № 50:

> Тогда шедший впереди откровенно вынул из-под пальто черный маузер [*оружейный символ* революции. — *В. А.-Д.*], а другой, рядом с ним, — отмычки [инструмент вора и *символ* воровства. — *В. А.-Д.*][2].

Почему же у Най-Турса был кольт? И каким детищем Дж. Браунинга, произведенным компанией Сэмюэля Кольта, М. А. Булгаков вооружил своего героя? За *ручку* какого кольта, «выглядывающую из расстегнутой кобуры» [220] взялся Най, получая в отделе снабжения резолюцию: «Выдать» [220]? Какой кольт был в правой руке Най-Турса, когда он «вбежал на растоптанный перекресток в шинели, подвернутой с двух боков, как у французских пехотинцев» [235]? Какой кольт носил он в кобуре, бившей и хлопавшей его по бедру, на протяжении действия романа? Какой кольт в последнем своем бою он «с размаху» [236] всадит в кобуру перед тем, как поправить ленту и сдвинуть ручки пулемета? Каким револьвером или пистолетом Кольта мог быть вооружен гусарский полковник в 1918 г.?

К 1918 г. компания, изготавливавшая револьверы с середины XIX в., основанная в Хартворде (штат Коннектикут США) Сэмюэлем Кольтом, производила пистолеты уже 18 лет. И, если не допускать, что у Най-Турса был какой-нибудь *экзотический* револьвер покорителя Дикого Запада, у него вполне мог быть отец-первообраз всей линейки пистолетов — Colt M1900. Семизарядный 9-мм пистолет под патрон .38 ACP (Automatic Colt Pistol) или 9x23SR (Semi Rimmed — с полуободком) длиной 230 мм. А мог быть и разработанный

Дж. Браунингом на базе кольта М1900, восьмизарядный военный М1902. Длина его в справочниках обозначается как 9 дюймов (т. е. 228,6 или округленно, 230 мм). Могла иметься в виду также модификация последнего — семизарядный спортивный М1902 Sporting, который на одну десятую дюйма короче (длиной около 226,1 мм). Оба кольта М1902 изготавливались под штатный боевой патрон .38 ACP. Приобрести семизарядную версию пистолета М1902 можно было, например, в Москве у Р. Р. Роггена, по адресу: Неглинный проезд, дом Депре (Ил. 1).

Мог быть в руках Най-Турса и Colt M1903 Pocket Hammer (карманный курковый). Он тоже базировался на конструкции М1900. Этот семизарядный пистолет был короче — длиной 197 мм. Выпускался под тот же .38-й патрон и был снабжен столь любимым русским человеком внешнекурковым взводом.

Однако стреляющей американской военной общественности патрон .38 ACP с пулей весом 7–8 г, исходя из опыта боевого применения, показался недостаточно убойным. И Браунинг в 1904 г. разработал патрон .45-го калибра — .45 ACP (11,43 x 23), снаряженный пулями массой 13,5–15,16 г. Под этот патрон был выпущен семизарядный Colt M1905 длиной 203 мм.

А вот M1903 Pocket Hammerless (карманный бескурковый) — восьмизарядный пистолет, длина которого 180 мм, — это другая ветвь самозарядных кольтов. Был он без внешнего курка. Долго русский человек недолюбливал «бескурковую» систему: «Бескурковка — это... без уха женщина». Выпускался этот кольт под патрон .32 ACP (7,65 x 17 Browning SR) с массой пули 4,6–4,7 г и стоил в дореволюционном Петербурге на охотничьем оружейном складе Венига 45 рублей (Ил. 2). Или 40 рублей — в Москве у Роггена (Ил. 3). С 1908 г. после разработки Дж. Браунингом патрона .380 ACP (9 x 17,9 mm Browning Short) производился как семизарядный. Считается, что по конструкции этот Colt полностью соответствовал выпускавшемуся в Бельгии 9-мм Browning M1903 — семизарядному пистолету длиной 203 мм под патрон 9 x 20 SR Browning Long. Некоторое количество браунингов этой модели было выпущено с приставной кобурой-прикладом и магазином на 10 патронов.

Вполне уместно утверждение, что все лучшее, присущее каждому из перечисленных здесь кольтов, объединено в стоявшем на вооружении ВС США с 1911 по 1985 г.

и выпущенном в количестве около 3 млн единиц семизарядном пистолете под патрон .45 ACP Colt M1911 (его длина — 216 мм).

Colt M1911 был разработан Дж. М. Браунингом в 1908 г. (возможно, в 1909 г.) под названием Colt-Browning (U.S. Patent 984519, 14.02.1911). В 1916–1917 гг. компания-производитель отправила в Российскую империю больше 47 тыс. этих пистолетов с номерами С23000 — С80000 (и далее). Кроме номеров отличительными чертами серии являются надпись «АНГЛ. ЗАКАЗЪ» и патрон .455 Webley. Возможно, что М1911-е поступали в Россию и после 1917 г. — для нужд Белого движения.

Братья Турбины любили оружие. Старший — доктор Алексей Турбин — не расставался со своим *семизарядным* браунингом. Младший — унтер-офицер Николай Турбин — с чувством рассматривал различное оружие на вешалке с оленьими рогами:

> Кривая шашка Шервинского со сверкающей золотой рукоятью <…> Мрачный маузер на ремнях в кобуре, Карасев «стейер» — вороненое дуло. Николка припал к холодному дереву кобуры, трогал пальцами хищный маузеров нос и чуть не заплакал от волнения. Захотелось драться сейчас же, сию минуту… [116].

Драться пришлось. Очень скоро Николка, — после того как на «поперечном переулке, ведущем с перекрестка на Брест-Литовскую стрелку, неожиданно загремели выстрелы» [234], после героической гибели «командира второго отделения первой дружины, полковника Най-Турса» [235], прикрывшего пулеметным огнем отступление-бегство своих юнкеров, — оставшись «совершенно один» [239], «полз на животе, <…> в ладони <…> сжимал Най-Турсов кольт» [239]. Потом «вскочил, <…> сунул кольт в карман шинели и полетел по переулку. Первые же ворота на правой руке зияли» [239]. Там он «напоролся на человека в тулупе» [239] — рыжебородого дворника с маленькими глазками, «из которых сочится ненависть» [239]. Видя, что перед ним, по определению Булгакова, не ребенок, но и не взрослый, не военный и не штатский семнадцатилетний Николка Турбин, рыжебородый герой революции «завопил: — Держи, держи. Юнкерей держи» [240].

Начиная с этой сцены, автор систематически приводит те или иные характеристики кольта Най-Турса, которые позволят точно определить абсолютно *неожиданную* модель пистолета полковника. При этом автор открыто ее не обозначит.

Сила, порождаемая классовой ненавистью, быстро усмиряется, если в кармане у противника (пусть даже почти ребенка) лежит кольт:

> — Убью, гад! — Николка просипел, шаря пальцами в *мудреном кольте*, и мгновенно сообразил, что он *забыл, как из него стрелять*. Желто-рыжий дворник, увидевший, что Николка вооружен, в отчаянии и ужасе пал на колени <…>
> — А! Выше благородие! Ваше…
> Все равно Николка непременно бы выстрелил, но *кольт не пожелал выстрелить*. «*Разряжен*. Эх беда!» — вихрем подумал Николка [240].

Но, может быть, дело было вовсе не в этом, а в *«мудрености»* най-турсова кольта? В отсутствии привычного внешнего курка, как у модели М1903 Pocket Hammerless?

Спасшийся благодаря кольту Най-Турса от рыжебородого «Нерона»

> Николка сел на землю, в ту же секунду его кольт прыгнул в руке и оглушительно выстрелил. Николка удивился, потом сообразил: «Предохранитель-то был заперт, а теперь я его сдвинул. Оказия».
> <…> Николка *запер предохранитель* и сунул *револьвер*[3] в карман [241–242].

Но флажок предохранителя есть слева на рамке и у кольта М1911: при поднятии флажка предохранитель блокирует шептало, затвор и препятствует движению курка вперед. Уж не этот ли флажок Николка сдвинул перед тем, как кольт прыгнул в руке и оглушительно выстрелил? Заметим также: в кольте модели 1911 г. курок при включенном предохранителе можно оставлять на боевом взводе. Может быть, поэтому «кольт не пожелал выстрелить» [240] и желто-рыжий дворник после встречи с унтер-офицером Турбиным остался жив. Ведь будь у Най-Турса, например, кольт М1900, Николка непременно бы выстрелил — с 1901 г. предохранитель на этом пистолете не устанавливался.

Исходя из этого, можно предположить, что у Най-Турса была модель 1911 г. — один из сорока семи с лишним тысяч кольтов «английского заказа». Однако далее эта мысль находит опровержение.

Конечно, такой человек, как булгаковский Николай Турбин, даже когда понял, что «Город захватили. В Городе бой. Катастрофа» [242], и когда в его голове молнией пронеслась мысль: «Кольт бросить?» [242], — мгновенно решает:

> Най-Турсов кольт? Нет, ни за что. Авось удастся проскочить [242].

Проскочить удалось. Домой унтер-офицер Николай Турбин возвратился с пистолетом своего командира:

> Машинным маслом и керосином наилучшим образом были смазаны и Най-Турсов кольт, и Алешин браунинг. Лариосик, подобно Николке, засучил рукава и помогал смазывать и укладывать все в длинную и высокую жестяную коробку из-под карамели [272].

Ларион Ларионович Суржанский знакомится «с устройством *десятизарядного* пистолета системы „Кольт“» [272]. Мы узнаем еще одну важную подробность — пистолет полковника был десятизарядным.

Следовательно, сколько бы в Россию не было поставлено «англзаказов», хоть в царскую армию, хоть для нужд Белого движения, Colt M1911 не был кольтом Ная, потому как M1911 — семизарядный пистолет. Все пистолеты системы «Кольт», выпущенные фирмой в 1900–1911 гг., были преимущественно семи- или (реже) восьмизарядными.

Почему же Булгаков вооружил своего героя десятизарядным кольтом?

Напомню, что из всех короткоствольных творений Дж. Браунинга образцов 1900–1911 гг. десятизарядными было выпущено некоторое количество пистолетов модели Browning M1903, укомплектованных деревянной кобурой-прикладом. Этот «пистолет-карабин», изображенный под номером 258 в каталоге Торгового дома Фальковского и Широкоряденко, был рекомендован, кроме прочего, для охоты на крупного зверя.

Именно эта модель чрезвычайно подходит под ситуацию, описанную в романе, — ведь он действительно «мудреный». У него два (sic!) предохранителя. Флажковый, на левой стороне рамки, и автоматический. Автоматический выполнен в виде рычага на задней стенке рукоятки. Чтобы произвести выстрел, надо плотно обхватить ее рукой. Пистолет соответствует времени и месту действия романа: с клеймом «Моск. Стол. ПОЛИЦІЯ» или «МСП» и «ОКЖ» (отдельный корпус жандармов) он закупался Россией в 1908–1914 гг., а значит вполне мог оказаться в Киеве в 1918 г. Наконец, в феврале 1907 г. модель была рекомендована для офицеров царской армии как личное оружие вместо револьвера «Наган» образца 1895 г. И, по нашему мнению, это прекрасное оружие с *мощным* (для полуавтоматического пистолета) патроном очень подходит смельчаку-гусару — опытному воину, знающему, какой пистолет, *пригодный для боевых действий*, выбрать и приобрести в качестве личного оружия.

Выходит, автор ошибся, назвав браунинг кольтом? Это было бы неудивительно, так как оба пистолета — творение одного оружейника. Обратим внимание, как в прейскуранте «С.-Петербургского Охотничьего Оружейного Склада Эдуарда Богдановича Венига» (Ил. 2) назван восьмизарядный Colt M1903 Pocket Hammerless — пистолет под патрон .32 ACP: «Усовершенствованный системы „Браунинга“... пистолет „Кольта“». В Новом свете пистолеты, сконструированные Браунингом, назывались кольтами. В Старом — браунингами. Ну, а в России: «Системы „Браунинга“ пистолеты „Кольта“». Но автор ошибки не допустил.

Из текста следует, что кольт Най-Турса был десятизарядный. И выпущен, понятно, до 1918 г. Этой информации достаточно, чтобы заключить, что ни одна модель пистолета Кольта, разработанная Дж. Браунингом в период с 1900 по 1911 г., не являлась пистолетом булгаковского героя. При этом автор добавляет устами Василисы, что револьвер был черный и большой. Большой, понятно, в сравнении с семизарядным браунингом Алексея Турбина, ведь оба эти пистолета, тщательно смазанные и бережно уложенные Николкой и Лариосиком в коробку из-под карамели, были похищены и вместе использовались при вооруженном ограблении Лисовичей.

Браунинг доктора Турбина был *семизарядным*. На это несколько раз указывается в тексте романа, например:

> Из письменного стола Турбина ловко и бесшумно был вытащен Алешин браунинг, две обоймы и коробка патронов к нему. Николка проверил его и убедился, что из *семи* патронов старший шесть где-то расстрелял [271].

В 1918 г. у доктора Алексея Васильевича Турбина мог быть один из следующих семизарядных браунингов:

- Browning M1900 под патрон 7.65 x 17 (.32 ACP). Его длина 6,8 дюйма (ок. 173 мм). Это очень распространенный в России пистолет. В год выпуска, 1900-м, в Москве его можно было приобрести за 25 рублей (см.: каталог-прейскурант А. В. Тарнопольского, 1900 г. — Ил. 4). В 1904 г. у Р. Р. Роггена (Ил. 5) он стоил 20 рублей. Вороненый (черный) стоил 21 рубль, а никелированный (белый) пистолет – 22 рубля по прейскуранту Э. Бернгард и К°, 1913 г. (Ил. 6);
- семизарядная версия 9-мм M1903 под патрон 9 x 20 Browning Long. Длина этого пистолета, напомним, 203 мм;
- Browning M1910 — модель-«долгожитель», выпускавшаяся до начала 80-х гг. XX в., в том числе в семизарядной версии (под патрон .32-го калибра), – *самый маленький* из семизарядных браунингов (длиной всего 153 мм).

Если допустить, что автор ошибся и назвал десятизарядным кольтом десятизарядный Browning M1903, а у Турбина был тоже M1903, только семизарядный, тогда бы в деле участвовали два браунинга — десятизарядный M1903 Най-Турса (ошибочно названный кольтом) и семизарядный, тоже M1903, Алексея Турбина. Но эта версия оказывается несостоятельна, как только мы вспоминаем, что один пистолет из украденной коробки должен быть больше другого, — и десятизарядная модель и семизарядная одинаковой длины — 203 мм.

Таким образом, остаются следующие варианты: десятизарядный браунинг M1903 длиной 203 мм в роли кольта и семизарядные M1900 или M1910 длиной 173 и 153 мм соответственно. Маловероятно, чтобы трусоватый, да еще и перепуганный нападением бандитов человек, не знающий систем, заметил даже пятисантиметровую разницу в длине пистолетов — не лежащих рядом на столе при хорошем освещении, а находящихся в руках у двух *разных* людей:

> Волк вынул из кармана черный, смазанный машинным маслом браунинг и направил его на Василису. Ванда тихонько вскрикнула: «Ай». Лоснящийся от машинного масла кольт, *длинный и стремительный*, оказался в руке изуродованного [304].

Длинный и стремительный! Только подлинный знаток оружия способен на столь точное определение.

Конечно, это «мудреный» (для русского человека, привыкшего к внешнему курку) пистолет с флажковым предохранителем. Действительно длинный по сравнению со всеми перечисленными здесь браунингами и своими собратьями-кольтами. Длина его 315 мм. Стремительный (Ил. 7)! Этот черный *длинный и стремительный кольт* длиннее маленького черного Browning M1910 более чем в два раза. Такую разницу невозможно не заметить.

Таким образом, по замыслу М. А. Булгакова, кольтом полковника Най-Турса оказался *спортивный* пистолет для стрельбы по мишеням и охоты на сусликов *Colt Automatic .22 l.r.* образца 1915 г. Позже он получит название Colt Woodsman.

1918 г. Гражданская война. К Городу подходит «Пэтурра» [152]. А бывалый воин, идеальный русский офицер, по воле автора отправляется в бой за властителя «этой миленькой Украины» [116] с малокалиберным спортивно-охотничьим пистолетом Colt Automatic .22 l.r (пусть и н*овейшим* по тем временам, что описаны в романе, но *тренировочным* оружием!). Этот важнейший момент сближает героя Булгакова с пушкинским Сильвио, героем повести «Выстрел»[4]: для него тоже пистолет требовал «ежедневного упражнения»[5], он тоже «казался русским, а носил иностранное имя <…> служил в гусарах»[6]. М. А. Булгаков не сообщает, стрелял ли его герой «каждый день, по <…> три раза перед обедом»[7], как герой А. С. Пушкина, но, исходя из тактико-технических характеристик пистолета Colt Automatic .22 l.r., патрона к нему, возможных дистанций стрельбы, мы можем быть уверены: булгаковский Най был способен сажать «пулю на пулю в туза, приклеенного к воротам»[8] — хоть во дворе «флигеля, приютившегося в первом ярусе сада» [338], хоть около казарм «в Брест-Литовском переулке» [221]. Ведь тренироваться в стрельбе из оружия под патрон .22 l.r. можно где угодно. Хоть во дворе, хоть в помещении. Литровой банки таких патрончиков на год тренировок хватит!

Но как же быть в бою, *как воевать* с малокалиберным спортивным пистолетом?

Обратим внимание на существенную деталь разговора Най-Турса с генерал-лейтенантом Макушиным — угрозу полковника *звякнуть* ему в голову. Сцена важна для нас в двух отношениях. Во-первых, она подтверждает, что культ у полковника не совсем боевой. Обладатель культа обещает «звякнуть» оппонента маленькой пулькой, весящей около 2 граммов. Поэтому результативный выстрел возможен только в голову! Вооружи автор своего героя М1911-м «англзаказом», фраза полковника, обращенная к генералу, наверняка звучала бы иначе…

Во-вторых, сцена задает вопрос о качестве армии, в которой воюют оба названных персонажа, равно как и братья Турбины, Мышлаевский и многие другие. «Румяный странненьким румянцем, одетый в серую тужурку <…> генерал-лейтенант Макушин» [219] в романе — откровенно неприятный образ: военный бюрократ, сидящий в «прекраснейшем особнячке <…> в уютном кабинетике» [218–219]. Но он является генерал-лейтенантом той же армии, в которой служит Най-Турс, и это должно квалифицировать действия последнего как преступление, «бунт» [220]. Более того, как *заранее спланированное преступление,* угроза оружием старшему по званию сослуживцу и вооруженное нападение с целью захвата военного имущества:

> В помещении дружины на Львовской улице Най-Турс взял с собой десять юнкеров *(почему-то с винтовками)* и <…> направился с ними в отдел снабжения [218].

В любой *нормальной* армии была бы «назначена военно-судебная комиссия <…> касательно мародерства и своевольства»[9]. Но этого не происходит в романе.

Ситуация, в которой оказывается, что полковник армии, защищающей город, вооружен совершенно негодным не только для боевых действий, но и в целом для самообороны спортивным пистолетом, на самом деле сообщает о другом преступлении. Не преступлении Най-Турса, а преступлении против него самого. В пьесе «Дни Турбиных» этот момент вербализирован и обобщен в словах полковника-артиллериста Турбина: «…В Ростове то же самое, что и в Киеве. Там дивизионы без снарядов, там юнкера без сапог…»[10]. В романе мысль о подлинном историческом смысле военной ситуации

актуализируется на уровне деталей, в частности таких, как рассмотренный в статье культ Най-Турса.

Автор выражает благодарность профессору Мариэтте Омаровне Чудаковой, поддержавшей начинание исследования темы «Оружие в произведениях М. А. Булгакова»; заместителю главного редактора журнала «МастерРужье» Сергею Олеговичу Лосеву, одобрившему идею создания в журнале рубрики «Литературный выстрел» и публикацию в ней серии статей по теме исследования; хранителю фондов вооружения и техники Центрального музея вооруженных сил, старшему научному сотруднику Сергею Евгеньевичу Плотникову, консультировавшему по вопросам, связанным со стрелковым оружием времен Первой мировой и Гражданской войн в России; Юрию Анатольевичу Маслову, предоставившему материалы из дореволюционных прейскурантов оружейных магазинов для этой публикации; Анне Владимировне Давыдкиной и Марии Витальевне Антоновой-Дружининой, оказавшим помощь при подготовке иллюстраций и текста статьи.

Примечания

1 *Булгаков М. А.* Белая гвардия // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег: Роман, пьесы, статьи, рассказы. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. С. 217–220. Далее при обращении к тексту романа «Белая гвардия» указание на страницу приводится в тексте статьи в квадратных скобках.

2 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита: Роман. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. С. 482.

3 Не надо удивляться использованию здесь Булгаковым слова «револьвер». Долго (всю первую четверть XX в. и даже до середины 1930-х — начала 1940-х гг. в русском языке слова «револьвер», «пистолет» и даже «наган» относительно многозарядных систем короткоствольного огнестрельного оружия использовались параллельно независимо от систем магазина и перезаряжания. Слово «пистолет» относилось более к оружию старинному (*Палыч В.* Обмен кружек на пистолеты // МастерРужье. 2016. № 277 (февраль). С. 94). И было это характерно не только для устной речи. Даже в документах — разрешениях на ношение и хранение оружия, см. например, удостоверение № 4179/22076 от июня 14 дня 1922 г., выданное В. В. Маяковскому на ношение браунинга № 42508,

обозначенного как «револьвер». Аналогичная форма за № 107, выданная тому же владельцу, выписана на право хранения и ношения револьвера «Маузер». А 14 апреля 1930 г. «Красная газета» напечатала: «Сегодня в 10 часов 17 минут в своей рабочей комнате выстрелом *из нагана* в область сердца покончил с собой Владимир Маяковский». В протоколе же осмотра места самоубийства поэта, составленном дежурным нарследователем Синевым, читаем: «Промежду ног трупа лежит *револьвер* системы «Маузер» калибра 7,65 № 312045» (*Клишин А.* Тайна «Браунинга» Маяковского // Мастер-Ружье. 2014. № 209 (август). С. 82–86). Любой пистолет в России того времени, включая кольт Най-Турса, мог быть назван «револьвером» или «наганом». Равно как и любой нескладной нож, если он, конечно, не столовый или кухонный, а такой, каким «если махнуть человеку под ребро, <…> то любого можно зарезать» (*Булгаков М. А.* Таракан. (Из рассказов и фельетонов 20-х годов) // Собачье сердце. Дьяволиада. Роковые яйца. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. С. 490) назывался «финка».

4 Повесть А. С. Пушкина повлияла на развитие оружейной темы не только в «Белой гвардии», но и в более поздней пьесе «Александр Пушкин» («Последние дни»). В третьем действии булгаковской пьесы «Александр Пушкин» есть спорная и на поверхностный взгляд нелепая мизансцена. Действие происходит в квартире Геккерена. «Ковры, картины, коллекция оружия» (*Булгаков М. А.* Александр Пушкин. Пьеса в четырех действиях // Иван Васильевич. Зойкина квартира. Адам и Ева. Александр Пушкин: Пьесы и инсценировки 20–30-х годов. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. С. 192.). Ни с того ни с сего Дантес «берет пистолет, стреляет в картину не целясь» (Там же. С. 196). Соавтор М. А. Булгакова в этой пьесе и пушкинист В. В. Вересаев охарактеризовал этот выстрел как «безвкусный» (*Булгаков М. А.* Под пятой. Дневник. Письма и документы. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. С. 499). Но Булгаков твердо был убежден в необходимости такого сценического решения. Он отвечал Вересаеву: «Я считаю, что выстрел, навеянный пушкинским выстрелом Сильвио, есть самая тонкая концовка картины…» (Там же. С. 489). Тонкая и настолько же важная, как в написанном ранее, в 1923–1924 гг., романе «Белая гвардия» сцена выбора модели пистолета полковника Най-Турса.

5 *Пушкин А. С.* Выстрел // Полн. собр. худож. произведений. СПб.: Фолио-Пресс, 2002. С. 391.

6 Там же. С. 387.

7 Там же. С. 391.

8 Там же. С. 387.

9 *Толстой Л. Н.* Война и мир // Собр. соч.: В 14 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1951–1953. Т. 5. 1951. С. 133–134.

10 *Булгаков М. А.* Дни Турбиных // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег: Роман, пьесы, статьи, рассказы. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. С. 488.

Иллюстрации

Р. Р. РОГГЕНЪ, Москва, Неглинный проѣздъ, домъ Депре.

НОВОСТЬ!

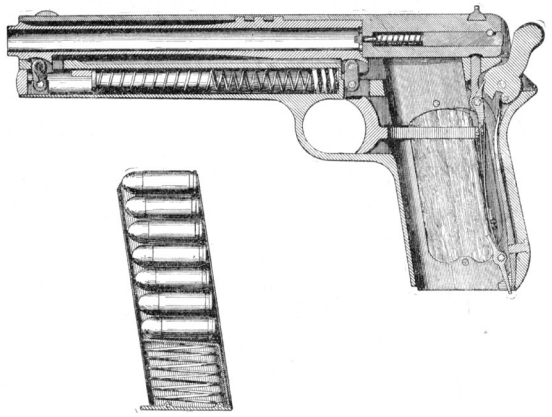
Автоматическій магазинный курковый пистолетъ Кольта въ Америкѣ.

Рис. 115.

№ 201 рис. 115. **Пистолетъ Кольта** заряжается 7-ю патронами, снаряженными бездымнымъ порохомъ съ пулями, покрытыми никелевой и полуникелевой оболочкой. Самая новость въ конструкціи заключается въ томъ, что здѣсь утилизирована сила отдачи, приносившая въ прежнихъ видахъ

Рис. $115^1/_2$.

Model 1902 Seven Shot



оружія вредъ тѣмъ, что она (сила отдачи) мѣшала правильному выстрѣлу (вѣрность). Въ новомъ-же пистолетѣ эта сила примѣнена на полезную дѣятельность, а именно:

Ил. 1. Семизарядный пистолет Colt M1902.
Прейскурант торгового заведения Р. Р. Роггена, 1904 г.

С.-Петербургскій Охотничій Оружейный Складъ
ЭД. БОГД. ВЕНИГЪ.

Усоверш. системы „Браунингъ“ скорострѣльный, дѣйствующій отдачею, магазин. пистолетъ „КОЛЬТА“,

Рис. 94. Автоматически дѣйствующій отдачею 8-ми зарядный пистолетъ усовершенствованной системы „Браунинга“, работы всемірно извѣстнаго оружейнаго завода „Кольта“, въ Америкѣ кал. 32-й, патроны снаряжены бездымнымъ порохомъ съ пулями въ никелевой оболочкѣ. Рисунокъ патрона показанъ въ натуральную величину. Пистолетъ „Кольта“ снабженъ двойнымъ предохранителемъ сзади рукоятки, и съ задвижкой съ лѣвой стороны пистолета. Длина пистолета 4 вершка, вѣсъ его 1 фунтъ и 58 золотн. **Цѣна** съ однимъ магазиномъ (нагрузчикомъ) **45 руб.**

Натуральн. величина.

32 AUTOMATIC COLT METAL CASED

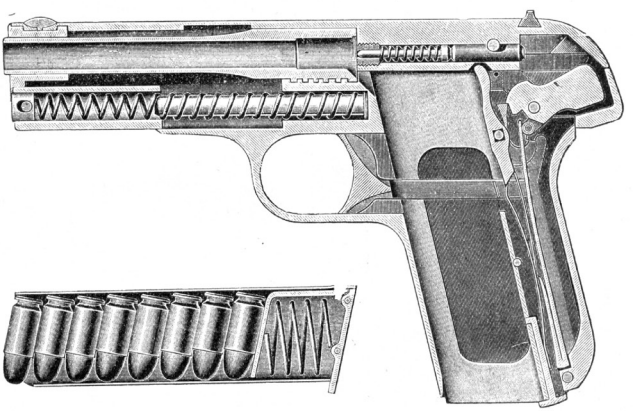
Рис. 94.

Сенсаціонная новость!
8-ми зарядный

Ил. 2. Восьмизарядный Colt M1903 Pocket Hammerless.
Прейскурант охотничьего оружейного склада Э. Б. Венига, 1909 г.

Рис. 116.

Рис. 116½.



№ 292 рис. 116. **Автоматическій магазинный безкурковый 7-ми зарядный пистолетъ работы Кольта** въ Америкѣ.

Форма этого пистолета элегантна и дѣлаетъ его весьма удобнымъ для ношенія при себѣ. Вѣсъ пистолета около 1½ фун. Калибра 7,65 м/м. . . . . **Цѣна 40 руб.**

Патроны къ нему съ бездымнымъ порохомъ за 100 шт. . . . . **Цѣна 10 руб.**

Пистолетъ изображенъ въ ½ величину, патроны въ натуральную.

Ил. 3. Colt M1903 Pocket Hammerless.
Прейскурант торгового заведения Р. Р. Роггена, 1904 г.

Пистолеты и Револьверы.

Рис. № 70.

НОВОСТЬ! Магазинный автоматическій 7-ми зарядный пистолетъ Джона Бравнинга. Это поистинѣ замѣчательнѣйшее изобрѣтеніе конца нашего вѣка, по части оружія. Патроны вкладываются въ металическую обойму, которая въ свою очередь вдвигается въ ручку пистолета снизу; тогда достаточно потянуть назадъ зубчатую пластинку (вверху пистолета) и первый патронъ вложенъ уже въ стволъ. Слѣдующіе патроны вдвигаются въ стволъ сами собой, автоматически, послѣ каждаго выстрѣла. Всѣ 7 выстрѣловъ можно произвести въ теченіе 5 секундъ, нажимая только спусковую собачку. Съ лѣвой стороны надъ рукояткой помѣщенъ предохранитель: если его повернуть кверху, то выстрѣла произойти не можетъ; пистолетъ вполнѣ безопасенъ отъ случайнаго выстрѣла. Патроны снаряжены бездымнымъ порохомъ; пули въ плотной никелевой оболочкѣ; сила боя необычайная: на 1500 шаговъ, пуля еще опасна. Пистолетъ этотъ чрезвычайно удобенъ для руки и для кармана, благодаря тому, что онъ совершенно плоскій, небольшой, не тяжелый; на рис. 70 онъ изображенъ немного менѣе своей натуральной величины; размѣры его слѣдующіе: длина $3^1/_2$ вершк., вышина $2^3/_8$ вершк., ширина менѣе $^3/_8$ вершка. Вѣсъ около $1^1/_2$ фунта. Право выдѣлки этихъ пистолетовъ Дж. Бровнингъ продалъ исключительно фабрикѣ оружія въ Герсталѣ близъ Льежа.

Цѣна пистолета Дж. Бровнинга, съ запасной обоймой для патроновъ, съ отверткой и шомполомъ для чистки. . . . . Цѣна 25 руб.

Пистолетъ Дж. Бровнинга, въ ящикѣ, съ мѣстами для каждой вѣщи, съ запасными частями. . . . . „ 29 „

Патроны къ этому пистолету см. въ отдѣлѣ патроновъ.

Ил. 4. Browning M1900.
Каталог-прейскурант заведения А. В. Тарновского, 1900 г.

Р. Р. РОГГЕНЪ, Москва, Неглинный проѣздъ, домъ Депре.

Новость!

Скорострѣльный 7-ми зарядн. пистолетъ центр. огня „Браунингъ“, дѣйств. отдачею.

Рис. 117.

№ 203, рис. 117. **Пистолетъ** „Браунингъ“, изготовленный на національной фабрикѣ военнаго оружія въ Герсталь-Льежѣ, по своему устройству и объему слѣдуетъ считать однимъ изъ лучшихъ оружіемъ для самозащиты. Длина пистолета $3^{5}/_{8}$ вершка, вышина $2^{1}/_{2}$ вершка, наибольшая толщина $^{1}/_{2}$ вершка: вѣсъ $1^{1}/_{2}$ фунта . . . . . **Цѣна 20 руб. — коп.**

Къ пистолету прилагаются двѣ обоймы, шомполъ и отвертка.

Патроны къ нему съ бездымнымъ порохомъ и пулей въ никелевой оболочкѣ за 100 штукъ . . . . . **Цѣна 6 руб. 50 коп.**

N. B. Наставленіе къ обращенію съ пистолетомъ Браунинга см. на 75 страницѣ.

Ил. 5. Browning M1900.
Прейскурант торгового заведения Р. Р. Роггена, 1904 г.

Э. Бернгардъ и К°, преемн. И. Шенбрунера, Москва, Кузнецкій Мостъ, д. Санъ-Галли.

Рис. № 100.

ПОСЛѢДНЯЯ НОВОСТЬ.

Автоматическій 8-ми зарядный пистолетъ **Браунингъ мод. 1912 г.** новаго образца **съ 3-я предохранителями:** одинъ автоматическій въ рукояткѣ, второй въ видѣ задвижки на лѣвой сторонѣ пистолета и третій предохранитель автоматически запирающій механизмъ при вынутой обоймѣ: этимъ усовершенствованіемъ устраненъ нечаянный выстрѣлъ когда вынута обойма и оставленъ патронъ въ стволѣ. Пистолетъ вороненый работы **„Національной фабрики военнаго Оружія въ Герсталь-Льежѣ“** (Fabrique Nationale d'Armes de Guerre Herstal lez-Liege), подъ безымянные патроны кал. $7{,}65^{m}/_{m}$ съ пулей въ никкелевой или полуникелевой оболочкѣ. Размѣръ этого пистолета, прочная простая конструкція, безукоризненное дѣйствіе механизма и мѣткій сильный бой дѣлаетъ его лучшимъ оружіемъ для самозащиты. Длина пистолета $3^{1}/_{8}$ верш., вышина $2^{1}/_{4}$ верш., вѣсъ 1 ф. 38 зол. Цѣна Браунинга, рис. № 100. . . . . 22 р.

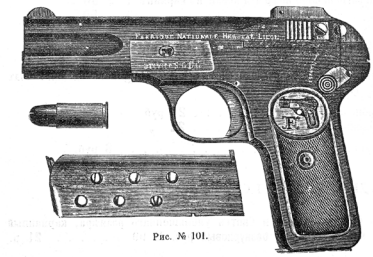
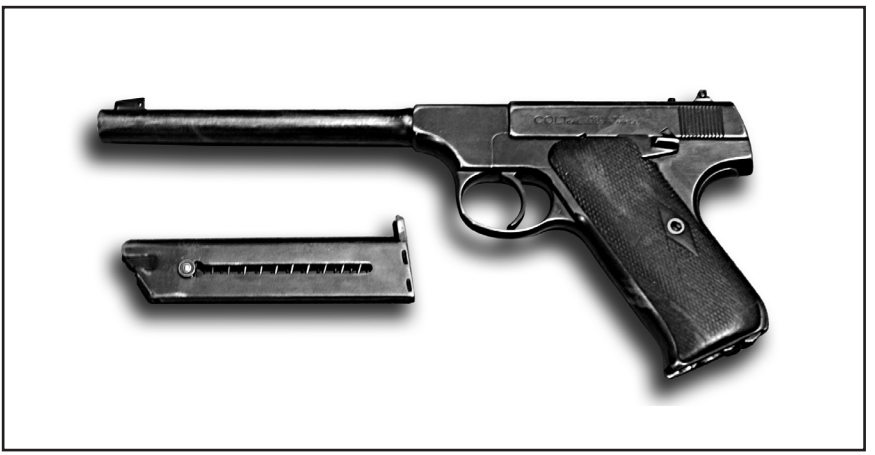


Рис. № 101.

Пистолетъ „Браунингъ“ модель 1901 года, самозаряжающійся при выстрѣлѣ силой отдачи, подъ безымянные патроны кал. $7{,}65^{m}/_{m}$ съ пулей въ никкелевой или полуникелевой оболочкѣ, съ предохранителемъ. Помѣщающійся въ рукояткѣ, снизу ея вкладываемый магазинъ-коробка, вмѣщаетъ въ себя 7 запасныхъ патроновъ, 8 вводится въ стволъ. Длина пистолета $3^{5}/_{8}$ верш., вышина $2^{1}/_{2}$ вершка, толщина $^{1}/_{2}$ вершка, вѣсъ—$1^{1}/_{2}$ фунт. Къ пистолету прилагается приборъ для чистки, разборки и сборки пистолета, рис. № 101.

Цѣна пистолета вороненаго	21 р.	— к.
„ „ никелированнаго	22 р.	— „
Запасный магазинъ	1 „	50 „
Замшевая кобура	1 „	75 „
Кобура изъ черной кожи для ношенія на ремнѣ.	1 „	25 „
„ „ желтой заграничной кожи для ношеи въ карманѣ	1 „	50 „
100 штукъ 1-го сорта	8 „	— „
„ „ 2-го „	6 „	— „
Футляры выложенные плюшемъ и атласомъ	4 „	— „

Ил. 6. Пистолеты Браунинга в прейскуранте Э. Бернгард и Ко, 1913 г.



Ил. 7. Кольтом полковника Най-Турса неожиданно оказался спортивный десятизарядный «длинный и стремительный» Colt Automatic .22 l.r., более всего пригодный для стрельбы по сусликам. Фото А. В. Давыдкиной.

Е. Н. АШИХМИНА

Иван Булгаков — дед писателя

В статье раскрываются неизвестные подробности биографии Ивана Авраамовича (священника Иоанна) Булгакова (1835–1894), деда писателя М. А. Булгакова. В 1870-х–1880-х гг. И. А. Булгаков был ключарем Петропавловского собора г. Орла, общественным деятелем Орловско-Севской епархии, казначеем Петропавловского братства, духовником двух орловских епископов — Ювеналия (Карюкова) и Симеона (Линькова).

The article reveals the unknown details of the biography of Ivan Bulgakov (priest Ioann 1835–1894), the grandfather of the writer Mikhail Bulgakov. In 1870-1880s he was a chartophylax of the Saints Peter and Paul Cathedral (in Oryol), a public figure of the Oryol-Sevsk eparchy, a treasurer of the brotherhood of Saints Peter and Paul and a spiritual director of the two bishops of Oryol — Juvenali (Karukov) and Simeon (Linkov).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: Иван Авраамович (Иоанн) Булгаков, М. А. Булгаков, Орел, Орловско-Севская епархия, Петропавловский кафедральный собор, Крестительская церковь, Сергиевская церковь, общественные обязанности, Петропавловское братство, духовник, епископ Орловский и Севский.

KEY WORDS AND PHRASES: Ivan Bulgakov, M. Bulgakov, Oryol, Oryol-Sevsk eparchy, Saints Peter and Paul Cathedral, Church of St. Sergius, public responsibilities, brotherhood of Saints Peter and Paul, spiritual director[MC3] , bishop of Oryol and Sevsk.

Иван Авраамович Булгаков (1835–1894), дед М. А. Булгакова по отцу, до недавнего времени был почти неизвестен литературоведам и поклонникам творчества писателя. Документы Государственного архива Орловской области позволяют восполнить недостаток нашего знания.

Судя по всему, Иван Булгаков был мало знаком младшему поколению — детям его сына Афанасия. Многого, вероятно, не знал об отце и Афанасий Иванович. В «Жизнеописании Михаила Булгакова» М. Чудаковой, первой научной биографии М. А. Булгакова, об орловском деде дается следующая информация:

> Дед со стороны отца, Иван Авраамович Булгаков, был много лет сельским священником, а ко времени рождения внука Михаила — священником Сергиевской кладбищенской церкви в Орле[1].

Архивные документы, найденные автором настоящей статьи, раскрывают неизвестные, но важные подробности служения И. А. Булгакова. В Орле он являлся настоятелем кафедрального собора, духовником двух епископов, нес множество общественных обязанностей и был уважаем жителями города как проповедник, мудрый и сострадательный человек.

И. А. Булгаков был сыном священника Авраама Булгакова. Тот окончил Орловскую духовную семинарию в 1831 г. Согласно данным «Ведомости о Петропавловском кафедральном соборе г. Орла за 1884 год»[2], сын Авраама Булгакова Иван родился в 1835 г. В 1857 г. он был выпущен из Орловской духовной семинарии с аттестатом 1-го разряда[3], то есть отличником, и 8 сентября 1858 г. был рукоположен во священники преосвященным Поликарпом, епископом Орловским и Севским. Назначение молодой священник получил в Архангельскую церковь с. Байтичи Брянского уезда (ныне — Жирятинский район Брянской области) и сразу отправился на служение. В 1859 г. в Байтичах родился его сын Афанасий, будущий богослов, историк церкви, духовный писатель и отец писателя М. А. Булгакова.

Служа в Байтичах, священник Иоанн бесплатно учил крестьянских детей чтению, письму и Закону Божьему, причем учил и девочек, что было редким явлением в сельской среде. Беседы с прихожанами и детьми, их бескорыстное обучение уважалось в селе и было замечено епархиальным руководством. 14 мая 1864 г. «За особую заботливость о приходском храме и усердное обучение безмездно[4] крестьянских мальчиков и девочек»[5] о. Иоанн получил архипастырское благословение.

Неизвестно, что заставило священника Булгакова подать прошение о переводе его в Богоявленскую церковь с. Подоляны[6] Орловского уезда, но 16 ноября 1864 г. такое перемещение состоялось. 12 января 1869 г., уже в Подолянах, о. Иоанн был награжден набедренником «за усердное исполнение пастырских обязанностей»[7] и спустя восемь лет — бархатной фиолетовой скуфьей, которую получил 26 марта 1877 г.[8]. 2 декабря 1877 г. Булгаков становится членом Благочиннического совета и будет состоять в нем до 15 июня 1879 г.

В 1879 г. о. Иоанну было 44 года. Казалось, жизнь его сложилась; никаких перемен для себя он не видел и не искал. Но в 1879 г. судьба его резко меняется. По распоряжению епископа Орловского и Севского Ювеналия (Карюкова, 1877–1882) 15 июня 1879 г. он был назначен священником орловского Петропавловского кафедрального собора. Ювеналий считал необходимым назначать умных и деятельных сельских священников на важные, иногда ключевые должности в епархии. «Русский биографический словарь» писал о нем:

> Но другою, более высшею его заботой на Орловской епископской кафедре было — возвысить подчиненное ему духовенство не только в глазах местных прихожан, но и целой епархии[9].

С большой долей вероятности можно предполагать, что епископ Ювеналий видел и слышал Булгакова. Ничем другим невозможно объяснить перемещение о. Иоанна из скромного сельского храма в кафедральный собор епархии. Из Подолян Булгаковы переехали в губернский центр.

Одновременно со служением в храме Булгакову сразу была поручена должность наставника-увещателя и духовника при Орловской арестантской роте гражданского ведомства. Эту тяжелую обязанность — беседы с арестованными, склонение их к покаянию, наставление преступников на правильный путь — о. Иоанн будет выполнять бесплатно с 17 сентября 1879 г. по 8 апреля 1880 г. Кроме того, указом орловской духовной консистории Иоанн Булгаков был назначен в батальонный суд 69-го резервного пехотного батальона «для привода к присяге подлежащих лиц»[10].

С 1880 г. о. Иоанн становится духовником владыки Ювеналия[11] и будет оставаться им до кончины последнего в 1882 г.

Булгаков быстро приобретает известность в духовной среде Орла — священство избирает его членом ревизионного комитета по ревизии отчетов Орловской духовной консистории и епархиального начальства. В состав консистории тогда входили уважаемые всеми пастыри. В их числе, например, был кафедральный протоиерей Петр Полидоров, первый редактор «Орловских Епархиальных ведомостей» (с 1865 г.), известный в свое время духовный писатель, чьи труды переиздаются и в наше время.

Общественная деятельность, отвлекавшая от полного сосредоточения на служении, или нездоровье заставили о. Иоанна подать прошение о переводе из кафедрального собора настоятелем кладбищенской Крестительской (Предтеченской) церкви. Прошение было удовлетворено 8 апреля 1880 г.[12].

Но и здесь, во время священства в Крестительской церкви, Булгаков избирается членом правления от духовенства по 2-му Орловскому духовному уездному училищу (23 августа 1880 г.), членом временного ревизионного комитета по ревизии отчетов Орловской духовной семинарии, членом совета Орловского женского епархиального училища и 2-го женского епархиального училища (1881). Священнику поручают дела непростые, хлопотные и деликатные.

Кроме того, выясняется, что здания, относившиеся к «ведомству» Крестительской церкви, нуждаются в значительном ремонте. И о. Иоанн назначается членом строительной комиссии, которая следит за капитальным ремонтом богадельни при храме. С 11 сентября 1884 г. священник исполнял обязанность члена совета Орловского женского епархиального училища. Он посещал духовную семинарию и 2-е духовное училище, заботился о девочках епархиального училища, следил за ремонтом, поддерживал жильцов богадельни, которые на время ремонта покинули прежний кров. 22 марта 1882 г. за отличную службу по духовному ведомству Святейший синод наградил священника камилавкой[13].

21 декабря 1882 г. по настоянию епархиального руководства Иван Авраамович Булгаков вновь был перемещен в Орловский кафедральный собор[14]. Определение о. Иоанна на служение в главную церковь епархии, поручение ему через два дня после назначения должности соборного ключаря было одним из последних распоряжений преосвященного Ювеналия, вскоре скончавшегося.

В метриках Петропавловского собора имя о. Иоанна Булгакова встречается часто — он служит, крестит, венчает, исповедует и отпевает. 29 июля 1883 г., например, он крестил младенца Александра, сына орловского вице-губернатора А. А. Берса[15] — брата Софьи Андреевны Толстой, а 24 апреля 1883 г. совершал венчание племянника Н. С. Лескова — секретаря Орловского окружного суда, титулярного советника Василия Иосафовича Страхова и дочери действительного статского советника Константина Николаевича Бурнашова — Софьи[16].

Новый владыка Орловский и Севский — архимандрит Симеон (Линьков, 1883–1889), бывший наместник Александро-Невской лавры, побеседовав с о. Иоанном, просил священника быть его духовником, и тот принял предложение[17]. До конца пребывания преосвященного Симеона на орловско-севской кафедре о. Иоанн являлся его духовником[18]. Сменивший владыку Симеона преосвященный епископ Мисаил (в миру Михаил Иванович Крылов, 1889 — август 1896) тоже сделал подобное предложение о. Иоанну[19], и тот выполнял столь ответственную миссию до 1892 г. включительно[20].

Духовник, как известно, подбирается очень индивидуально. То, что о. Иоанн был духовником трех орловских епископов — это единичный случай. Лишь исключительная личность могла осуществлять подобную духовную миссию трижды.

Когда в Орле возникло православное Петропавловское братство, Иоанн Булгаков был избран его казначеем и оставался им до своей кончины[21].

В 1888 г. в возрасте 53 лет Иоанн Булгаков был определен на служение в кладбищенскую Сергиевскую церковь города Орла.

> Священник Иоанн Булгаков, ключарь орловского Петропавловского кафедрального собора определен на священническое место к Сергиевской кладбищенской церкви[22], —

информировали читателей «Орловские епархиальные ведомости». Отныне и до конца своих дней Булгаков будет служить в церкви Сергия Радонежского на окраине Орла. Находясь на служении в этой церкви, Иоанн узнает о рождении в Киеве 3(15) мая 1891 г. своего внука Михаила, будущего известного писателя.

Нам пока неизвестно, где именно проживала семья Булгакова в Орле. Мы знаем, что своего дома у о. Иоанна не было. В Адрес-календаре 1885 г. есть данные, что Булгаковы жили «в церковных домах при соборе»[23]. Менялось ли впоследствии место жительства — неизвестно.

Супругой Ивана Авраамовича была Олимпиада Ферапонтовна, урожденная Иванова (1840–1908), дочь причетника Смоленской церкви г. Брянска. «Ведомость о Петропавловском кафедральном соборе г. Орла» 1884 г. перечисляет детей священника Булгакова: Афанасий — учитель греческого языка в Новочеркасском духовном училище, 24 лет, Михаил — студент 4-го курса Санкт-Петербургской духовной академии, на казенном содержании, 23 лет; Петр — студент 2-го курса той же академии, на казенном содержании, 22 лет; Елена — преподавательница чистописания Орловского епархиального женского училища, 18 лет; Николай — ученик 5-го класса Орловской духовной семинарии, 17 лет; София — ученица епархиального женского училища, 16 лет; Ферапонт — ученик 2-го класса Орловской духовной семинарии, 15 лет; Сергей — ученик 3-го класса 2-го Орловского духовного училища, 14 лет; Анна — ученица 1-го класса Орловского епархиального женского училища, 7 лет[24]. В 1884 г. их матери, будущей крестной Михаила Афанасьевича Булгакова, было 44 года.

Крестным же отцом М. А. Булгакова, как известно, станет Николай Иванович Петров, преподаватель теории словесности, истории русской и иностранных литератур Киевской духовной академии, историк литературы. Отец М. А. Булгакова Афанасий во время учебы в Киевской духовной академии был в числе его любимых учеников. Брат Афанасия Ивановича, Сергей, стал крестным младшего брата Михаила Булгакова — Николая. Сергей Иванович Булгаков преподавал пение во Второй Киевской гимназии, был регентом ее хора. В приготовительный класс этой гимназии 18 августа 1900 г. зачислили девятилетнего Михаила Булгакова.

15 мая 1893 г. о. Иоанн был удостоен ордена Св. Анны 3-й степени[25].

К сожалению, точный день кончины Ивана Авраамовича Булгакова нам неизвестен. Метрические книги Орловской кладбищенской Сергиевской церкви не сохранились.

В январе и феврале 1894 г. Иоанн Булгаков еще указывался в числе жертвователей Иоанно-Богословского попечительства о бедных воспитанниках Орловской духовной семинарии (см. выдержку из документа: «...Священника

Сергиевской кладбищенской г. Орла церкви И. Булгакова — 3 р.»)[26]. В вышедшем 10 апреля 1894 г. номере «Орловских епархиальных ведомостей» сообщений о вакансии в Сергиевской церкви еще нет. Впервые оно появляется 24 апреля 1894 г.[27].

1 мая 1894 г. это же издание опубликовало официальное сообщение о смерти священника Сергиевской кладбищенской церкви г. Орла Иоанна Булгакова[28]. Вероятнее всего, он скончался в апреле 1894 г. Можно предполагать, что он был похоронен на Сергиевском кладбище города Орла вблизи церкви, в которой служил. Ныне церковь и кладбище не существуют. На этой территории размещаются корпуса завода «Текмаш».

Примечания

1 *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 14.

2 ГАОО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3255. Л. 5.

3 Там же.

4 Безмездно — то есть без мзды, бесплатно.

5 Ведомость о Петропавловском кафедральном соборе г. Орла, 1884 г. ГАОО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3255. Л. 5.

6 Село Подоляны по административному делению ныне относится к Глазуновскому району Орловской области.

7 ГАОО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3255. Л. 5

8 Там же.

9 Русский биографический словарь. Т. XXIV. Щапов-Юшневский. СПб., 1912. С. 311.

10 Там же.

11 Адрес-календарь Орловской губернии. 1880. Орел, 1880. С. 40.

12 ГАОО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3255. Л. 5.

13 Там же. Л. 5 об.

14 Там же.

15 29 июля <1883> рожден, 25 октября крещен Александр. В графе «Родители»: «Орловский Вице-Губернатор Коллежский Советник Александр Андреевич Берс и законная жена его Матрена Дмитриевна, оба православные. ... Крестил ключарь-священник Иоанн Булгаков». (ГАОО. Ф. 101. Оп 1. Д. 3254. Л. 37 об.)

16 «24 апреля <1883> Секретарь Орловского Окружного Суда Титулярный советник Василий Иосафович Страхов, православного вероисповедания, первым браком, 28 лет. Дочь Действительного Статского Советника Константина Николаевича Бурнашева София

Константиновна, 18 лет. Венчал ключарь-священник Иоанн Булгаков, протодиакон Тимофей Архангельский, иподиакон Константин Орлов и исправляющий должность псаломщик Петр Иванов Ильинский» (ГАОО. Ф. 101. Оп 1. Д. 3254. Л. 43).

17 Адрес-календарь Орловской губернии. 1885. Орел, 1885. С. 53.

18 Адрес-календарь Орловской губернии. 1888. Орел, 1888. С. 41.

19 Памятная книжка Орловской губернии на 1891 г. Орел, 1890. С. 37; Памятная книжка Орловской губернии на 1892 г. Орел, 1892. С. 41. В 1893 г. у преосвященного Мисаила было два духовника: иеромонах Алипий (и. д) и иеромонах Феодосий (Памятная книжка Орловской губернии на 1893 г. Орел, 1893. С. 41).

20 Памятная книжка Орловской губернии на 1893 г. Орел, 1893. С. 41.

21 Памятная книжка Орловской губернии на 1894 г. Орел, 1894. С. 37.

22 Орловские епархиальные ведомости. 1888. № 9. С. 544.

23 Адрес-календарь Орловской губернии. 1885 г. Орел, 1885. С. 54.

24 ГАОО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3255. Л. 5 об.

25 Орловские епархиальные ведомости. 1893. № 23. С. 747.

26 Орловские епархиальные ведомости. 1894. 10 апреля. № 15. С. 459.

27 Там же. 1894. 24 апреля. № 16–17. С. 478.

28 Там же. 1894. 1 мая. № 18. С. 532.

И. В. ГЛУЩЕНКО

М. Булгаков и «веселая жизнь» 1930-х гг.

Анализируя дискуссии 1930-х гг., посвященные джазу, и работу по созданию советских кинокомедий, автор показывает, в какой мере советская творческая интеллигенция формировала идеологическое направление, которое И. Сталин обозначил лозунгом «веселой жизни». Отражение этого процесса можно обнаружить не только в произведениях, получивших официальную поддержку, но и в творчестве М. Булгакова.

By analyzing 1930s discussions about jazz and production of soviet comedy films the author shows how soviet intelligentsia influenced the ideological movement, that was called “Jolly life” By J. Stalin. This process can be easily outlined not only in works that were officially supported by the govement, but also in M. Bulgakov’s works.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, Н. Р. Эрдман, И. О. Дунаевский, И. В. Сталин, джаз, «веселая жизнь», советский кинематограф, «Цирк», «Веселые ребята».

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, N. Erdman, I. Dunayevsky, J. Stalin, jazz, “jolly live”, cinema of the Soviet Union, “Circus” (film), “Jolly Fellows” (film).

В 1930-е гг. в СССР выходило много веселых фильмов. «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» — все они сняты режиссером Григорием Александровым, в них звучит музыка Исаака Дунаевского, во всех играет Любовь Орлова. Все трое — лауреаты сталинских премий, звезды, любимцы власти.

В те же годы Михаил Булгаков пишет роман «Мастер и Маргарита». Его судьба не напоминает судьбы создателей фильмов. И эстетика их ему чужда.

Но когда в очередной раз перечитываешь роман и доходишь до эпизода про «обезьяний джаз», все кажется, что

эту сцену уже где-то показывали. Странную, пошловатую временами до отвратности сцену можно увидеть в кинофильме «Веселые ребята». Кривляние и вихляние полураздетых, в лохмотьях, вымокших под дождем музыкантов, исполняющих виртуозный, мастерский джаз.

Обезьяний джаз

> На эстраде за тюльпанами, где играл оркестр короля вальсов, теперь бесновался обезьяний джаз. Громадная, в лохматых бакенбардах горилла с трубой в руке, тяжело приплясывая, дирижировала. В один ряд сидели орангутанги, дули в блестящие трубы. На плечах у них верхом поместились веселые шимпанзе с гармониями. Два гамадрила в гривах, похожих на львиные, играли на роялях, и этих роялей не было слышно в громе и писке и буханьях саксофонов, скрипок и барабанов в лапах гиббонов, мандрилов и мартышек[1].

«Обезьяний джаз» — не единственный эпизод в романе Булгакова, к которому можно найти иллюстрации в фильмах Александрова. Вспомним сцену скандального разоблачения председателя акустической комиссии Семплеярова в Варьете. После того как его уличают в двойной измене, у Булгакова проносится еще один музыкальный эпизод:

> — Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш!
> Ополоумевший дирижер, не отдавая себе отчета в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грохнул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш [144].

Невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш играют и музыканты из «Веселых ребят» под предводительством Кости-пастуха — фантазию на тему «Легко на сердце от песни веселой».

Многое из того, что в булгаковском романе связано с Варьете, неожиданно откликается и в александровских фильмах. Так, описание номера велосипедистов, открывающих представление, едва ли не идентично сцене из кинофильма «Цирк», когда группа старорежимных артистов на велосипедах пытается заполнить своим номером вынужденную паузу.

> Маленький человек в дырявом желтом котелке и с грушевидным малиновым носом, в клетчатых брюках и лакированных ботинках выехал на сцену Варьете на обыкновенном двухколесном велосипеде. Под звуки фокстрота он сделал круг, а затем испустил победный вопль, от чего велосипед поднялся на дыбы. Проехавшись на одном заднем колесе, человечек перевернулся вверх ногами, ухитрился на ходу отвинтить переднее колесо и пустить его за кулисы, а затем продолжал путь на одном колесе, вертя педали руками.
> На высокой металлической мачте с седлом наверху и с одним колесом выехала полная блондинка в трико и юбочке, усеянной серебряными звездами, и стала ездить по кругу. Встречаясь с ней, человечек издавал приветственные крики и ногой снимал с головы котелок.
> Наконец прикатил малютка лет восьми со старческим лицом и зашнырял между взрослыми на крошечной двухколеске, к которой был приделан громадный автомобильный гудок [130].

И сцена в кабинете директора, когда надо оправдываться, почему еще нет заморского артиста:

> Лишь только начинал звонить телефон, Варенуха брал трубку и лгал в нее:
> — Кого? Варенуху? Его нету. Вышел из театра [117], —

и появление из «щели занавеса» конферансье, который объявляет номер прибывшего дирижера:

> В освещенной щели занавеса предстал перед публикой полный, веселый, как дитя, человек с бритым лицом, в помятом фраке и несвежем белье. Это был хорошо знакомый всей Москве конферансье Жорж Бенгальский.
> — Итак, граждане, сейчас перед вами выступит <…> знаменитый иностранный артист мсье Воланд [133], —

и «оркестр человек в полтораста», и переклички литературного варьете и киношного мюзик-холла, и приезд иностранного артиста, — все, все это есть в «Веселых ребятах». А уж сцена драки музыкантов — дикая, жестокая, идиотская, смешная — разве не напоминает эпизод на балу у сатаны?

> Он хлопнул себя по коленке раз, потом накрест по другой — два, вырвал из рук крайнего музыканта тарелку, ударил ею по колонне…

> Улетая, Маргарита видела только, что виртуоз-джазбандист, борясь с полонезом, который дул Маргарите в спину, бьет по головам джазбандистов своей тарелкой и те приседают в комическом ужасе [271].

И не нашел ли вообще этот визг, шум, крик, адское веселье, раздирающее булгаковский роман, звуковой да и визуальный отклик в любимейших комедийных фильмах сталинской эпохи? И фильмы вдруг проиллюстрировали еще не написанный, но уже писавшийся тогда роман «Мастер и Маргарита»?

Проще всего было бы сказать, что атмосфера 30-х была общей: она рождает и «Веселых ребят», и «Цирк», и «Мастера», и Булгакова, и даже Сталина. То, что сопоставлять не принято. Однако заметим, что Zeitgeist, дух времени 1930-х гг., кроется в особом характере «веселья». И что «Веселые ребята» растут из того же сора, что и московские, дьявольские части «Мастера и Маргариты».

1930-е гг. словно хотят запомниться нам сплошным весельем. И это преувеличенное, почти неприличное веселье защищает от бездны, как в «Веселых ребятах», но иногда и приоткрывает ее, как в «Мастере». Булгаков создает гротеск, а «Веселые ребята» фиксируют гротескные ситуации. Дикий оркестр, почти обезьяний джаз, танцует в фильме вокруг катафалка. Все это происходит за несколько месяцев до убийства Кирова. Веселятся не только писатели и режиссеры, веселится даже сам Сталин.

Фильмы Александрова — часть истории официальной советской культуры, и они вполне органичны в контексте времени. Менее привычным контекстом становится роман «Мастер и Маргарита». В 1930-х роман никому еще не известен, но зато проявления официальной смеховой культуры, представленные творчеством Александрова, не могли пройти мимо Булгакова. Отсюда, однако, не следует, будто Булгаков вдохновлялся образами этих фильмов. Скорее, и у фильмов, и у романа имелся какой-то общий источник.

Веселые ребята

Фильм «Веселые ребята» снимался в 1933 г., вышел на экраны в 1934-м. Одним из сценаристов был Николай Эрдман, его соавтором — Владимир Масс. В качестве оператора выступил Владимир Нильсен.

Фигура Эрдмана по-своему знаковая — автор «Мандата» и «Самоубийцы», один из главных остроумцев своего времени, да к тому же друживший с Булгаковым.

> Коля Эрдман остался у нас. Замечательные разговоры о литературе ведут они с Мишей. Убила бы себя, что не знаю стенографии — все бы записала[2], —

читаем мы в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой в 1938 г.

Эрдман, как и Масс, был арестован в 1933 г. прямо в Гаграх, на съемках фильма, за сатирические стихи и басни. Имена сценаристов были сняты из титров. Успех комедии полностью присвоил себе Александров. Эрдман и Масс выжили: получили по три года ссылки, затем много лет не могли жить в Москве.

Фильм Александрова снят по голливудским стандартам. Напротив, Эрдман пытался найти новый драматургический язык. Сценарий Эрдмана гораздо более логичен, сюжет куда более сложен. Фильм более или менее точно воспроизводит только первую часть сценария — курортную. Дальше история скомкана. Фильм получился про бодрость, жизнерадостность, про победу домработницы Анюты над ничтожной барышней Еленой Сергеевной, про веселых музыкантов из «обезьяньего джаза», которым ничего не страшно. Сценарий же Эрдмана про то, что главный герой упорно ищет любовь не там, где она его ждет. При этом музыкальная стихия гораздо более всеобъемлюща и гораздо менее традиционна. В сценарии

> аисты на крышах не отстают от танцоров. Лягушки на огородах квакают. Пританцовывают барашки и коровы. Под дружный хохот колхозников Костя выходит в круг с буйволицей Марьей Ивановной и танцует с ней лихой танец[3].

Однако если мы говорим о булгаковском, то оно проступает именно в фильме, а не в сценарии. Фильм, сняв и упростив многие эрдмановские мотивы, неожиданно вызывает произвольные ассоциации с «Мастером и Маргаритой».

Фильм «Цирк» (1936) принадлежал только Александрову, а вот «Волга-Волга» (1938) опять создавалась при участии Эрдмана, и, кстати, финал картины, в котором посреди широкой реки героиня Орловой просит воды, был взят из эрдмановского же сценария «Веселых ребят». Владимир Нильсен стал оператором и этих двух фильмов.

Современники Нильсена отмечали невероятную, новаторскую работу оператора. «Изобретательство», «совершенно новая область», «многообразие световых сцен», непрерывная панорама в начале с проходом Кости — это «непревзойденный аттракцион»[4], — так писал оператор и сценарист Николай Ренков в отзыве на фильм «Веселые ребята» в 1934 г.

Нильсен был расстрелян в 1938 г. по обвинению в шпионаже.

Александров с Орловой остались победителями, обласканными на долгие годы.

Орлова писала Эрдману в ссылку:

> Дорогой Коля!
> Прежде всего поздравляю Вас с большим успехом нашей фильмы!
> Я надеюсь, что Вы скоро сами увидите и оцените «Веселых ребят» по своему. <...> Я очень довольна картиной, как за себя, так за Гришу, за Вас, за всю группу — поработали недаром[5].

Между тем Эрдману «Веселые ребята» не понравились. Посмотрев фильм в Красноярске, он писал (уже из Томска) своей возлюбленной Ангелине Степановой:

> Кстати, о картине — такой постыдный и глупый бред. Неужели нельзя было сделать даже такой пустяковой вещи?[6]

Эрдман после многих лет опалы в начале 50-х вернулся в Москву. Писал инсценировки, сценарии фильмов и мультфильмов, практически всегда — в соавторстве. Сотрудничал с Юрием Любимовым. Умер в 1970 г.

Александров, кажется, всю жизнь испытывал то ли вину, то ли неловкость перед Эрдманом. Он писал ему, выказывая удивительную глухоту, не замечая, что пишет с высоты своей победоносной жизни человеку с загубленной судьбой, когда-то автору двух гениальных пьес:

Дорогой Коля!

Полеты в Мексику и Америку не проходят бесследно, да и волнения нашей жизни дают себя знать. Пережил сильный приступ гипертонии, спазмы мозга и сердца, но выкрутился. Теперь оживаю. <...>
Во время болезни разбирал архив и нашел открытку Вам и Мише из Женевы, написанную 10 мая 1954 года, но неотправленную. Посылаю ее Вам сейчас. Кроме того, нашел Вашу фотографию, которую я снимал в Гаграх во время «Веселых ребят». Посылаю и ее.
Шлю вам обоим [имеются в виду Эрдман и его соавтор и друг Михаил Вольпин. — *И. Г.*] самые сердечные приветы, желаю здоровья и хочу встречи. Позвоните мне домой, когда будете в Москве и скажите домработнице (ее зовут Эмма Давыдовна), где и когда Вас можно найти, чтобы встретиться[7].

Музыкальный магазин

Прообразом «Веселых ребят» был спектакль-концерт джаз-оркестра под руководством Л. О. Утесова «Музыкальный магазин», вышедший в 1932 г. Гротескные сценки разворачивались в магазине музыкальных инструментов. Главными героями были Федор Семенович, директор магазина, и музыкант Костя. Роль Кости играл Леонид Утесов. Авторы сценария те же, что и в фильме «Веселые ребята», — В. Масс и Н. Эрдман.

В юмористических репризах Эрдман, не боясь, издевается над значимыми символами современной жизни: обезличкой, единоначалием, историческим материализмом, даже индустриализацией и диалектикой. Костя перечисляет названия новых нот, полученных в магазине:

> «Данс индустриал» на слова «Эх вы, шарики-подшипники мои», «Спаренная езда, или реквием обезличке», «Гимн единоначалию — многоголосная декламация», «Колыбельная песня „Сон Кулака“», «Полный курс исторического материализма», музыка Давиденко, «Митинг в паровозном депо», сонатина. Попробуем митинг в паровозном депо. Начинает играть страшную какофонию[8].

Все это, конечно, закамуфлировано под гротескные репризы, когда важные слова произносятся неважными

персонажами, но отношение авторов к происходящему вокруг угадать не трудно.

В произведении много знаковых для Эрдмана мотивов. Например, сцена с неудавшимся самоубийством бездарного музыканта (пьеса Эрдмана «Самоубийца» запрещена в 1932 г.) — Федор Семенович и Костя спасают Неизвестного, желающего утопиться в реке.

> **Федор Семенович**. Костя, посмотри в пиджаке, нет ли там какого-нибудь документа.
> **Утесов** (*роется в карманах пиджака*). Федор Семенович, глядите, вот карточка. Второй категории. Господи, вы только посмотрите на него: так мало от жизни взял: даже сахар по 16-му талону еще не взят. А он уже топится[9].

Разговор с неотоваренных талонов сам собой переходит на диалектику. По сути дела, для героев Эрдмана именно эти талоны, по которым еще можно что-то купить, олицетворяют образ будущего. Пока страна строит коммунизм, рядовые граждане этой страны думают о том, что в грядущем можно будет приобрести крупу и сахар.

> Вот про вас я ничего не скажу, Федор Семенович, у вас в этом месяце даже туалетное мыло взято. Вам действительно в жизни ждать больше нечего. Вам в самую пору топиться. Но этому молодому человеку, у которого столько впереди, столько впереди — и 16-й талон, и 18-й на крупу, и 20-й, все впереди — он сигает. Диалектика. Ну что же это делается с людьми, я вас спрашиваю?[10]

Эта ситуация получает развитие в следующей сцене, когда выясняется, что ссылка на диалектику дает ответ на любой вопрос. Костя поет:

> Вот как странно все кругом
> Вот как славно мы живем
> Хоть об стенку бейся лбом
> Диалектика во всем.
> Все кругом так сложно
> Противуположно
>
> Что одно с другим связать
> Стало просто невозможно[11].

Проще всего было бы интепретировать репризы Эрдмана просто как сатиру на советские порядки. Видимо, именно так рассуждали карательные органы, отправившие писателя в ссылку. Но заметим, что «Музыкальный магазин» все-таки был пропущен цензурой и пользовался огромным успехом. Как ни странно, здесь можно увидеть ту самую диалектику, по поводу которой иронизировал Эрдман. Власть, конечно, не слишком радовалась, когда над ней смеялись, но в то же время добродушный смех должен был примирить зрителя с происходящим. Лишь во второй половине 1930-х гг. ситуация радикально изменилась, и любые критические мотивы из советской комедии были изъяты. В этом смысле действия власти, наказавшей Эрдмана и поощрившей Александрова, были предельно логичны и последовательны. Смех фильмов Александрова, который Эрдман счел пошлым, представлял собой правильное, с точки зрения власти, направление.

Веселая жизнь

Сталину «Веселые ребята» понравились. По свидетельству современников, он при просмотре «заразительно смеялся». Позднее сказал:

> Лента неплохая, веселая... ее-то будут здорово смотреть. И людям будет весело[12].

Не помогли ли «Веселые ребята» сформулировать запрос на всецелую жизнь?

В 1935 г. Сталин объявляет о начале «веселой жизни»:

> Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее. А когда весело живется, работа спорится[13].

Почему эти слова были произнесены именно в середине 1930-х гг.? Можно предположить, что концепция «веселой жизни» возникла как запрос на преодоление травмы коллективизации, которая переживалась не только населением, но и самой властью.

Не случайно в «Веселых ребятах» показан пастух с большим стадом, и это после того, как во время коллективизации во многих деревнях вырезали почти весь скот. Животных так много, они так благополучны, что поросята ходят по столам

и сами ложатся на блюдо. А быки вообще залезают к людям в кровать.

Однако многими партийными деятелями, вполне разделявшими стремление Сталина преодолеть травму, он сам воспринимался как часть этой травмы. Как отмечает историк Александр Шубин, значительная часть партийных кадров видела в Сталине человека, ответственного за все «перегибы» и провалы начала 1930-х. В свою очередь,

> Сталин и его сторонники не знали, кто в действительности находится на их стороне, а кто готов внезапно выступить против. При этом количество последних под влиянием трудностей 1930–1933 гг. могло только увеличиваться, и происходило это в структуре, идеально приспособленной, подобно всякой сверхцентрализованной структуре, для дворцовых переворотов[14].

Иными словами, веселье должно было подавить и скрыть страх, который испытывала сама власть.

Внутрипартийные противоречия обострились настолько, что после XVII съезда 1934 г., «съезда победителей», Сталину надо было избавляться от потенциально опасных партийных кадров, и это в конце концов породило «большой террор» 1937 г. Оба процесса — строительства «веселой жизни» и подготовки террора — развивались параллельно и достигли кульминации почти одновременно.

Но как Сталин не мог бы в одиночку устроить террор, так невозможно было бы и строить «веселую жизнь» без помощи творческой интеллигенции.

Интеллигенция сама начинала творить образы, которые составят материал «веселой жизни» по Сталину.

Исаак Дунаевский откровенно сформулировал эту задачу в тексте с выразительным названием «Сталинская эпоха в моем творчестве» 1937 г.:

> Как работник, долгое время специализировавшийся на малых формах, я поставил себе целью создать малые формы в советской музыке. Обладая чувством мелодии, я проявил это стремление прежде всего в том, чтобы создать отвечающую новым настроениям нашего народа песню.
> К этому времени Советская страна, под руководством партии и великого вождя т. Сталина, одержала ряд огромных успехов

на всех участках нашего мирного строительства. Победоносно была завершена первая пятилетка, быстрыми шагами стало улучшаться материальное и культурное положение трудящихся масс; появилась потребность в новой песне, в которой чувствовались бы радостные тона, с которой человек мог бы отдыхать, мог бы повеселиться после напряженного труда. Наш народ требовал песни!

Я счастлив, что был одним из первых, кто почувствовал это требование народа, и я тем более горжусь, что смог это требование, хотя бы частично, удовлетворить. Мне нет надобности перечислять все мои работы в этом направлении, но во всех этих работах я отражал в своем творчестве те настроения, которыми пропитана наша страна, с энтузиазмом строящая советскую твердыню[15].

Дискуссия о джазе

Не случайно именно в 1936–1937 гг. среди советских композиторов и критиков развернулась спущенная сверху дискуссия о джазе. И если в более поздние времена эта музыка ассоциировалась с буржуазной деградацией и практически оказалась под запретом, то в середине 1930-х отношение к джазу оказалось неожиданно позитивным. Здесь обнаруживается резкий контраст как с оценками, типичными для начала десятилетия, так и с последующим осуждением джаза. Чем объяснить подобные колебания генеральной линии? Похоже, они были несколько неожиданными для идеологов советской музыки, которым приходилось объяснять, почему те самые ритмы и звуки, которые еще недавно решительно осуждались, вдруг получили одобрение.

Перелом произошел после того, как в декабре 1936 г. появилась статья в «Правде», формулирующая неожиданно позитивное отношение к джазовой музыке. Критики и композиторы в срочном порядке должны были переориентироваться.

18 января 1937 г. в Ленинградском Союзе советских композиторов состоялось совещание, посвященное джазу, куда был приглашен Дунаевский. На нем присутствовали известнейшие музыковеды: Михаил Друскин, Павел Вульфиус, Андрей Будяковский. На совещании Дунаевского долго чествовали в связи с получением государственной награды. Начал музыковед Владимир Иохельсон:

> Товарищи, сегодня первое большое совещание в стенах нашей секции, когда мы имеем глубочайшее, я бы сказал, удовлетворение и глубочайшее, я бы сказал, товарищеское глубокое дружеское чувство испытываем здесь у нас, на широком собрании общественности, по поводу того, что Исак Осипович Дунаевский удостоен величайшей государственной награды[16]; этот скромный, подлинно глубокий, подлинно глубоко чувствующий художник сумел иногда не только без помощи, а даже при определенном противодействии со стороны некоторых группировок, так сказать, аристократически настроенных музыкантов добиться высоких завоеваний. Высоким и значительным фактом награждения орденом Красного Трудового Знамени И. О. Дунаевского советское правительство и партия еще раз показывают, с каким неослабным вниманием, с какой исключительной чуткостью и любовью партия и правительство умеет относиться к каждому отдельному советскому труженику, советскому художнику, который действительно делает общенародное, общегосударственное, всеобщественное дело[17].

Все прекрасно понимали, что награда Дунаевскому — это не просто знак признания его творчества, но определенный сигнал, посланный всему музыкальному сообществу. Собственно, это и не скрывалось в ходе дискуссии.

Совпадение между публикацией в «Правде» и наградой композитору, работающему в легком жанре, с полной определенностью демонстрировало, что партия требует веселых песен и ничего дурного в использовании джазовых мелодий не видит, если они служат указанной цели. Награда Дунаевскому свидетельствовала о том, что линию партии он понял правильно, причем отчасти даже до того, как эта линия была сформулирована. Соответственно все остальные должны теперь брать пример с композитора-орденоносца.

Дело не в том, что партия вдруг пересмотрела свое отношение к этой «буржуазной» музыке. Что-то случилось, и вот джаз уже надо поставить на службу общему делу. Музыканты мгновенно солидаризируются с линией партии:

> У нас долгое время существовала точка зрения на формы развлекательного джаза, как на формы, которые идут от музыки «толстых», от музыки буржуазного Запада, от музыки, которую нужно всячески изгонять, от которой нужно всячески очищать советскую музыкальную культуру. Совершенно очевидно, что эта установка не выдерживает никакой критики[18].

Джаз разрешен — и вдруг выяснилось, что «кадров» по обслуживанию новых веяний не хватает. Нет специалистов, которые могут создавать правильный, советский джаз. Дунаевский недовольно заметил:

> Каким образом можно говорить о советском джазе, когда его не существует[19];
> Я не хочу выпятить свои заслуги в этой области, но ведь я действительно один работаю...[20]

Композиторы и теоретики поняли всю тревожность положения. Надо было срочно бросать отряды на джазовый фронт:

> Статьи «Правды» дают определенное указание о повышении качества джаза, а это значит, что перед нами стоит вопрос о подготовке кадров, которые действительно могли бы дать тот уровень исполнения, тот уровень воспроизведения музыки джазовой, который обеспечит ей необходимый нам художественный уровень... Пора поставить вопрос о том, что необходимо готовить в наших специальных учебных заведениях специалистов по джазу. Это логически вытекает из тех требований и указаний, которые поставлены в статьях «Правды»[21].

Дунаевскому, как говорилось участниками совещания, легко рассуждать с вершины своего Олимпа, его песни стали истинно народными, их поют и рабочие, и колхозники в самых далеких уголках СССР. Но Дунаевский, конечно, не должен творить в одиночку.

> Интересно слово практиков джаз-ансамблей, что ими предпринято для повышения качества музыки джаза, на какие трудности и препятствия это наталкивается и чем могут помочь композиторы и музыковеды в преодолении этих препятствий[22].

Лексика здесь та же, что использовалась во всех производственных совещаниях того времени, только затесавшийся термин «джаз-ансамбли» напоминает, что речь идет о музыке. Ну, и обычные в таких случаях военные термины:

> Музыковедческий фронт, фронт композиторов, т. е. фронт тех, кто должны были руководить вопросами музыки в нашей

> стране, оказался в хвосте этих вопросов. Ни Союз композиторов, ни музыкальный научно-исследовательский Институт, ни Консерватория, — по-настоящему этих вопросов не ставили и ставят их только сейчас, когда они до известной степени разрешены на страницах нашей прессы[23].

Участники совещания, боясь отстать от линии партии, вынуждены были изворачиваться. Как обосновать внезапную перемену? Как уловить отличия «советского джаза» от «буржуазного»? Вот хитрец Дунаевский смог понять, «в чем заключается отличие между советским и легким жанром западной музыки». Пусть научит

> нащупать эти качественные отличия, показать, чем определяется советское качество марша из «Веселых ребят». Это является задачей первостепенной важности[24].

Создается впечатление, что участники совещания были угнетены тем интересом, который власть проявляла к легкой музыке. Дискуссия, развернутая на страницах «Известий» и «Правды», еще раз показала,

> с каким неусыпным вниманием следят партия и правительство за вопросами музыкального фронта[25].

Спастись не удастся, можно лишь утешать себя важностью теоретических и практических изысканий в этой области:

> Речь идет об известных исторических задачах, которые несомненно встают, и нужно будет глазом аналитика посмотреть, я бы сказал, вспахать целые пласты культуры, еще нами не затронутой и неизученной. Словом, здесь встают очень интересные и не только практические, но историко-аналитические, критико-теоретические задачи.
> Вот политически-общественный смысл нашего совещания[26].

Теоретики путаются, им трудно, потому что нужно обосновать очень резкий поворот в музыкальной эстетике. В самом деле, еще вчера говорили о «судорожных взрывах саксофона, судорожном ритме джазбанда». А сегодня это вполне допустимо? Противоречия нет, поскольку речь идет о разных вещах, говорят музыканты[27].

Михаил Друскин выдвинул свое толкование:

> Я не согласен с докладом, с его толкованием всем нам памятной статьи от 28 января 1936 года. Там было сказано значительно более определенно, чем здесь изложил нам т. Вульфиус, там было сказано, что на творчество Шостаковича влияет судорожная, припадочная нервозная музыка джаза. Вопрос был поставлен в лоб. Через 10 месяцев на тех же страницах ц. о. «Правды» появляются статьи, которые говорят о том, что музыка джаза необходима Советскому Союзу, и ее необходимо всячески пропагандировать.
> Есть ли здесь какое-нибудь противоречие? Нет. (...) Джазу буржуазному должен быть противопоставлен джаз советский, и именно джаз буржуазный имеет все эти черты припадочной, судорожной музыки. Это было сказано в статье ц. о. «Правды»[28].

Далее участники дискуссии переключились на вопрос об уместности легкой музыки вообще — как жанра, необходимого для отдыха трудящихся. Трудовой народ имеет право отдохнуть и забыться после тяжелого труда. Кто-то ссылался на слова Ленина, что «уметь работать — это значит — уметь отдыхать», якобы произнесенные им когда-то:

> Мы забыли о том, что мы имеем право отдыхать и что должен быть целый ряд каких-то музыкальных жанров, которые бы создавали возможность этого отдыха в условиях музыкального творчества[29].

Рассуждения о правомерности легкого жанра и необходимости отдыха коррелируют с высказываниями советских лидеров о необходимости сделать народ зажиточным и благополучным. После голодных лет коллективизации добиться улучшений было не так уж трудно, но руководство страны думало в больших идеологических категориях. «Благосостояние», «изобилие», «зажиточность» — вот новые лозунги середины 1930-х. Они определяли многие политические, хозяйственные и даже эстетические решения. Советская промышленность налаживала производство шампанского и шоколада, строители метро создавали подземные дворцы, музыканты писали веселые песни.

Музыковед Павел Вульфиус чутко отреагировал на эту потребность:

> У нас безусловно есть тенденция произведения легкого жанра измерять масштабом симфоний, сонат и т. д. Это совершенно неправильно. Это то же самое, как если ставить вопрос, что важнее — хлеб или шампанское. В конечном итоге, конечно, важнее хлеб, но в условиях выдвинутого лозунга о веселой жизни и осуществления его в нашей стране, я думаю, что вопрос о шампанском является также важным и не случайно, что качеству советского шампанского уделяется целый подвал в газете. Так я себе рисую цели этой области легкого жанра[30].

Шампанское, когда-то являвшееся предметом роскоши буржуазных классов, должно стать символом изобильной жизни рабочих. Искристый джаз — сопровождать народное веселье. Увлекшись этой мыслью, Вульфиус пошел дальше:

> ...Я не считаю опасным ставить вопрос о создании советского фокстрота, о создании советского танго[31].

В конце концов свое слово сказал Дунаевский:

> Партийное указание с достаточной ясностью говорит об этом, но партийное указание нужно разложить на составные элементы, на программу действия. Партийную директиву о положении этого участка советского искусства нужно претворить в совершенно конкретные, почти рецептурные, мероприятия со стороны творческих организаций наших композиторов, поэтов и исполнительских кадров[32].

Хотя дискуссию сочли неоконченной, политическая установка была сформулирована и усвоена. Джаз должен быть признан и одобрен, потому что советскому человеку требуется веселье. Московские процессы 1937 г. как раз приближались к кульминации.

Тень веселья

Если Александров и Дунаевский были официальными певцами сталинской эпохи, то Эрдман и Булгаков воспринимаются в современном культурном контексте как антиподы официальной культуры.

Но парадокс в том, что между теми и другими не было жестко прочерченной границы. И не только потому, что Эрдман сохранял связь с Александровым и Орловой будучи

одновременно другом Булгакова, но и потому, что сам автор «Мастера и Маргариты» явно не воспринимал себя просто как тайного критика режима. Не случайно параллельно с работой над «Мастером и Маргаритой» писатель писал пьесу «Батум» о юности Сталина.

Проще всего интерпретировать этот драматургический опыт как попытку писателя приспособиться к требованиям режима. Но Сталин в самом деле интересовал и по-своему гипнотизировал Булгакова[33].

Булгаков не мог не быть в ужасе от того, что творилось вокруг. Но одновременно он чувствовал, что в стране происходят величественные перемены, центром которых был все тот же Сталин. Именно поэтому он создавал книгу о Дьяволе, где пытался не просто изобразить Зло, но и продемонстрировать своеобразную диалектику, выраженную уже в эпиграфе к роману. Те избранные, кому Булгаков читал главы незаконченного произведения, безошибочно ассоциировали Воланда со Сталиным, а сам писатель не оставлял мыслей о том, что вождь все-таки прочитает его роман и одобрит его. Однако Сталин прочитал не «Мастера», а пьесу «Батум», которую, как он сказал Немировичу (по одной из версий), посчитал очень хорошей, но ставить ее все равно запретил[34]. И в самом деле, похоже, что понять Сталина Булгакову удалось гораздо лучше в мистическом романе, чем в пьесе, посвященной юности революционера.

Музыкально-звуковые образы булгаковской книги, которые хлынули с ее страниц и неожиданно попали в унисон с джазовыми мелодиями из «Веселых ребят», завораживают и ужасают. И все же Булгаков написал один из самых смешных романов в русской литературе. Недаром его так любят современные школьники.

«Веселая жизнь» и террор синхронизируются в 1937–1938 гг. Никаким смехом заглушить ужас было уже невозможно. Но деятели культуры стараются изо всех сил. И чем больше газеты публикуют расстрельных приговоров, тем больше на киноэкранах появляется смешного. К 1937 г., когда курс на «веселую жизнь» был взят окончательно, на совещании 9 марта, посвященном работе над фильмом «Волга-Волга», решительно просят убрать все ненужные мотивы и ассоциации и оставить «чистую комедию».

> Мне кажется, что сейчас мы имеем настоящий комедийный сценарий, который правильно сможет продолжить и усовершенствовать линию подлинной советской жизнерадостной комедии, —

говорил директор студии № 2 художественных фильмов «Мосфильма» Захар Даревский (расстрелян год спустя). —

> Мне кажется, что есть опасность того, что показываемый в сценарии провинциальный город может оказаться своеобразным городом Глуповым. Для этого нужно дать какие-то положительные стороны города, дать положительных людей, чтобы не выглядело так, что город наполнен только нашими комедийными персонажами[35].

Позже Даревский добавляет:

> Грустное пение Стрелки нужно выбросить, ибо нужно выбросить элементы мелодрамы, чтобы была чистая комедия[36].

Но закономерно, что «чистая комедия» в духе Александрова соседствует с появлением другой иронии, зловещей и трагической. В этом смысле творчество Булгакова отражает веселье 1930-х гг., как тень.

Примечания

1 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Собачье сердце. М.: Панорама, 1995. С. 278. Далее ссылки на текст романа будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием номера страницы в квадратных скобках.

2 *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1998. С. 614.

3 *Эрдман Н. Р.* Киносценарии. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2010. С.198.

4 *Ренков Н. С.* «Веселые ребята». Изобретательство. Отзыв об операторской работе В. С. Нильсена в фильме Г. В. Александрова «Веселые ребята». Набросок. Автограф. 1934 г. РГАЛИ. Ф. 2753. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 1.

5 Письма Орловой Л. П. Эрдману Н. Р, 1934, 1954. РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 1.

6 *Вульф В.* Письма. Николай Эрдман. Ангелина Степанова. М., 2007. С. 228.

7 Телеграмма и письмо Александрова Г. В. Эрдману Н. Р., 17 марта 1951, 1 авг. 1956. РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 2.

8 Сценарий спектакля-концерта джаз-оркестра п/у Л. О. Утесова «Музыкальный магазин». Авторы — В. Масс и Н. Эрдман. 1932. РГАЛИ. Ф. 3005. Оп. 1. Д. 15. Л. 5.

9 Там же. Л. 8.

10 Там же. Л. 9.

11 Там же. Л. 22.

12 *Гращенкова И. Н., Фомин В. И.* История российской кинематографии. М., 2016. С. 480.

13 *Сталин И.* Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 г. М.: ОГИЗ. Госполитиздат, 1948. С. 10.

14 *Шубин А.* 1937. АнтиТеррор Сталина. М.: Яуза — ЭКСМО, 2010. С. 7.

15 *Дунаевский И. О.* Сталинская эпоха в моем творчестве. Машинопись. Черновик. 1937 г. РГАЛИ. Ф. 2062. Оп. 1. Ед. хр. 330. Л. 3.

16 Дискуссия о джазе 18-го января 1937 г. Стенограмма, машинопись. РГАЛИ. Ф. 2062. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 3.

17 Там же. Л. 4.

18 Там же. Л. 15.

19 Там же. Л. 33.

20 Там же. Л. 33 (об.).

21 Там же. Л. 19.

22 Там же. Л. 8.

23 Там же. Л. 9.

24 Там же. Л. 13 (об.).

25 Там же. Л. 8 (об.).

26 Там же. Л.2 (об.).

27 Там же. Л. 20.

28 Там же. Л. 20.

29 Там же. Л. 11.

30 Там же. Л. 11 (об.).

31 Там же. Л. 14.

32 Там же. Л. 30 (об.).

33 В книге М. О. Чудаковой «Жизнеописание Михаила Булгакова» неоднократно упоминается о разговорах, которые Булгаков вел с женой по поводу Сталина, возвращаясь к этой теме снова и снова. См., например: С. 578, 585 и др.

34 См.: *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1998. С. 643.

35 Протокол совещания по режиссерскому сценарию «Волга-Волга» 9 марта 1937 г. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 2753. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 3.

36 Там же. Л. 4.

К. М. ДЖАКОББЕ

М. Булгаков и К. Малапарте: история «невозможной» цитаты в романе «Бал в Кремле»

Статья посвящена тематическим пересечениям романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и романа «Бал в Кремле» К. Малапарте. Автор рассматривает вопрос о возможности взаимных отсылок между произведениями, чьи авторы были не только знакомы, но и связаны друг с другом одним московским окружением.

The publication is devoted to the thematic crossings between the novels “The Master and Margarita” by M. Bulgakov and “The Kremlin Ball” (“Il ballo al Kremlino”) by C. Malaparte. The author discusses the possibility of the mutual references between these two novels, which authors not only knew each other, but were also connected by the Moscow community.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, К. Малапарте, «Мастер и Маргарита», «Бал в Кремле», 1929 г., пересечения.

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, C. Malaparte, “The Master and Margarita”, “Il ballo al Kremlino”, “The Kremlin Ball”, 1929, points of intersection.

Курцио Малапарте был «неудобным» итальянским писателем. Он был фашистом, но защищал коммунизм, его книга «Шкура» была запрещена католической церковью, но говорят, что перед смертью писатель перешел в католичество. Он был эксцентричным, иногда оппортунистом, но всегда прекрасным выразителем своего века, литератором с честным и умным лицом.

Малапарте много написал о России и кое-что о Булгакове в своем романе «Бал в Кремле».

Следует сказать, что история знакомства двух писателей, их заочного творческого взаимодействия не является новой темой: она рассматривалась в работах Т. А. Рогозовской, Л. Александер-Гаррет и А. Н. Медушевского. В настоящей

работе, учитывающей предыдущие исследования по данной теме, мы попытаемся предложить собственную интерпретацию ее, обозначив ряд главных, на наш взгляд, вопросов, связанных с перекличками между «Балом в Кремле» и «Мастером и Маргаритой».

Прежде всего напомним биографические детали — встречи, знакомства, московского круга обоих. О знакомстве Малапарте с Булгаковым Л. Александер-Гаррет сообщает:

> Испытывая большой интерес к Советской России, Малапарте приехал на несколько недель в Москву весной 1929 года. У Малапарте появилась идея написать роман-хронику о жизни новой московской «коммунистической аристократии». <...> Окончательное название незаконченного романа — «Бал в Кремле». На его страницах появляются не только Сталин, Горький, Луначарский, Демьян Бедный, Маяковский, но и сам Булгаков[1].

Т. А. Рогозовская, в свою очередь, пишет:

> В главе под названием «Большевистская Пасха» [глава из романа «Бал в Кремле». — *К. Дж.*] появляется «молодая секретарша, грузинская девушка Марика[2], переводившая для Малапарте неопубликованные статьи и письма Ленина...»[3].

Далее процитируем фрагмент романа в переводе Т. Рогозовской:

> ...Именно в Эти дни в Театре Станиславского шла пьеса Булгакова «Дни Турбиных».
> — В котором из твоих персонажей скрывается Христос? — спрашивал я Булгакова, — какого героя зовут Христом?
> — В моей пьесе у Христа нет имени, — отвечал Булгаков с трепетом в голосе. — Сегодня России герой Христос не нужен. <...>
> — Ты боишься назвать его имя, ты боишься Христа?
> — Да, я боюсь Христа, — тихим голосом отвечал Булгаков...[4]

Т. Рогозовская задает вопрос:

> ...каким образом на страницы «Бала в Кремле» попали разговоры с Булгаковым о Христе?[5]

А. Медушевский отметил как интересный факт само наличие бала в обоих романах. По его словам,

> Малапарте получил возможность познакомиться с советской политической элитой во время бала, данного английским послом <…>. В целом в описании как Булгакова, так и Малапарте речь идет не о личностях, а именно о социальном корпусе коммунистической аристократии, заменившей русскую аристократию[6].

Исследователи выделили и другие моменты пересечений между двумя романами — например, общее время действия[7]. Высказывалась и идея, согласно которой Малапарте — иностранец, прибывший в нужный момент и сказавший подходящие слова, — может быть одним из прототипов сверхъестественного иностранца из романа Булгакова[8].

В нашей статье попытаемся выразить собственное представление относительно этих вопросов.

О встрече (или встречах) Булгакова с Малапарте нам известно из мемуаров второй жены писателя Л. Е. Белозерской:

> Погожий весенний день 1929 года. У нашего дома остановился большой открытый «Фиат»: это мосье Пиччин заехал за нами. Выходим — Мака, я и Марика. В машине знакомимся с молодым красавцем <…> (самый красивый из всех когда-либо виденных мной мужчин). Это итальянский журналист и публицист Курцио Малапарте <…> Настоящее имя его и фамилия Курт Зуккерт. <…> это обаятельно веселый человек, на которого приятно смотреть и с которым приятно *общаться* [курсив наш; общались ли Булгаковы с Малапарте единожды, в машине, или встречались еще — на этот вопрос, исходя из текста воспоминаний Л. Белозерской, к сожалению, однозначно ответить нельзя. — *К. Дж.*]. К сожалению, он пробыл в Москве очень недолго[9].

Третья жена М. А. Булгакова, Елена Сергеевна, также упоминала итальянского писателя, но в связи не с Булгаковым, а с М. Чимишкиан:

> *Ермолинский Сергей Александрович* <…>. В 1929 г. познакомился с 25-летней Марией Артемьевной Чимишкиан (Марикой), дружившей с Михаилом Булгаковым и Любовью Евгеньевной и в ту пору гостившей у них. Вскоре С. А. и М. А. поженились. (Марику, незадолго перед тем пережившую отчаянный роман с итальянским журналистом Курцио Малапарте, Булгаков, по ее словам, отечески уговаривал: «Выходи, выходи за Ермолинского, он славный парень»)[10].

Рассказ самой М. Чимишкиан об обстоятельствах, связанных с Малапарте, передает Л. М. Яновская:

> В тот летний день в большой машине синьора Пиччина Марика и красавец журналист взглянули друг другу в глаза — и погибли оба. <...> И вот был день, когда они гуляли по Москве <...> до девяти часов вечера. А назавтра, в девять часов утра, им предстояло встретиться снова — у гостиницы «Метрополь», в которой он жил... Он вышел из «Метрополя» — «как под стражей»... Строгие друзья — в их числе синьор Пиччин — крепко держат его с двух сторон... Так и не выпустив из крепких рук и не дав попрощаться с Марикой, друзья сажают его в машину... Потом он писал ей несколько раз, через итальянское посольство...[11]

Далее Л. Яновская добавляет:

> Завороженный Марикой молодой журналист не заметил, что она познакомила его с великим русским писателем[12].

А что мы знаем о Малапарте от Булгакова? Ничего. Малапарте не фигурирует ни в одном из известных на сегодняшний день документов, связанных с Булгаковым.

Автор романа «Бал в Кремле» — писатель, который очень любит тасовать карты между реальностью и фантазией. При этом очевидно, что как эрудированный человек он, конечно, знал имя Булгакова и намеренно подчеркивал его авторитетность в своем сочинении. Однако авторам вряд ли удалось познакомиться с замыслами и черновиками романов друг друга. Малапарте писал роман с 1946 г. до своей смерти в 1957 г., первое издание незаконченного романа вышло в 1971 г. Булгаков же начал писать роман о дьяволе в 1928 г. и писал его до своей смерти в 1940 г. Первое издание вышло в 1966 г. Булгаков не мог читать роман Малапарте, Малапарте вряд ли мог читать роман Булгакова.

Интересны в связи с этим черновики и ранние варианты «Бала в Кремле». В окончательной версии романа у Марики нет никакой связи с Булгаковым, хотя в описанное в романе время (в 1929 г.) М. Чимишкиан жила в квартире Булгаковых на Большой Пироговской улице и, кроме того, со слов Любови Евгеньевны, Малапарте познакомился с М. Чимишкиан в присутствии Булгакова. Герой Малапарте знает, где живет Булгаков:

> Я очень любил Булгакова и проводил с ним большую часть времени в своем маленьком, темном деревянном доме, который находится за домом Толстого[13], —

не упоминая, что временно это также дом Марики, хотя был с ней на той самой улице:

> Мы были на Большой Пироговке. «В конце улицы» Тания[14] [имя героини в рассказе «Donna Rossa» (1930), предшествовавшем роману. — *К. Дж.*] сказала: «<...> стоит старый деревянный дом, где рядом жил Толстой в течение двадцати лет <...>»[15].

В черновиках же есть эпизод, в котором Булгаков и Марика присутствуют как персонажи[16]:

> Однажды я шел с Марикой, моей молодой секретаршей, в гости к Булгакову. <...> Мне кажется, что жену Булгакова зовут Соня. <...> Каждое утро Соня ходила в Большой Манеж в Москве, чтобы покататься на лошади красной кавалерии. <...> ...все в Москве <...> знали историю Сони и лошади и насмехались над Булгаковым...[17]

Пристрастие Любови Евгеньевны к конному спорту — известный биографический факт: в ОР РГБ хранится грамота, полученная Л. Белозерской 19 ноября 1928 г. за победу в конных состязаниях[18].

Довольно странно при этом, что в «Бале в Кремле» Малапарте не упоминает А. Пиччина, инженера фирмы «Фиат», представлявшего ее интересы в Москве с 1924 по 1932 г. Из мемуаров Пиччина[19] мы знаем, что благодаря ему у Малапарте была возможность познакомиться с множеством русских городов и со многими людьми, а также быть часто приглашенным в посольства[20]. Между тем в протоколах допросов С. Е. Ермолинского можно прочитать:

> Вопрос: У вас были совместные встречи ПИЧИНИ с БУЛГАКОВЫМ [выделение и правописание соответствуют источнику. — *К. Дж.*]?
> Ответ: Да, была у меня на даче в Большево. <...>
> Вопрос: Кто раньше был знаком с ПИЧИНИ — вы или БУЛГАКОВ?
> Ответ: БУЛГАКОВ был знаком раньше. <...> Однажды на дачу, я не помню, в каком году это было, ко мне приехал

> БУЛГАКОВ. В это же время зашел ПИЧИНИ с женой, которые жили недалеко от моей дачи. Из их беседы я узнал, что они знают друг друга давно[21].

О знакомстве Пиччина и Булгакова сообщается и в мемуарах Любови Евгеньевны:

> Он — Тонин Пиччин, итальянец <...> всегда готовый рассердиться или рассмеяться. <...> М. А. написал им шутливые «домашние» стихи <...>. Вспоминаю лишь строки, касающиеся Пиччина:
> Я голову разобью, — кричит
> И властно требует ключи,
> Ключи от машины, которую водила (и неплохо) Татьяна Сергеевна (жена Пиччина). Они бывали у нас, мы бывали у них...[22]

Могло ли быть так, что Малапарте был мало знаком с Пиччином? Вряд ли. Пиччин и Малапарте состояли в переписке, обменивались подробностями личного характера. Например, в архивах Малапарте хранится письмо Пиччина, датированное февралем 1932 г.:

> Я получил Ваше письмо <...>. Когда Вы планируете приехать? В этом месяце 18 числа будут «Дни Турбиных» в МХАТе, поставленный по заказу старшего разряда. Если Вы приедете, я могу оставить для Вас один билет <...>. Марика всегда влюбленная[23].

Для Малапарте Пиччин — связь с Россией и, очевидно, с кругом друзей Булгакова. Что ответил на письмо Пиччина Малапарте, бывший в 1932 г. в Париже, нам не известно.

Вернемся к ранее обозначенным вопросам пересечений двух романов — итальянского и русского. Как объяснить присутствие перекликающихся сюжетных элементов «Мастера и Маргариты» и «Бала в Кремле» — темы «Большевистской Пасхи» 1929 г. (в «Мастере и Маргарите» о ней прямо не сообщается, но она может входить в подтекст), евангельской темы в целом и образа Христа/Иешуа? Выскажем предположение, что Малапарте мог знать о чтениях Булгаковым ранней редакции романа (под названием «Копыто инженера»), которые проходили в квартире Н. Н. Лямина и Н. А. Ушаковой в 1928–1929 гг.[24].

М. Чимишкиан любила подобные чтения набросков романа (возможно, она присутствовала и на чтении у Ляминых). Л. Яновская передает с ее слов:

> Знаете, что больше всего и счастливее всего запомнила она от той поры? Как Булгаков иногда будил ночью ее и Любашу и читал им только что написанные страницы[25].

Влюбленная Марика *могла* рассказывать Малапарте о романе — о дьяволе, о Христе, — писавшемся Булгаковым.

Дошедшие до нас черновики «Мастера и Маргариты» 1928–1929 гг. не включают «ершалаимских» глав, да и тема дьявола в них намечена приблизительно. Но и сохранившиеся фрагменты обозначают присутствие этой темы: есть иностранец, который говорит Безродному (первый вариант фамилии персонажа, ставшего впоследствии Бездомным): «Вы боитесь Христа». То же самое — слово в слово — говорит автобиографический герой Малапарте Булгакову в романе «Бал в Кремле».

Тема Христа очень свойственна произведениям Малапарте, но можно предположить, что в данном случае Малапарте откликается на сцену из романа Булгакова.

Второй момент, роднящий романы Малапарте и Булгакова, — тема бала. Мы полагаем, что прообразом бала, описанного Малапарте, мог быть бал в британском посольстве. Гостей бала Малапарте описывает явно критически:

> Мадам Луначарская повернулась и увидела Семенову и подошла к Таирову. Холодная и высокомерная Семенова, смеющаяся брюнетка Егорова, темноволосая и худая Абрамова, полноватая Бубнова, маленькая и толстая Буденная, бледная и сутулая Стейгер. Все смотрели с желанием и завистью на красивую Луначарскую, которая бежала вдоль реки… Маршал Тухачевский улыбнулся и громко сказал: «Идите сюда»[26].

Материалом для сцены бала из романа «Мастер и Маргарита», по мнению исследователей, стал прием в американском посольстве, на котором присутствовал Булгаков в 1935 г.[27]:

> Бал у американского посла. М. А. в черном костюме. <…> Таиров с Коонен. Буденный, Тухачевский, Бухарин в старомодном сюртуке, под руку с женой, тоже старомодной. <…> Бубнов в защитной форме[28].

Как видим, на приеме в американском посольстве и на балу в романе Малапарте — одни и те же лица. Отдельно следует выделить русского дипломата барона фон Стейгера,

выведенного (по мнению некоторых исследователей) и в «Мастере и Маргарите» — в образе барона Майгеля[29]:

> — А, милейший барон Майгель. <…> Милый барон, — продолжал Воланд, радостно улыбаясь, — был так очарователен, что, узнав о моем приезде в Москву, тотчас позвонил ко мне, предлагая свои услуги по своей специальности, то есть по ознакомлению с достопримечательностями. Само собою разумеется, что я был счастлив пригласить его к себе[30]; —

и в романе «Бал в Кремле» — под фамилией Стейер:

> Сэр Эдмонд Овей раскланялся перед мадам Егоровой, приглашая ее на танец. Стейер подошел поближе и предложил мне сигарету. «Мне нужен глоток свежего воздуха, не могу ли я вас сопроводить до отеля?» Наступал рассвет, весна делала ночи короче, и белая пелена окутывала восток за башнями Кремля. Я шла рядом со Стейером[31].

Но присутствовал ли Малапарте на одном балу с Булгаковым? Доказательств, опять же, нет. Да, Пиччин имел некоторую связь с Малапарте и часто бывал гостем в посольстве. Да, Булгаков был на приеме в американском посольстве в 1935 г., а также:

> В последних числах марта с. г. [1933. — *К. Дж.*], БЕНАБУ [Сидней, являющийся, по нашим данным, агентом «Интеллидженс Сервис». — *К. Дж.*] устроил у себя вечер в честь приглашенного им Булгакова[32].

Но Малапарте в 1935 г. был в Форте-деи-Марми, и у нас нет никаких других документов, описывающих путешествия Малапарте в России, кроме документа итальянского посла Черрути 1929 г., в котором говорится о «нескольких неделях»[33]. Неясность биографии Малапарте, отсутствие точных дат его перемещений, возможный факт его деятельности в качестве шпиона в 1930-х гг. (известно, что он сотрудничал с американскими секретными службами в 1940-х гг.[34]) — все это осложняет возможность однозначного ответа на поставленный вопрос. Кроме того, американский источник подтверждает, что у него была связь с Д. Уманским, советским дипломатом, связанным с «Интеллидженс Сервис»[35]. Из исследований М. Чудаковой, мы знаем, что Уманский брался помочь Булгакову в печатании за границей повести «Роковые яйца» — правда, до конца это дело не довел:

> Можно представить себе, с каким чувством прочел Булгаков в эти дни письмо (от 10 ноября 1925 г.) официального лица, обладающего немалыми полномочиями, — Д. Уманского, увезшего за границу вполне официально повесть «Роковые яйца», чтобы помочь ее перевести: «Повесть Вашу я по приезде в Вену прочел еще раз: содержание ее может быть истолковано в неблагоприятном для СССР смысле, и я *перерешил* (!): по-моему, издавать ее вне СССР на иностранном языке не стоит! Сатира заслуживает самого осторожного отношения! *Не так ли?* [выделение курсивом соответствует источнику. — *К. Дж.*]»[36]

Повлиял ли иностранец Малапарте как прототип на образ Воланда?

Малапарте приехал в Москву в мае 1929 г. Считается, что в это время Воланд появился в Москве, хотя Булгаков не оставляет в романе конкретных и однозначных временных привязок (как и Малапарте в «Бале в Кремле»). Нам известно, что Малапарте был в Москве «несколько недель в мае 1929» — из документа Черрути и из заметки в газете «Вечерняя Москва»[37].

Малапарте, как и Воланд, — немец (хотя только наполовину), полиглот[38], говорили, что он переночевал в «Метрополе»[39], хотя сам он писал, что останавливался в «Савое»[40].

Несколько имен, бывших на балу в американском посольстве, как уже говорилось выше, появились в романе Малапарте.

Кроме того, напомним, что герой Малапарте во время майской прогулки с Булгаковым (персонажем романа), совпавшей, вероятно, с Пасхой, скажет: «Вы боитесь Христа».

Но «у Воланда прототипов нет»[41] или, напротив, множество прототипов — как всегда это бывает у Булгакова, «любившего переносить в свой текст *точные* прототипические детали»[42]. Допустим, что Малапарте — не «значительный» иностранец, попавший на страницы Булгакова. Допустим, что связь Малапарте с дипломатом Уманским и Булгакова с этим же дипломатом не играла роли в их — Малапарте и Булгакова — отношениях. Допустим, что М. Чимишкиан ничего не рассказывала о Малапарте Булгаковым, хотя жила у них, а Малапарте ничего не слышал о булгаковском Воланде. В таком случае действительно Малапарте оказался баловнем судьбы: он «ткнул пальцем в небо» и попал в цель, совместив в одном эпизоде своего текста тему, сцену и автора романа, в который теперь влюблен весь мир. Эту историю «невозможной цитаты» можно было бы по праву считать одной из самых захватывающих случайностей литературы XX в.

Примечания

1 *Александер-Гарретт Л.* О Курцио Малапарте // Слово. 2016. 20 февр. (№ 89). URL: http://litbook.ru/article/9078/ (дата обращения: 01.09.2016).

2 Марика — Мария Артемьевна Чимишкиан, подруга М. Булгакова.

3 *Рогозовская Т. А.* После «Бала в Кремле» (Булгаков и Малапарте) // Сборник памяти Рашита Янгирова. Работа и служба / Сост. Ян Левченко. СПб., 2011. С. 287–288.

4 Там же. С. 289.

5 Там же. С. 299–300.

6 *Медушевский А. Н.* Как научить демократию защищаться // Вестн. Европы. 2002. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/4/med-pr.htm (дата обращения: 01.12.2012).

7 См.: *Čudakova M.* Note e notizie sui testi // M. A. Bulgakov, Romanzi e racconti. P. 1637; *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный Клуб, 2007. С. 57–58; *Rodondi R.* Nota al testo // C. Malaparte. Il ballo al Kremlino. Milano: Adelphi, 2012. P. 345, 346. Впрочем, в романе Булгакова, в отличие от романа Малапарте, точное время действия (в рамках московской сюжетной линии) определить невозможно.

8 «С Булгаковым и Маяковским Малапарте говорил о Христе и революции. Несомненно, эти беседы дали возможность Булгакову обсудить с „иностранным консультантом“ принципальные темы своего знаменитого романа», — пишет А. Медушевский (см.: *Медушевский А. Н.* Как научить демократию защищаться // Вестн. Европы. 2002. № 4 URL: http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/4/med-pr.htm) (дата обращения: 01.12.2012). Видимо, А. Медушевский склонен рассматривать роман «Бал в Кремле» как биографическое свидетельство, однако Малапарте и Маяковский, скорее всего, никогда не встречались (см. об этом, например: *Яновская Л. М.* Записки о Михаиле Булгакове. М., 2007. С. 161).

9 *Белозерская-Булгакова Л. Е.* О, мед воспоминаний. Анн-Арбор: Ардис, 1979. С. 89–90.

10 *Булгакова Е. С.* Дневник. М., 1990. С. 340.

11 *Яновская Л. М.* Указ. соч. С. 158–159.

12 Там же. С. 160.

13 *Malaparte C.* Ibid. P. 225. [Пер. здесь и далее наш. — *К. Дж.*]

14 Известно, что в рассказе «Donna Rossa» («Красная женщина»), включенном в последнее издание «Бала в Кремле», персонаж Тания родственен персонажу Марики. Это становится ясно из письма Малапарте к Пьеру Бессанд-Массенету от 17 апреля 1934 г. (См.: *Ronchi Suckert E.* Malaparte. Ponte delle Grazie, Firenze, 1991–1996. Vol. III. P. 408).

15 *Malaparte C.* Ibid. P. 280.

16 См. *Rodondi R.* Nota al testo // *Malaparte C.* Ibid. P. 330–331.

17 *Malaparte C.* Ibid. P. 331–332.

18 ОР РГБ. Ф. 562. К 59. Ед. хр. 8.

19 *Piccin A.* La Russia sovietica vista dall'uomo della strada, Editoriale Romana. Roma, 1945.

20 «…Итальянец, который, возможно, больше и лучше других был знаком с советской действительностью, — инженер „Фиата" Антонио Пиччин, проживший в России 14 лет, с 1924 по 1937 г. Будучи техническим инспектором одной из самых крупных итальянских компаний, он смог изъездить страну вдоль и поперек на тысячи километров, встречаясь с политиками всех уровней, военными и дипломатами, экономистами и руководителями промышленных предприятий, торговцами и агрономами, инженерами, рабочими, крестьянами, простыми гражданами. Длительное пребывание в СССР, занимаемая должность, достаточно авторитетная, но не обремененная излишним официозом, а также исключительно острая наблюдательность Пиччина сделали его знатоком советской действительности, как и того впечатления, которое она производила на путешественников с Запада. Отправляясь то на ужин в итальянское посольство, то в поездку в самые отдаленные уголки Советского Союза, Пиччин постепенно стал неиссякаемым источником советов и человеком, к которому сходились все нити, ведущие в Россию итальянцев самых разнообразных профессий и званий» [пер. наш. — *К. Дж.*]. См.: *Quaderni di ricerca* del Dipartimento *Innovazione e Società* dell'Università *La Sapienza* di Roma, Quaderno n. 1, 2005 URL: www. iss.uniroma1.it/sites/default/files/WP_1_Zani.pdf.

21 *Ермолинский С. А.* О времени, о Булгакове и о себе. М., 2001.

22 *Белозерская-Булгакова Л. Е.* Указ. соч. С. 88–89.

23 Archivio di Curzio Malaparte, Corrispondenze. P. 1–7. Biblioteca di via Senato. Milano. [Пер. наш. — *К. Дж.*]

24 *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 284.

25 *Яновская Л. М.* Указ. соч. С. 137.

26 *Malaparte C.* Ibid. P. 143.

27 См., например: *Белобровцева И., Кульюс С.* Указ. соч. С. 367–368.

28 *Булгакова Е. С.* Указ. соч. С. 94–95.

29 См., например: *Dell'Asta A.* Nulla accade mai «così, senza una ragione». Il diavolo «operatore di bene» in Michail Bulgakov. Humanitas 5. 2007. С. 10–11.

30 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Белая гвардия. Собачье сердце: Повести и рассказы. СПб.: Азбука, 2013. С. 698.

31 *Malaparte C.* Ibid. P. 45.

32 См. об этом: Тыняновский сборник. Вып. 10. М. 1998. С. 898–899.

33 *Ministero degli Affari Esteri*, Archivio Storico Diplomatico, Rappresentanze diplomatiche e consolari, Rappresentanze diplomatiche

in Russia (URSS). 1861–1950. Busta 115 (1929). Fasc. *Affari privati*. Здесь же содержатся: документ от правительства Москвы римскому консулу с просьбой выдать визу Малапарте (22 апреля 1929 г.), текст телеграммы итальянсому консулу из Ленинграда о приезде Малапарте (15 мая 1929 г.). Эти документы подтверждают проживание Малапарте в Москве в течение практически всего мая 1929 г.

34 *Canali M.* Curzio Malaparte e i servizi segreti americani // *Nuova Storia Contemporanea*. 2009. № 4. С. 13–22. М. Канали пишет: «…В свете новой информации, полученной из Государственного Архива, <…> нужно было бы пересмотреть ту часть биографии Малапарте, которая включает время с конца 30-х гг. до первых послевоенных лет» [пер. наш. — *К. Дж.*]. Там же. С. 13.

35 «Несмотря на это, я стал невидимой, нематериальной, но все же реальной связью между Малапарте и Уманским, при этом я был самым полезным связующим звеном из всех, кто в отличие от меня не осознавал своей роли» [пер. наш. — *К. Дж.*]. [В оригинале: Nevertheless I became an invisible, intangible, yet real link between Duvolti and Oumansky, one of a numbers of such links, I the most useful of all of them for the fact that no one, I least of all, admitted, clearly recognized my role]. (см.: Dario. 1925–1945. A Fictitious Reminiscence by Percy Winner, Harcourt, Brace and Company. New York, 1947. С. 48, 53. «Известно, что Дуволти — литературное имя Малапарте» [пер. наш. — *К. Дж.*]. (См.: *Canali M.* Указ. соч.). См. также: *Serra M.* Malaparte. Vite e leggende, Marsilio Editore. Venezia, 2012. P. 330.

36 *Чудакова М. О.* Указ. соч. С. 327.

37 Иностранный журналист у тов. А. В. Луначарского // Вечер. Москва. 1929. 31 мая (№ 122). С. 1.

38 Ср.: « —Вы — немец? — осведомился Бездомный.

— Я-то?.. — переспросил профессор и вдруг задумался. — Да, пожалуй, немец… — сказал он.

— Вы по-русски здорово говорите, — заметил Бездомный». (*Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 392–393).

39 «И вот был день, когда они гуляли по Москве („весь день шлялись по Москве“, — говорит Марика) до девяти часов вечера. А назавтра, в девять часов утра, им предстояло встретиться снова — у гостиницы „Метрополь“, в которой он жил…» (См.: *Яновская Л. М.* Указ. соч. С. 159).

40 «Однажды утром, 27 лет назад, выходя из гостиницы „Савой“, где я останавливался тогда…» [пер. наш. — *К. Дж.*]. (См.: *Malaparte C.* Io, in Russia e in Cina. Arnoldo Mondadori. Milano, 1991. P. 70).

41 *Яновская Л. М.* Указ. соч. С. 199.

42 *Чудакова М. О.* Указ. соч. С. 310.

Е. А. ИВАНЬШИНА

О текстильных и швейных мотивах в булгаковском сюжете: к вопросу о семантической эквивалентности

В статье актуализируются мотивы, задействованные М. А. Булгаковым в языке описания судьбы. В частности, речь идет о текстильном коде, представленном мотивами ткани и нитей, которые системно вплетаются в разные булгаковские сюжеты, означивая в них семантическое поле судьбы. Вариациями нитей являются веревки, а также волосы и змеи. С текстильными мотивами связаны швейные и прачечные (и те, и другие распространяются на одежду). Сквозь призму означенных мотивов, моделирующих механизм судьбы как связи, рассматриваются практически все основные произведения М. А. Булгакова.

The article actualizes the motives used by Bulgakov while describing the destiny. In particular, it covers the textile code, that is showed by the motives of the fabric and threads, that are enclosed in Bulgakovs storyline, highlighting the sematic field of destiny. The threads are varied being represented by cords, hair and snakes. The textile motives are connected to tailor's and laundries (both are connected with clothes). The article coves almost all of the Bulgakovs novels, analyzing the mechanism of destiny throughout the prism of highlighted motives.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, «Полотенце с петухом», «Собачье сердце», «Белая гвардия», «Роковые яйца», «Зойкина квартира», «Бег», «Багровый остров», «Полоумный Журден», «Адам и Ева», «Кабала святош», «Мертвые души», «Дон Кихот», «Александр Пушкин», «Мастер и Маргарита», судьба, связь, нить судьбы, текстиль, одежда, прачечная, узел, смерть, зеркало.

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, "The Embroidered Towel", "Heart of a Dog", "The White Guard", "The Fatal Eggs",

“Zoyka’s Apartment”, “Flight”, “Crimson Island”, “Half-Witted Jourdain”, “Adam and Eve”, “The Cabal of Hyppocrites”, “Dead Souls”, “Dead Souls”, “Don Quixote”, “Alexander Pushkin”, “The Master and Margarita”, fate, destiny, connection, threads of destiny, textiles, clothes, laundry, knot, death, mirror.

Будучи, по определению В. Н. Топорова, проективным пространством человеческой жизни, в котором она осмысляется, оценивается и судится[1], судьба располагает собственным языком описания, в котором, среди прочих характеристик, выделяется судьба как *связь*[2]. Нас интересует инструментарий, участвующий в актуализации этой связи в булгаковском тексте, то есть арсенал мотивов, в семантическом поле которых осуществляется осмысление феномена этой связи, моделирование ее механизма.

Судьба отражает человека как некое особое *зеркало*, фиксирующее не внешние его черты, но некие глубинные, простому глазу невидимые и обычному зеркалу недоступные структуры, определяющие, что есть этот конкретный человек. Другими словами, судьба соединяется с человеком их взаимным подобием[3]. Незримость уз подобия, по словам В. Н. Топорова, не отменяет ни их глубинного смысла, ни их нерасторжимости[4]. Связь по принципу подобия актуализируется между двойниками через обмен эквивалентными признаками.

В булгаковском сюжете язык описания судьбы разработан системно и представляет собой переплетение нескольких кодов, которые реконструируются на основе анализа всего корпуса авторских текстов. В частности, для булгаковского языка описания судьбы актуален текстильный код, аккумулирующий, в числе прочих, *швейные* мотивы. К ним относится и мотив нити, который имеет широкий спектр вариаций. Варьируется «толщина» нитей судьбы, соотносимых, с одной стороны, с волосами, а с другой — с веревками.

Уже в рассказе *«Полотенце с петухом»* этот мотив образует цепь эквивалентностей. Юный Врач проходит боевое крещение, делая первую в своей жизни ампутацию умирающей пациентке. Нитки здесь — атрибут девушки, которая после операции вышивает петуха на полотенце, впоследствии подаренном новоиспеченному врачу. Е. А. Яблоков замечает, что в рассказанных событиях воспроизводится полный цикл обработки льна, начинающийся с упоминания о *битой* траве и заканчивающийся изготовлением обыденной вещи (полотенца)[5]. Лен соотносится с Параскевой-Пятницей / Мокошью,

которая является женской ипостасью Велеса и персонажем рокового «профиля». Попавшая ногой в мялку для льна пациентка сама подобна льну, то есть тому «сырью», из которого изготовляется полотенце[6]. «Сырым» в профессиональном смысле предстает в начале рассказа и доктор, чувствующий себя самозванцем с медицинским дипломом. Он тоже подобен льну, который пойдет на изготовление полотенца. Оба — и девушка, и доктор — попадают в критическую ситуацию (*мялку*) и вместе выходят из нее. По отношению друг к другу каждый играет роль судьбы. Пациентка инициирует рождение врача, в то время как врач спасает (возрождает) пациентку. Полотенце становится продуктом совместно пережитого несчастья и одновременно — совместного творчества. Эта вещь аккумулирует память и символически отражает взаимное подобие врача и пациентки: оба в процессе рассказывания уподобляются петуху, который в финале становится рисунком, вышитым на ткани. И Юный Врач во время операции тоже приобщается к рукоделию: он режет ткани и сшивает сосуды пациентки хирургическими нитками. К цепи эквивалентностей «нитяного» мотива подключается и нитка пульса («опять прошла ниточкой волна»[7]), и сосуды-трубочки, большую часть которых герой предполагает:

> Я натыкал эти торзионные пинцеты всюду, где предполагал сосуды [2; 278].

Манипуляции начинающего врача соотносимы с манипуляциями опытного профессора Преображенского, героя повести *«Собачье сердце»*, внедряющегося в материю мозга:

> В отвратительной едкой и мутной жиже в стеклянных сосудах лежали человеческие мозги. Руки божества, обнаженные по локоть, были в рыжих резиновых перчатках, и скользкие тупые пальцы копошились в извилинах. Временами божество вооружалось маленьким сверкающим ножиком и резало желтые упругие мозги [2; 188].

Нитям судьбы здесь эквивалентны мозговые извилины, демонстрируемые как материал для кройки и шитья[8]. Сравним с пересадкой семенных желез:

> В руках у профессора и ассистента запрыгали, завились короткие влажные струны. Дробно защелкали кривые иглы в зажимах [2; 195].

А вот так выглядит гипофиз:

> Борменталь подал ему склянку, в которой болтался на нитке в жидкости белый комочек [2; 197].

Так как красный петух — метафора крови, полотенце с петухом эквивалентно простыне, которую в начале операции фельдшеру жалко кровавить, но которой ему все же приходится прикрыть пациентку. Испачканная кровью (грязная) простыня как бы преобразуется в процессе совместного творчества в эквивалентный артефакт. Такое преобразование станет в булгаковском тексте системным.

Если обратиться от «Полотенца с петухом» к роману *«Белая гвардия»*, то вот как здесь описывается самочувствие раненного в руку Алексея Турбина:

> Тоска пришла, как серый ком, рассевшийся на одеяле, а теперь она превратилась в желтые струны, которые потянулись, как водоросли в воде. Забылась практика и страх, что будет, потому что все заслонили эти водоросли [1; 233].

Пока Алексей находится между жизнью и смертью, Николка и Лариосик, предвидя возможные обыски, прячут браунинг Алексея и кольт Най-Турса (уже покойного) в расщелине между домами. Они помещают пистолеты в

> коробку, снаружи по всем швам облепленную липкими полосами электрической изоляции [1; 239].

Изоляция предназначена для обмотки ею проводов (ср. с нитями / веревками). Коробку обвязывают

> накрест тройным слоем прекрасного шпагата, так называемого сахарного, с приготовленной петлей [1; 240].

Далее читаем:

> Николка высунулся до половины в черное обледенелое пространство [за окном. — *Е. И.*] и зацепил верхнюю петлю за костыль. Коробка прекрасно повисла на двухаршинном шпагате. С улицы заметить никак нельзя, потому что брандмауэр 13-го номера подходит к улице косо, не под прямым углом, и потому что висит вывеска швейной мастерской [1; 241].

Такое стечение мотивов едва ли случайно. Они аккумулируются вокруг умирающего Алексея. Пистолеты в коробке — где, помимо них, еще спрятана карточка наследника Алексея, то есть тезки умирающего доктора, — вывешиваются за окно на веревке (ср. с бельем). Пистолеты здесь как бы замещают хозяев, одного из которых уже нет (другой вот-вот отправится в том же направлении). Коробка подобна гробу, а сама сцена — символические похороны оружия. Николка радуется тайнику: «Как не идеально! Вещь под руками и в то же время вне квартиры» [1; 241]. У коробки такое же «промежуточное» положение (есть — нет), как и у Алексея Турбина. Мороз за вскрытым с усилием окном эквивалентен потустороннему холоду.

В сонном мареве подступающей смерти Алексей слышит «звоночек к мадам Анжу» [1; 243]. Мадам Анжу — бывшая хозяйка модного магазина «Парижский шик», в котором во время войны расположился штаб мортирного дивизиона. Именно отсюда начинается путь Алексея к смерти. Когда после всего случившегося (бегство — ранение — бегство — встреча с Юлией — пребывание в ее квартире) Юлия привозит его, раненого, к турбинскому дому, у подъезда стоит извозчик, на котором приехал Лариосик — «странный гость с чемоданом, узлом и клеткой» [1: 257]. «Сфера ответственности» Лариосика — птица и битая посуда. Лариосик же помогает хоронить заветную коробку Николке, который тоже был ранее замечен покидающим дом с таинственным красным узелком [1; 110]. Именно эти двое выполняют функцию связных между этим и тем светом[9]. Схороненная коробка потом пропадает, что тоже символично в свете чудесного выздоровления Алексея Турбина, вымоленного Еленой у Богородицы. После случая с ограблением Василисы и пропажей коробки окно снова заклеивается, а расщелина забивается.

> На чердаке, над квартирой, со зловещим топотом они [Николка, Мышлаевский и Лариосик. — *Е. И.*] лазили всюду, сгибаясь между теплыми трубами, бельем, и забили слуховое окно [1; 285].

В повести *«Роковые яйца»* механизм судьбы начинает раскручиваться с «цветного завитка, похожего на женский локон» [2; 60]. Завиток ассоциируется с отсутствующей женой Персикова, о которой известно, что она «сбежала от него с тенором оперы Зимина в 1913 году» [2: 55]. Тенор эквивалентен поющей птице (ср. с петухом). Петуху, высиживающему гигантских «цыпляток», подобен и самонадеянный

Рокк. Персиков как ученый покровитель голых гадов эквивалентен змею. Связь между двумя ветвями сюжета — куриной и змеиной — осуществляется как взаимный обмен подобными «дарами».

И змеи, и куры являются мифологическими заместителями Волоса / Велеса[10], в чьем культе особым смыслом наделяются волосы, мех (шерсть), пряжа и нить, которые воспринимаются как его прямые аналоги[11]. Увиденный в микроскоп завиток-локон в результате технической (Иванов) и идеологической (Рокк) «доработки» превращается в *клубок* змей (см. описание каши-террариума в оранжерее). Винтообразное движение кремальеры микроскопа можно соотнести с движением веретена (предмета, обычно задействованного в сюжете судьбы), а змей — с пряжей, которая символизирует и жизнь, и причудливую фантазию, преувеличение. Красный луч — подобие нити — промежуточное звено между первоначальным *завитком* и конечной живой *пряжей*. Воспроизведенный ассистентом Ивановым луч выходит «жирный, сантиметра четыре в поперечнике, острый и сильный» [2: 67]. Порождением этого — преувеличенного — луча становятся гигантские змеиные «нити», которые вылупляются из перепутанных Рокком «грязных» яиц (материал), эквивалентных грязному белью (или грязной посуде). Этот продукт совместного творчества оказывается потомством Персикова (змея), а не Рокка (петуха), что логично, потому что основной вклад в конечный «артефакт» внес профессор. Добычей одного из «потомков» становится жена Рокка: змееныш отбирает жену петуха, как некогда петух увел жену у змея. Налицо симметрия действия и противодействия[12]. Возомнивший себя агентом (точнее, активистом) судьбы Рокк оказался игрушкой в ее руках. Яйца, из которых вместо ожидаемых цыплят появляются нежданные змеи, — подарок судьбы Рокку.

Судьба (боги) набрасывает на людей путы, ткани или сети[13], то есть *одевает*. Разувание и раздевание — показатель несчастий[14]. Зоя Пельц, героиня пьесы *«Зойкина квартира»*, открывает швейную мастерскую, тем самым присваивая ту функцию судьбы, которая может быть названа ряженьем. По словам Е. А. Яблокова, персонажи комедии предстают деталями некоего механизма, а роковые черты приобретает изображенная в ремарке крутящая (словно шарманку) машину швея[15]. В квартире прядутся, вяжутся в один узел и рвутся *жизненные нити*.

Зримым эквивалентом невидимых нитей судьбы являются *веревки с бельем в китайской прачечной*, откуда с фальшивым *узлом* является в квартиру Зои китаец Херувим. Прачечная — аналог бани: и то, и другое имеет отношение к чистке, мытью (в мифологическом смысле — к обновлению). К банно-прачечной теме относится и трест очистки, в который устраивается работать Шариков. «И мне казалось, будто я в бане» [2; 278], — пишет Юный Врач о своей первой операции.

В пьесе прачечная одновременно является наркопритоном, и в этой своей двусмысленности она подобна квартире Зои Пельц, которая совмещает ателье и бордель. Двуликий Херувим (ангелоподобный бандит) — живая модель квартиры, ее двойник. Он ведает наркотическим «раствором» — ядом (ср. с ядом змеи), выдаваемым за лекарство. В финале предприимчивый китаец с татуированной грудью, на которой многообещающе изображены драконы и змеи, вырастает в змея-убийцу.

Двум ликам квартиры — женскому и мужскому — соответствуют два ее двойника. Если мужской моделью является Херувим, то женской — Алла. Гусь называет ее змеей. Имя Аллы эквивалентно цвету крови. Орудием судьбы в «Зойкиной квартире» становится платье. Этот зеркальный объект является двусторонней приманкой: платье подразумевает одновременно и одетость, и раздетость (иллюзию одежды). С одной стороны, платья заказывают клиентки, с другой стороны, платья нужны для того, чтобы продемонстрировать товар клиентам. В истории с Аллой сиреневое платье от Пакэна совмещает функцию товара и функцию платежа. Но главная функция платья в «Зойкиной квартире» — функция обмана-ослепления. Платье связывает Зойку и Аллу роковым узлом: оно превращает не только Аллу в заложницу Зойки, но и Зойку — в заложницы Аллы (точней, ее «честности»).

И Херувим, и Алла эквивалентны квартире в ее основной функции: они являются воплощением обмана. Конфликт интересов Зои (которая хочет угодить Гусю новой любовницей) и Аллы (которая хочет то ли уйти от Гуся, то ли найти параллельный заработок) приводит к скандалу, в результате которого происходит копание в грязном белье главного клиента (Гуся) и его демонстрирование зрителям[16]. Квартира превращается в прачечную, а деньгами Гуся завладевает не Зойка, а Херувим, чей шанхайский план зеркально отражает Зойкин парижский.

В пьесе *«Бег»* персонажем, символизирующим судьбу, является Серафима. Имена Херувима и Серафимы схожи, как ангельские. С Серафимой тоже связан прачечный мотив.

> **Чарнота**. А где Сима?
> **Люська**. Не суть важно! Не суть. Она стирает. Стирка не затруднительна. Две рубашки на двоих [4; 348].

Потом в ремарке о ней сказано:

> Серафима входит с ведром, слушает [4; 348].

Ведро относится к ритуальной посуде; с ведром ходят женские персонажи, связанные с прядением (функция судьбы)[17]. Серафима и есть та нить, которая связывает ее рыцарей общей судьбой.

В пьесе *«Багровый остров»* в начальной ремарке о Метелкине сказано:

> ...висит в небе на путаных веревках и поет [4; 193].

Метелкин управляет театральной машинерией.

«Прачечный» мотив возникает в монологе Кири-Дымогацкого, который спровоцирован запрещением пьесы:

> **Кири**. <...> Прачка ломится каждый день: когда заплатите деньги за стирку кальсон?[18] [4; 272].

В функции ателье здесь оказывается театр, где старый реквизит перекраивается, приспосабливаясь к требованиям нового искусства.

В пьесе *«Полоумный Журден»* веревками перетянут пакет с ролями, которые надо раздать актерам. Роли эквивалентны жребию (доле), который соотносится со смысловой сферой кройки-шитья.

> **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... [5; 71].

Веревка связывает актера с той силой, которая им управляет. Связь, о которой идет речь, ведет к невидимому Мольеру, который, отсутствуя на репетиции, заполняет собой все пространство пьесы (ср. с как бы отсутствующим Пушкиным в «Александре Пушкине»). Мольер написал все роли, он же руководит театральной труппой. В реальности, которая предстает в булгаковской пьесе, актеры мольеровской труппы встречаются с мольеровскими же персонажами, так что отсутствующий по причине болезни Мольер является поэтическим центром представления.

В пьесе *«Адам и Ева»* при первом появлении Ефросимова в ремарке упоминается старуха, которая обеспечивает профессора безукоризненным бельем:

> ...безукоризненное белье Ефросимова показывает, что он холост и сам никогда не одевается, а какая-то старуха, уверенная, что Ефросимов полубог, а не человек, утюжит, гладит, напоминает, утром подает... [6; 9].

В начале второго действия Ева выбирает сорочки в магазине с мертвым продавцом [6; 28][19]. В финале она же говорит о своем желании стирать Ефросимову белье [6; 68]. В ремарке о Еве сказано:

> Она закутана в платок. В руках у нее котомка и плетенка [6; 67].

Из диалога Евы с Ефросимовым выясняется, что в котомке — провизия, а в плетенке — раненый петух [6; 69], которого ранее Маркизов называл петухом со сломанной ногой [6; 59]. О Маркизове в начальной ремарке четвертого акта читаем:

> По веревочной лестнице [еще одна вариация *веревочного* мотива. — *Е. И.*] с дуба спускается, ковыляя... [6; 61].

Петух здесь — и двойник хромого Маркизова, и реминисценция, отсылающая к тому петуху, который был изображен на полотенце в раннем рассказе. Плетенка с петухом — аналог полотенца с петухом. Маркизов — вестник, связной. Именно он связывает происходящее с текстом культуры (найденной в подвале испорченной книжкой), тогда как Ефросимов является носителем культурной памяти (тоже испорченной).

В пьесе *«Кабала святош»* — тоже в начальной ремарке — о Бутоне сказано:

> ...схватывается за какие-то веревки, и звуки исчезают [5; 7].

И Брэндавуан, который передает перевязанный веревками пакет от Мольера, и управляющие театральной машинерией Метелкин в «Багровом острове», и Бутон в «Кабале святош» — одна и та же роль. Мольер не знает о своей кровной связи с Армандой (невидимые нити), зато его предатель Муаррон случайно оказывается посвященным в эту тайну, которую делает достоянием Кабалы. В действие втянута игрушка: будущий двойник и соперник Мольера Захария Муаррон сначала спрятан в «самоиграющем» клавесине шарлатана, и никто — ни Лагранж, ни читатель — не знает о секретной начинке инструмента, который становится оптическим фокусом интриги и инструментом судьбы как коварной подмены. Игра клавесина вызывает удивление Мольера и сопровождается ремаркой:

> Бросается к клавесину, стараясь поймать невидимые нити [5; 13].

Лагранж произносит роковые слова, которые слышит сидящий в клавесине Муаррон (Лагранж его не видит), и это невольное, с обеих сторон слепое сообщничество Лагранжа и Муаррона раскручивает механизм мольеровской судьбы. Другой стороной этого механизма выступает черная Кабала.

Вестником приближающейся смерти Мольера становится монашка, которая должна взять для стирки театральные костюмы. Сначала ее никто не видит, о ней сообщает Мольеру нянька Ренэ [5; 59]. Но в финале она появляется собственной персоной, причем ее появление совпадает со смертью великого комика:

> <...> В ответ на удар литавр в уборной Мольера вырастает страшная Монашка.
> **Монашка** (*гнусаво*). Где его костюмы? (Быстро собирает все костюмы Мольера и исчезает с ними) [5; 66].

Таким образом, мотив прачечной соотносится со смертью как осуществлением судьбы.

В инсценировке *«Мертвых душ»* роль прачки — это роль Коробочки, у которой испачкавшийся Чичиков вынужден снять доспехи и облачиться в «какую-то куртку» [6; 363]. Небесными прачками, как отмечает А. Н. Афанасьев, народные предания изображают ведьм[20]. Функции портнихи и прачки — функции судьбы, которая не только шьет и моет, но и вести переносит. Последняя функция является аналогом сочинительства[21]. Вести (точнее, слухи) здесь переносит и создает Ноздрев, удвоенный своей знаменитой шарманкой. Шарманка — музыкальная коробка. У Коробочки тоже есть нечто от шарманки: она повторяет один и тот же вопрос: *почем ходит мертвая душа?* Коробочка и Ноздрев — две коробки против третьей (Чичикова с его знаменитой шкатулкой). Интересующий нас *швейный* мотив обнаруживается в самой первой ремарке первой картины:

> Кабинет Губернатора. Губернатор в халате, с «Анной» на шее, сидит за пяльцами, мурлычет [6; 329].

В пьесе *«Дон Кихот»* мотив прачечной намечен во втором действии. В открывающей действие ремарке означено:

> <...> Мариторнес развешивает белье на веревке [6; 493].

Мариторнес поет песенку, в которой предсказана рыцарская судьба Дон Кихота:

> Вот лежит пастух безгласный,
> На груди широкой кровь.
> Отчего погиб несчастный?
> Он зарезан за любовь... [6; 483]

Ее дядя, хозяин постоялого двора, подозревает племянницу в греховности намерений:

> **Паломек**. Знаем мы это белье! С тебя глаз нельзя спускать [6; 494].

В пьесе *«Александр Пушкин»* в самой первой сцене упоминается Прачешный мост:

> **Битков**. Какая чудная песня. Сегодня я чинил тоже у Прачешного мосту, на мосту иду, господи!.. крутит! Вертит! И в глаза, и в уши!.. [6; 182].

Пьесу открывает сцена с ростовщиком Шишкиным, который приходит в квартиру поэта, чтобы напомнить о долге, и уходит не с деньгами, а с вещами Александрины, завязанными в узелок. Узелок — реализация мотива судьбы: в лице Шишкина судьба как будто требует расплаты. Пьеса о гибели Пушкина представляет собой аналог погребального обряда, а в похоронно-поминальной традиции окрутничества (ряженья) есть и такой персонаж, как омывальщица — нищенка с котомкой в руке, символически изображающая уход души в другой мир[22].

Невидимые нити — нити заговора, плетущегося вокруг поэта — ведут к царю. Письмо, которое не должно попасть в руки Пушкина, Александра Николаевна выдает в разговоре за письмо от портнихи:

> **Гончарова** (грозит Никите, берет письмо). А, от портнихи… Хорошо <…>
> (Возвращаясь в кабинет.) Бог с вами, Александр, говорю же, от портнихи… [6; 187]

В романе *«Мастер и Маргарита»* веревки как метафора жизни актуализируются в истории Иешуа, который предстает перед Пилатом со связанными руками, в стареньком и разорванном голубом хитоне [7; 23]. Пилат на допросе говорит о волоске, который он может перерезать, а затем перерезать тот же волосок намеревается Левий Матвей, чтобы спасти Иешуа от мучений. Позднее, в разговоре с Пилатом, Левий скажет, что хлебный нож он своровал в лавке у Хевронских ворот, чтобы *перерезать веревки* [7; 399]. Левий Матвей предстает перед Пилатом одетым в грязную одежду. Прочитав хартию, Пилат возвращает ее бродяге вместе с куском чистого пергамента. Здесь в поле грязного белья попадает пергамент как действенное орудие судьбы (действенней ножа или копья).

Выигрышная облигация мастера найдена в корзине с грязным бельем. Это словно ссуда, предоставленная судьбой для того, чтобы он мог осуществить желаемое (написать роман о Пилате). В грязной и заплатанной на левом плече ночной длинной рубашке предстает перед Маргаритой Воланд перед балом [7; 308]. В истории Фриды судьба овеществлена в платке, которым она задушила своего ребенка и который тридцать лет с тех пор кладет ей на ночь на стол ее камеристка.

> Как она проснется, так платок уже тут. Она уж и сжигала его в печи, и топила его в реке, но ничего не помогает [7; 325].

Платок, судя по его истории, тоже не может считаться чистым, так как он является орудием убийства. Обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели спальни предлагает Воланд в ответ на просьбу Маргариты о помиловании Фриды. Тряпки нужны для того, чтобы в самые узенькие щелки не пролезало коварное милосердие. Поскольку Воланд и есть самое очевидное и итоговое зеркало судьбы, а его бал не что иное как демонстрация грязного белья гостей, пассаж о тряпках здесь к месту. Кроме того, тряпки эквивалентны платку Фриды. Снова налицо симметрия действия и противодействия.

Примечания

1 Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 41.

2 Там же. С. 239.

3 Там же. С. 52–53.

4 Там же. С. 69.

5 *Яблоков Е. А.* Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь, 2002. С. 13.

6 Е. А. Яблоков отмечает: «Кстати, и юбка, и полотенце изготовлены, скорее всего, из того же льна, как и тот, что мяли два с половиной месяца назад и судьбе которого едва не уподобилась героиня рассказа»; «Сходство героини со льном подкрепляется и такой деталью, как светлые, чуть рыжеватые волосы». См.: *Яблоков Е. А.* Указ. соч. С. 13.

7 *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: АСТ : Астрель, 2007–2011. Т. 2. С. 276. Далее ссылки на произведения М. Булгакова будут даваться по этому изданию в основном тесте с указанием в круглых скобках тома и страницы [2; 276].

8 Результатом подобной «перешивки» мозгов является и *разруха в головах*, о которой рассуждает Преображенский и за которую в повести «отвечает» Швондер. Будучи идейными антагонистами, Преображенский и Швондер изображены как двойники. Шариков — продукт «мозгового штурма» обоих, зеркало, отражающее результаты совместных «вкладов».

9 Николка помогает привести в чувство замерзшего Мышлаевского, который является из «того» мира, потом становится свиде-

телем смерти Най-Турса, потом спускается за его телом в ад морга. Лариосик является подобно ангелу-хранителю или вестнику, как душа-птица умирающего Алексея.

10 О соотнесенности петуха со змеем см.: *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 162–163; о Волосе как курином боге. — Там же. С. 151.

11 Там же. С. 106, 166–167.

12 В «Полотенце с петухом» со змеем-Асклепием соотносим могущественный Леопольд. Но и одноногая пациентка родственна змею. О связи одноногости и хромоногости со змеей см.: *Лаушкин К. Д.* Баба-яга и одноногие боги (к вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. И. Миклухо-Маклая. Л., 1970. С. 184.

13 Понятие судьбы в контексте разных культур. С. 241.

14 *Неклюдов С. Ю.* Тайна старых туфель Абу-л-Касима. К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // От мифа к литературе. М.,1993. С. 205.

15 *Яблоков Е. А.* Вечная музыка («Шарманочная» тема в русской литературе и пьеса А. Платонова «Шарманка») // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009. С. 563.

16 Подобная ситуация складывается на сеансе в Варьете, где, кстати, тоже появляется миражный модный магазин (ср. с ателье Зои).

17 *Свешникова Т. Н., Цивьян Т. В.* К функциям посуды в восточнороманском фольклоре // Этническая история восточных романцев. М., 1979. С. 162.

18 Ср.: в честь кальсон назван один из персонажей повести «Дьяволиада» (Кальсонер); в кальсонах приходит в дом к Корзухину Чарнота; в кальсоны переодевается Бездомный, выйдя из Москвы-реки, и в них же приходит в грибоедовский ресторан. «Кальсонный» мотив — одна из реализаций прачечно-бельевого мотива.

19 Загадочная старуха, заботящаяся о белье Ефросимова, — скорее всего *литература*, располагающая неисчерпаемой кладовой костюмных ресурсов. Магазин — база заимствования чужой одежды (ср. с магазином на сцене Варьете).

20 *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т. 3. М., 1995. С. 232.

21 *Фаустов А. А.* Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина (две главы). Воронеж, 2003. С. 82.

22 *Седакова О. А.* Поэтика обряда: Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 118–119.

М. Н. КАПРУСОВА

Семантика образа Синеглазого в книге В. Катаева «Алмазный мой венец»

В статье анализируется образ одного из персонажей книги В. Катаева «Алмазный мой венец», которого автор называет Синеглазый и прототипом которого послужил М. Булгаков. Показано, что образ Синеглазого включает в себя три составляющие: мемуарную, литературную, мифологическую. Делается вывод, что В. Катаев не только обращается к той части булгаковского мифа, которую можно определить, как писатель — пророк, но и предлагает еще одну составляющую этого мифа — о демоническом в личности Синеглазого-Булгакова.

The article analyzes the image of one of the characters from the book “My emerald crown” by V. Kataev. The character is called “Blue-eyed” and is considered to be a prototype to Mikhail Bulgakov. The article shows that the image of “Blue-eyed” includes three parts: memorial, literary, and mythological. The article concludes that V. Kataev not only addresses the author — prophet part of Bulgakov’s myth, but also suggests one more part of this myth — a demonic nature in “Blue-eyed” Bulgakov character.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: В. П. Катаев, М. А. Булгаков, «Алмазный мой венец», булгаковский миф, мифологическая традиция, литературная традиция, мемуарная традиция, образ, персонаж, семантика.

KEYWORDS AND PHRASES: V. Kataev, M. Bulgakov, “My Emerald Crown”, Bulgakov’s myth, mythological tradition, tradition of memoir writing, image, character, semantics.

В. Катаев в книге «Алмазный мой венец» (1975–1977) пишет:

> Что касается дома «Эльпит-рабкоммуна», то о нем был напечатан в газете «Накануне» весьма острый, ядовитый очерк,

> написанный неким писателем, которого я впредь буду называть синеглазым...[1]

Так в произведение вводится персонаж, под которым скрывается автор рассказа «№ 13. — Дом Эльпит-рабкоммуна» М. А. Булгаков[2]. Книга В. Катаева содержит немало деталей из биографии М. Булгакова, оценки его творчества и места в литературе, определение основных черт характера, мировоззрения, описание внешности (с которым можно согласиться, рассматривая фотографии писателя, лишь отчасти), часто оценочное (см., например: «...присутствовало нечто актерское, а временами даже и лисье» [63]).

Анализ примеров совпадения реальной биографии М. Булгакова и персонажа книги «Алмазный мой венец» проведен в книге М. А. Котовой и О. А. Лекманова (написанной при участии Л. М. Видгофа) «В лабиринтах романа-загадки: Комментарий к роману В. П. Катаева „Алмазный мой венец“» (в дальнейшем — Комментарий)[3]. Нашей целью является попытка расширить представление о специфике созданного Катаевым образа Синеглазого, проанализировав разные его семантические составляющие.

Первое, о чем стоит сказать, — это соединение в книге «Алмазный мой венец» двух взаимоисключающих посылов, касающихся образа Синеглазого. С одной стороны, в начале книги обо всех ее героях (и, следовательно, о Синеглазом) устами персонажа — скульптора Брунсвика — сказано:

> Вы, ребята, молодцы. Я больше не хочу делать памятники королям, богачам, героям, вождям и великим гениям. Я хочу ваять малых сих. Вы все — моя тема [8].

Согласно логике персонажа, Синеглазый — один из многих, кто не является «великим гением». С другой стороны, автор-повествователь о Синеглазом сообщает: «Впоследствии романы и пьесы синеглазого прославились на весь мир, он стал общепризнанным гением, сатириком, фантастом...» [63]. В следующем абзаце, впрочем, уточняется: «...а тогда он был рядовым газетным фельетонистом» [63]. На других страницах при этом повествователь будет оценивать персонажа как «громадный талант» [64].

Катаев уделяет Синеглазому особое внимание. Это проявляется, например, в том, что его, единственного из

всех героев, повествователь противопоставляет себе и своим друзьям по принципу: *он — мы*. См., например:

> Он был несколько старше всех нас, персонажей этого моего сочинения, тогдашних гудковцев, и выгодно отличался от нас тем, что был человеком положительным, семейным, с принципами, в то время как мы были самой отчаянной богемой, нигилистами, решительно отрицали все, что имело хоть какую-нибудь связь с дореволюционным миром... [63].

Если повествователь и его товарищи тогда признавали только творчество Маяковского, Мейерхольда, Татлина, то

> ...Синеглазый <...> наоборот, был весьма консервативен, глубоко уважал все признанные дореволюционные авторитеты... [63];
> ...В нем было что-то неуловимо провинциальное [64].

Мысль о провинциальности трижды повторяется в пределах одной страницы. Видимо, она особо дорога автору, который себя провинциалом не считает.

«Он любил поучать — в нем было заложено нечто менторское» [64]. По всей вероятности, эта оценка персонажа имеет мемуарную составляющую и основывается на восприятии В. Катаевым М. Булгакова как человека и писателя.

Не менее важна литературная составляющая образа. Прежде всего мы имеем в виду отражение в образе Синеглазого образа Ивана Ивановича из рассказа «Медь, которая торжествовала» того же автора, а также присутствие в тексте Катаева отсылок к произведениям Синеглазого / Булгакова.

Тот факт, что в книге В. Катаева «Алмазный мой венец» присутствуют отсылки к рассказу «Медь, которая торжествовала» (1923), уже отмечали исследователи[4]. Рассказ посвящен теме любви рассказчика к Елене, сестре Ивана Ивановича. В книге «Алмазный мой венец» Иван Иванович из рассказа «Медь, которая торжествовала» — это Синеглазый (прототип обоих героев — М. Булгаков[5]), Елена из рассказа — Синеглазка (прототип — сестра М. Булгакова Елена Афанасьевна Булгакова (в замужестве Светлаева)[6]). В рассказе тема любви рассказчика к Елене является главной. Расставание героев, приведшее к разрыву отношений, рассказчиком объясняется двумя причинами: необходимостью заслужить право жениться на сестре Ивана Ивановича, для чего надо выполнить

условия, поставленные братом Елены (стать обладателем ряда материальных ценностей, в числе которых «две дюжины белья, три пары обуви (одна лаковая)»[7], три костюма и пр. и Библия) и собственный максимализм рассказчика: жениться — и уже не расставаться, «все или ничего»[8]. Для читателя виновник — брат с его материальным, где-то буржуазным взглядом на мир (воспринятым, как выясняется далее, и его сестрой). В Иване Ивановиче, в отличие от Синеглазого, нет ничего инфернального. Это «бывший», мещанин, который и при советской власти пытается жить по-старому. Иван Иванович, а во второй части рассказа и Елена, изображены карикатурно, им противопоставлен образ рассказчика — революционного романтика и художника-бессеребренника.

Рассказ Катаева — месть (Булгаков действительно помешал его женитьбе на Елене Булгаковой[9]) и по тем временам даже своеобразный донос. Т. Н. Лаппа так характеризовала это произведение:

> ...Катаев фельетон про Булгакова написал — в печати его, кажется, не было, — что он считает, что для женитьбы у человека должно быть столько-то пар кальсон, столько-то червонцев, столько-то еще чего-то, что Булгаков того не любит, этого не любит, советскую власть не любит... ядовитый такой фельетон...[10]

Приведем несколько цитат, характеризующих Ивана Ивановича:

> Он не любит революции, не любит потрясений, не любит нищеты и героизма[11];
> ...жестом благородного отца он хватается за голову...[12];
> ...многочисленное благородное семейство...[13];
> Что скажут родственники? Она — и вдруг выходит замуж за поэта! За бедняка, за бродягу, за... за...! Он не находит слов. Это нечто чудовищное. Нет! нет![14];
> Бедняга. Он мечтает об Америке и долларе. Мысленно он делает замечания лакею во фраке и ездит в моторе. Мысленно он пользуется тремя сортами воды и читает на ночь библию. В кармане у него чековая книжка Лионского кредита и громадная утренняя газета с миллионным тиражом[15].

Рассказ был написан зимой 1923 г., в 1925 г. включен Катаевым в книгу «Бездельник Эдуард». Сборник имеет

посвящение: Анне Сергеевне Катаевой (на ней автор женился в апреле 1923 г.[16]; исследователь С. Шаргунов пишет по этому поводу: «Как полагали некоторые — спешно и в отместку Леле Булгаковой»[17]). Книга с дарственной надписью: «Дорогому Михаилу Афанасьевичу Булгакову с неизменной дружбой плодовитый Валюн. 2 мая 1925 г. Катаев»[18], сохранилась в архиве Булгакова. Надпись на ней, на наш взгляд, содержит ироническое напоминание, что у него-то, «Валюна»-Катаева, все нормально: он «плодовит» и успешен. Действительно, в середине 1920-х Катаев печатался в ведущих сатирических журналах, издал два романа «Остров Эрендорф» и «Повелитель железа» (1924), книгу «Сэр Генри и черт» (1923), в целом благосклонно оцененные критикой[19]. Тогда как у «дорогого Михаила Афанасьевича» дела были не так хороши: его фельетоны и очерки выходили в популярных изданиях, но сам Булгаков к этим произведениям не относился серьезно[20], а из пяти относительно крупных произведений полностью к этому времени были опубликованы только два — повести «Дьяволиада» и «Роковые яйца», фрагментарно — повесть «Записки на манжетах» и без концовки — роман «Белая гвардия»; повесть «Собачье сердце» не прошла цензуры и даже впоследствии была конфискована при обыске у Булгакова[21]. 2 мая 1925 г. один писатель с удовольствием надписывал свой сборник рассказов, а второй получил письмо, сообщающее «рукопись [повести «Собачье сердце». — *М. К.*] цензура <...> задерживает»[22].

В дневнике М. Булгакова от 27 августа 1923 г. есть такая запись:

> Только что вернулся с лекции «сменовеховцев»... Сидел рядом с Катаевым. Толстой, говоря о литературе, упомянул в числе современных писателей меня и Катаева[23].

Однако, как пишет в своей книге С. Шаргунов, «берлинское „Книгоиздательство писателей“ выделило Толстому деньги на сборник московских авторов. Но вместо этого он решил издать одного Катаева»[24]. В результате Катаев получил возможность напечататься в объеме десяти печатных листов[25].

Этот случай тоже показывает, что Катаев лучше «встроен» в современную действительность. Положение же Булгакова в литературе весьма шаткое.

Важное замечание делают в своем Комментарии М. А. Котова и О. А. Лекманов:

> Отметим, что опечатки в этом экземпляре книги К. выправил только в рассказе «Медь, которая торжествовала» (в котором шаржированно изображен автор «Дьяволиады»), обратив, таким оригинальным способом, особое внимание Булгакова на свой шарж[26].

Однако с годами, видимо, обида Катаева прошла или стала менее острой. Он вынужден был считаться со славой Булгакова, да и время было другим. Идеологических выпадов против Булгакова, которые присутствовали в рассказе «Медь, которая торжествовала», в книге «Алмазный мой венец» уже нет. Теперь рассказчик ограничивается формулой «несходство наших взглядов на жизнь» [64]. Образ «писательского письменного стола», едва намеченный в рассказе, развернут в книге. Сравним два фрагмента — из рассказа:

> Он гораздо старше меня, он писатель, у него хорошая жена и строгие взгляды на жизнь. <...> Я приходил к нему вечером и садился на диван против зеленого абажура лампы, висящей над писательским письменным столом[27],

и из книги «Алмазный мой венец»:

> У синеглазого был настоящий большой письменный стол, как полагается у всякого порядочного русского писателя, заваленный рукописями, газетами, газетными вырезками и книгами, из которых торчали бумажные закладки.
> Синеглазый немножко играл роль известного русского писателя. Даже, может быть, классика... [69]

Вторая цитата, при всей ироничности, актуализирует основное в образе Синеглазого: он — писатель, «честолюбивый, влюбчивый и легкоранимый художник, в душе которого бушевали незримые страсти» [64] (а не мещанин, хотя «неплохой писатель»[28], как в рассказе «Медь, которая торжествовала»).

Катаев называет в своей книге следующие произведения Булгакова: «острый, ядовитый очерк» о доме «Эльпит-рабкоммуна»» [63], «Дьяволиада» [66], «Белая гвардия» [77], «Мастер и Маргарита» [73, 181, 185]. Преимущественное внимание при этом автор уделяет «Дьяволиаде» и особенно роману «Мастер и Маргарита», что, на наш взгляд, связано с третьей составляющей образа Синеглазого — мифологической.

Образ брата по сравнению с рассказом в книге свернут: в сущности, читателю сообщается только, что у Синеглазого была сестра — Синеглазка. О том, что Синеглазый против свадьбы сестры и ее возлюбленного, не говорится. Их любовь и расставание переведены в инобытийное, мифологическое пространство. В книге несколько раз в разных вариациях присутствует такое описание:

> На горизонте, за подмосковными лесами нам уже блеснула на солнце звезда золотого купола Христа Спасителя и две тени — ее и моя, — сидевшие на ступенях храма, а за нами величественно возвышалась массивная бронзовая дверь [55].

Влюбленные сидят на паперти, как нищие, и просят подаяния — милосердия к ним. *Чьего?* На этот вопрос текст не отвечает. Но рассказчик признается:

> В этот мучительно длинный летний день мы любили друг друга сильнее, чем за все время нашего знакомства. Казалось, мы не сможем прожить и одного дня друг без друга. И в то же время мы знали, что между нами навсегда все кончено [55].

На вопрос: «Какая же *страшная сила* разлучила нас?» [55], герой-рассказчик отвечает:

> Не знаю. Не знал ни тогда, ни теперь, когда пишу эти строки. Она тоже не знала. И никогда не узнает, потому что ее уже давно нет на свете. Никто не знал. Это было вмешательство в человеческую жизнь *роковой силы* как бы извне, не подвластной ни человеческой логике, ни простым человеческим чувствам.
> Нами владел *рок*. Мы были жертвами *судьбы* [56].

Характерно описание сцены с несостоявшимся поцелуем. Поцелуй бы состоялся, если бы, как говорит рассказчик,

> ...вдруг мимо нас, с трудом пробираясь по плечи в траве, под звуки барабана не прошел маленький отряд пионеров в белых рубашках и красных галстуках. <...> Мы отпрянули друг от друга.
> И когда пионеры скрылись в зарослях Сокольнического леса, мы поняли, что бессильны противостоять той *злой таин-*

> *ственной силе*, которая не хотела, чтобы мы навсегда принадлежали друг другу [56].

Роковой, «злой таинственной» силой оказываются советские дети, пионеры. Можно предположить, что либо в силу безупречной репутации Катаев позволил себе шутку с политическим подтекстом, либо это ход писателя, обыгравшего вечную и всем известную ситуацию, когда невинный ребенок, сам того не желая, нарушает интимную атмосферу и мешает осуществить желаемое родителям или незнакомым людям.

Бытовая, по преимуществу, зарисовка встречи (см. фрагмент о том, как влюбленные бродили, не в силах расстаться, по Москве,

> иногда целовались, плакали, пока наконец не очутились возле храма Христа Спасителя и сели, измученные, на его гранитные ступени, еще не остывшие после дневной жары, прижались друг к другу, немного вздремнули… [57]) —

вырастает в мифологическое повествование с мотивами Апокалипсиса:

> Близился рассвет. Город был пуст и мертв. Только где-то очень далеко и очень высоко слышался звук невидимого самолета, и мне показалось, что уже произошла непоправимая катастрофа, началась всемирная война и город вокруг нас был уже умерщвлен какими-то бесшумными химическими или физическими средствами, что нас — ни ее, ни меня — уже нет в живых, наши души отлетели и только остались два неподвижных тела, прижавшихся друг к другу в вечном сне на гранитной лестнице мертвого храма, лишенного божества, хотя мертвый золотой купол в лучах только что взошедшего мертвого солнца все еще продолжал жарко сиять над вымершей Москвой, над вымершими лесами Подмосковья… [57].

Приведенный выше отрывок из книги В. Катаева «Алмазный мой венец», по нашему мнению, содержит аллюзии на повесть М. Булгакова «Роковые яйца». Сравним. У Катаева: «город был пуст и мертв», «уже произошла непоправимая катастрофа», «город вокруг нас был уже умерщвлен какими-то бесшумными химическими или физическими средствами», «вымершая Москва», «вымершие леса Подмос-

ковья». Канонический вариант повести «Роковые яйца»: описание сначала «невыносимого лая, который постепенно перешел в общий мучительнейший вой», а потом мертвой тишины в концовке перед катастрофой параллельное описанию криков, «воющей ночи» и паники, охватившей Москву, когда стало известно о наступающих на столицу гигантских змеях, крокодилах и страусах, и мертвому ночному молчанию института, где сидит Персиков, лучше многих осознающий масштаб катастрофы[29]. Еще ближе к изображенному Катаевым — дошедший только в пересказе первый финал повести Булгакова: «Заключительная картина — мертвая Москва и огромный змей, обвившийся вокруг колокольни Ивана Великого»[30].

Возможны также аллюзии в тексте В. Катаева на пьесу М. Булгакова «Адам и Ева», где присутствуют мотивы начавшейся войны, сходной с концом света, отравления населения ядовитым газом, образ летчика, тема любви и др. Упоминаний этих произведений в книге «Алмазный мой венец» нет, но их автор — прототип Синеглазого.

Образ Синеглазого наделен мистическим, мифологическим ореолом. Приведем несколько характерных фрагментов:

> Несмотря на все несходство наших взглядов на жизнь, нас сблизила с синеглазым страстная любовь к Гоголю... [64];
> Эти два магических Г — Гофман и Гоголь — стали нашими кумирами. Все явления действительности предстали перед нами как бы сквозь магический кристалл гоголевско-гофманской фантазии [65];
> Синева его глаз казалась несколько выцветшей, и лишь изредка в ней вспыхивали дьявольские огоньки горящей серы, что придавало его умному лицу нечто сатанинское [65].

Наряду с Синеглазым, мифологичностью амплуа (падший ангел или живой мертвец, оборотень [105, 106, 110, 127, 129]) отличается также Колченогий, но его образ прописан в книге менее тщательно.

Повествователь не только повторяет найденную деталь:

> синеглазый вдруг как бы сделал стойку, понюхал воздух, в его глазах вспыхнули синие огоньки горящей серы [66], —

но и объясняет происхождение дьявольского начала в Синеглазом:

> Синеглазый вообще был склонен к общению со злыми духами, порождениями ада [66];
> Мы ставили на черное или на красное, на чет или на нечет и почему-то выигрывали. Быть может, нам помогала нечистая сила, о которой впоследствии синеглазый написал свой знаменитый роман [73].

Монблан для рассказчика всегда

> покрывали облака, тучи, туманы <...>, вздымающиеся волнами, как *сумрачный плащ Воланда (плод воображения синеглазого, заряженного двумя магическими Г)* [здесь и далее в цитатах курсив наш. — *М. К.*], возникшего в районе Садовой-Триумфальной *между казино, цирком, варьете и Патриаршими прудами* <...>.
> Тогда еще там проходила трамвайная линия, и вагон, ведомый комсомолкой в красном платке на голове — вагоновожатой, — отрезал голову атеисту Берлиозу, поскользнувшемуся на рельсах, политых постным маслом из бутылки, разбитой раззявой Аннушкой *по воле синеглазого*, который тогда уже читал мне страницы из будущего романа.
> Действие романа «Мастер и Маргарита» происходило в том районе Москвы, где жил синеглазый, и *близость цирка, казино и ревю помогли ему смоделировать дьявольскую атмосферу его великого произведения* [181].

Дьявольская природа Синеглазого подчеркивается рассказчиком даже через описание места жительства героя: пространство включает в себя локусы, так или иначе связанные с дьявольским началом, с человеческими пороками, соблазнами и шутовством: казино (азарт, любовь к деньгам), цирк (различные фокусы, в том числе с деньгами), варьете (соблазн). Вспомним, что «в народных легендах дьявол появляется там, где присутствует мотив искушения, соблазна»[31]. Катаев работает в русле мифологической традиции, где дьявол понимается как обольститель (см. также: в народе черта иногда называют «черный шут»[32], в «Фаусте» И.-В. Гете Господь называет Мефистофеля «плут и весельчак»[33]).

Одновременно Катаев отсылает читателя к роману «Мастер и Маргарита». Причем на протяжении всей книги это для Катаева роман не о Мастере, а о Воланде (понимаемом как дьявол) и его свите. Катаев придает Синеглазому зловещие черты: он виноват в смерти Берлиоза. Наконец, в заклю-

чительной части книги изваяние Синеглазого изображено так: Синеглазый стоит, «дружески обнявшись с Мефистофелем», весь «во власти третьего Г — Гуно», но не забывающий «и двух первых: Гоголя, Гофмана» [210].

Таким образом, Синеглазый в книге «Алмазный мой венец» — не просто персонаж с мифологическим ореолом, а демонический образ (об этом пишет и Л. Л. Фиалкова[34]), сродни Воланду.

От рассказа («Медь, которая торжествовала») к книге («Алмазный мой венец») Катаев меняет вектор: раньше «вечную любовь» двух влюбленных разрушал обыватель, теперь — мифическое существо наподобие Воланда.

По нашему мнению, в своей книге Катаев обращается к *булгаковскому мифу*[35].

Миф о творце (*художнике*) как разновидность *биографического мифа*[36] начал создавать о себе еще сам М. Булгаков. *Миф о творце* (*художнике*) часто, и в случае М. Булгакова это так, включает в себя *автобиографический миф* (определение этого феномена дано Д. М. Магомедовой)[37]. Нельзя не заметить, что у разных писателей особо актуализируется какая-то или какие-то части мифа. В случае Булгакова на первый план выходят *миф о «распятии»*, *жертве художника* и *миф о безвременной, но запрограммированной смерти*, а также достаточно редкий среди *писательских мифов — миф о посмертном существовании*[38].

Согласно мифу о творце, художник — избранный, он не такой, как все, противостоит среде, массе, обыденности, его жизнь полна знаков и сбывающихся предчувствий. Этот (первый) компонент *булгаковского мифа* был сформирован в первую очередь самим М. Булгаковым, а также Е. С. Булгаковой, В. Я. Лакшиным, С. Ермолинским[39].

В своей книге Катаев обращается именно к этой части *булгаковского мифа*:

> Я [Булгаков о себе. — *М. К.*] буду лежать в гробу, и когда меня начнут выносить, произойдет вот что: так как лестница узкая, то мой гроб начнут поворачивать и правым углом он ударится в дверь Ромашова, который живет этажом ниже.
> Все произошло именно так, как он предсказал. Угол его гроба ударился в дверь драматурга Бориса Ромашова… [210–211].

Но, как утверждают авторы Комментария, свидетельств правдивости этого рассказа нет[40].

Обратим внимание, что Катаев в своей книге пытался дополнить булгаковский биографический миф. Катаев подводит читателя к мысли о дьявольской природе Синеглазого — «дьявольские огоньки горящей серы» в глазах; «был склонен к общению со злыми духами»; Берлиоз попал под трамвай «по воле синеглазого» (в «Мастере и Маргарите» Иванушка в первые часы после происшествия считает, что по вине Воланда[41]) — так происходит наложение образа Синеглазого на образ Воланда.

«Для христианина любой конфессии демонизм романа М. Булгакова очевиден», — пишет иеромонах Иов (Гумеров)[42]. Диакон А. Кураев считает, что «пилатовы главы» романа «Мастер и Маргарита» кощунственны[43]. На тему ведьминских способностей Е. С. Булгаковой шутил в своих воспоминаниях В. Я. Лакшин[44]. Однако нам не встречалось упоминаний или рассуждений современников М. Булгакова о чем-то сатанинском в его лице или поведении.

Другой вопрос, что одна из исследовательниц творчества М. Булгакова — Л. М. Яновская — в разговоре с Е. С. Булгаковой однажды воскликнула: «Да ведь Булгаков — не мастер, Булгаков — Воланд!» И Е. С. Булгакова приняла эти слова с «горделивой благосклонностью», но от комментариев воздержалась[45]. И хотя, как считают многие булгаковеды, Воланд — не сатана в библейском смысле[46], если это суждение Л. М. Яновской было известно Катаеву или эта мысль пришла ему в голову, то он мог заняться дополнением булгаковского биографического мифа.

Мы видим два объяснения внимания В. Катаева к демонизму Синеглазого.

Первое: в рассказе «Медь, которая торжествовала» виновником разлуки влюбленных в большей мере был Иван Иванович — человек, обыватель. В книге «Алмазный мой венец» повторяется: «нас разлучила страшная сила, рок», «мы жертвы судьбы». Параллельно рассказчик внушает читателю мысль о демонизме Синеглазого. Происходит наложение смыслов: демонический брат Синеглазки и есть «страшная сила», «рок». (Намеки на отрицательное отношение Синеглазого к любви рассказчика и Синеглазки присутствуют в книге, например: Синеглазый «...иногда грустно напевал: „Я за сестру тебя молю“, что я относил на свой счет» [71]). Проиграть року достойно, человеку — унизительнее. Так Катаев словно корректирует ранее написанное.

Второе: Катаев в книге «Алмазный мой венец», отталкиваясь от мифа булгаковского, творит и свой собственный биографический миф.

На протяжении всей книги Катаев пытается уравняться с Синеглазым. Так, говоря о «знаменитых» писателях, вышедших из «Гудка», он называет пять произведений Булгакова и в числе некоторых других текстов — свою повесть «Растратчики»:

> По странному стечению обстоятельств в «Гудке» собралась компания молодых литераторов, которые впоследствии стали, смею сказать, знаменитыми писателями, авторами таких произведений, как «Белая гвардия», «Дни Турбинных», «Три толстяка», «Зависть», «Двенадцать стульев», «Роковые яйца», «Дьяволиада», «Растратчики», «Мастер и Маргарита» и много, много других» [131–132].

Выглядит это неубедительно: повесть Катаева оставила меньший след в русской литературе по сравнению с другими названными произведениями.

Обратим внимание также на такой фрагмент книги:

> Судьба дала ему [Ключику, прототип которого — Ю. Олеша. — *М. К.*], как он однажды признался во хмелю, больше таланта, чем мне, зато мой дьявол был сильнее его дьявола. Что он имел в виду под словом «дьявол», я так уже никогда и не узнаю. Но, вероятно, он был прав [90].

В контексте рассуждений о демонизме Синеглазого эта цитата еще раз подтверждает, что рассказчик книги «Алмазный мой венец» уверен, что талант и, главное, его реализация всегда от дьявола. Говоря словами Катаева, его дьявол был слабее дьявола Булгакова, но он был! И это дало автору право написать книгу «Алмазный мой венец», которая заканчивается описанием прямого взаимодействия рассказчика с Ваятелем — некоей инфернальной силой [214].

Важно, что в последнее время эта мысль, идея начала актуализироваться в изданиях о Катаеве. Например, С. Шаргунов — автор книги о жизни и творчестве В. Катаева для серии «Жизнь замечательных людей» (2016) — несколько раз шутливо пишет о вампиризме своего героя. Еще во введении автор книги говорит: «Катаев вампирически был жаден до красок»[47]. О книге «Алмазный мой венец» здесь сказано:

> В финале в некой «зарешничной стране», как бы в парижском парке Монсо, повествователь обнаруживал своих друзей в виде «ярко-белых и не отбрасывающих теней скульптур» и, поняв, что остался один, вдруг сам начинал коченеть от «звездного мороза вечности»... Переставая отбрасывать тень. Как вампир. Все произведение пронизано вампиризмом: они умерли, а я нет и теперь распоряжаюсь ими. «Они не могут ему ответить», — будто бы сказал со сцены Виктор Шкловский и заплакал. Кстати, чужие раскавыченные стихи в прозе и чужие строчки в названиях повестей и романов как принцип — чем не вампиризм?[48]

Итак, как мы выяснили, образ Синеглазого в книге «Алмазный мой венец» включает в себя три составляющие:

- мемуарную: восприятие В. Катаевым М. Булгакова как человека и писателя и воспоминания о нем;
- литературную: отражение в образе Синеглазого из книги «Алмазный мой венец» В. Катаева образа Ивана Ивановича из его же рассказа «Медь, которая торжествовала», присутствие в тексте Катаева отсылок к произведениям Синеглазого и др.;
- мифологическую: в книге «Алмазный мой венец» В. Катаев обращается к той части *булгаковского мифа*, которую можно определить, как *писатель — пророк*, предлагает еще одну составляющую *булгаковского мифа* — демоническое в личности М. Булгакова, а также работает над собственным биографическим мифом.

Образ Синеглазого в книге включает в себя следующие черты:

- человек с чуждым рассказчику мировоззрением;
- автор фельетонов, «Дьяволиады», «Белой гвардии», «Мастера и Маргариты»;
- литературный персонаж (иногда дословные схождения с рассказом «Медь, которая торжествовала» отсылают читателя к образу Ивана Ивановича);
- писатель-пророк;
- роковая сила, разлучившая рассказчика с Синеглазкой;
- демоническая личность.

Отсюда можно сделать вывод, что образ имеет как бытовой, так и бытийный ореол.

Примечания

1 *Катаев В. П.* Алмазный мой венец. М.: ДЭМ, 1990. С. 63. Далее ссылки на указанное сочинение будут приводиться в тексте статьи с указанием номера страницы в квадратных скобках.

2 *Булгаков М. А.* № 13. — Дом Эльпит-рабкоммуна // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. М.: Худож. лит., 1992. Т. 2. С. 242–250.

3 См.: *Котова М. А., Лекманов О. А.* (при участии *Л. М. Видгофа*) В лабиринтах романа-загадки: Комментарий к роману В. П. Катаева «Алмазный мой венец». М.: Аграф, 2004. 288 с. URL: http://www.rulit.me/author/lekmanov-oleg-andershanovich/v-labirintah-romana-zagadki-kommentarij-k-romanu-v-p-kataeva-almaznyj-moj-venec-get-371318.html (дата обращения: 2.09.2016).

4 См.: *Котова М. А., Лекманов О. А.* (при участии *Л. М. Видгофа*). Указ. соч.; *Варламов А.* Михаил Булгаков. М.: Мол. гвардия, 2008. С. 239–242.

5 Там же.

6 Там же.

7 *Катаев В.* Медь, которая торжествовала // Катаев В. Бездельник Эдуард: Рассказы. Л.; М.: Гос. изд-во, 1925. С. 53.

8 Там же. С. 47.

9 См.: *Котова М. А., Лекманов О. А.* (при участии *Л. М. Видгофа*). Указ. соч.; *Варламов А.* Указ. соч. С. 239–242.

10 *Варламов А.* Указ. соч. С. 242.

11 *Катаев В.* Медь, которая торжествовала… С. 48.

12 Там же. С. 49.

13 Там же. С. 49.

14 Там же. С. 50.

15 Там же. С. 53.

16 См.: *Котова М. А., Лекманов О. А.* (при участии *Л. М. Видгофа*) Указ. соч.

17 *Шаргунов С.* Катаев. Погоня за вечной весной. М.: Мол. гвардия, 2016. 704 с. Сер. ЖЗЛ. URL: http://coollib.com/b/355108/read (дата обращения: 15.07.2017).

18 См.: *Котова М. А., Лекманов О. А.* (при участии *Л. М. Видгофа*). Указ. соч.

19 *Шаргунов С.* Указ. соч.

20 См.: *Варламов А.* Указ. соч. С. 224.

21 См.: *Лурье Я. С., Рогинский А. Б., Чудакова М. О.* Комментарии // Булгаков М. А. Указ. соч. Т. 1. С. 563, 598; *Гудкова В. В.* Комментарии // Булгаков М. А. Указ. соч. Т. 2. С. 663–665, 670–677, 682–684.

22 *Гудкова В. В.* Комментарии… С. 683.

23 *Булгаков М.* Под пятой // Независимая газета. 1993. 24 ноября.

24 Шаргунов С. Указ. соч.

25 Там же.

26 *Котова М. А., Лекманов О. А.* (при участии *Л. М. Видгофа*). Указ. соч.

27 *Катаев В.* Медь, которая торжествовала... С. 48.

28 Там же. С. 51.

29 См.: *Булгаков М. А.* Роковые яйца // Булгаков М. А. Указ. соч. Т. 2. С. 92, 93, 94, 108–112, 115.

30 *Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 405–406.

31 Русский демонологический словарь / авт.-сост. Т. А. Новичкова. СПб., 1995. С. 163.

32 Там же. С. 155, 577.

33 *Гете И.-В.* Фауст / пер. с нем. Б. Л. Пастернака. М.: Изд-во «Э», 2015. С. 160.

34 *Фиалкова Л. Л.* М. Булгаков как персонаж современной русской литературы: парадигма мифологизированных образов // V Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)»: Материалы конференции. М., МГУ им. М. В. Ломоносова, 8–9 декабря 2016 г. / ред.-сост. А. В. Леденев, П. Е. Спиваковский. М.: МАКС Пресс, 2016. CD – электронное издание. С. 340–341.

35 О «булгаковском мифе» см.: *Капрусова М. Н.* «Булгаковский миф» и его эволюция // Проблемы целостного анализа художественного произведения: Межвузовский (с международным участием) сборник научных и научно-методических статей. Вып. 6. Борисоглебск, 2006. С. 6–20; *Капрусова М. Н.* «Булгаковский миф»: вариант определения и описания // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Второй Международной научной конференции 16–17 ноября 2006 г. М.: Изд-во МУ им. С. Ю. Витте, 2006. С. 116–120.

36 См.: *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотнесению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. Таллинн, 1992–1993. Т. 1. С. 365–376; *Местергази Е.* «Литературная личность», «писатель с биографией» и проблема жизнетворчества // Начало: сб. ст. / Отв. ред. Т. А. Касаткина. М., 1995. Вып. 3. С. 32–46.

37 *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: Диссертация в виде научного доклада на соискание уч. степени доктора филол. наук. М., 1998. С. 7. Именно так понимает «булгаковский миф» Б. М. Гаспаров. (См.: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 80, 109–110, 111, 113, 114, 115).

38 *Капрусова М. Н.* «Булгаковский миф» в современной русской «звучащей» и сетевой поэзии // Михаил Булгаков, его время и мы:

Коллективная монография / под ред. Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 578.

39 *Булгаков М. А.* Письма // Булгаков М. А. Указ. соч. Т. 5. С. 572, 573–574; Дневник Елены Булгаковой / Сост. В. Лосев, Л. Яновская. М., 1990. С. 260, 265, 271, 277, 294–297, 318, 321; *Лакшин В. Я.* Елена Сергеевна // Лакшин В. Я. Вторая встреча: Воспоминания и портреты. М.: Сов. писатель, 1984. С. 364–365; *Гаспаров Б. М.* Указ. соч. С. 80. То, что автобиографичность образа Мастера особенно подчеркнута в воспоминаниях С. Ермолинского, что есть в них и прямое соотнесение умирающего Булгакова с Иешуа, отмечено Б. М. Гаспаровым (*Гаспаров Б. М.* Указ. соч. С. 80).

40 *Котова М. А., Лекманов О. А.* (при участии *Л. М. Видгофа*). Указ. соч.

41 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Указ. соч. Т. 5. С. 49–55, 63–65, 69–70, 87, 88–90, 112–113.

42 *Иеромонах Иов* (*Гумеров*). История рассказана устами сатаны. URL: http://www.verapravoslavnaya.ru/?Demonizm_romana_Bulgakova_Master_i_Margarita (дата обращения: 15.07.2017).

43 *Диакон А. Кураев.* Фантазия и правда «Кода да Винчи». М.: АСТ: Зебра Е, 2007. С. 9.

44 *Лакшин В. Я.* Указ. соч. С. 354–365.

45 *Яновская Л. М.* Последняя книга, или Треугольник Воланда. М.: ПРОЗАиК, 2013. С. 460, 461.

46 См., например: *Яновская Л. М.* Указ. соч. С. 49, 455–461; *Лескис Г., Атарова К.* Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Радуга, 2007. С. 84–86; *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: комментарий. Таллинн: Арго, 2006. С. 141, 150, 357–358.

47 *Шаргунов С.* Указ. соч.

48 Там же.

М. В. МИШУРОВСКАЯ

Джойс, Булгаков и Фреда Блох: книги и люди на пересечении литературных границ (к истории поиска сведений о переводчиках текстов М. А. Булгакова в Европе и Америке)

Статья рассказывает о результатах поиска сведений о Фреде Блох, переводчице пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных» на английский язык. В частности, рассматривается история постановки «Дней Турбиных» в 1930-х гг. в Великобритании. Источниками сведений о переводчице пьесы и судьбе «Дней Турбиных» в Англии послужили архивные материалы из фондов М. А. Булгакова в ОР РГБ и РО ИРЛИ; документы из фонда спектакля «Белая гвардия», хранящегося в Театральной коллекции Научной библиотеки Бирмингемского университета, а также переписка Фреды Блох и Джона Родкера, отложившаяся в фонде Д. Родкера в архиве Научно-исследовательского центра Гарри Рэнсома Техасского университета (США).

The article summarizes the results of the research aimed to get information about Freda Bloch, a translator of M. Bulgakov's play «The days of the Turbins» in English. In particular, it covers the story of staging "The days of the Turbins" in the United Kingdom in 1930s.
The information sources about the translator and staging experience of "The days of the Turbins" in the UK are archived materials from funds of M. Bulgakov in the Manuscript Departments of the Russian State Library and of the Institute of Russian Literature; as well as documents from the archive of the play «The White Guard» stored in the Theatre Collection of the Research Library of Birmingham University and Freda Bloch's correspondence with John Rodker deposited in the fund of J. Rodker archived at the Harry Ransom Center of the University of Texas (USA).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, «Дни Турбиных», Фреда Блох, Джон Родкер.

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, «The days of the Turbins», Freda Bloch, John Rodker.

Начало этому небольшому путешествию по архивным материалам и публикациям, связанному с поиском сведений о судьбе текстов М. А. Булгакова за рубежом, положил дневник его третьей жены Елены Сергеевны Булгаковой. Среди прочих имен в дневнике жены писателя названо имя переводчицы, интерес к которой помог автору этой статьи найти ответы на некоторые вопросы, остававшиеся до сих пор без ответа.

«Некая Фреда Блох»

В дневнике Елены Сергеевны Булгаковой, в записи от 4 мая 1934 г., упомянута постановка «Белой гвардии», осуществленная в 1934 г. в США — по переводу, как пишет Елена Сергеевна, «некоей Фреды Блох»[1]. Поводом для упоминания имени «некоей» переводчицы послужила небольшая посылка: сестра Е. С. Булгаковой Ольга Сергеевна Бокшанская, секретарь В. И. Немировича-Данченко, состоявшая в переписке с бывшим «мхатчиком» С. Л. Бертенсоном[2] (уехавшим в 1928 г. из России), передала Булгаковым две рецензии, присланные Бертенсоном из Америки. Одна из них — на спектакль «В дни Турбиных» студенческого театра Йельского университета, напечатанная в «New York Herard Tribunc», — сохранилась в архиве писателя, в альбоме газетных вырезок и других материалов, связанных с постановкой «Дней Турбиных» в МХАТе[3]. Рецензии на спектакль под названием «Белая гвардия», якобы, согласно вышеупомянутой записи в дневнике Е. С. Булгаковой, шедший в 1934 г. в Америке, в архиве Булгакова нет.

Имя переводчицы Фреды Блох до сих пор оставалось на периферии научного интереса исследователей творчества Булгакова: оно лишь упоминается — в связи с печатной судьбой пьесы о Турбиных за рубежом — в примечаниях Я. С. Лурье к публикации варианта текста третьей редакции в сборнике «М. А. Булгаков. Пьесы 20-х годов». Говоря об издании третьей редакции «Дней Турбиных» в переводе Ю. Лайонса (в сборнике «Six Soviet Plays», 1934[4]), Лурье называет другой перевод на английский — «Блоха — Окленда»[5], выполненный в том же 1934-м и, как подчеркивает Лурье, недоступный российским исследователям. Как видно из цита-

ты, в которой фамилия переводчицы приведена в склонении мужского рода, «некая Фреда Блох» даже для авторитетных российских литературоведов оставалась фигурой загадочной.

Юджин Лайонс получает права

В 1933–1934 гг. дипломатические отношения, недавно установленные между СССР и США, подкрепляются культурными связями. Московский Художественный академический театр (МХАТ) и его репертуар играют в этом процессе важную роль. В декабре 1933 г. на первой полосе газеты «Вечерняя Москва» в новостной колонке выходит маленькая заметка, которую автор «Дней Турбиных», вырезав, вклеивает в домашний альбом с газетными вырезками и другими материалами, относящимися к сценической жизни пьесы. В заметке сообщается, что У. Буллит, чрезвычайный и полномочный посол США в СССР, посмотрев спектакль МХАТ «Дни Турбиных»,

> оставил в книге [отзывов. — *М. М.*] следующую запись: «Прекрасная пьеса, прекрасное исполнение»[6].

Спектакль МХАТа «Дни Турбиных», снятый с репертуара в 1929 г. и отсутствовавший в нем более двух лет, вернувшись к зрителю 18 февраля 1932 г., становится одной из визитных карточек советской культуры, частью истории Художественного театра. Широкая, идеологически острая полемика вокруг пьесы о Турбиных, развернувшаяся в 1926–1927 гг. в советской прессе, ушла в прошлое. В 1933 г. Булгаков занимает 12-е место в рейтинге популярности советских драматургов (результаты опроса зрителей опубликованы в 1934-м в книге «Репертуар театров РСФСР»[7]).

В 1934 г. американскую судьбу пьесы «Дни Турбиных» устраивает Юджин Лайонс — американский журналист, родившийся в Белоруссии и хорошо знавший русский язык. Пьесу — по переводу Лайонса — ставит студенческий театр Йельского университета[8], она, как упоминалось выше, входит в сборник «Six Soviet Plays». Материалы, касающиеся американской постановки, осуществленной по роману «Белая гвардия» или по вышедшим из романа «Дням Турбиных», переведенным на английский «некоей Фредой Блох», в архиве писателя отсутствуют. Права на перевод и устройство романа «Белая гвардия» «где бы то ни было в мире за исключением

территории СССР», согласно заключенному 30 января 1934 г. договору, были временно — на год, но «нераздельно и исключительно» — переданы Булгаковым Юджину Лайонсу[9]: пункт первый договора закреплял за американским журналистом все права на англоязычный (что оговаривается в данном соглашении) текст

> повести «Белая гвардия» <...> включая сюда и права на перевод на английский язык, на опубликование этого перевода (печатания), на драматизацию, на постановку в виде фильма <...> за исключением СССР[10].

Такое же годовое соглашение было заключено с Лайонсом на пьесу «Дни Турбиных»[11].

Однако Е. С. Булгакова, зная о том, что права на роман и пьесу «нераздельно и исключительно» переданы Лайонсу, все же, не без гордости — как пример популярности Булгакова-драматурга в США, упоминает в своем дневнике Фреду Блох, по переводу которой в 1934 г. был якобы подготовлен американский спектакль «Белая гвардия». При этом жена Булгакова, взявшись за ведение литературных дел мужа, включая денежные расчеты, в конце января 1934 г. пишет однозначный ответ С. Л. Бертенсону, интересующемуся из Америки (его письмо к Булгаковым было отправлено в декабре 1933 г.[12]) правовым статусом экземпляров «Дней Турбиных», переведенных на английский и появившихся в США. В частности, статусом перевода, осуществленного выходцем из России — американским театральным продюсером Симеоном Гестом[13]. Ответ Елены Сергеевны, написанный спустя полтора месяца после получения письма Бертенсона, короткий:

> Подтверждаю Вам, что г. Юджин Лайонс действительно имеет права на пьесу «Дни Турбиных», так как М. А. заключил с ним договор на эту пьесу для заграницы[14].

Дневник Елена Сергеевна вела с 1933 по 1940 г. Став важнейшим источником сведений о «литературных занятиях и творческих планах»[15] Булгакова, этот документ сегодня существует в двух редакциях: в ранней, написанной при жизни Булгакова, и поздней, возникшей в результате переработки Еленой Сергеевной редакции первой. Как отмечает М. О. Чудакова, записи с 1 сентября 1933 г. до 4 декабря

1934 г. представлены в архиве писателя в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки только поздней их редакцией. Судьба первоначальной редакции первой тетради дневника, отразившей хронологию булгаковской жизни 1933 и 1934 гг., на сегодняшний день неизвестна. Может быть, жену писателя подвела память, а упоминание о переводе Фреды Блох было включено в дневник позднее, в 1950-е гг., когда вдова Булгакова готовила дневник к возможному опубликованию?

Так или иначе, но путаница с «Белой гвардией», якобы поставленной в 1934 г. в США без участия Ю. Лайонса, возникла в дневнике жены писателя, конечно же, не случайно. При этом «сценические следы» перевода, осуществленного Фредой Блох, следует искать не в Америке, а, воспользовавшись подсказкой Я. С. Лурье, в Великобритании: в творческой биографии сопереводчика булгаковского текста Родни Окленда[16] — английского драматурга, сценариста и актера, окончившего в конце 1920-х гг. Royal Central School of Speech and Drama (Королевскую Центральную школу ораторского и драматического искусства).

«Белая гвардия» в лондонских театрах

Материалы из личного фонда Булгакова в Рукописном отделе Института русской литературы (РО ИРЛИ) и материалы из архива Бирмингемского университета, связанные с постановкой сценической версии пьесы «Дни Турбиных» в 1938 г. в лондонском театре «Феникс», позволяют хотя бы отчасти восстановить английскую судьбу пьесы и, главное, подтвердить причастность к ней Фреды Блох.

Документы из личного фонда писателя в РО ИРЛИ свидетельствуют: в мае 1935 г. Булгаков, после окончания действия соглашения между ним и Ю. Лайонсом, заключает договор с Горацией Кельверлей — при посредничестве англо-американской фирмы *«Curtis Brown LTD»*[17] — на

> постановку пьесы [«Дни Турбиных». — *М. М.*] первоклассным образом в первоклассном театре в западной части Лондона в течение одного года со дня подписания сего соглашения[18].

(Договор заключен на пять лет. В документе оговаривается, что авторские отчисления за представление пьесы

на сцене, передаются автору через Театральный отдел издательства С. Фишера, представляющего интересы писателя в Европе.) В пункте седьмом данного соглашения закреплено правовое положение текста перевода «Дней Турбиных» на английский, уже сделанного (sic!) Родни Оклендом и одобренного Горацией Кельверлей: он обозначен как единственный правомочный — утвержденный сторонами, подписавшими договор, — перевод пьесы. Имя Фреды Блох в этом документе не названо.

Постановка «Дней Турбиных» в Англии состоялась в 1938 г.[19]. О ней упоминали советские периодические издания[20]. В частности, в первом номере за 1939 г. журнала «Искусство и жизнь», в «Зарубежной хронике», сообщалось не только о большом успехе пьесы Булгакова на английской сцене, но и о том, что в Лондоне она идет «в сильно переделанном виде»[21]. В дневнике Е. С. Булгаковой, в зимних и весенних записях за 1939 г., отражена реакция советских чиновников от культуры на эту постановку. Как пишет Елена Сергеевна, беспокойство по поводу «Дней Турбиных» в Лондоне, идущих «в извращенном виде»[22], выразил В. Ф. Смирнов — исполняющий обязанности председателя правления Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Булгаков пытался оправдаться, предполагая, что «извращений» в сценическом тексте нет, «что, может быть, там просто играют первый вариант [пьесы. — *М. М.*], украденный Каганским»[23]. В апреле 1939-го Булгаковы отправляют письмо Горации Кельверлей. Та, в свою очередь, наводит справки о постановке в «Curtis Brown LTD». Выясняется, что пьеса была поставлена Бронсоном Альбери, авторские отчисления за нее получали З. Л. Каганский[24] и брат писателя Н. А. Булгаков. Какой же текст «Дней Турбиных»: «украденный Каганским» (вторая редакция пьесы) или перевод на английский язык, осуществленный Р. Оклендом и одобренный Булгаковым, — послужил сценической основой для лондонского спектакля 1938 г.?

В театральной коллекции Научной библиотеки Кэдбери Бирмингемского университета сохранились материалы, касающиеся спектакля «Белая гвардия», премьера которого состоялась 6 октября 1938 г. в лондонском театре «Феникс» (режиссер М. Сен-Дени, совместно с Б. Эльбери): это программа спектакля, фотографии и подборка газетных вырезок[25].

Программа спектакля сообщает, что в основе сценического текста — адаптация пьесы, осуществленная Родни

Оклендом (имя Фреды Блох, как и в договоре Булгакова с Г. Кельверлей, не упоминается). Она также дает некоторое представление о содержании сценического текста: судя по списку действующих лиц, в котором отсутствуют гетман Скоропадский и немецкие военные майор фон Дуст и генерал фон Шратт, а также петлюровцы Галаньба, Ураган и Кирпатый, текст пьесы Булгакова для спектакля в театре «Феникс» был значительно сокращен.

Подборка газетных вырезок, сохранившаяся в папке из театральной коллекции Научной библиотеки Кэдбери, свидетельствует: английская версия «Белой гвардии», представленная в 1938-м на сцене лондонского театра, получила в основном положительные отклики в прессе. Газета «The Stage» (13 октября 1938 г.), упоминая о постановке пьесы в МХАТе, принесшей Булгакову славу драматурга, продолжающего чеховскую традицию, вспоминает о первой постановке английской версии пьесы — в лондонском театре «Амбассадор» (11 марта 1934 г.)[26], подчеркивая, что английская версия истории о Турбиных отличается от текста перевода «Дней Турбиных» на английский, осуществленного в 1934 г. Юджином Лайонсом и вошедшего в сборник «Six Soviet Plays»: английский зритель увидел «фрагменты» картины потрясений, пережитых Россией в 1918 г.

Отзывы на спектакль появились в «Daily Telegraph» (7 октября 1938 г.), в «The Observer», «Punch», «The Sunday Times» и «News of the World» (9 октября 1938 г.) и других изданиях. Почти во всех откликах на постановку, осуществленную М. Сен-Дени и Б. Эльбери, утверждается: адаптация одной из самых известных пьес советского театра стала открытием сезона. Само собой, благожелательность прессы не всегда свидетельствует о благополучной судьбе спектакля: 26 ноября 1938 г. спектакль был показан в последний раз; спустя три месяца после премьеры «Белой гвардии» сезон в «Фениксе» был закрыт.

Роль Елены Тальберг в лондонском спектакле 1938 г. исполнила Пегги Эшкрофт[27], в 1934 г. вышедшая замуж за театрального режиссера и преподавателя актерского мастерства Ф. Ф. Комиссаржевского[28]. В конце 1930-х гг., после роли Джульетты в спектакле «Ромео и Джульетта» (театр «Олд Вик», 1932-й и «Новый театр», 1934; постановка Дж. Гилгуда и Б. Эльбери) она была одной из самых популярных молодых актрис Великобритании. В роли Алексея Турбина выступил британский актер Майкл Редгрейв[29].

О постановке пьесы о Турбиных, осуществленной в 1934 г. в лондонском театре «Амбассадор», сообщают шесть заметок, также сохранившихся в папке из театральной коллекции Научной библиотеки Кэдбери Бирмингемского университета. В четырех из них упомянут не только Родни Окленд — автор сценической адаптации «Дней Турбиных», но и переводчица знаменитой советской пьесы на английский Фреда Блох. Именно об этой, *не американской*, а *английской* постановке, в 1934 г. узнает от своей сестры Елена Сергеевна Булгакова.

Сценическая адаптация «Дней Турбиных», подготовленная по тексту перевода Фреды Блох и осуществленная Оклендом в 1934 г., если верить программе спектакля[30], была более щадящей. Среди действующих лиц присутствуют и гетман Украины, и один из двух немецких военных — майор фон Дуст, и лакей Федор, и один из петлюровцев — Кирпатый. (Автор сценической адаптации исполнил в спектакле роль Лариосика[31].)

Спектакль 1934 г., скорее всего, был снят со сцены после первого представления: во всяком случае, его жизнь не была долгой[32]. Возможно, короткая жизнь спектакля в 1934-м подтолкнула Родни Окленда к сжатию перевода пьесы — к его значительной переделке, позволившей автору сценической адаптации в 1935 г. выступить единственным переводчиком сокращенной версии «Дней Турбиных», признанной Г. Кельверлей и М. А. Булгаковым «единственным авторизированным переводом»[33].

Итак, постановка, которую Е. С. Булгакова «перенесла» в своем дневнике из Великобритании в США, действительно была. Фреда Блох перевела пьесу Булгакова на английский язык; перевод, выполненный ею, был использован Родни Оклендом для создания сценического текста, по которому был поставлен спектакль в театре «Амбассадор». При этом никаких следов английского текста пьесы и имени его создательницы в каталогах национальных библиотек Великобритании и Франции пока обнаружить не удалось. Кто же она, неизвестная переводчица пьесы Булгакова?

Фамилия Блох (или Блок) — одна из распространенных еврейских фамилий. Знание Фредой русского языка позволяет предположить, что, скорее всего, она родилась в России. Но если бы все было так просто...

Из известных переводчиц, уехавших из России в Европу еще до революции и носивших ту же фамилию, что

и переводчица «Дней Турбиных», вспоминается Людмила Ивановна Савицкая-Блох — знакомая К. Д. Бальмонта, о которой Константин Дмитриевич не раз повествует в переписке с Дагмар Шаховской в связи с устройством его литературных дел в Париже в начале 1920-х гг.[34] В основном в связи с переводами его прозы и стихов на французский. В конце 1922 г. в парижском издательстве «Bossard»[35] выходит сборник путевых очерков Бальмонта «Солнечные видения» (на титульном листе издания указан 1923 г.), переведенных на французский язык Людмилой Савицкой-Блох и снабженных написанным ею предисловием[36].

Знакомство Бальмонта с Людмилой Савицкой состоялось в 1902 г.: поэт, находясь в ссылке в Курской губернии, жил в имении родственника по линии жены — князя Д. А. Волконского. Перелагая фрагмент воспоминаний жены Бальмонта Е. А. Андреевой-Бальмонт[37], исследователь творчества поэта П. В. Куприяновский[38] отмечал:

> Будучи в гостях в соседнем имении, эта талантливая русская девушка [Л. И. Савицкая-Блох. — *М. М.*], воспитывавшаяся во Франции, познакомилась с поэтом и показала ему свои стихи на русском и французском языках. Бальмонт поддержал ее, отговорил от намерения поступить на сцену и посоветовал заняться литературой. Савицкая вернулась во Францию, спустя некоторое время вышла замуж за инженера Блока (брата писателя Жана-Ришара Блока[39]) и занялась литературным трудом: писала стихи, прозу, критические статьи, переводила с русского языка на французский и наоборот. Со времени знакомства Бальмонт, по свидетельству жены, поддерживал с Люси Савицкой самые дружеские отношения[40].

Французский писатель, драматург, публицист, член Французской коммунистической партии и «друг СССР»[41] Жан-Ришар Блок родился в Париже в ассимилированной еврейской семье железнодорожного инженера Ришара Блока и Луизы Леви[42]. Старший брат Жана-Ришара Блока Марсель и младший Пьер получили техническое образование: оба, как и их отец, окончили Высшую политехническую школу. Пьер Блок, взяв себе литературный псевдоним Пьер Абраам (*фр.* Pierre Abraham)[43], следуя примеру Жана-Ришара, посвятил свою жизнь журналистике и литературе. Марсель Блок (Блох)[44], связавший свою жизнь с инженерным делом, не снискал широкой известности в литературных кругах. В письмах Бальмонта

к Дагмар Шаховской Марсель Блок называется просто — мужем Людмилы Савицкой: «Была Люси Савицкая с мужем», «на следующей неделе она с мужем приедет ко мне обедать»[45].

Дочь Людмилы Ивановны Савицкой-Блох (от брака с писателем и переводчиком Жюлем Раисом[46]), Марианна Раис, в 1951 г. становится женой Джона Родкера[47], сына еврейских эмигрантов из Польши, издателя и модерниста, входившего в круг знакомых Сильвии Бич, осуществившей первое издание романа Джеймса Джойса «Улисс». Людмила Ивановна Савицкая — в текстах, посвященных жизни и творчеству Джеймса Джойса, как правило, именуется просто: «теща Родкера» — переводчица «Портрета художника в юности».

От «тещи Родкера» — к письмам Фреды Блох

Поиск информации о людях, связанных в 20-е гг. XX в. с российской словесностью и проживавших в Европе и США, в исследовательской практике, как известно, часто связан с просмотром печатных источников, казалось бы, не имеющих прямого отношения к вопросу, ответ на который ищет исследователь.

Среди таких источников — книга «Джойс и Россия»[48] профессора Бристольского университета, слависта Нила Корнуэлла. В контексте разысканий, касающихся судьбы «Дней Турбиных» в Европе и США, представляется любопытной раскрытая в книге Корнуэлла тема «Джойс в России», посвященная связям двух литератур: русской и литературы англоязычного мира (в первую очередь Великобритании и США).

Популярность Джойса в России возникает в первой половине 1920-х (в это время Булгаков входил в русскую литературу со своими повестями («Дьяволиада», «Роковые яйца») и первым романом «Белая гвардия»). Узнаванию ирландского писателя в русскоязычной среде во многом способствовал советский журнал «Современный Запад»[49], одним из организаторов и редакторов которого был знакомый и впоследствии приятель Булгакова Е. И. Замятин, написавший первую в России рецензию на «Улисса»[50] и отметивший в ней некоторые характерные черты прозы Джойса: «полное отрицание социальной морали» и типичное для ирландского ума «сплетение в романе трагического и комического начал»[51].

Утверждение Корнуэлла, что высокая оценка Замятиным «Улисса», «по всей видимости, пробудила инте-

рес к Джойсу среди увлеченных модернизмом писателей и интеллигентов в России»[52], подкрепляется документами, свидетельствующими об этом интересе. Среди них важным представляется письмо к Замятину переводчика художественной прозы и документального наследия А. П. Чехова на английский язык — Самуила Соломоновича Котелянского[53], с 1911 г. проживавшего в Великобритании. В письме, связанном с замыслом издания журнала «Современный Запад», возникшем у советских литераторов, Котелянский сообщает своему адресату о наиболее значительных новинках западной литературы. Оценивая Джойса, он предполагает, что тот вряд ли будет интересен России. Однако, объясняя Замятину, почему именно Джойс вряд ли может быть интересен российскому читателю, Самуил Соломонович характеризует роман Джойса «Улисс» как важное и единственное достойное внимания событие в мире английской словесности:

> В иностранной литературе в последние годы не было ничего выдающегося. Искания же — а искания безусловно существуют — для русских неинтересны. Все искания здесь, поскольку они выражаются в литературе, какой-то неприятный детский лепет. Я стараюсь вспомнить, какие тут были интересные книги за последние годы и не могу вспомнить, кроме одной книги James Joyce'a. Эта книга, под названием «Ulysses», не роман, не повесть, а все-таки belles letter в русском значении этого слова. Вы вероятно читали вещи James Joyce'a. Несколько лет тому назад <…> вышла его книга рассказов «Dubliners» (Joyce — ирландец), затем «The portrait of the artist as a young man» и драма «Exiles». В течение последних пяти лет о нем ничего не знали, он не печатался. Но вдруг, после этого молчания, вышла его книга «Ulysses» во Франции <…> Мне один знакомый Joyce'a сказал, что Joyce писал эту книгу в течение 10 лет. Книга же — оплеуха всему и всем: и Британии, и Ирландии, политической и литературной, мыслящей. Для любителей порнографии — это клад. Кажется, никто еще так грубо реалистически не описывал женщин. <…> Конечно, для Англии книга эта имеет громадное значение, что вроде complete overthrow теперешнего английского романа или fiction. Но для России, мне кажется, эта книга все-таки неинтересна: она только уничтожает то, что здесь осталось незыблемым в области романа, но в ней нет ничего такого, что называется положительным. Уничтожает же Joyce без всяких сентиментальностей; для нашего вкуса даже слишком грубо.

> Вот это единственная книга, которую мог припомнить. Остальные же, о которых же шумят в газетах, не интересны[54].

Если роман Джойса стал квинтэссенцией всего модернистского движения[55], то повесть Булгакова «Дьяволиада», вышедшая в 1924 г. в альманахе «Недра», была охарактеризована тем же Замятиным как «единственное модерное ископаемое в „Недрах“»[56], при этом рецензент признавался, что «абсолютная ценность»[57] булгаковского текста невелика. В прозе Булгакова, среди ее «модерных» черт, Замятин отмечает фантастику, корнями врастающую в быт.

Залогом интереса к драматургии Булгакова за рубежом становятся не «модерные» черты, а следование традиции А. П. Чехова — открытого им психологического театра, на «сцене» которого

> люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни[58].

Именно отсутствие «модерных» черт в пьесе «Дни Турбиных» определило ее восприятие в Европе и США (во многом через постановку в МХАТе) — как продолжение традиции чеховской драмы, чеховского театра, в котором все, как в жизни, — «так же сложно и так же вместе с тем просто»[59].

Еще одним пропагандистом прозы Джойса в СССР уже в 1930-е гг. выступил последовательный критик творчества Булгакова драматург Вс. Вишневский, рекламировавший на страницах советской периодики Джойса как «чудовищно сильного реалиста»[60] и посетивший автора «Улисса» в конце 1930-х гг.[61]. В одной из заметок Вишневского 1933 г., опубликованной в журнале «Советский театр», Джойс, Булгаков и Гоголь сошлись волею автора «Оптимистической трагедии» в пространстве текущей советской критики. В обязанность советскому писателю Вишневский вменяет изучение «всех течений западного искусства», в частности романа Д. Джойса «Улисс». Необходимо сличить «Улисса», утверждает драматург,

> с «Мертвыми душами» Гоголя (не Булгакова), ибо здесь мы имеем «Мертвые души» Запада[62].

Проводником советских литературных событий в Европу был не только издававшийся в Париже Эженом Жола,

приятелем Джойса, авангардный литературно-художественный журнал «transition» (название журнала начиналось со строчной «t», в нем печатались произведения М. М. Зощенко, Вс. Иванова, В. Г. Лидина, Б. А. Пильняка и других советских авторов), но и круг парижской интеллигенции, к которому принадлежала Людмила Савицкая-Блох. В ее квартире на улице Пасси, приехав летом 1920 г. с семьей в Париж, останавливается и живет несколько месяцев Джеймс Джойс. Об этом эпизоде вспоминают многие, пишущие об авторе «Улисса»: биограф Джойса Ричард Эллманн, автор фундаментальной биографии «Джеймс Джойс» (1959, 1983: второе издание, дополненное), Алан Кубатиев, автор книги о Джойсе, вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей» в 2011 г. Н. Корнуэлл — не исключение. Он, конечно же, не обходит молчанием два, ставших хрестоматийными, эпизода из творческой биографии ирландского писателя, в которых присутствует имя переводчицы: Людмила Савицкая переводит на французский язык «Портрет художника в юности», в 1924 г. перевод был закончен и под названием «Dédalus Portrait de L? Artiste jeune par lui-même» вышел в парижском «Edition de la Siréne». Эпизод второй: в 1927 г. Сильвия Бич, близкая знакомая Джойса и Людмилы Савицкой (владелица парижского издательства «Shakespeare and company», выпустившая в 1922 г. — тиражом 1000 экземпляров — первое издание романа длиною в один день[63]), организовала сбор подписей под открытым письмом, которое опротестовывало издание «Улисса», осуществленное в США Самюэлем Ротом[64].

Среди поставивших подпись — Людмила Савицкая и четыре известных русских литератора-эмигранта (М. П. Арцыбашев, И. А. Бунин, А. И. Куприн и Д. С. Мережковский; 3 марта 1927 г. Арцыбашев скончался, это дало основание Роту заявить, что среди подписавших петицию оказались «мертвые» писатели).

В разделе «Приложение», добавленном уже после написания основного текста книги, Корнуэлл, ссылаясь на статью Элизабет Дунн «Джойс и модернизм в архиве Джона Родкера»[65], в частности, сообщает, что интересные сведения о Джойсе

> следует, очевидно, искать в собрании Марианны Родкер, которое сейчас находится в Остине, штат Техас. Они касаются деятельности Джона Родкера, польского еврея, учредившего в 1931 году Пушкинскую типографию[66] и работавшего, в числе прочего, «корреспондентом советской печати». Там же можно

почерпнуть информацию о теще Родкера — Людмиле Савицкой (или Блох-Савицкой, 1881–1957), которая, скорее всего, родилась в России[67].

Однако сведения о «теще Родкера» и переводчице Джойса рассредоточены и за пределами коллекции рукописей Научно-исследовательского центра Гарри Рэнсома Техасского университета США, сохранившей довольно обширный архив семьи «польского еврея» Джона Родкера. В нем, как удалось выяснить относительно недавно, хранятся также письма Фреды Блох, переводчицы на английский язык пьесы Булгакова «Дни Турбиных».

«Милая Фреда, какие дивные письма приходят от тебя…»

Содержимое папки «Фреда Блох» (крайние даты: 1936–1951 гг.), находящейся в архиве Джона Родкера в Научно-исследовательском центре Гарри Рэнсома Техасского университета США, состоит из записной книжки Фреды Блох с короткими деловыми записями и писем, которые можно разделить на две группы. Первая — переписка Фреды Блох с Джоном Родкером. Вторая — деловые письма, касающиеся материальной помощи Фреде Блох (Родкером было организовано перечисление небольших сумм на ее личный счет)[68].

Благодаря знакомству с документами из этой папки стало ясно: Фреда Блох, как и родители Джона Родкера, Давид и Лия, эмигрировала в Англию из Польши. Но кем Фреда приходилась семье Жана-Ришара Блоха (и приходилась ли?) и была ли она не только знакомой, но и дальней родственницей приятеля Сильвии Бич и соиздателя «Улисса»[69]? Очевидно, с Джоном Родкером и людьми «модернистского круга», ему близкими, она была знакома достаточно хорошо. В коротких ответах Родкера на письма Фреды и в его деловых записках, адресованных общим знакомым (с просьбой о помощи переводчице), присутствует несколько отстраненная, но при этом постоянная забота о «милой Фреде», чьи просьбы он, как видно из переписки, без внимания не оставлял.

Первые письма из папки «Фреда Блох» были написаны в период, когда Джон Родкер был женат на художнице Барбаре Стангер Маккензи-Смит, родившей ему сына Джона Пола. Его дочери Джоан Родкер и Камилла Баттс также часто упоминаются в письмах Фреды. Встречаются в эпистолярии имена известных художников и литераторов, составлявших

общий круг знакомых Родкера и Фреды Блох, среди них поэтесса и детская писательница Рут Мэннинг-Сэндерс, актриса Дороти Уорд и др.

В письме от 20 июня 1937 г., открывающем собрание писем переводчицы к литератору-модернисту Родкеру, присутствует тема беспокойных предвоенных лет: Фреда, в то время проживающая в Ричмонде, собирается на отдых в приморский Вортинг, она пишет Родкеру о своем брате, живущем в Польше:

> Надеюсь, в этом году мой брат приедет туда [в Вортинг. — *М. М.*] в свой отпуск и побудет со мной, тем более что Вилли[70] обещал ему сдать квартиру и одолжить денег — ограничения на вывоз валюты теперь уже приняты в Польше, Германии и Австрии. Брат пишет, что достаточно наличных на поездку к нам ему не позволят вывезти. Я дожидаюсь ответа от него. Если он не приедет — я сама поеду в Польшу, он пообещал заплатить за проезд. Все рвется послать мне денег, да не может: все эти ограничения так мучительны для меня! Как поживает Барбара[71]?[72]

Спустя пять дней Родкер пишет Фреде ответное письмо, восхищаясь в первых строках:

> Милая Фреда,
> Какие дивные письма приходят от тебя, вот бы мне хотя бы половину твоей легкости в письмах. Я же мучаюсь. И не важно, пишу ли я деловое послание или же хочу по-дружески поделиться с кем-нибудь новостями. <…>
> Надеюсь, ты прекрасно проводишь время в Вортинге. <…>
> Я рад, что твой брат приезжает, мне бы хотелось увидеться с ним. Возможно, <…> [к нам] приедет Камилла[73].
> Барбара чувствует себя хорошо, как всегда, даже лучше. Все вокруг недоумевают, думали, что ее преследуют боли, она мучается, но нет? Почему? Мы оба ждем не дождемся прибавления в семье. Позвоню, когда ты вернешься[74].

Письмо написано в те дни, когда супруги Родкеры ожидают рождения сына. Следующие письма из папки Фреды Блох относятся к периоду осени 1938-го: Родкер пишет ответ переводчице (ее письмо в архиве отсутствует), успокаивая ее чрезмерную щепетильность в вопросе денег, перечисляемых для нее знакомыми Родкера:

> Что касается личных пожертвований, то суммы небольшие и слагаются из излишков, которые некоторым удачливым людям посчастливилось иметь. Нет никого повода чувствовать себя «по-свински». На твоем месте я относился бы к этому как к вознаграждению за все, что было сделано для других: нежная ко мне привязанность людей побуждает их помогать мне [sic!][75].

В этом же письме он упоминает об Эрике Котерилл, эксцентричной писательнице, поклоннице Бернарда Шоу, расположения которого она весьма настойчиво добивалась (среди ее «выходок» — внезапные появления на мотоцикле у дома Шоу) и в конце концов открыто объяснилась ему в любви. Жена драматурга Шарлотта Пейн-Таунсхенд написала влюбленной молодой женщине решительное письмо, коротко объясняя неуместность ее дальнейшего присутствия в жизни Шоу. В тексте письма присутствуют и слова сочувствия настойчивой Эрике Котерилл: ведь Бернард Шоу

> дружелюбен и мягок со всеми, начиная от собак и кошек и кончая герцогами и герцогинями. И все они заблуждаются, принимая его широкую отзывчивость только на свой счет. Он и так чересчур приблизил Вас. Мне было бы очень неприятно найти Вас через некоторое время в отчаянном положении[76].

Как подчеркивает биограф Б. Шоу Майкл Холройд, драматург считал, что у Эрики Котерилл был подлинный литературный талант: «она не сумасшедшая, но родилась раньше своего времени»[77].

Родкер пишет:

> В субботу я виделся с Эрикой по поводу ее книжки. Книжка практически готова для печати. Первоклассная работа. Эрика мне нравится все больше и больше, и мальчикам тоже[78]. У нас все хорошо. Джон Пол — грандиозен и неизменно весел. Ты должна снова с ним повидаться. Я сейчас занят открытием новой типографии, я на нее очень надеюсь[79].

Следующее письмо Фреды Блох к Родкеру — без даты. Скорее всего оно было написано в сентябре 1939 г., так как в письме говорится о нападении Германии на Польшу:

> Я не понимаю этой войны, понимаешь ли ты? Почему несчастная маленькая Польша осталась один на один с этим?

> Как только они [возможно, правительства Англии и Франции. — *М. М.*] допустили, чтобы ее проглотили и положение Гитлера облегчилось: ведь единственная вещь, которой он страшился, была война на два фронта. Это единственное, что могло спасти и нас, и Польшу. Все это вопиющее безумие. Что все это значит? Естественно, я понятия не имею, что случилось с моим братом и его семьей. Его старший сын в армии. На прошлой неделе я написала в штаб-квартиру Babcock & Wilcox[80] в Лондоне, полагая, что они могут знать, по крайней мере будут ли в ближайшее время эвакуировать сотрудников фирмы в Сосновце. Сосновец находится в 4 милях на северо-запад от Катовице. Мне никто пока не ответил[81].

Из письма Фреды ясно, что ее брат был сотрудником американской энергетической компании «Babcock & Wilcox», работал в одном из центров угольной и металлургической промышленности Польши — городе Сосновец, в котором к началу Второй мировой войны проживала крупная еврейская община (евреи составляли 22% населения города, многие погибли во время нацистской оккупации в лагерях смерти). Продолжает подборку писем еще одно письмо Фреды к Родкеру от 15 ноября 1939 г. В этом письме, написанном из города Бат, она обращается к своему знакомому с просьбой, которая касается ее младшего племянника Янека, он готовился к поступлению в университет — война застала его в Варшаве:

> На прошлой неделе я получила от него письмо. Он пишет, что пробирался на восток и был арестован русскими. Как ему удалось бежать, он не рассказывает, говорит только, что 17 октября добрался до Венгрии, где оказался в лагере для беженцев, наполненном поляками. У него ни копейки денег, от русских он бежал с единственным летним костюмом. Пишет, что в лагере им пообещали выдать белье, и тут же добавляет: «Могу себе представить, сколько его придется ждать и на что это будет похоже».
> <…> по собственной просьбе моего племянника я добиваюсь от BBC, чтобы его имя включили в список бежавших из Польши и зачитали в девятичасовом вечернем эфире после трансляции на польском [языке] новостных сообщений. Пока я не могу понять, к кому на радиостанции за этим обратиться: очевидно, мой запрос до сих пор не дошел до нужного отдела — каждый вечер я слушаю (единственный в этом доме действующий радиоприемник — у повара) и ничего.

> Сегодня моя приятельница англо-польских корней Берта Гардинер дала мне подробнейшие инструкции по этом делу, так что я надеюсь на положительный результат, хотя, если это правда, что немцы повсюду конфисковали радиоприемники, неизвестно услышит ли когда-нибудь мой брат это сообщение. <…>
> Твоя помощь мне нужна в следующем: что предпринять, чтобы добиться приезда мальчика в Англию? Я не могу бросить его на произвол судьбы, одинокого и болезненного. Нынешней весной его признали негодным для службы в армии. <…>
> От Берты [Гардинер] пришли туманные сведения, по-моему, сомнительные. Она говорит, что мне в первую очередь нужно получить разрешение в отделении Британского совета в Венгрии и объяснить им, что я оплачу переезд и потом буду содержать его в Англии. Янек — польский подданный, и я не думаю, что это верный ход. Очевидно, нужно обращаться здесь в МИД за видом на жительство? Я просила ее сходить в Польское консульство и узнать, что от меня требуется. В то же время я не могу добиться, кто снабжает ее информацией, и уже не думаю, что она вообще способна разобраться в этом деле. Затем я и пишу тебе, чтобы сказать, я была бы признательна тебе, если бы ты сходил в консульство, адрес — Портленд-плейс, 63 (Лондон) и все узнал для меня. На отдельном листе прикладываю подробные сведения о Янеке[82].

Судьба Янека сложилась удачно: знакомые Фреды, проживавшие в Будапеште, вызволив его из лагеря для беженцев, устроили у себя дома и, как пишет Фреда, относились к нему как к члену семьи («У венгров прекрасное, великодушное сердце»[83]). Сведения о племяннике Янеке из приложенного к письму листа дают ответ на вопрос о фамилии переводчицы «Белой гвардии»: фамилия племянника и его отца Станислава, брата Фреды и менеджера «Babcock & Wilcox» в Сосновце, — Блох[84].

Неизменно в письмах к Родкеру Фреда Блох, проживавшая в 1941 г. в Северном Девоне, рассказывая о себе и своих польских родственниках, интересуется его близкими:

> А Камилла — ей уже 21? И следовательно, она военнообязанная? Сдала ли она свой экзамен? Что слышно о Джоане[85]? Она до сих пор в Нью-Йорке или где? Расскажи мне. Конечно, мне хочется узнать, как Барбара и как твой сын, где они теперь? Надеюсь, они в относительной безопасности, здоровы и благополучны. <…>

> Около двух недель назад через Красный Крест я получила сообщение от моего брата, он в Польше, здоров. Месяц назад пришла телеграмма от Янека из Будапешта, он тоже в порядке. <…>
> Здесь [в Северном Девоне. — *М. М.*] спокойно. Временами раздается боевая тревога, но для нас — без последствий. Было страшно на вторую ночь после бомбардировки Плимута. Из наших окон были видны разрывы снарядов и рыскающие прожектора. Несчастный Плимут упорно бомбят с начала августа, но те две ночи на прошлой неделе казались роковыми. Говорят, хуже, чем в Ковентри, а там кто знает[86].

Судя по письмам Фреды, Родкер регулярно отвечал на ее послания, однако в папке «Фреда Блох» сохранились всего четыре письма к ней. Летом 1942 г. Фреда переезжает из Северного Девона в Южный Девон. В письме от 29 марта 1943 г. она — видимо, повторно — обращается к Родкеру с вопросом о еврейском празднике, на который тот не ответил ранее:

> Мне стоит больших усилий снова беспокоить тебя, но, похоже, твой отец — единственный, кто может разрешить для меня вопрос одного еврейского праздника[87]. Поляки знают польское название его, но ни одного достойного английского выражения не обнаруживается и вряд ли найдется библиотека, в которой можно было бы справиться, даже если бы я и поехала туда, но поехать я не могу. Пожалуй, в твоих глазах, Джимми, это объяснение извинит мою назойливость. От души надеюсь, что с тобой все в порядке. С любовью, Фреда[88].

Вопрос Фреды связан с неким переводом, над которым она в то время работала. Ответ Родкера — это третье письмо из четырех, сохранившихся в архивной папке, — выдает его легкое раздражение:

> Я повез твои вопросы в Эвшем, где у нас больше возможностей добыть ответы, и передал их моей приятельнице. Однако она уехала и на несколько дней я потерял ее из виду. Впрочем, на прошлой неделе она снова проявилась и обещала помочь. «Koller» — это, конечно же, пятничная вечерняя буханка хлеба, по субботам раз в неделю подается белый хлеб, причем плетение по верху, как мне объяснили, изображает девичью косу, косу невесты «kalla». Но почему? Полагаю, в Талмуде ты найдешь внятное объяснение.

Так или иначе, если Эвшем не доставит нам убедительных комментариев, я спрошу моего отца, с которым, возможно, увижусь через неделю или две — впервые после почти трех месяцев перерыва, у меня так мало времени теперь.
Если только эти вопросы задерживают твой перевод, а тебе нужны деньги за него, я вышлю тебе. И потом — ты всегда сможешь внести уточнения в корректуре. Так обычно делается. Как бы то ни было, я постараюсь ответить тебе на следующей неделе[89].

Следующее — и последнее в этом обзоре — письмо из папки написано Фредой после войны, 19 декабря 1945 г. Она пишет Родкеру из приморского города Торки. И снова, как и в предыдущих письмах, в начале письма — благодарность за поддержку:

<...> Я получила твое письмо и все это время порывалась ответить, надеясь улучить свободную минуту и пересказать все-все новости, и все никак не получалось вздохнуть и собраться с мыслями. Столько всего нужно переделать, что я едва поспеваю, а дела все прибывают и прибывают. <...>
Все это звучит глупо, ты чего доброго заподозришь мою неспособность оценить твою дружбу и сердечную заботу, которую ты сверх меры расточаешь. Я была очень тронута и безмерно благодарна получить от тебя перевод в конце октября и еще более растрогана посылкой последнего, смущена как никогда, но все же не сомневаюсь, что ты извинишь меня, верно? <...>
Дай Бог тебе здоровья, что спрашиваешь, пригодился бы мне чек. Несомненно, и это очень мило, что ты упомянул о нем. Жизнь дорожает <...> на продукты много не потратишь, когда топливо и одежда так разорительны. Я воздерживаюсь от покупок до последнего, но есть вещи, как туфли, например, без которых не обойтись. Мои расходы невелики. Вилли платит за дом, а мне остается только моя доля повседневных трат.
Заработала крохи. Сделала указатель для книжки Дугалда Макколла[90] о Стэре[91], а сейчас занимаюсь указателем для издания собрания вывесок магазинов старого Лондона [из коллекции] Эмброуза Хила[92]. Не представляю, как обернуться с рождественскими открытками — издательства галдят и до последней недели держат меня на привязи в ожидании корректур!

> Мне было бы очень радостно получить от тебя известия. Как ты? Чем сейчас занимается Камилла, далеко ли Джоана? Прими, Джимми, дорогой, мои наилучшие пожелания к Рождеству. С любовью, Фреда[93].

В 1933–1939 гг. Джон Родкер работает британским представителем советского литературного агентства, что позволило ему несколько поправить пошатнувшееся к тому времени финансовое положение. Возможно, в 1934 г. в созданном для выпуска советской художественной и научной литературы лондонском издательстве «Preslit» планировалось выпустить и пьесу М. А. Булгакова «Белая гвардия» — в переводе Фреды Блох. Но по каким-то причинам, — вероятно, сыграло свою роль издание перевода пьесы в американском сборнике «Six Soviet Plays», подготовленном Ю. Лайонсом, — печатание перевода, выполненного Фредой Блох, не было осуществлено: он пригодился для постановки пьесы в лондонском театре «Амбассадор». Косвенным доказательством этих неосуществленных намерений может служить перевод пьесы М. А. Булгакова «Мертвые души» (по поэме Н. В. Гоголя)[94], выполненный переводчиком текстов А. М. Ремизова Алеком Брауном[95] и сохранившийся в архиве Джона Родкера с припиской на титульном листе машинописи, сообщающей о том, что правами на перевод владеет соиздатель «Улисса» и знакомый Фреды Блох — «All rights Property of John Rodker»[96].

За помощь, оказанную при сборе архивных материалов, автор текста выражает благодарность Александре Дзенковской — сотруднице отдела государственных услуг Harry Ransom Center The University of Texas at Austin, Готфриду Кратцу и Наталье Цыкуре, осуществившей перевод писем Фреды Блох и Джона Родкера.

Примечания

1 *Булгакова Е. С.* Дневник // Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М.: Вагриус, 2004. С. 161.

2 Бертенсон Сергей Львович (1885–1962) — библиограф, историк литературы и театра, переводчик. С 1918 г. работал в МХАТе: секре-

тарем дирекции, заведующим труппой, затем — заместителем директора Музыкальной студии МХАТа. С августа 1928 г. жил в США.

3 ОР РГБ. Ф. 562. К. 48. Ед. хр. 5

4 *Bulgakov M.* Days of The Turbins // Six Soviet Plays / [пер. Ю. Лайонса; предисл. Э. Райса]. Boston, New York: Houghton Mifflin company, 1934. P. 1–84, 1 ил.; 2-е изд.: L.: V. Gollancz, 1935.

5 *Лурье Я. С.* Дни Турбиных: примечания // М. А. Булгаков. Пьесы 20-х годов / Булгаков М. А. Л.: Искусство, 1990. 2-е изд., стереотип. С. 531.

6 Москва : [хроника] // Вечерняя Москва. 1933. 16 дек. (№ 287). С. 1.

7 *Беклемишева В. Е.* Репертуар театров РСФСР: 1933 г. / В. Беклемишева, М. Мирингоф, Н. Шаповаленко. М.: Цедрам, 1934. 47 с.

8 О постановке пьесы «Дни Турбиных» в студенческом театре Йельского университета и о роли Юджина Лайонса в американской судьбе пьесы, в частности, см.: *Мишуровская М. В.* З. Каганский и Ю. Лайонс в сценической судьбе пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» // Русские евреи в Америке. Торонто; СПб., 2015. Кн. 12. С. 143—173; *Мишуровская М. В.* «Дни Турбиных» в дневнике Е. С. Булгаковой: к истории сценического воплощения пьесы М. А. Булгакова на сцене студенческого театра Йельского университета // Театральная мемуаристика: Одиннадцатые Междунар. научные чтения «Театральная книга между прошлым и будущим» / Рос. гос. б-ка искусств; сост. А. А. Колганова. М.: РГБИ: Три квадрата, 2015. С. 134–148.

9 Договор, заключенный между М. А. Булгаковым и Ю. Лайонсом, заверенный Э. Л. Жуховицким, хранится в архиве писателя в РО ИРЛИ, см.: Ф. 369. № 46. Л. 10–12.

10 *Булгаков М. А., Лайонс Ю., Жуховицкий Э. Л.* Договор от 30 января 1934 г., закрепляющий за Ю. Лайонсом права на перевод и постановку романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 46. Л. 11–12.

11 *Булгаков М. А., Лайонс Ю., Жуховицкий Э. Л.* Черновик договора от 8 января 1934 г., закрепляющего за Ю. Лайонсом права на перевод и постановку пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных»: [на англ. яз.] // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 46. Л. 13.

12 *Бертенсон С. Л.* Письмо Булгаковой Е. С. от 12 декабря 1933 г. // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 71.

13 Гест Симеон (1890–1964) — американский театральный и кинопродюсер. Родился в Вильнюсе, некоторое время жил в Одессе, в 1918 г. эмигрировал в США. Личный фонд С. Геста хранится в Театральном отделе Нью-Йоркской публичной библиотеки. Среди рукописей, отложившихся в данном фонде, есть и текст пьесы «Дни Турбиных», оказавшийся в распоряжении С. Геста в 1928 г. См.: Simeon Gest papers, *T-Mss 1986-029. Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. URL: http://archives.nypl.org/the/22582#overview: [электронный ресурс] (дата обращения 17. 03. 2017).

14 *Булгакова Е. С.* Письмо Бертенсону С. Л. от 29 января 1934 г. // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 72.

15 *Чудакова М. О.* Архив М. А. Булгакова: материалы для творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. М., 1976. Вып. 37. С. 148—149.

16 Окленд Родни (Норман Окленд Бернштейн; 1908–1991) — британский актер, драматург, сценарист. Одна из самых известных пьес Окленда — трагикомедия «Розовая комната» — в 1952 г. получила негативную оценку английских театральных критиков. В 1988-м больной лейкемией Окленд переписал пьесу: он дал ей другое название — «Сущий ад». В том же году пьеса с успехом шла на сцене театра «Orange Tree» в постановке Сэма Уолтерса и Джона Гардине. В 1991 г. текст пьесы был адаптирован Энтони Пейджем — для Би-би-си. Главную роль в этой телепостановке сыграла Джуди Денч. В 1995 г. пьеса была возобновлена Пейджем в Королевском национальном театре (с Д. Денч в главной роли). С начала 1930-х гг. Р. Окленд, как сценарист, сотрудничал с Альфредом Хичкоком. В 1942-м номинировался на «Оскар» как автор сценария к фильму «49-я параллель» (режиссер Майкл Пауэлл). Последняя работа Окленда для кино — адаптация текста «Пиковой дамы» А. С. Пушкина (1949, не экранизирована).

17 «Curtis Brown LTD» — литературное агентство, основанное в 1905 г. в Англии американцем Альбертом Кертисом Брауном. Сегодня отдельные офисы «Curtis Brown LTD» существуют в Нью-Йорке, Лондоне, Торонто и Сиднее, каждый работает как независимая компания. Клиентами этого агентства в разное время были: Д. Г. Лоуренс, К. С. Льюис, Дафна дю Морье, А. А. Милн, У. Черчилль, У. Х. Оден, Т. Драйзер, А. Рэнд и О. Нэш.

18 Оригинал договора М. А. Булгакова с Г. Кельверлей (на английском языке) и черновик (на русском языке) см.: РО ИРЛИ. Ф. 369. № 32. Л. 6–12.

19 Видимо, М. А. Булгаков, имея основания, оговоренные в соглашении с Г. Кельверлей, рассчитывал на скорую постановку пьесы — в 1935 г. Но, кроме письма от 8 августа 1935 г., в котором сообщалось о переводе через Торгсин суммы в 17 фунтов 15 шиллингов 9 пенсов и договора с Г. Кельверлей, «более никаких известий» от представителей этого литературного агентства писатель не получил, «денег тоже». См.: *Булгаков М. А.* Письмо к Вегнер Ли, представительнице «Curtis Brown LTD», от 13 сентября 1935 г.: [машинопись, черновик; подпись — автограф М. А. Булгакова] // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 15. Л. 2.

20 См.: *Картер Х.* Театр мирового значения // Известия. М., 1938. 27 окт. (№ 251). С. 3; «Дни Турбиных» в Лондоне // Интернациональная литература. М.; Л., 1939. № 1. С. 237.

21 Зарубежная хроника. Англия // Искусство и жизнь. Л., 1939. № 1. С. 43.

22 *Булгакова Е. С.* Дневник // Михаил и Елена Булгаковы… С. 409.

23 Там же.

24 О роли З. Л. Каганского в зарубежной судьбе текстов М. А. Булгакова, в частности, см.: *Мишуровская М. В.* Борьба за роман «Белая гвардия» и издательские интриги 20-х годов. Изд. 2-е, доп. М.: Музей Булгакова, 2016. 116 с.

25 «The White Guarde» (1934–1938), Rodney Ackland // University of Birmingham : Cadbury Research Library : Theatre Collection. № MS38/3934.

26 О первой постановке пьесы в Лондоне говорится также и в программе спектакля «Белая гвардия»: «Originally, Ambassadore, March 11/1934». См.: Программа спектакля «The White Guarde» : 1938 г. // University of Birmingham : Cadbury Research Library : Theatre Collection. № MS38/3934 (без нумерации листов).

27 Эшкрофт Пэгги (1907–1991) — британская актриса, получившая в 1985 г. премию «Оскар» за лучшую женскую роль второго плана (фильм Д. Лина «Поездка в Индию», роль миссис Мур). В 1926 г. дебютировала в Бирмингемском репертуарном театре. В 1928–1933, 1940, 1950–1951 гг. выступала в театре «Олд Вик». С момента основания Питером Холлом в 1960 г. в Стратфорде-на-Эйвоне Королевского шекспировского театра была его ведущей актрисой. Трижды замужем. Во втором браке — за режиссером и теоретиком театра Ф. Ф. Комиссаржевским.

28 Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) — режиссер, педагог, теоретик театра, брат В. Ф. Комиссаржевской. В 1918–1919 гг. экспериментировал в области «синтетического театра» — в Театре-студии Художественно-просветительного совета рабочих организаций (ХПСРО), пытаясь слить воедино различные виды искусства в одном сценическом представлении. С 1919 г. жил в Лондоне. Один из ведущих режиссеров Англии, с 1939 г. жил в США. С 1925 по 1936 г. ставил в английском театре пьесы А. П. Чехова: «Иванов» (1925), «Дядя Ваня» (1926), «Три сестры» (1926) и «Чайка» (1936). В 1936 г. поставил «Короля Лира» Шекспира в Королевском шекспировском театре в Стратфорд-на-Эйвоне. Преподавал в Королевской академии драматического искусства. Среди его студентов — многие известные актеры: Джон Гилгуд, Чарльз Лоутон, Доналд Волфит, Кристофер Пламмер, и будущая жена, актриса Пэгги Эшкрофт. Автор статей в Британской энциклопедии, автор книг «Myself and the theatre» (Лондон, 1929), «Costume of the theatre» (Лондон, 1931), «The theatre and a changing civilisation» (Лондон, 1935) и др.

29 Редгрейв Майкл (1908–1985) — британский актер, режиссер и писатель. До начала актерской карьеры (до 1934 г.) работал учителем в школе для мальчиков «Cranleigh School» в графстве Суррей. Ставил с учениками спектакли по «Гамлету», «Буре» и «Королю Лиру». Среди его ролей, исполненных в конце 1930-х гг., — Алексей Турбин в «Белой гвардии», поставленной Б. Эльбери и М. Сен-Дени в театре «Феникс», в том же октябре 1938-го он сыграл сэра Эндрю Эгьюйчика из «Двенадцатой ночи», Гарри, лорда Мончески, в «Се-

мейном празднике» по Томасу Стернзу Элиоту (Westminster Theatre, март 1939 г.).

30 См.: *Wearing J. P.* The London Stade 1930–1939 : A Calendar of Productions, Performers, and Personnel. Rowman&Littlefield, 2014. P. 347.

31 Там же.

32 Там же. Вопрос, которым заканчивается статья, посвященная спектаклю «Белая гвардия» 1934 г.: «1 perf.** Ist perf. This adpt?» (с. 347).

33 Договор М. А. Булгакова с Г. Кельверлей : черновик (на русском языке) от 10 мая 1935 г. // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 32. Л. 7 об. ; Договор М. А. Булгакова с Г. Кельверлей: оригинал (на английском языке) от 10 мая 1935 г. // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 32. Л. 8 об.

34 См.: *Бальмонт К. Д.* «Мы встретимся в солнечном луче»: письма Константина Бальмонта к Дагмар Шаховской: 1920–1926 / публ., сост., подгот. текста, примеч. Р. Бёрда, Ф. Черкасовой. М.: Русский путь, 2014. 624 с. Упоминания о Л. И. Савицкой в письмах Бальмонта см. на с.: 75, 110–112, 117, 127, 128, 132, 134, 140, 148, 151, 152, 201, 226, 232, 264, 296, 320, 322, 375, 378, 384, 389.

35 К 1923 г. в издательстве «Bossard» вышли книги И. А. Бунина («Господин из Сан-Франциско», «Деревня»), А. И. Куприна («Дуэль», «Гранатовый браслет»), Д. С. Мережковского («Четырнадцатое декабря»), Г. Д. Гребенщикова («Чураевы») и др. В этой серии вышел сборник путевых очерков К. Д. Бальмонта «Солнечные видения».

36 *Balmont K.* Vision solaires: Mexique — Egypte — Inde — Japon — Oceanie / trad. Par Ludmila Savitzky. Paris : Bossard, 1923. Публ. перевода текста предисловия Л. И. Савицкой-Блох к очеркам К. Д. Бальмонта (пер. А. Н. Таганова) см. в кн.: Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 4. Иваново: Иванов. гос. ун-т, 1999. С. 373–380.

37 *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 357, 359.

38 Куприяновский Павел Вячеславович (1919–2002) — ученый-филолог, педагог, профессор кафедры теории литературы и русской литературы XX в. Ивановского государственного университета. В 1946 г. защитил диссертацию о журнале «Северный вестник». Автор книг: «Соприкосновенья: Литературно-краеведческие очерки и разыскания» (1988), «Неизвестный Фурманов» (1996), «Поэт с утренней душой: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта»; в соавторстве с Н. А. Молчановой (2003), «К. Д. Бальмонт и его литературное окружение»; в соавторстве с Н. А. Молчановой (2004) и др.

39 Блок Жан-Ришар (1884–1947) — французский писатель, драматург, журналист, литературный критик, общественный и театральный деятель. Член Французской коммунистической партии. В детстве Блок, увлеченный литературой и музыкой, начал писать стихи и рассказы вместе со своим ровесником Марселем Коэном

(впоследствии — известным лингвистом, специалистом по семитским языкам, автором работ по проблемам социолингвистики) редактировал газету, выпускавшуюся в лицее Кондорсе. В Сорбонне, не поступив на филологический факультет, изучал историю и географию. Окончив университет, преподавал в лицее в Лон-ле-Сонье. В 1910–1914 гг. издавал в Пуатье журнал «Эффор либр», в котором печатались Р. Роллан, Р. Мартен дю Гар, Ш. Вильдрак, Ж. Ромен, Ж. Дюамель и др. В те же годы он создает сборник рассказов «Леви» (1912), социально-критический роман о проблеме сохранения национально-культурной идентичности «...и компания» (1914, изд. 1918), а также пьесу «Мятущаяся» (1910). С 1923 г. сотрудничает с журналом «Европа», издаваемым Р. Ролланом. «Блок принял Октябрьскую революцию и вступил в 1921 г. во Французскую коммунистическую партию. В то же время он преисполнен сомнений: его беспокоит судьба личности в условиях диктатуры пролетариата» (Л. А. Левбарг). В 1925 г. посетил Палестину — в связи с открытием Еврейского университета в Иерусалиме. В 1934 г., после участия в работе Первого Всесоюзного съезда советских писателей, Блок публикует книгу статей «Рождение культуры» (1936), основная тема которой — «борьба за создание искусства для народа, анализ и пропаганда завоеваний советской литературы» (Л. А. Левбарг). В 1936 г. выпускает одну из самых ярких своих книг — «Испания, Испания!». Весной 1937 г. Блок совместно с Луи Арагоном начинает выпуск вечерней коммунистической газеты «Ce Soir», выходившей до сентября 1939 г. и возобновленной в 1944 г. Ж.-Р. Блок сотрудничал в «L'Humanité», был одним из редакторов журнала «Commune».

40 *Куприяновский П. В.* Предисловие Л. Савицкой к французскому изданию книги К. Бальмонта «Солнечные видения» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века... С. 373.

41 В 1934 г. Ж.-Р. Блок в первый раз посетил СССР: он участвовал в работе Первого Всесоюзного съезда советских писателей, познакомился с Максимом Горьким. Вернувшись во Францию, Блок становится одним из основателей Комитета бдительности интеллигентов-антифашистов, секретарем Ассоциации революционных писателей и артистов, одним из организаторов международных конгрессов писателей в защиту культуры. В 1941 г., спасаясь от гестапо, Жан-Ришар Блок вместе с женой, Маргерит Блок, по приглашению Союза советских писателей приезжает в Москву. Писатель работает на московском радио, готовя антифашистские выступления-комментарии для французов: «с 1941-го до начала 1945 года Жан-Ришар Блок написал двести сорок боевых статей-радиолистовок» (В. Н. Седых). В декабре 1944 г., не дожидаясь окончания войны, Жан-Ришар и Маргерит Блок — через Баку, Тегеран, Дамаск, Триполи, Алжир — возвращаются в Париж. О жизни писателя-коммуниста в СССР, в частности, см.: *Седых В. Н.* Публицистика, написанная кровью сердца // *Блок Ж.-Р.* Ответственность таланта: худож.

публицистика / пер. с фр.; предисл. В. Н. Седых. М.: Прогресс, 1984. 392 с.

42 Луиза Леви в возрасте 86 лет погибла в Освенциме.

43 Блок Пьер (псевд. Пьер Абраам; 1892–1974) — французский писатель, литературовед, журналист, переводчик, общественный деятель. Участник движения Сопротивления. Член Компартии Франции. Младший брат писателя Жан-Ришара Блока. С 1949 г. — главный редактор основанного Роменом Ролланом и Ж.-Р. Блоком журнала «Европа». Автор романа «Держись крепче!» (1951), повествующего о борьбе докеров и рабочих Ниццы за мир, против «атлантической» агрессивной политики правительства; автор театроведческих работ — «Le physique au théâtre» («Физика театра», 1933) и др., исследований о Бальзаке (1929) и Прусте (1930). Написал книгу воспоминаний «Три брата» (1971) и книгу о Фрейде (1974). Перевел на французский язык пьесы Бертольда Брехта и другие произведения немецкой литературы. В 1933–1965 гг. участвовал в подготовке и издании «Французской энциклопедии» («Encyclopédie française») — руководил работой над томами, посвященными литературе и искусству.

44 Архивные материалы, связанные с М. Блоком, см.: Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 28222. Fonds Jean Richard Bloch. В 2010 г. вышла книга «Ludmila Savitzky & André Spire», составленная Мари-Брюнетт Спир, дочерью поэта и деятеля сионизма Андре Спира. В книге представлена переписка Людмилы Савицкой-Блох с Андре Спиром (1868–1966), Марселем Блоком, переписка А. Спира с женой и матерью, Жаном-Ришаром Блоком и др. Обзор содержания книги см.: URL: http://www.fondationlaposte.org/florilettre/articles-critiques/ludmila-savitzky-andre-spire-par-olivier-plat. Во время подготовки текста о Фреде Блох издание было недоступно автору статьи.

45 См.: *Бальмонт К. Д.* Письмо к Дагмар Шаховской от 24 ноября 1922 г. Париж // Бальмонт К. Д. «Мы встретимся в солнечном луче»: письма Константина Бальмонта к Дагмар Шаховской… С. 152—153.

46 В 1911 г. Л. И. Савицкая вышла замуж за писателя и переводчика Жюля Раиса (наст. имя: Жюль Соломон Каше; 1872 — 30 ноября 1943: погиб в Освенциме). В 1916 г., в одном из писем к А. Спиру, она сообщает о том, что стала близка с Марселем Блохом. Развод с Жюлем Раисом был болезненным. А. Спир в конфликте супругов, несмотря на давние приятельские отношения с Раисом (оба окончили Школу политических наук, обоих привлекала в творчестве социальная проблематика), принял сторону Л. И. Савицкой. Благодаря дружбе с А. Спиром Л. И. Савицкая-Блох знакомится в начале 1920-х гг. с Эзрой Паундом и Джеймсом Джойсом.

47 Родкер Джон (1894–1955) — писатель, поэт, издатель. Кавалер ордена Почетного легиона. Родился в Манчестере, в еврейской семье, эмигрировавшей в Англию из Польши. В 1912 г. его стихи и очерки появляются в журналах «The Dial», «The Egoist», «The New Age». В середине 1919 г. открывает издательство «Ovid Press», в котором

издает стихи Т. С. Элиота, Эзры Паунда и др. В 1922 г., во время подготовки печатания второго тиража романа Д. Джойса «Улисс» (см. сноску № 60), знакомится с Л. И. Савицкой-Блох, убеждает ее перевести «Портрет художника в юности». В 1923-м открывает издательство «Casanova Society»: выпускает малотиражные дорогие издания. В 1932 г. Родкер объявлен банкротом: процесс удовлетворения исковых требований затянулся до 1945 г. С 1933 по 1939 г. работает британским представителем советского литературного агентства — в издательстве «Preslit» выпускает современную художественную и научную советскую литературу. С 1940 по 1952 г. работает с Анной Фрейд над подготовкой к печати трудов Зигмунда Фрейда. В 1951 г. женится на Марианне Раис, дочери Л. И. Савицкой-Блох и Жюля Раиса. Предыдущие браки: с писательницей Мэри Баттс, с художницей Барбарой Стангер Маккензи-Смит. У Родкера было трое детей: две дочери, Джоан Родкер (от Сони Коган, см. сноску № 81) и Камилла Баттс, и сын — Джон Пол Моррисон. Среди неопубликованных произведений Родкера — роман «Обезьяна — гений». Описание архива Д. Родкера в The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center см.: URL: http://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingaid.cfm?eadid=00350.

48 *Корнуэлл Н.* Джойс и Россия / пер. с англ. СПб.: Акад. проект, 1988. 190 с. — (Соврем. зап. руссистика).

49 Современный Запад: журнал литературы, науки и искусства. М.; Л.: Всемир. лит., 1922–1924. Место изд.: Кн. 1 (1922) — Пб.; Кн. 2–3 (1923) — Пб., М.; Кн. 4 (1923) — М., Пг.; Кн. 1 (5) — 2 (6) (1924) — М., Л. Одним из организаторов журнала, его постоянным автором и переводчиком был Е. И. Замятин. См.: Российская национальная библиотека: электронный каталог «Периодические и продолжающиеся издания на русском, украинском и белорусском языках»: URL: http://www.nlr.ru/rlin/Periodika_rus.php.

50 Об этом, в частности, см.: *Гениева Е. Ю.* Литературный мир об «Улиссе» Джойса // Иностр. лит. М., 1989. № 5. С. 239–244.

51 *Замятин Е. И.* Англия и Америка / Е. З. // Соврем. Запад. Пб.; М., 1923. № 2. С. 229.

52 *Корнуэлл Н.* Джойс и Россия... С. 87.

53 Котелянский Самуил Соломонович (1880, Острополь — 1955, Лондон; в Британии с 1911) — журналист, переводчик русской классики. Его переводы на английский язык рассказов и документального наследия А. П. Чехова получили высокую оценку филологов и литераторов-переводчиков в России, Европе и США. Приехав в Лондон, Котелянский познакомился с Д. Г. Лоренсом: через него он вошел в кружок молодых литераторов во главе с Дж. М. Марри, группировавшихся вокруг журнала «Ритм» (1911–1913). «Большая часть его переводов, особенно в начале его переводческой деятельности, была выполнена в соавторстве с английскими литераторами — Дж. М. Марри, К. Мэнсфилд, Г. Кэнненом, Л. Вульфом, Ф.

Томлинсоном, Д. Г. Лоренсом, которые редактировали его английский текст. См. об этом: *Woolf L.* Kot // The New Statesman and Nation. 1955. V. XLIX. N 1248. P. 170–172. Впоследствии при переизданиях Котелянский снял имена своих соавторов с титулов» (*Шерешевская М. А.* Переводы. (Проза и письма): [обзор переводов творческого наследия А. П. Чехова на английский язык]. URL: http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-3692.htm?cmd=2 (дата обращения: 16.01.2017).

О жизни и творчестве С. С. Котелянского см.: *Рогачевский А. Б.* Интеллектуалы, авантюристы, реформаторы: российские евреи-эмигранты в Великобритании (XX век) //Лехаим. 2009. № 11 (211). URL: http://lechaim.ru/ARHIV/211/rogachevskiy.htm (дата обращения: 6.01.2017); *Rogachevskii A. B.* Samuel Koteliansky and the Bloomsbury Circle (Roger Fry, E. M. Forster, Mr and Mrs John Maynard Keynes and the Woolfs) // Forum for Modern Language Studies. 2000. Vol. XXXVI. № 4. P. 368–385; *Казнина О. А.* С. С. Котелянский (1880–1955) и английские писатели // Русское еврейство в Зарубежье. Т. 2 (7). Иерусалим, 2000. С. 146–166.

54 *Котелянский С. С.* Письмо к Е. И. Замятину: [без даты, предположительно — 1922] // ИМЛИ. Ф. 47: Замятин Е. И. Оп. 3. Д. 107. [Без нумерации листов].

55 В 1925 г. состоялась первая публикация Джойса по-русски — на страницах альманаха «Новинки Запада» появляются пять эпизодов «Улисса». Е. Ю. Гениева отмечает: «Это был очень изобретательный коллаж, дающий представление о стиле романа, приемах Джойса. Кстати, в этот коллаж попали отрывки из эпизода „Пенелопа“» (см.: *Гениева Е. Ю.* Литературный мир об «Улиссе» Джойса...).

56 *Замятин Е. И.* О сегодняшнем и о современном // Русский современник. Л.; М., 1924. Кн. 2. С. 266.

57 Там же.

58 См.: *Гурлянд И. Я.* Из воспоминаний об А. П. Чехове / Г. Арс // Театр и искусство. СПб., 1904. № 28 (11 июля). С. 521.

59 Там же.

60 *Вишневский Вс. В.* Знать Запад! // Лит. критик. М., 1933. № 7. С. 87.

61 «Дружеский визит» к Джойсу Вс. Вишневский описал в своем дневнике. Фрагмент дневника, в котором описано посещение советским писателем прославленного модерниста, см.: Джеймс Джойс: [электронный ресурс]. URL: http://www.james-joyce.ru/articles/literaturniy-mir-ob-ulysses.htm (дата обращения: 14.01.2017).

62 *Вишневский Вс. В.* Новый материал требует новых изобразительных средств // Сов. театр. М., 1933. № 2/3. С. 17.

63 *Joyce J.* Ulysses. Paris: Shakespeare and company, 1922. 732 p. Отпечатано известным типографом Морисом Дарантьером (Maurice Darantière) в Дижоне. Печатные формы, изготовленные в Дижоне, были использованы в январе 1923 г. для второго выпуска текста

романа лондонским издательством «Egoist Press». Второй тираж (2000 экземпляров) вышел с припиской на титульном листе: «First Published by Shakespeare and Company, Paris: February 1922. Published for the Egoist Press, London, by John Rodker, Paris». Отпечатанные экземпляры доставлялись в Париж Джону Родкеру, осуществлявшему рассылку книг заказчикам.

64 Самюэль Рот (1893–1974) — американский издатель и писатель еврейского происхождения. Семья Рота эмигрировала в США из Галиции. На заработанные уроками английского для эмигрантов деньги занялся издательской деятельностью, связанной с выпуском художественной литературы, содержащей сенсационные для того времени «эротические фрагменты». В 1930-е гг. за распространение «порнографических книг и брошюр» отбывал срок в Федеральной тюрьме Льюисбург (с 1957 по 1961 г.). В тюрьме написал книгу «Мой друг Иешуа», основная тема которой — примирение еврейского и христианского народов в XX в. Издатель текста «Улисса» в США, выходившего в 1926–1927 гг. частями в журнале «Two Worlds Monthly» (электронные копии журнала см.: URL: http://web.uvic.ca/~mvp1922/two-worlds-monthly) (дата обращения: 16.02.2017). В октябрьском номере журнала за 1926 г. (№ 4) опубликовано — в английском переводе — стихотворение С. Есенина «Песнь о собаке» (в переводе на английский — «The Bitch»). Общая характеристика архива С. Рота, хранящегося в отделе редких книг и рукописных коллекций Колумбийского университета и содержащего документы, связанные с пиратским изданием романа Д. Джойса в США, см.: URL: http://findingaids.cul.columbia.edu/ead/nnc-rb/ldpd_6913670 (дата обращения: 16.02.2017). О правовых коллизиях вокруг издания С. Ротом «Улисса» см. также: Spoo Robert. «Without Copyrights: Piracy, Publishing, and the Public Domain» (NY: Oxford U. Press, 2013).

65 В кн. Н. Корнуэлла: *Elizabeth Dunn*, «Joyce and Modernism in the Jonn Rodker Archive». Joyce Studies Annual, 1993. P. 191–201 (p. 195).

66 «Pushkin Press» — издательство Дж. Родкера, открытое в 1937 г. В этом же году в издательстве выходит «Евгений Онегин» (в переводе Оливера Элтона). Архивные материалы, связанные с деятельностью «Pushkin Press», в частности, см.: The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center: John Rodker Papers: dates: 1912–1982 (bulk 1920–1961); extent: 45 boxes, 1 galley folder (19 linear feet). Box 10. Folder 2.

67 *Корнуэлл Н.* Джойс и Россия... С. 169.

68 *Bloch Freda* (refugee): dates: 1936–1951 // The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center: *John Rodker* Papers: dates: 1912–1982 (bulk 1920–1961); extent: 45 boxes, 1 galley folder (19 linear feet). Series I. General Business Correspondence, 1920–1982. Box 1. Folder 6. 69 p.

69 Как сообщила автору статьи Александра Дзеньковская, сотрудник Научно-исследовательского центра Гарри Рэнсома Техас-

ского университета, папка «Фреда Блох» — единственный источник сведений о переводчице в архиве Д. Родкера.

70 Неустановленное лицо. Имя Вилли упоминается почти во всех письмах Фреды. Видимо, он был одним из самых близких ее знакомых.

71 Барбара Стангер Маккензи-Смит (1902–1996) — художница, в юности входила в группу Блумсбери, ее другом был Леонард Вульф (муж Вирджинии Вульф), жена Д. Родкера, мать его сына — Джона Пола.

72 *Bloch Freda* (refugee): dates: 1936–1951 // The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

73 Камилла Баттс — дочь Родкера от брака с писательницей Мэри Баттс.

74 *Bloch Freda* (refugee): dates: 1936–1951 // The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

75 *Родкер Д.* Письмо к Ф. Блох от 22 ноября 1938 г.: [черновик] // Bloch Freda (refugee): dates: 1936–1951 // The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

76 Письмо Шарлотты Пейн-Таунсхенд к Эрике Котерилл от 11 октября 1910 г. см.: *Holroyd M.* Bernard Shaw (one-volume revised edition). London: Chatto & Windus, 1997; *Хескет П.* Бернард Шоу. Ростов н/Д: Феникс, 1997. С. 30: [Литмир: электронная библиотека]: http://www.litmir.co/br/?b=177501&p=30 (дата обращения: 8.02.2017).

77 Там же.

78 «Мальчики», упоминаемые в письме Д. Родкера, — двое детей, усыновленных Э. Котерилл, жившей перед Второй мировой войной на собственной ферме в Северном Девоне.

79 *Родкер Д.* Письмо к Ф. Блох от 22 ноября 1938 г. …

80 «Babcock & Wilcox Enterprises» — американская энергетическая компания, специализирующаяся на строительстве объектов атомной энергетики. Основана в 1876 г. Стивеном Уилкосом и Джорджем Бэбкоком. Имеет офисы по всему миру. Штаб-квартира расположена в г. Шарлотт, штат Северная Каролина.

81 *Блох Ф.* Письмо к Д. Родкеру: [без даты; предположительно сентябрь 1939 г.] // Bloch Freda (refugee): dates: 1936–1951 // The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

82 *Блох Ф.* Письмо к Д. Родкеру от 15 ноября 1939 г. // Bloch Freda (refugee): dates: 1936–1951: The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

83 *Блох Ф.* Письмо к Д. Родкеру от 28 апреля 1940 г. // Bloch Freda (refugee): dates: 1936–1951: The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

84 *Блох Ф.* Сведения о Яне Блохе, сыне Станислава Блоха: [приложение к письму Ф. Блох от 28 апреля 1940 г.] // Bloch Freda (refugee):

dates: 1936–1951: The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

85 Джоан Родкер (1915–2010) — дочь Джона Родкера и Сони Коган. В детстве мечтала стать актрисой. До 11 лет жила в приюте для детей малоимущих родителей. Рано проявила способности к иностранным языкам. Д. Родкер отправляет семнадцатилетнюю Джоан в Прагу — для улучшения немецкого языка. В Праге она увлеклась идеями социализма, изучала русский язык. В 1934 г. Джоан приезжает в СССР, работает в агитационном театре, «гастролирующем по колхозам Украины» (Diski D.). В труппе она знакомится с немцем Герхардом Гинцем. В начале Второй мировой войны Джоан, Гинц и их маленький сын Эрнест возвращаются в Англию. Начавший актерскую карьеру в Англии Гинц вскоре был интернирован в Канаду — в лагерь для нацистских военнопленных. Джоан с сыном уезжает в США. Джон Родкер дает дочери — для продажи в Америке — экземпляр первого издания романа Д. Джойса «Улисс». Экземпляр не был продан — Джоан Родкер находит в США работу, сближаясь с интеллигенцией левых убеждений. Став журналистом, она выступает против казни Этель и Юлиуса Розенбергов — американских коммунистов, работавших на разведку СССР. Вернувшись в Англию, Джоан принимает участие в организации послевоенных международных мирных конференций. Работала сценаристом на телевидении. См.: *Diski D.* Joan Rodcer: Politica activist who acted in Ukraine, campaigned for the Rosenbergs and organised postwar peace confereces // Independent. 2011, 13 jan.: [электронная версия] URL: www.independent.co.uk/news/obituaries/joan-rodker-political-activist-who-acted-in-ukraine-campaigned-for-the-rosenbergs-and-organised-2183097.html (дата обращения: 5.02.2017); Joan Rodker: [некролог] // The Telegraph. 2011. 23 jan. : [электронная версия] URL: http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/8277253/Joan-Rodker.html (дата обращения: 5.02.2017).

86 *Блох Ф.* Письмо к Д. Родкеру от 30 марта 1941 г. // Bloch Freda (refugee): dates: 1936–1951: The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

87 Какого именно еврейского праздника, Ф. Блох не уточняет.

88 *Блох Ф.* Письмо к Д. Родкеру от 29 марта 1943 г. // Bloch Freda (refugee): dates: 1936–1951: The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

89 *Родкер Д.* Письмо к Ф. Блох от 2 апреля 1943 г.: [черновик] // Bloch Freda (refugee): dates: 1936–1951: The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

90 Маккол Дугалд (1859–1948) — шотландский художник-акварелист, искусствовед, преподаватель, писатель. С 1906 по 1911 г. занимал должность хранителя галереи Тейт. В 1950 г. в Тейт состоялась мемориальная выставка его работ.

91 Стэр Филип Уилсон (1860–1942) — английский художник, один из лидеров английских импрессионистов. Кавалер британского ордена Заслуг. Книга, над указателем для которой Ф. Блох работала: MacColl D. Life, work and setting of Philip Wilson Steer. London : Faber and Faber, 1945.

92 Хил Эмброуз (1872–1959) — английский дизайнер и производитель мебели. Основал картинную галерею на лондонской Тоттенхэм-корт-Роуд, в которой выставлялись полотна Пабло Пикассо, Амадео Модильяни и др. Коллекционер вывесок магазинов старого Лондона.

93 *Блох Ф.* Письмо к Д. Родкеру от 19 декабря 1945 г. // Bloch Freda (refugee): dates: 1936–1951: The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center…

94 *Bulgakov M. A.* Dead Souls : Gogol: translated by Alec Brown : [машинопись, без даты, не ранее 1932 г.] // The University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center: John Rodker Papers: dates: 1912–1982 (bulk 1920–1961); extent: 45 boxes, 1 galley folder (19 linear feet). Series II. Press and Publisher Literary Service, 1933—61. Subseries B. Russian Plays in English Translation. Box 15. Folder 10. 71 p. В этом же разделе архива хранится машинопись — перевод на английский язык пьесы «Воскресение» Ф. Ф. Раскольникова, написанной по роману Л. Н. Толстого. Перевод Берты Фишер. (Оригинальный текст пьесы, в частности, см.: РГАЛИ. Ф. 2452. Ед. хр. 3881).

95 Браун Алек Чарльз Джон (1900–1962) — английский литератор, переводчик. «Он изучал русский и сербский в Кембриджском университете (St. John's College), время от времени печатал свои стихи в престижном общественно-литературном журнале „Лондонский Меркурий“ (“The London Mercury”) и пробовал себя в качестве переводчика с французского, югославского и русского (см.: [Рогачевский 2001: 352])». Цит.: *Тупта Е. И.* А. М. Ремизов: путь к британскому читателю // Вест. Перм. ун-та. Пермь, 2012. Вып. 3 (19). С. 103. Ссылка в цитате: *Рогачевский А. Б.* Неизвестные письма Д. П. Святополка-Мирского середины 1920-х годов // Диаспора: Новые материалы. СПб.: Феникс, 2001. Вып. 2. С. 349–367.

96 *Bulgakov M. A.* Dead Souls: Gogol: translated by Alec Brown…

М. О. ЧУДАКОВА

Эффект классики

Многолетние социологические опросы в гимназиях и школах Москвы неизменно дают — до самого последнего времени — один результат, не переставший — не скрою! — меня удивлять: у школьников 12-ти — 17-ти лет самой любимой книгой остается роман «Мастер и Маргарита»...

А удивлялась я вот почему. С конца 1960-х гг., когда опубликованный с двадцатипятилетним опозданием роман буквально всколыхнул советскую читательскую среду, мне, как и многим другим, казалось очевидным: доскональное знание любым читателем советской жизни — одно из условий успеха романа...

И вот кончилась так называемая (поскольку закрепившееся за этой властью именование было чисто условным: любой взрослый советский человек знал, что власть в его стране принадлежала не советам, а правящей партии) советская власть.

Выросли люди, ни одного дня при ней не жившие. И оказалось — они все равно любят этот роман!.. Так за что?.. Что именно эти юные люди в нем вычитывают?

...Встречаясь в самых разных областях страны с умными и деятельными библиотекарями, я предлагала им заняться выяснением этого вопроса. И библиотекарь из города Белова Кемеровской области Елена Мочалова первой за это взялась — и провела развернутое исследование... И теперь мы с вами можем узнать — что же именно привлекает в романе тех, кто в глаза не видел советскую жизнь, с таким сарказмом изображенную Булгаковым.

Не буду пересказывать текст Е. Мочаловой — все прочитают его сами и узнают немало для себя нового. Выскажу лишь свое предположение о том, *почему* роман сохраняет свою сильнейшую притягательность и для тех, кто совсем не знает то время, в которое он сочинялся и которое отразил.

На мой взгляд, это — немеркнущее свойство классики. Выцветают, исчезают из поля зрения читателей черты,

очевидные и яркие для современников, — и подымаются из глубины текста пласты иные...

Пример этого — весьма важная для автора «Мастера и Маргариты» поэма Данте «Божественная комедия». Кто из нас помнит сегодня перипетии борьбы гвельфов и гибеллинов, а также «белых» и «черных» гвельфов, крайне важные для автора (весьма нечуждого политике!) и легко вычитываемые в поэме современниками Данте? Нам дай Бог хотя бы знать, что зубцы кремлевской стены в виде ласточкина хвоста — это знак гиббелинов, оставленный нам миланскими архитекторами, справедливо полагавшими, что московские православные князья — уж точно не сторонники римского папы...

Так вот — не зная того, что было крайне важно для самого Данте и его современников, мы наслаждаемся «Божественной комедией», находя в ней новые и новые смыслы. Точно так, как сегодняшние российские подростки (к которым, как правило, крайне несправедливы нынешние взрослые — «Они же ничего не читают!..») находят важные для них смыслы в бессмертном романе Михаила Булгакова.

Е. В. МОЧАЛОВА

«За что я люблю роман „Мастер и Маргарита“ Михаила Булгакова?» Исследование библиотекаря

Исследование библиотекаря проводилось с целью узнать, в чем причина особой популярности романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» среди старшеклассников. В ходе исследования были определены черты булгаковского повествования, определяющие интерес читателей.

This librarians research was aimed at finding the reasons for the popularity of the novel “The Master and Margarita” by M. Bulgakov among the senior students. The study revealed the features of the Bulgakov’s narrative, that determine the reader’s interest.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», школа, опрос, анкетирование, рейтинг, актуальность.

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, “The Master and Margarita”, school, public opinion poll, questionnaire survey, rating, topicality.

Неоднократно перечитывая роман «Мастер и Маргарита», я, безусловно, понимала его значимость. Работая библиотекарем в городе Белово Кемеровской области, я убедилась, что эта книга практически никогда не лежит на полке — как только оставишь роман (в разделе «Сданные сегодня», она находится в открытом доступе), его берут молниеносно. Этот неугасающий интерес к произведению М. А. Булгакова подтолкнул меня к исследовательской работе, целью которой стала попытка ответить на вопрос: за что книгу любят, чем она притягивает сегодняшнего читателя.

Методами исследования были выбраны устный опрос, письменное анкетирование и опрос в социальных сетях. Респондентами стали ученики двух учебных заведений города

Белово: гимназии № 1 и школы № 32, сотрудничающих с библиотекой.

Предварительным этапом исследования стал опрос, проведенный на страницах библиотеки в двух социальных сетях — «ВКонтакте» и «Одноклассники». Мы задали нашей аудитории вопрос: «За что вы любите роман „Мастер и Маргарита?“» — и получили массу развернутых ответов, анализ которых позволил составить анкеты для школьников, занятых в следующем, более подробном опросе. В ходе предварительного этапа были опрошены 118 человек, 53 из них ответили, что читали роман и он им понравился. Ответы, полученные нами на этом этапе, позволили выделить следующие черты романа, привлекающие читателей:

1. Загадочность и мистика;
2. Многослойность сюжета;
3. Юмор и ирония;
4. Современность (роман «на все времена»);
5. Стиль и язык повествования;
6. Обаяние героев;
7. «Зашифрованность» романа.

На следующем этапе в опросе участвовали те самые 53 человека (35 девушек и 18 юношей), прочитавшие роман.

Во-первых, мы спросили их, в каком возрасте они впервые прочли книгу. Анкеты показали, что в возрасте 10–12 лет с романом познакомились 4 человека (7%); в 13–14 лет — 6 человек (11%); в 15 лет — 15 человек (29%); в 16 лет — 17 человек (32%), в 17–18 лет — 11 человек (21%).

То есть в 5–7-х классах роман прочли 19 % опрошенных (10 человек), в 8–9-х классах — 38% опрошенных (20 человек, в основном девушки), а в 10–11-х классах — 43% (23 человек).

В ходе исследования выяснился поразительный факт — около половины его участников (25 человек, или 48%) читали роман не единожды. Из них дважды роман прочли 13 человек (25% от общего числа респондентов), трижды — 8 человек (14%) и более 3 раз — 5 человек (9%).

Загадочность и мистика заинтересовали 12 человек (23% опрошенных),
современность романа (роман «на все времена») отметили 8 человек (15%),
«многослойность» произведения — 7 человек (13%),

стиль и язык повествования — 7 человек (13%),
обаяние героев — 6 человек (11%),
юмор и иронию — 6 человек (11%),
«зашифрованность» романа привлекла 5 человек (10%),
свой вариант предложили 2 участника опроса (4%).

Молодежь в социальных сетях активно комментировала свои ответы, обосновывая свой выбор. В последующих устных беседах они интересно и аргументированно объясняли свою привязанность к роману. Это неудивительно: стоит вспомнить, что первые рисунки к роману сделала талантливая школьница — художница Надя Рушева.

Рассмотрим подробнее полученные нами ответы.

Двенадцать человек из 53 любят роман за *мистику и загадочность*. Так, в своих комментариях Алексей, ученик 10-го класса (16 лет) написал[1]:

> Читать было трудно, но интересно. Как будто окно в другой мир открылось.

Как стало ясно из объяснений юных читателей при устном опросе, их привлекает *фантастичность произведения с элементом сказки*, и даже если они не все понимают, этот роман будит воображение и фантазию. Мистические и таинственные чудеса в романе дети связывали с еще не забытыми ими добрыми сказками из детства — с шапкой-невидимкой, ковром-самолетом и мечом карающим. В качестве любимого героя романа практически все называли представителей свиты Воланда, и прежде всего Бегемота, который обаял всех. Отмечали в ряду захватывающих моментов и то, как правдоподобно персонажи путешествуют во времени — это описано так достоверно, что не вызывает никакого сомнения.

Кто-то из ребят особо выделял эпизоды бала сатаны и полета Маргариты, потому что, по их мнению, фантастика и гротеск здесь на высоте. Упоение полетом над «туманами росистого мира» сменяется вполне реалистической местью Латунскому. А «дикий разгром» квартиры ненавистного критика соседствует со словами нежности, адресованными четырехлетнему мальчику. И Маргарита, главная героиня, раскрывается очень характерно.

Второе место в рейтинге читателей заняла такая черта романа, как *современность, близость сегодняшнему читателю*.

> Роман по-настоящему современен, —

написала ученица 9-го класса Карина (14 лет).

> Читаешь и ловишь себя на мысли, что все это происходит в наши дни. С годами в жизни людей ничего не меняется. Ушли вперед наука и техника, а характеры, поступки — нет... —

продолжила ее мысль Кристина, ученица 10-го класса (15 лет).

> Роман интересен необычным сюжетом, написан красиво, персонажи реалистичны, [роман] затрагивает психологические стороны нашей жизни, —

считает Иван, ученик 10-го класса гимназии (16 лет).

В ходе устного опроса читатели высказывали мнения о современности персонажей, поступки которых объяснимы и понятны — мало что за прошедшие с времени создания романа годы изменилось в человеческих пристрастиях и характерах. Много рассуждали о главном персонаже романа — Мастере, который, по мнению участников опроса, жив и сегодня — как человек, который не станет сидеть на скучных собраниях, среди убогих и злобных собратьев, не станет толкаться в очереди у прилавка. Удел такого человека — одиночество, даже среди людей, даже в толпе.

Многие сообщили, что после первого прочтения книгу не поняли и, только перечитав, открыли для себя ее смысл. Восемнадцатилетняя Анна объяснила это так:

> Пыталась прочитать эту книгу, начиная с 15-летнего возраста. Ничего не поняла и стало не интересно читать дальше. Забросила это занятие. Следующая попытка через два года. И только тогда буквально «проглотила» эту книгу, прочла ее запоем, а потом много раз перечитывала уже спокойно, размышляя и раздумывая над некоторыми эпизодами. Впечатление потрясающее, и, как бы банально не звучало, это настоящий шедевр. Классика вечна.

Эту мысль, что при каждом новом чтении открывается новый смысл, новая грань произведения, поддержали и другие участники опроса, писавшие:

> Я зачитывалась книгой, и каждый раз, когда вновь и вновь открывала ее, находила для себя что-то новое и еще больше проникалась сюжетом;
> Роман «Мастер и Маргарита» — это потрясающая вещь, в атмосферу которой хочется погружаться снова и снова;
> Завораживает и удивляет! Его хочется читать, его хочется обдумывать;
> Это моя настольная книга, гений Булгакова создал шедевр на все времена, после каждого прочтения открывается что-то новое, не замеченное ранее;
> Роман заставляет задуматься о вопросах благородства, чести, добра и зла. К тому же великолепный язык этого произведения доставляет читателю такое огромное удовольствие, что невозможно отказаться перечитать роман в очередной раз.

Может быть, поэтому на третьем месте рейтинга главных черт произведения — *многослойность*.

Ученица 11-го класса Женя (17 лет) написала:

> Дивилась таланту автора — в одной книге две, а может, и больше. Но они переплетались, сочетались. Мне эта книга дала знания, заставила по-другому, не так, как нас в школе учат, взглянуть на историю.

Все отмечали прием *романа в романе*, позволяющий провести параллель между главами «пилатовскими» и московскими.

Примерно одинаково важными для читателей (судя по значениям результатов опроса) оказались такие черты романа, как его *зашифрованность, обаяние героев, юмор и ирония*.

Роман, ученик 10-го класса (16 лет), написал в комментариях, что для него главное в романе «юмор с подоплекой». По его словам,

> ироничные персонажи обезоруживают и поневоле им начинаешь симпатизировать.

Ученица 9-го класса Ирина (16 лет) предположила, чем обусловлено обаяние, исходящее от романа:

> Да, роман очень сложный, но удивительно пленительный. Вероятно, это оттого, что Михаил Аф[анасьевич] сам очень любил эту вещь и писал [ее] 12 лет. Булгаков сразу окунул меня в то время, про которое писал: как будто идешь рядом с Иудой в оливковую рощу и слышишь вместе с ним пение птиц или сидишь вместе с писателями в душном зале и ждешь Берлиоза, которому не суждено прийти на совещание в Массолит.

Особенно удивило и порадовало, что молодыми читателями была отмечена *евангельская составляющая* сюжета — как одна из интересных, побудивших их к чтению романа. То, что они смогли проникнуться историей Иешуа Га-Ноцри в юном возрасте, говорит как о мастерстве Булгакова, так и о читательской незаурядности.

Алла, ученица 11-го класса (18 лет) на вопрос, за что она любит роман «Мастер и Маргарита», ответила:

> За евангельскую историю.

Александр, ученик 10-го класса (17 лет) написал:

> Эта книга одна из моих любимых. Первый раз прочел за ночь, на одном дыхании. Многое можно сказать, почему я в нее влюбился. Но сейчас я понял главную заслугу этого произведения: я захотел прочитать *книгу книг* (Первоисточник), за что низкий поклон Булгакову.

Карелия, ученица 11 класса (18 лет) сообщила:

> С романом познакомилась, еще учась в 9-м классе. Тогда [он] мне понравил[ся] чисто интересностью. Е[го] легко было читать, сюжет замечателен, язык понятен, легок и литературен. [Он] выделял[ся] из школьной программы. Булгаков создал свою нетленную книгу. Она не сгорит в костре времен, по прошествии лет не станет менее интересной и актуальной. Хочется верить. Своим детям я обязательно порекомендую ее прочитать.

Юная читательница Александра (16 лет) выделила для себя в тексте мысль Булгакова, что оставаться творцом в то время мало кто мог:

> Хотела во всем разобраться: для кого это послание, почему автор так хотел, чтобы его «завещание» потомки все-таки прочли. Кого имел в виду под каждым героем! Ведь роман удивительно зашифрован, и понятно — почему! Но так увлекательно его разгадывать — перелопатить кучу книг и попытаться хоть что-то прояснить! Я даже в Москву ездила, в эту «нехорошую квартиру»! Почему же так обаятелен Воланд — князь тьмы? Для чего даны нам события древнего Ершалаима? Почему-то ждала постоянно, что Мастер как-то покажет еще себя, и всегда за него переживала, но увы… сломленный автор романа о Пилате так и не проявил себя в отличие от Булгакова, который все-таки дописал роман, уже жутко мучаясь от болезни.

Почти все участники опроса были солидарны в том, что *обязательно* будут перечитывать этот роман снова, ища ответы на вопросы жизни.

Так будет ли понят роман будущими поколениями? Проведя данное исследование, можем ответить однозначно: *будет*.

Итогом проделанной работы стал фильм, в котором юные читатели делились своими впечатлениями о «Мастере и Маргарите». Ниже приведем выдержки из бесед с ними.

Валерия Архипова, 11-й класс, гимназия № 1:

> Роман «Мастер и Маргарита» мне понравился тем, что отрицательные герои вызывали симпатию у читателя. Мне больше понравился герой романа Воланд. Да, я бы стала перечитывать роман.

Карина Белогурова, 11-й класс, гимназия № 1:

> Роман «Мастер и Маргарита» мне очень понравился. Во-первых, своей загадочностью. Булгаков оставляет [читателя] в неведении [о] то[м], что происходит дальше; остается множество вопросов. Также своим юмором тоже очень [роман] меня зацепил. И сюжетом, сюжет очень неоднозначный. Первый раз я прочитала роман, и некоторые моменты из него были мне совершенно непонятны, но [теперь], когда [прочла во] второй раз, полная картина складывается, и он [роман] укладывается в голове. Безусловно, я его буду перечитывать. На днях.

Артем Безматерных, 11-й класс, школа № 32:

Во-первых, это оригинальные персонажи, например, кот Бегемот. Это лучший персонаж — самый оригинальный. Из сюжетной линии мне, как и большинству людей, была интересна линия Мастера и Маргариты и Воланда. [Также линия] Понтия Пилата, древняя линия. Потому что в ней было меньше философии, жизненных вещей, больше скабрезностей. Я буду перечитывать этот роман, допустим, если у меня будет трудная жизненная ситуация и мне нужен будет неординарный источник.

Юлия Конюхова, 11-й класс, 16 лет, гимназия № 1:

Мне, безусловно, роман понравился. Но, к сожалению, я его еще не дочитала до конца. Это я хочу исправить в ближайшее время. Думаю, я его еще раз прочитаю, потому что есть некоторые непонятные моменты, которые приходится несколько раз перечитывать. Но, перечитав, это все становится понятно.

Александра Левченко, 11-й класс, гимназия № 1:

Мне очень понравился роман, перечитывала уже несколько раз. Нестандартная подача сюжета. Очень динамично, заставляет задуматься, не заскучаешь, когда читаешь! Читала в 14 [лет], 16 и не помню еще когда, потому что мне его посоветовал папа. Это его любимая книга, он [ее] часто перечитывает. Дома [роман] лежит на видном месте.

Эдуард Феглер, 11-й класс, школа № 32:

[Роман] «Мастер и Маргарита» мне понравился, [потому] что он был таким фантастическим, необычным, в какой-то степени даже загадочно-непонятным. В какой-то момент я захочу [его] перечитать, чтобы полностью понять, что пытался донести автор.

Алина Люлина, 11-й класс, школа № 32:

Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» мне понравился тем, что в нем много сюжетных линий, много аспектов. Каждый человек, который читает этот роман, найдет в нем что-то свое: кого-то затронет мистическая тема, кого-то любовная линия

(как, например, меня). Потому что пример Мастера и Маргариты — пример большой и вечной любви. Маргарита, несмотря на то что являлась обычной девушкой, женщиной, несмотря на то что совсем не знала, на что пошла, ради любви окунулась в мир потусторонний.

Евгения Самойленко, 11-й класс, гимназия № 1:

Мне понравился роман «Мастер и Маргарита», потому что там очень интересные события происходят и можно из одних временных рамок перейти в другие. События плавно перетекают, в то же время есть события религиозные, а где-то можно посмеяться. Первый раз я прочитала роман, потому что мне сказали, что надо читать, [что] это будет в школе, надо будет знать содержание. А второй раз я прочитала год или два спустя, так как, когда ты читаешь в раннем возрасте, ты еще не понимаешь некоторых событий, моментов, а когда ты читаешь во взрослом возрасте, ты начинаешь вникать и задумываться над какими-то проблемами.

Евгения Семенова, 11-й класс, гимназия № 1:

Когда я читала роман в первый раз, он мне очень понравился. Он меня зацепил, наверно, какой-то своей необычностью. Мне безумно понравился Воланд, как он общался с москвичами, как он их старался разоблачить. Первый раз я его читала в четырнадцать лет, потому что я посмотрела фильм и мне захотелось его [роман] прочитать, посмотреть, насколько он отличается [от фильма], а второй раз — потому что начали проходить его в школе и хотелось поддержать диалог с учителем.

Ксения Чернышова, 11-й класс, гимназия № 1:

Мне этот роман нравится тем, что он выбивается из той литературы, которую мы читаем в школе из года в год, из классики. Он какой-то необычный, свежий что ли… Другой!

Примечание

1 Стиль высказываний сохранен.

И. А. НАЗАРОВ

Образ сумасшедшего дома в творчестве М. А. Булгакова (на материале романа «Мастер и Маргарита» и его ранних редакций)

В статье рассматриваются особенности художественного воплощения феномена безумия в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», в частности, уделяется внимание специфике пространства сумасшедшего дома. Исследуемая тема рассматривается на материале разных редакций произведения.

The article describes traditional for Russian literature and culture concept of a madhouse in the context of the novel “Master and Margarita” by M. Bulgakov. Concept of the madhouse in the novel is interpreted in socio-philosophical aspect of the Theme of madness. Madhouse in Bulgakov’s works is a place of insight, model of society, illustration to the question of the borders between the norm and madness.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М.А. Булгаков; мотив безумия; образ сумасшедшего дома.

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov; motif of madness; concept of madhouse.

Психиатрическая лечебница — один из ярких и постоянных образов в мировой литературе. Он связан со сквозной темой безумия, которая, как убедительно доказывают многочисленные литературоведы и культурологи (Л. К. Антощук, О. А. Иоскевич, И. Поспишил и др.), представлена в различных литературных эпохах («особенно в тех, которые проблематизируют отношения между литературой и действительностью»[1]). В отечественной литературе 1920–1930-х гг. феномен безумия привлекал достаточно широкий круг авторов, таких как А. Т. Аверченко, К. К. Вагинов, М. Горький, Ф. В. Гладков, Б. С. Житков, В. Я. Зазубрин, С. С. Заяицкий, Л. М. Леонов, Ю. К. Олеша, А. М. Соболь, Г. И. Шилин и многие другие —

и тема безумия в целом, и образ психиатрической лечебницы в частности обретают в их произведениях разностороннее воплощение. В романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» (1931) и их же водевиле «Вице-король» психиатрическая лечебница — пристанище симулянтов: ошибочно диагностированное психическое заболевание позволяет героям избежать уголовного наказания. Разграничение симуляции и настоящей душевной болезни — одна из тем повести С. О. Бройде «В сумасшедшем доме» (1925). Особый взгляд на проблему представлен в романе О. Д. Форш «Одеты камнем» (1925), где пациенты больницы представлены как «свободные люди», способные жить без масок. В повести Ф. В. Гладкова «Пьяное солнце» (1927) санаторий для нервнобольных — убежище для тех, кто не смог вынести противоречия между романтикой революционного переустройства и неизменным бытом. Герои романа В. Я. Шишкова «Угрюм-река» (1933) — пациенты психиатрической клиники — осознают, что мысли и поступки человека обусловлены биологией и могут быть предметом изучения. В романе А. Р. Беляева «Голова профессора Доуэля» (1925) рассказывается о системе «психического отравления» пациентов, а в романе А. Белого «Москва» (1926–1930) рассматривается проблема лечения безумия: автор уделяет внимание двум типам воздействия — на тело и душу обитателей лечебницы.

Тема безумия достаточно обстоятельно представлена и в художественном мире М. А. Булгакова. В разной степени она реализована в рассказах «Красная корона» и «Морфий», повести «Дьяволиада», фельетоне «Как он сошел с ума», пьесах «Бег», «Блаженство», «Адам и Ева», «Дон Кихот», либретто «Черное море» и других произведениях. В контексте исследуемой темы примечательны и фрагменты словаря, приведенного Булгаковым в материалах для учебника по истории СССР: «Ненормальный — душевно больной человек»[2] и «Психический — *греч.* от psyche — „душа“. Душевный. Психически ненормальный — душевнобольной (сумасшедший)»[3]. Интерес писателя к теме сумасшествия отмечен в работах исследователей: К. Н. Атаровой, О. А. Дашевской, Г. А. Лескисса, О. В. Федулиной, В. В. Химич, Е. В. Шабалдиной, Е. А. Яблокова и др. В данной статье мы уделим внимание образу психиатрической лечебницы в романе «Мастер и Маргарита».

Внимание Булгакова к феномену безумия было отмечено в воспоминаниях современников. Сестра писателя Н. А. Земская вспоминала: «Мишу всегда интересовали

патологические глубины человеческой психики»[4]. В книге Ю. Г. Виленского «Доктор Булгаков» указано, что во время обучения в Киевском университете будущий писатель прослушал курс нервных и душевных болезней, прочитанный профессором М. Н. Лапинским[5]. Журналист и литератор А. Е. Явич вспоминал о разговоре с Булгаковым относительно нормы и безумия в контексте мировой истории[6]. Среди домашних книг Булгакова значились издания, связанные с упомянутой темой[7] — особый интерес представляет книга В. В. Брусянина «Доктора и пациенты»[8], в которой приводились описания врачей из различных художественных произведений, таких как «Препятствие» А. Н. Будищева (1908), «Ветер» О. Дымова (1908), «Ночью» А. В. Тырковой (1910) и др.

В контексте рассматриваемой темы особую ценность имеет дневник Е. С. Булгаковой, в котором отмечено, что, прорабатывая тему безумия в романе «Мастер и Маргарита», писатель общался с доктором-невропатологом Самуилом Цейтлиным («М. А. нравится Цейтлин и как человек, и как блестящий психиатр»[9]) и брал у него книги по психиатрии. В апреле 1938 г. Булгаков читал перед специалистами сцены из романа: «Сегодня вечером — чтение. М. А. давно обещал Цейтлину и Арендту, что почитает им некоторые главы (относящиеся к Иванушке и его заболеванию)»[10]. На С. Л. Цейтлина, как и на всех присутствовавших на чтении, роман произвел глубокое впечатление: «Было очень много ценных мыслей высказано Цейтлиным. Он как-то очень понял весь роман по этим главам»[11]. В разговоре с Е. С. Булгаковой невропатолог отмечал: «Я поражаюсь интуиции М. А. Он так изумительно разбирается в психологии больных, как ни один доктор-психиатр не мог бы разобраться»[12]. В апреле 1938 г. С. Л. Цейтлин в письме к Булгакову приводил медицинский комментарий относительно болезни Бездомного:

> Иван Николаевич должен был по законам психопатологии испытывать чувство тоскливого страха <...> Иван Николаевич, как мне кажется, главным образом направляет свою активность по линии преследования врагов и разрушения их замыслов, но ничуть не реагирует на необычность совершающегося с ним самим. Этому синдрому свойственно больше депрессивное состояние, переходящее в панику и затем уже в двигательное возбуждение с разрушением всех преград в стремлении спастись... Это какой-то алкогольный галлюциноз, который может вылиться в более стойкий бред с тенденцией к систематизации —

> алкогольный параноид (гретеровская форма шизофрении). Но все же он — бедняга — отравлен, и это не может не сказаться на его настоящем состоянии[13].

За время работы Булгакова над романом «Мастер и Маргарита» (1928–1940-е гг.) степень художественного воплощения феномена безумия варьировалась — связанный с темой сюжетно-мотивный комплекс менялся от редакции к редакции. Так, в финальном тексте романа отсутствует несколько сюжетных эпизодов, характерных для более ранних его редакций: Пилат подозревает Иешуа в разыгрывании психического расстройства, Пилат просит Иешуа помутить разум Каифы, Воланд появляется в психиатрической лечебнице и др. Примечательно, что в ранних вариантах романа фигурируют и другие больницы, где содержатся душевнобольные: в редакции 1928–1929-х гг. Пилат стремится заменить смертный приговор Га-Ноцри и настаивает на его насильственном помещении (как психически больного) в лечебницу в Кесарии Филипповой (допустимо предположение, что у клиники Стравинского была «ершалаимская параллель»); также упоминается сумасшедший дом в Звенигороде, куда был отправлен Степан Лиходеев.

Значим для характеристики исследуемого образа способ его номинации. В литературе можно встретить как достаточно распространенные наименования: «сумасшедший дом», «психиатрическая лечебница», «дом скорби» и т.п., — так и довольно специфические или редкие: в рассказе А. П. Платонова «Усомнившийся Макар» (1929) встречаются определения «институт психопатов», «институт душевнобольных», «душевная больница», «безумный дом», в «Сожженном романе» (1920–1940-е гг.) Я. Э. Голосовкера лечебница получает названия «юродом» (дом юродивых) и «психейный дом». В романе «Мастер и Маргарита» клиника Стравинского именуется как «психическая» и «психиатрическая» (так ее называют извозчики у ресторана), «лечебница» и «больница» (так ее называет Стравинский). Интересно, что в ранних редакциях, в соответствии с реконструкцией текста, осуществленной М. О. Чудаковой, было указано более детальное название клиники — «психиатрическая лечебница имени товарища Семашко»[14]. Это довольно нейтральные наименования, но, мы полагаем, в отношении к роману не без нюансных различий и особенностей. В контексте философских интерпретаций темы символичным кажется определение, данное врачом

приемного отделения: «Вы находитесь <…> не в сумасшедшем доме, а в клинике»[15]. Значение и этимология указанной лексемы имеют расхождение: согласно историко-этимологическому словарю П. Я. Черных, «клиника» в переводе с греческого языка означает «врачевание; уход за лежачим больным; ложе»[16] (подразумевающее пребывание пациента в покое); однако клиника, согласно толковым словарям В. И. Даля и С. И. Ожегова, как институт не ограничивается лечебной функцией, но занимается изучением пациентов, что в определенной мере ставит под сомнение возможность покоя (вторжение во внутренний мир пациента, который, в свою очередь, обретает статус предмета изучения). В связи с этим также примечательны параллели между «закатным романом» и рассказом «Морфий»: в более раннем произведении профессор уверяет Полякова, что он не «тюремный надзиратель», а клиника не «Бутырка» и пророчит морфинисту в случае побега скорое возвращение в лечебницу — данные мотивы обозначены и в романе «Мастер и Маргарита»[17].

В создании образа сумасшедшего дома и воплощении феномена безумия значимую роль играют мотив лечения безумия и образ врача-психиатра. В разных редакциях романа, помимо профессора Стравинского, упоминаются фельдшеры, ординаторы, санитары («множество народу в белых халатах» [1; 442]). Наиболее детально представлены при этом образы фельдшерицы Прасковьи Федоровны (варианты номинаций — Агафья Ивановна, Прасковья Васильевна) и врача приемного отделения. Образ последнего в черновиках романа 1931 г. обладал примечательными деталями:

> …В комнату вошел еще один человек, тоже в балахоне, из кармашка коего торчал черный конец трубочки. Человек этот был очень серьезен. Необыкновенно весь спокоен, но при крайне беспокойных глазах. И даже по бородке его было видно, что он величайший скептик. Пессимист [1; 113].

Отметим, что лечение в клинике Стравинского заключается в возвращении пациентам покоя — на наш взгляд, указанное состояние беспокойства врача в определенном смысле роднит героя с пациентами лечебницы. Данный мотив (обретение врачом статуса пациента) характерен и для мировой литературы (произведения Э. По, Т. Харриса, А. П. Чехова, М. П. Арцыбашева и др.), и, в частности, для художественного мира Булгакова («Морфий»). Другая значимая деталь

образа врача-психиатра — подчеркнутое автором следование определенной философской концепции («величайший скептик»[18], «пессимист»). В силу профессии герой выступает в роли своеобразного мерила нормы и безумия, а обозначение философской позиции маркирует точку зрения героя, с позиции которой происходит дифференциация. В последующих редакциях Булгаков не стал развивать данный мотив, но мы можем предположить, что образ врача приемного отделения было бы логичным рассмотреть в ряду героев «Палаты № 6» (1892) А. П. Чехова (Рагин и учение Марка Аврелия), рассказа «Мысль» (1902) Л. Н. Андреева (Керженцев и концепция «сверхчеловека»), рассказа «Смех» (1903) М. П. Арцыбашева (доктор и идея о комбинациях), повести «В сумасшедшем доме» (1905) И. Ф. Наживина (ассистент и философия «вечного цикла») и произведений других авторов.

В русской литературе XIX в. сложилась традиция[19] негативного изображения психиатрической лечебницы: в произведениях разных авторов (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Н. С. Лесков, В. М. Гаршин и др.) подчеркивается тяжесть положения в лечебнице душевнобольного, несостоятельность психиатрии как науки, разруха и казенщина в лечебницах, лечебные процедуры сравниваются с пытками инквизиции. Положительный образ сумасшедшего дома встречается реже: как пример приведем книгу И. К. Быковского «Сто дней в сумасшедшем доме» (1903), в которой упоминается о квалифицированных сотрудниках и комфортных условиях содержания в клинике Н. А. Алексеева: пациента «ждет самое теплое участие, гуманное обращение и самый заботливый уход»[20]. Отчасти примером подобного рода может считаться и роман Булгакова: клиника Стравинского обладает внешней привлекательностью, что подчеркивается через сравнения с известными гостиницами (в различных редакциях романа — «Националь», «Астория», «Метрополь»), в упоминаниях о техническом оснащении и вежливом персонале, комфортных условиях содержания пациентов, в обозначенной «философии» клиники («вас никто не станет задерживать, если в этом нет надобности» [2; 558]). Однако в соответствии с представленной Ю. М. Лотманом в статье «Дом в „Мастере и Маргарите“» смысловой оппозицией «дом — антидом» в романе образ клиники может быть рассмотрен как модель «ложного дома». Внешняя привлекательность клиники оказывается иллюзией — в романе обозначена своеобразная театральность поведения персонала клиники (возможность

их внезапного преображения): доктор Стравинский — «по-актерски обритый» [2; 602], вежливость санитаров контрастирует со способностью к подавлению активности пациента («женщина одним взмахом распорола ветхий рукав ковбойки и вцепилась в руку с неженской силой» [2; 590]), «обитые мягким, стеганые стены» [1; 117] заглушают крики и являются частью механизма, обозначенный тезис «вас никто не станет задерживать, если в этом нет надобности» [2; 588] оказывается фикцией, поскольку «надобность» обозначается в ходе беседы с врачом. В данном контексте символичен образ лекарства, приносящего покой: в художественном мире Булгакова он связан с мотивом мнимости: так, в рассказе «Морфий» и пьесе «Блаженство» открыто подчеркивается опасность подобной формы лечения. Примечательно, что лечение уколами в клинике Стравинского — универсальное средство, уколы применяют не только в индивидуальных случаях, но и массово:

> Пришлось разъяснять необыкновенный случай с поющими «Славное море» служащими (кстати: профессору Стравинскому удалось их привести в порядок в течение двух часов времени путем каких-то впрыскиваний под кожу) [2; 771].

Еще одна важная составляющая образа сумасшедшего дома — детали внутреннего и внешнего пространства: двери, стены, помещения, больничный сад и др. У разных авторов эти детали могут нести разную смысловую нагрузку. Например, в повести Г. П. Белорецкого «В сумасшедшем доме» (1903) пространство палат гротескно отражает внутреннее состояние пациентов и преображается в соответствии с их душевным недугом, тогда как сад при лечебнице в романе А. Р. Беляева «Голова профессора Доуэля» используется для внушения пациентам мыслей о смерти. По-разному решается в литературе и тема мнимости внутренних и внешних границ психиатрической лечебницы, а также легкости перехода героев из мира «нормы» в мир «безумия»: в поэме А. Ф. Воейкова «Дом сумасшедших» (1857) герой путешествует в стенах лечебницы во сне, в новелле М. Салтыкова «В больнице для умалишенных» (1873) сатирически представлена ситуация, согласно которой герои совмещают лечение в психиатрической лечебнице и профессиональную практику в городе, в повести А. П. Чехова «Палата № 6» Моисейка пользуется правом свободного выхода на улицу, в рассказе И. В. Живина «В сумасшедшем доме» герой находится в клинике на

экскурсии, сиделка Маша в драме Л. Н. Андреева «Мысль» (1914) не запирает двери в камеры. В булгаковском романе Мастер крадет связку ключей и получает возможность свободного перемещения внутри клиники (по общему балкону на этаже), однако преодоление внешних границ герой не планирует, поскольку удовлетворен своим положением. В данном контексте примечателен образ больничной решетки — Мастер сообщает: «Вот лето идет к нам. На балконе завьется плющ, как обещает Прасковья Федоровна» [2; 644]. В романе создается эффект «двойной решетки» (плющ — сетка), функции которой определяются в зависимости от интерпретации самого образа (она препятствует побегу, защищает от вторжения или обладает другой функцией). Образ плюща в романе связан с мотивом мнимости: в черновиках романа 1931 г. плющом обвит забор ресторана, из-за чего его обитатели путают Ивана с официантом; в редакции романа 1937–1938 гг. плющом увита терраса дома, где живет Низа. В финальной редакции плющом увит и дом, обещанный Воландом героям романа: «Там вы найдете дом, увитый плющом, сады в цвету и тихую реку» [1; 836], что является значимой деталью в рамках философских дискуссий относительно судьбы Мастера и Маргариты.

Детали образа клиники позволяют сделать заключение о ситуации безумия в городе: так, в различных редакциях романа упоминается о поминутной необходимости телефона в приемной, о постоянной нехватке мест в лечебнице. В редакции романа 1932–1936 гг. отмечалось количество палат: «В здании было триста совершенно изолированных одиночных палат» [1; 213]. Отметим и то, что отправляют в клинику как единицами, так и массово — в стенах лечебницы оказывается целая партия работников городского зрелищного филиала (в редакции романа 1932–1936 гг. упоминается 87 человек). По справедливому замечанию Г. А. Лесскиса, сцена с коллективным пением «Священного моря» в определенной степени может восходить к роману А. Р. Беляева «Властелин мира» (1928), где изображен массовый психоз из-за навязчивой мелодии — примечательным в контексте булгаковского романа является сцена в опере:

> Бывшие в опере рассказывают, что Фауст и Маргарита вместо дуэта «О, ночь любви» запели вдруг под аккомпанемент оркестра «Мой милый Августин»[21].

Во всех редакциях булгаковского романа поэта отправляют в клинику Стравинского по решению Арчибальда Арчи-

бальдовича. В связи с этим обозначена проблема аттестации душевной болезни. В художественной литературе аттестация безумия обычно представлена в соответствии с его характерными атрибутами и признаками, такими как выходящие за рамки нормы внешний вид героя (одежда) и поведенческие особенности (смех, взгляд, речь), нарушение общественного порядка и др. Несоответствие Бездомного указанным критериям нормы становится основанием для обращения «пирата» в «психиатрическую». На философском уровне указанная тема развивается в рамках «поединка» профессора и поэта, где логика становится инструментом дифференциации «нормы» и «не-нормы» («Я — нормален. — Ну вот и славно, — облегченно воскликнул Стравинский, — а если так, то давайте рассуждать логически» [2; 604]). Атрибуция безумия с помощью логических построений прослеживается и в рассказе Булгакова «Красная корона» («Я рассуждаю здраво: раз в венчике — убитый, а если убитый приходит и говорит, значит я сошел с ума»[22]), однако в данном случае представлена самоатрибуция безумия, что также является частотным мотивом в литературе и искусстве (яркий пример подобного прослеживается в рассказе Л. Н. Андреева «Мысль», где герой доказывает и собственную вменяемость, и наличие душевной болезни). В произведениях Булгакова значимой деталью аттестации безумия является взгляд героя — в рассказе «Морфий» именно глаза выдают болезнь Полякова (несмотря на то, что он уверяет врача в обратном), в романе «Мастер и Маргарита» Берлиозу и Бездомному кажется безумным один из глаз Воланда, также в романе Рюхин пугается, когда в клинике замечает изменение в глазах Бездомного:

> Рюхин всмотрелся в Ивана и похолодел: решительно никакого безумия не было у того в глазах. Из мутных, как они были в Грибоедове, они опять превратились в прежние ясные. «Батюшки, — испуганно подумал Рюхин, — Да он и впрямь нормален? <…> Нормален, нормален, только рожа расцарапана» [2; 588].

Ранее, в сцене на Патриарших прудах, Воланд предсказывает поэту пребывание в «доме скорби». Предсказание сумасшедшего дома — устойчивый мотив в творчестве Булгакова. В произведениях писателя подобное «пророчество» обычно исходит от специалиста по медицине или другим наукам: Бездомному лечебницу предрекает Воланд — профессор черной магии «D-r Theodor Voland» [1; 79]; в романе «Белая гвардия» — клиника обещана доктором Турбиным

сифилитику Русакову («Батюшка, нельзя так, — застонал Турбин, — ведь вы в психиатрическую лечебницу попадете» [1; 332]); в пьесе «Блаженство» профессор Граббе сообщает Милославскому и Бунше, что их планируют лечить в Институте гармонии от клептомании и деменции, а в рассказе «Морфий» профессор предостерегает Полякова:

> Поймите, что вы все равно попадете в психиатрическую лечебницу, ну, немножко попозже... и притом попадете в гораздо более плохом состоянии[23].

В рамках исследуемой темы примечательны обстоятельства появления героев в стенах психиатрической лечебницы. Причиной психического расстройства Мастера становится травля в печати и последовавшее за этим чувство страха (герой боится темноты и воображаемого спрута): «Словом, наступила стадия психического заболевания» [2; 640]. Однако в отличие от Бездомного Мастер — единственный из упоминаемых в романе героев, оказывающийся в клинике по собственному желанию:

> Я знал, что эта клиника уже открылась, и через весь город пешком пошел... Безумие. За городом я, наверно, замерз бы... Но меня спасла случайность <...> Что-то сломалось в грузовике, я подошел, и шофер, к моему удивлению, сжалился надо мною... Машина шла сюда [2; 604].

В данном контексте в романе обозначен мотив побега в психиатрическую лечебницу от общества. Отметим, что в романе «Мастер и Маргарита» представляется возможным выделить две категории безумия — «безумие мира» и безумие личности. К первой относится комплекс проблем онтологического и философского характера, формирующий своеобразный диагноз социуму. В отечественной литературе указанный мотив находим в творчестве А. И. Герцена («Доктор Крупов», 1847; «Aphorismata...», 1869), где психиатр Крупов и его последователи обнаруживают абсурдность мировой истории и диагностируют помешательство рассудка у общества и мира в целом. В ситуации «болезни мира» герой-безумец у Булгакова является медиатором — его сумасшествие является результатом дисгармонии окружающей действительности, реакцией-протестом, способностью осознать окружающий упадок. В условиях «безумия мира» пространство сумасшед-

шего дома оказывается убежищем и пространством «нормы». Сам статус «душевнобольного», который приобретают герои романа, позволяет предполагать наличие у них души, что значимо в контексте обозначенной в романе философской и религиозной проблематики.

В связи с этим примечателен в романе и сюжет, согласно которому пребывание героев в психиатрической лечебнице оказывается своеобразной инициацией и позволяет им ощутить прозрение. Данный мотив распространяется как на героев, пребывающих в статусе пациентов, так и на тех, кто провел в клинике сравнительно небольшое время в качестве гостя. Так, в редакции романа 1932–1936 гг. одним из факторов, повлиявших на Ивана, является чтение Евангелия в стенах лечебницы (примечательно, что в романе упоминается о наличии рукописей чернокнижника в государственной библиотеке[24], при этом в библиотеке при клинике текст Священного Писания отсутствует — специально для героя книгу приобретают у букинистов). В черновиках романа 1931 г. кратковременное пребывание в лечебнице поэта Рюхина отрицательно сказывается на его душевном здоровье — прозрение (осознание отсутствия собственного таланта) приводит героя к нервной болезни:

> Нервы у него заиграли. Он злился, чувствовал себя несчастным, хотел выпить <…> И лишь в начале второго Рюхин совсем больным неврастеником приехал в «Шалаш» [1; 119].

В романе Булгакова разносторонне представлен мотив побега из психиатрической лечебницы. Данный мотив частотен для мировой литературы и связан с ранее обозначенной линией отрицательной коннотации образа сумасшедшего дома: герои различных произведений (например, повести Г. П. Белорецкого «В сумасшедшем доме»), обладая или не обладая психическим заболеванием, стремятся сбежать из клиники. В отличие от Мастера, которого устраивает собственное положение, Бездомный пытается убежать из клиники, однако попытке выброситься из окна препятствует специальная сетка за шторами. Интересно, что в редакции романа 1928–1929-х гг. побег Ивану удается: согласно реконструированному тексту, герой покидает лечебницу в облике огромного черного пуделя, а впоследствии угоняет колесницу с телом Берлиоза, роняет ее с Крымского моста в Москву-реку и возвращается в клинику. Отметим, что побег из лечебницы (или его попытка)

встречается и в других булгаковских произведениях: схожая ситуация побега прослеживалась в фельетоне «Как он сошел с ума» (1924) — с разницей в том, что герою фельетона все-таки удавалось выбить окно; доведенный до отчаяния герой рассказа «Красная корона» пытается лишить себя жизни осколком стекла (суицид как способ побега) — впрочем, герой пытается уйти не столько из клиники, сколько от кошмарных видений. Отчасти данный мотив прослеживается в редакции романа 1932–1936 гг., где Мастер сообщает Ивану:

> ...В этом доме очков носить не позволяют и <...> это напрасно... не станет же он сам себе пилить горло стеклом от очков? [1; 330].

Побег из московской клиники удается доктору Полякову в рассказе «Морфий» — однако обстоятельства побега от читателя остаются скрыты (герой вырывает страницы дневника).

В силу сюжетных особенностей романа Булгакова судьба главных героев остается не проясненной и получает в тексте различные интерпретации: Мастера извлекает из клиники Воланд; Мастер и Маргарита улетают вместе с Воландом и свитой; Мастер умирает в клинике; герои похищены преступниками[25]. Мастер — единственный из обитателей клиники, кому удается покинуть клинику, однако такой побег можно назвать метафизическим: тело героя пребывает на территории клиники, в то время сам герой находится вне лечебницы. Подобный мотив в отечественной литературе представлен в повести Н. С. Лескова «Заячий ремиз...» (1894), где герой Оноприй Перегуд летает на болота высиживать яйца цапли, в рассказе Л. Н. Андреева «Призраки» (1904), где Померанцев ночами летает по миру и совершает подвиги; в литературе советского периода данный мотив встречается в повести М. Я. Козырева «Ленинград» (1925), в книге Я. Э. Голосовкера «Сожженный роман» и других произведениях.

В романе примечательны образы безумцев, оказавшихся в стенах лечебницы до появления в Москве Воланда. В редакции 1932–1936 гг. присутствует сцена встречи Ивана с Тихоном Сергеевичем, продолжающим «участие» в Гражданской войне:

> ...Две женщины вывели мужчину, одетого, подобно Иванушке, в белье и белый халатик. Этот мужчина, столкнувшись с Иванушкой, засверкал глазами, указал перстом на Иванушку и возбужденно вскричал:

— Стоп! Деникинский офицер!
Он стал шарить на пояске халатика, нашел игрушечный револьвер, скомандовал сам себе:
— По белобандиту, огонь!
И выстрелил несколько раз губами: «Пиф! Паф! Пиф!» <...>
Иванушка расстроился.
— На каком основании он назвал меня белобандитом?
— Да разве можно обращать внимание, что вы, — успокоила его толстая женщина, — это больной. Он и меня раз застрелил! [1; 215].

В указанной сцене отметим свойственную героям-безумцам обличительную функцию: упрек в причастности к «белобандитам», с одной стороны, является неким отзеркаливанием слов Ивана о Рюхине («типичный кулачок»), с другой — слова Тихона, возможно, маркируют положительное внутреннее отличие героя от современников. В последующих редакциях романа Булгакова сцена меняется — в одной из тетрадей редакции романа 1932–1936 гг. вместо Тихона в Бездомного стреляет маленькая женщина в белом халате (с криком «Сознавайся, белобандит!» [1; 304]), а позже, в финальной версии, сцена встречи Ивана с сумасшедшим в коридоре практически полностью утрачивает связь с первоначальным замыслом.

Ситуация «убийства деникинского офицера» интересна и в другом контексте. В мировой литературе феномен безумия нередко развивается в контексте социальных потрясений и преобразований (революция, война, иные социальные потрясения). В рамках указанной темы в отечественной литературе первой половины XX в. (советского периода и эмигрантской) можно отметить произведения И. Э. Бабеля («Конармия»; 1926), В. Я. Зазубрина («Щепка»; 1923), Г. Газданова («На острове»; 1932) и других литераторов. Образ сумасшедшего дома в указанном контексте также получает свое развитие в различных направлениях: помимо ситуации, когда утрата рассудка становится реакцией героев на военный конфликт (например, рассказ З. Н. Гиппиус «Нет возврата» (1909)), в художественной литературе встречаются сцены разыгрывания военных действий в лечебнице: драка между солдатами в сумасшедшем доме упоминается в новелле Л. Н. Андреева «Красный смех» (1904), в повести И. С. Шмелева «Это было» (1922), душевнобольные обитатели «Отдела Луны» и вовсе продолжают участие в боевых действиях. Указанный мотив прослеживается не только в художественной

литературе, но и в советской периодике — в «Рабочей газете» обнаруживается цикл статей Е. Ромаса «Вне жизни: в гостях у обитателей „Канатчиковой дачи“» (1923), одна из которых посвящена жертвам социального переворота: среди прочих ярко описаны крестьянин Колюжный, видящий повсюду огонь, погоны и красные звезды, и бывший приказчик Черешнин, готовящийся выступить против «врачебно-служительского персонала» и произвести переворот в лечебнице.

Примечания

1 *Иоскевич О. А.* На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX в.): монография. Гродно: ГрГУ, 2009. С. 8.

2 Творчество Михаила Булгакова: исследования, материалы, библиография. СПб., 1991. С. 320.

3 Там же. С. 321

4 *Земская Е. А.* Михаил Булгаков и его родные. М., 2004. С. 119.

5 *Виленский Ю. Г.* Доктор Булгаков. Киев, 1991. Автор книги сообщает, что в учебной программе вниманием профессора были отмечены галлюцинации, состояние бессонницы, тоски и страха, проявления неврозов. В свидетельстве об окончании курса медицинского факультета у Булгакова по предмету «нервных болезней» значилась оценка «четыре».

6 Август Явич приводил размышления Булгакова относительно внутренней политики Калигулы: «И потом, что такое безумие? С точки зрения сенаторов Калигула, назначивший сенатором своего рыжего жеребца, несомненно, сумасшедший. А Калигула, введя в сенат коня, лишь остроумно показал, чего стоит сенат, аплодирующий коню. Какая власть не объявляла своих политических противников бандитами, шпионами, сумасшедшими?». См.: Воспоминания о Михаиле Булгакове: Сборник. М.: Сов. писатель, 1988. С. 160.

7 *Васильев Ю. А.* Очерки физиологического духа: опыт объективной трактовки душевных явлений. Пг.: Сеятель, 1923; *Краснушкин Е. К.* Судебно-психиатрические очерки. М.: Мосздравотдел, 1925.

8 *Брусянин В. В.* Доктора и пациенты. Типы врачей в художественной литературе. Литературно-общественные параллели. СПб., 1914.

9 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.: Кн. палата, 1990. С. 191.

10 Там же. С. 191.

11 Там же. С. 191.

12 Там же. С. 174.

13 РО ИРЛИ. Ф. 369. № 502.

14 Булгаков М. А. Из первой редакции «Мастера и Маргариты»: фрагменты реконструкции // Лит. обозрение. 1991. № 5. С. 22.

15 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. В 2 т. Т. 2. М.: Пашков дом, 2014. С. 588. Далее ссылки на текст романа будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием в квадратных скобках тома и страницы [2: 588].

16 *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. Т. 1. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1999. С. 402.

17 В контексте ономастического уровня исследуемой темы отметим, что в романе обозначен ряд прозвищ и кличек (Га-Ноцри, «Чума», «длинный по кличке Фагот» и др.). Герои, столкнувшиеся с потусторонней силой, обретают статус «жертвы Луны». В эпилоге романа указано, что Мастер, согласно версии следствия, обретает «...мертвую кличку: „номер сто восемнадцатый из первого корпуса“». Примечательно, что после открытия «мертвой клички» лексема «мастер» в романе больше не употребляется, в то время как «номер сто восемнадцатый» — еще дважды.

18 В романе упоминается имя философа-скептика Секста Эмпирика — одна из работ мыслителя присутствовала в библиотеке Булгакова (Секст Эмпирик. Три книги Пирроновых положений. СПб.: тип. М. А. Александрова, 1913).

19 Подробнее: *Сапченко Л. А.* Сумасшедший дом в произведениях русской литературы: от Карамзина — к Чехову // Вопр. литературы. 2002. № 11/12. С. 342–356.

20 *Быковский И. К.* Сто дней в сумасшедшем доме: впечатления автора. М.: Тип. Добрышева, 1903. С. 11.

21 *Беляев А. Р.* Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. Властелин мира; Вечный хлеб; Человек, потерявший лицо. М.: Мол. гвардия, 1963. С. 99.

22 *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 1. Белая гвардия. Записки на манжетах. Рассказы / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. А. Яблокова. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 370.

23 *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 2. Повести. Записки юного врача. Морфий / сост. и коммент. Е. А. Яблокова. М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 393.

24 В различных редакциях романа представлено внутреннее обустройство дома Пашкова, еще одна библиотека упоминается в ершалаимских главах — Пилат предлагает Левию стать ее сотрудником.

25 Мотив похищения пациента из лечебницы встречается в художественной литературе: например, в романе А. Р. Беляева «Голова профессора Доуэля» героиню Мари Лоран крадут из лечебницы Равино.

М. Э. САВРАНСКАЯ

Племянник Е. С. Булгаковой, юрист и литературный переводчик Оттокар Нюрнберг и постановка «Собачьего сердца» в Театре им. Эрнста Дойча

Статья посвящена племяннику Елены Сергеевны Булгаковой, третьей жены М. А. Булгакова, Оттокару Нюрнбергу (Ottokar Nürnberg), его биографии и деятельности в качестве представителя интересов Е. С. Булгаковой по вопросам авторских прав и распространения наследия Михаила Булгакова за рубежом, а также его переводческой деятельности. Особое внимание отводится одной из театральных постановок, в основу которой легла авторская инсценировка повести М. Булгакова «Собачье сердце», подготовленная О. Нюрнбергом в 1991 г.

The article is devoted to Ottokar Nürnberg, the nephew of Yelena Bulgakova (third wife of Mikhail Bulgakov), his biography and activity as a copyright representer for Yelena Bulgakova and agent in publications of the heritage of M. Bulgakov overseas. It is also devoted to his German translations of Russian plays. The special attention is devoted to the performance that is based on the stage version of a novel «Heart of a Dog» by Mikhail Bulgakov that was written by Ottokar Nürnberg in 1991.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: инсценировка, родословная, наследие М. А. Булгакова, 1990-е гг., повесть «Собачье сердце», Александр Нюренберг, Оттокар Нюрнберг, ФРГ, Елена Булгакова, перевод, немецкий театр, Театр им. Эрнста Дойча, Западная Германия.

KEYWORDS AND PHRASES: adaptation for stage, genealogy, heritage of M. Bulgakov, 1990s, novel «Heart of a Dog», Alexander Nürenberg, Ottokar Nürnberg, FRG, Yelena Bulgakova, translation, German theatre, Ernst-Deutsch-Theater, West Germany.

Племянник Елены Сергеевны Булгаковой Оттокар Нюрнберг сыграл неоднозначную роль в судьбе литературного наследия своего знаменитого русского дяди — М. А. Булгакова. Открытый для общения с издателями, постановщиками и исследователями[1], он, с одной стороны, безусловно, послужил проводником наследия М. А. Булгакова за рубежом. С другой же стороны, нельзя не отметить допущенную О. Нюрнбергом «вольную» интерпретацию текстов М. А. Булгакова, повлекшую за собой их неизбежное искажение. О судьбе «немецкого» племянника Е. С. Булгаковой известно немного. Основные сведения о его биографии можно почерпнуть из работ Т. К. Шор[2] и М. О. Чудаковой[3]. Однако позволим себе дополнить материалы, приведенные в этих источниках.

Александр Александрович (Оттокар) Нюрнберг родился 28 февраля 1919 г. в Риге в семье архитектора А. С. Нюренберга (старшего брата Елены Сергеевны Булгаковой) и Лили (Алисы) Александры Генриетты фон Мюллер. В начале 1920-х гг. семья перебралась в Берлин[4], но, по воспоминаниям самого Оттокара[5], в 1923 г. вернулась в Прибалтику и обосновалась в городе Пярну (Эстония), где до сих пор можно увидеть постройки работы архитектора А. С. Нюренберга[6]. Собственно, в Пярну прошло детство Оттокара. В 1922 г. он получил эстонское гражданство, а семью Нюрнбергов (Нюренбергов) внесли в список немецкого нацменьшинства, т. н. Deutsch-Balten. Первая встреча Оттокара со своей в будущем знаменитой тетей состоялась в 1926 г., когда Елена Сергеевна приехала в Пярну с пятилетним сыном Женей, чтобы, как позже утверждал О. Нюрнберг, «он остался расти в семье ее любимого брата на „свободном Западе“»[7]. Правда, вскоре Елена Сергеевна вместе с сыном уехала обратно в Москву и в следующий раз, через два года, она привезла в Пярну своего младшего двухлетнего сына Сережу и осталась на несколько месяцев[8].

С 1937 по 1940 г. О. Нюрнберг изучал юриспруденцию в Тартуском университете. Далее, по всей видимости, в связи с кампанией по переселению балтийских немцев, О. Нюрнберг оказался в городе Познань. Эта захваченная нацистами территория Западной Польши в октябре 1939 г. была включена в состав Третьего рейха в статусе земли Рейхсгау Вартеланд (Reichsgau Wartheland), куда в добровольно-принудительном порядке[9] переселялись многие

немцы Прибалтики. Здесь они получали новое гражданство — немецкого рейха. В феврале 1940 г. О. Нюрнберг отчислился из Тартуского университета в связи с отъездом. В Познани он прошел курс переподготовки юристов и 30 сентября 1940 г. сдал т. н. первый юридический экзамен[10]. Но пройти необходимую юридическую практику до войны О. Нюрнбергу, видимо, не удалось — его призвали в вермахт. Военная служба остается белым пятном в биографии О. Нюрнберга — по утверждению Б. Соколова, он был радистом[11], а по сообщению Б. Мягкова — служил в нестроевых войсках[12]. Из краткой автобиографии О. Нюрнберга[13] мы узнаем лишь, что в 1945 г. он был освобожден из английского плена и далее с 1946 по 1948 г. работал помощником судьи в участковом суде района Веддинг-Райникендорф во французском секторе Берлина, а затем в земельном суде Берлина. 8 декабря 1948 г. в Гамбурге он сдал второй государственный экзамен (Assessorexamen) и начал адвокатскую практику, которую вел вплоть до 1988 г. Затем О. Нюрнберг вышел на пенсию и, по собственным его словам, стал отдавать все свободное время литературной работе: переводу русских пьес и написанию собственных драматических произведений на немецком языке.

Допустимо предположение, что первыми переводческими опытами О. Нюрнберга стали работы над текстами М. А. Булгакова, а импульсом к этому в определенной степени могли послужить, с одной стороны, популярность романа «Мастер и Маргарита», а с другой — имевшее место желание О. Нюрнберга сосредоточить доходы от немецких публикаций и постановок произведений М. Булгакова «в одних руках», т. е. в руках Е. С. Булгаковой[14]. Еще задолго до публикации романа, 1 января 1963 г., Е. С. Булгакова, находившаяся в тот момент в связи с болезнью брата Александра в г. Ведель, подписала О. Нюрнбергу генеральную доверенность[15] — с этого момента племянник-юрист имел право представлять интересы тети-правообладательницы[16] на территории ФРГ. Из номера гамбургской газеты «Die Welt» от 4 июля 1967 г. О. Нюрнберг узнал о том, что западногерманское издательство «Luchterhand», «заключив договор с правообладателями»[17], планирует издать перевод романа «Мастер и Маргарита». Без отлагательств он связался с издательством и потребовал подписать с ним договор на авторские отчисления. Издательство пошло на уступки и заключило

договор[18], рассчитывая в дальнейшем без конфликтов и проблем публиковать булгаковскую прозу, а также собрать переводы пьес М. Булгакова под крылом нового подразделения издательства — «Luchterhand Theater». Дело в том, что в Германии традиционно были развиты т. н. театральные издательства (театральные агентства при издательствах) — они хранят машинописные копии пьес, предлагают театрам драматические произведения, предоставляют необходимые экземпляры текстов по запросу постановщиков, а также представляют интересы драматургов[19]. В данный момент пьесы О. Нюрнберга в основном принадлежат издательству «Hartmann und Stauffacher». Исключением является пьеса «Дни Турбиных» (перевод предположительно датируется 1972 г.), принадлежавшая как раз издательству «Luchterhand Theater».

Стоит отметить, что переводческий интерес О. Нюрнберга простирается дальше произведений М. Булгакова — известны также переводы пьес Чехова, Горького, Аверченко и Тургенева, выполненные О. Нюрнбергом в разные годы. Собственно, обнаружение исследователем немецких переводов И. С. Тургенева Г. Кратцем[20] пьесы «Месяц в деревне»[21], а затем и булгаковских «Дней Турбиных» в переводе О. Нюрнберга вскрыло сам факт многолетней переводческой деятельности племянника Е. С. Булгаковой[22].

Премьера первой постановки пьесы Булгакова в переводе О. Нюрнберга («Бег») состоялась в конце сентября 1970 г. в театре города Ульм[23]. Постановки пьес русских драматургов в переводе О. Нюрнберга шли не только в камерных, но и в крупных государственных театрах ФРГ в городах Нижней Саксонии и особенно федеративной земли Северный Рейн-Вестфалия (в Кельне располагается штаб-квартира издательства «Hartmann und Stauffacher»). Премьера последней из известных нам на сегодняшний день постановок по переводам О. Нюрнберга датируется 2009 г.[24].

Однако в данной статье наше внимание будет обращено не к переводным пьесам О. Нюрнберга, а к его авторской инсценировке прозаического произведения М. Булгакова — повести «Собачье сердце», поставленной к столетнему юбилею со дня рождения М. А. Булгакова[25] в самом крупном частном театре ФРГ— гамбургском Театре им. Эрнста Дойча.

Стоит отметить, что и сам М. Булгаков вынашивал идею написания пьесы по мотивам повести «Собачье сердце» — следом этого замысла может служить договор, заключенный писателем с театром МХАТ на постановку пьесы «Собачье сердце» 2 марта 1926 г. Однако после обыска квартиры писателя 7 мая 1926 г. и изъятия во время этой операции машинописи повести «Собачье сердце» проект постановки в МХАТе перестал быть актуальным. 19 апреля 1927 г. договор с театром был расторгнут.

Инсценировка «Собачьего сердца» О. Нюрнберга представляет собой четырехактную комедию, первый акт которой состоит из шести сцен, второй — из девяти, третий — из восьми и четвертый — из пяти. Количество персонажей повести редуцировано в пьесе до семи ролей. Стоит отметить, что известны две редакции пьесы О. Нюрнберга «Собачье сердце» — одна из них была опубликована Театром им. Эрнста Дойча в брошюре к спектаклю[26]. Другая по сей день находится в распоряжении издательства «Hartman & Stauffacher»[27]. Заметим, что и в театральной брошюре в качестве источника текста указано то же издательство[28]. Однако тексты очевидно различаются — «театральная» версия пьесы содержит удлиненные варианты нескольких сцен. Ввиду реакции критики на спектакль (постановку много ругали за затянутость[29]), можно предположить, что, публикуя текст в издательстве, О. Нюрнберг отредактировал свою инсценировку, учитывая эти замечания. В нашем обзоре мы будем опираться в основном на вариант пьесы, изданный Театром им. Эрнста Дойча, т. к. есть все основания полагать, что именно он послужил материалом для постановки[30].

Трансформация булгаковского текста в инсценировке главным образом коснулась персонажей и характеров. О. Нюрнберг провел существенное сокращение «штата» действующих лиц: пытаясь избавиться от «парных» персонажей (Дарья Петровна и Зина, череда пациентов профессора, свита Швондера), он зачастую конструировал совершенно новых героев для своей инсценировки. Так, например, появилась домашняя хозяйка (Hausfrau) Анна Сергеевна — персонаж, заменяющий на сцене Зину и Дарью Петровну, который, впрочем, нисколько не объединил в себе характеры этих двух совершенно разных женщин. В интервью перед премьерой О. Нюрнберг рассказал[31], что, работая над инсценировкой,

> одних персонажей удалил, других — добавил — как, например, домашнюю хозяйку, пожилую и суеверную русскую женщину, прототип которой нашел в собственной семье.

Предполагаем, что прототипом Анны Сергеевны могла послужить мама Е. С. Булгаковой и А. С. Нюренберга и, соответственно, бабушка О. Нюрнберга Александра Александровна Нюренберг (урожденная Горская). Домашняя хозяйка Анна Сергеевна остро реагирует на все, что происходит в течение действия, всякий раз подчеркивая свою «религиозность»: «Постыдитесь же и побойтесь Бога!» — произносит она время от времени. Стоит отметить, что Анна Сергеевна достаточно самовольно ведет себя в доме профессора, делает ему замечания (в том числе по поводу операции над псом), раздает непрошенные советы. В самом начале пьесы она возмущается, что профессор ее не послушался и ушел на улицу в мороз в пальто, а не в собольей шубе (на что доктор Борменталь замечает, что шубу могут снять прямо посреди улицы хулиганы, в то время как пальто для них куда менее привлекательно) [1].

Сам же доктор Борменталь, в свою очередь, демонстрирует чрезвычайное пристрастие к банальным рифмованным фразам, которые он почему-то называет «русскими пословицами» (*alte russische Volksweisheiten)* и которые произносит при любом удобном случае. Например, в одной из первых реплик Борменталя (обращенной к Анне Сергеевне) говорится:

> Вы ни в коем случае не должны недооценивать значение тех органов, которые изучает профессор… вы же понимаете, о каких частях <тела> я говорю. «Вот штаны скорей снимай и диагноз получай» [в оригинале: Ist herunter erst die Hose — wird leicht die Diagnose] — старая русская пословица [1].

Эта реплика, во всей видимости, должна разъяснить зрителям, что представляет собой курс омоложения профессора Преображенского (который, как становится ясно из первых реплик, применяется для лечения высоких партийных функционеров). Хотя порой Борменталь действительно произносит народные пословицы. Например, во втором варианте пьесы, хранящемся у издательства «Hartmann und Stauffacher», в первом акте на замечание профессора, что Борменталь, говоря современным языком, оскорбляет религиозные чувства Анны Сергеевны, доктор отвечает: «*Волк* каждый год *линяет*, а все сер бывает [в оригинале: Der Wolf ändert wohl

sein Haar, doch er bleibt wie er war]»[32]. Также среди «русских народных пословиц» находится и такая, которую можно понять и без перевода: «Jawohl, Herr Professor — „The show must go on“» [12].

Стоит добавить, что доктор Борменталь у О. Нюрнберга обзаводится целой родословной — в начале первого акта он сообщает о своем отце-немце, а в конце первого акта вспоминает бабушку — «балтийскую дворянку» [8].

В отличие от речи других персонажей, которая, по мнению критиков[33], носила яркий, предумышленный инсценировщиком изъян, словесные «партии» профессора Преображенского, напротив, были перенесены в инсценировку непосредственно из повести Булгакова, а потому остались практически нетронутыми. Правда, не всегда — некоторые фразы были серьезно дополнены, что, в сравнении с оригиналом, добавило им тяжеловесности и банальности:

> **Профессор**: Дорогой Борменталь, старый Преображенский показал себя в этой афере ослом и к тому же еще основательно опозорился. Хоть нам с вами, с медицинско-технической точки зрения, и посчастливилось, с морально-этической же мы подошли к делу безответственно. Мы как ученые не должны следовать правилу использовать все возможные средства [23]

> [в оригинале: Mein lieber Bormenthal, der alte Preobrashenski hat sich in dieser Affäre wie ein Esel benommen und daher auch gründlich blamiert. Die äußerst schwierige Operation glückte zwar medizinisch-technisch, ethisch-moralisch aber war sie unverantwortlich. Wir haben als Forscher nicht das Recht, alles Machbare auch in die Tat umzusetzen.].

Ср. у М. Булгакова:

> ...старый осел Преображенский нарвался на этой операции как третьекурсник. Правда, открытие получилось, вы сами знаете — какое...[34]

Кроме того, О. Нюрнберг сделал Преображенского гораздо менее величественным: если в булгаковском тексте мы впервые видим профессора глазами пса, смотрящего «снизу вверх», то в инсценировке профессор впервые появляется взвинченным, встревоженным — он выбегает на сцену (в гостиную) в пальто и носках (поскольку ботинки снял

в передней). При этом автор вполне мог «пустить» героя в гостиную в обуви — элементарно сняв с него калоши, но этот атрибут 1920-х гг., видимо, остался неучтенным. Босой профессор в пальто тут же получает от Анны Сергеевны тапки, замечание и совет — выпить чаю с медом, пока не заболел [2]. Примечательна также сцена распития коньяка (их в пьесе, в отличие от повести, две, и в данном случае речь идет о первой из них).

> **Профессор**: У меня бережется еще бутылка отменного качества. Довоенная, с добрых старых времен, как говорится. Я ее спрятал в книжном шкафу за большим Брокгаузом… [3]

> [в оригинале: Ich besitze noch einen von besonders guter Qualität. Vorkriegsware aus der guten alten Zeit, wie man so sagt. Habe ihn im Bücherschrank hinter dem Großen Brockhaus versteckt…].

Возникает неразрешимый вопрос: от кого же в середине 1920-х (сухой закон уже отменен) Преображенский в своей шикарной квартире прячет коньяк? И почему он прячет именно коньяк?

Приведем еще один пример превращения речи профессора в резонерский монолог: если Булгаков показывает разницу между коньячным опьянением двух интеллигентов и пьянством «раненного на колчаковских фронтах» Шарикова в точнейшей сцене с Дарьей Петровной[35], то у Нюрнберга все сводится к банальной констатации с попыткой сюда же увязать научную этику:

> **Профессор**: Если простой народ действительно достигнет власти, то, честно говоря, вся страна сопьется. Интеллигентный же человек тем и должен отличаться, что он оценивает границы своих возможностей. Правда, это проще сказать, нежели сделать… Когда я думаю о моем предстоящем рискованном эксперименте… [3]

> [в оригинале: Wenn das einfache Volk wirklich zur Macht gelangen sollte, dann würde es sehr wahrscheinlich den ganzen Staat versaufen. <…> Ein Intelligenter Mensch sollte sich dadurch auszeichnen, daß er seine Möglichkeiten und Grenzen richtig einschätzt… aber das ist leicht gesagt…wenn ich da an mein bevorstehendes riskantes Experiment denke…].

Далее монолог профессора обрывается на полуслове, раздается крик Анны Сергеевны — пес разъяснил сову. Правда, сам виновник домашних происшествий на сцене не появляется ни в первом, ни во втором акте. В течение всего второго акта из-за кулис доносятся первые слова и фразы бывшей собаки по кличке Штрупп[36] — так О. Нюрнберг назвал Шарика:

> Да здравствует мировая революция!.. Еще водки, товарищи... Да здравствует Советская партия... Покончим с империалистами и их прислужниками!.. Да здравствует победная Красная Армия!.. [8]

> [в оригинале: Es lebe die Weltrevolution!... Noch einen Wodka, Genossen... Ein Hoch auf die ruhmreiche Sowjet-Partei... Nieder mit den Imperialisten und ihren Helfershelfern... Ruhm der siegreichen Roten Armee!..].

Далее, все более становясь человеком, Штрупп демонстрирует склонность к вульгарным выражениям по адресу профессора: «Я сыт по горло! Когда уже этот кабак даст мне, наконец, выпить чего-то приличного, а? Ты, старый умник!» [в оригинале: Nun habe ich aber endgültig die Schnauze voll! Wann gibt es denn in dieser Kaschemme endlich was Anständiges zu sauten, alter Klugscheißer?] [10], — и Анны Сергеевны: «...старая потаскуха жеманничает, будто она наркомовская жена» [в оригинале: ...die alte Zicke hat sich nur geziert, als wäre sie die Frau eines Volkskommissars.] [23] (сравним последнее с булгаковским: «Ну, уж и женщины. Подумаешь. Барыни какие. Обыкновенная прислуга, а форсу как у комиссарши»)[37].

Только в третьем акте Штрупп появляется на сцене «во плоти» — да не один, а сразу с невестой, товарищем Пеструхиной, которая по совместительству играет «свиту» Швондера[38]. Как и товарищ Дураков (герой фарса О. Нюрнберга «Гениальная личность»[39], назвавший себя «последним из мароккан»), Пеструхина путается в «умных» словах — говорит «Antiqualität» («анти-качество») вместо «Antiquität» (антиквариат). Убедившись, что простое женское счастье с оперированным псом в семи комнатах не состоится, товарищ Пеструхина начинает плакать, приговаривая:

> Ах... Революция... фронт борьбы... сколько можно! Что вы, мужчины, вообще понимаете в том, чего хочет женщина. У вас вообще нет об этом никакого понятия! [21–22]

> [в оригинале: Ach… Revolution… Kampfesfront… wenn ich das schon höre! Was wissen denn die Männer davon, wonach eine Frau sich wirklich sehnt. Ihr habt von uns doch überhaupt keine Ahnung!].

Председатель домового комитета в интерпретации О. Нюрнберга превращается в натурального хама. Каждое появление Швондера сопровождается словесным «налетом» на домашнюю хозяйку Анну Сергеевну: «Закрой рот, старуха, иначе получишь на орехи» [в оригинале: Maul halten, Alte, oder es was auf die Nuß!] [27]. В тех редких случаях, когда Швондер не оскорбляет женщин, он произносит квазилозунги:

> …На службе партии мы боремся не только с феодализмом и капитализмом, но и с алкоголизмом! [5]

> [в оригинале: …Im Dienste der Partei bekämpfen wir nicht nur den Feudalismus und Kapitalismus, sondern auch dem Alkoholismus!].

Еще одним «авторским» персонажем инсценировки стал милиционер — он появляется в четвертой сцене второго акта и сообщает профессору, что один из его пациентов объявлен в розыск. Милиционер рассказывает о директоре фабрики по пошиву нижнего белья гражданине Подштанникове, на которого «было получено заявление от двух несовершеннолетних учеников фабрики» [в оригинале: Podschtannikow Pawel Petrowitsch <…> ist von zwei seiner minderjährigen männlichen Lehrlinge angezeigt worden…] [11], так как после процедуры по омоложению, которую ему провел профессор, он их «безнравственно домогался» [в оригинале: …weil er sie <…> unsittlich berührt hat]. Вся «соль» обозначенного конфликта, описанного милиционером в деталях, состояла в том, что директор фабрики предлагал ученикам, несомненно «принадлежащим к коммунистической молодежи» [в оригинале: …weil die beiden Lehrlinge dem kommunistischen Jugendbund angehören], деньги за молчание, которые они приняли якобы «для покупки собрания трудов Маркса и Энгельса» [в оригинале: Na ja, zunächst schon, doch nach einiger Überlegung beschlossen sie dann doch, das Geld anzunehmen, um dadurch in die Lage versetzt zu werden, die gesammelten Werke von Marx und Engels zu erwerben, was sie schon lange vorhatten um ihre politische Bildung zu erweitern] [12]. Правда, денег на полное собрание

не хватило, а директор, в свою очередь, более платить не намеревался — оттого и появилось в милиции заявление на розыск Подштанникова. Эта сцена, по всей видимости, стала заменой эпизода булгаковской повести, где перед глазами Шарика проходит череда пациентов профессора. Интересна явная отсылка, содержащаяся в фамилии Подштанникова, к персонажам повести М. Булгакова «Дьяволиада» — близнецам Кальсонерам.

Очевидная перекройка характеров и добавление новых реплик и даже действующих лиц не могли не отразиться на сюжете пьесы. Стоит отметить, что О. Нюрнберг достаточно фрагментарно внедряет сцены и фразы из повести, составляя из них «скелет» своей пьесы. Далее перечислим эти «скелетные» элементы в том порядке, в каком они представлены в пьесе.

1. Разговор между профессором и Борменталем о доноре:

> **Профессор** (нетерпеливо): …Есть ли, наконец, новости из анатомического института?
> **Борменталь**: Пока, к сожалению, нет, господин профессор.
> **Профессор**: Верно ли Вы все передали?
> **Борменталь**: Разумеется, господин профессор — когда у них будет подходящий покойник, то подходящие органы будут немедленно отправлены нам в солевом растворе. Анатом мне это твердо обещал. [2]

> [в оригинале:
> **Professor** (ungeduldig): …Gibt es endlich eine Nachricht vom anatomischen Institut?
> **Bormenthal**: Bisher leider nicht, Herr Professor.
> **Professor**: Sie haben doch alles ganz genau ausgerichtet?
> **Bormenthal**: Selbstverständlich, Herr Professor — wenn sie einen geeigneten Toten haben, wird man sofort die betreffenden Organe in einer Salzlösung zu uns schicken. Der Anatom hat es mir fest versprochen.]

Ср. у М. Булгакова:

> Вот что, Иван Арнольдович, вы все же следите внимательно: как только подходящая смерть, тотчас со стола — в питательную жидкость и ко мне!
> — Не беспокойтесь, Филипп Филиппович, — патологоанатомы мне обещали[40].

2. Сцена с «разъясненной» совой[41] (правда, и «разъяснение» совы, и последовавшее наказание пса происходят за кулисами).
3. Сцена с домкомом[42].
4. Борменталь читает свои записи из дневника наблюдений за псом.
5. Звучит фраза «не читайте до обеда советских газет»:

Профессор: <…> этот пес — сущий кошмар! (Увидев на столе газету.) Вы что, читаете советскую прессу? Как глупо с Вашей стороны. Если хотите услышать от меня совет, то не читайте — особенно перед обедом — никаких коммунистических газет. Это портит аппетит.
Борменталь: Но никаких других нет, господин профессор.
Профессор: Тогда совсем откажитесь от чтения газет… [9]

[в оригинале:
Professor: <…> dieser Hund ist der reiste Alptraum! (Erblickt die Zeitung auf dem Tisch.) Was, Sie studieren die Sowjetpresse? Wie töricht von Ihnen. Wenn Sie meinen Rat hören wollen, so lesen Sie — insbesondere vor den Mahlzeiten — keine kommunistischen Zeitungen. Das verdirbt den Appetit.
Bormenthal: Aber es gibt doch keine anderen, Herr Professor.
Professor: Dann verzichten Sie eben aufs Zeitungslesen…]

Однако в этот момент Борменталь не ест, а зачитывает фантастически-абсурдные новости из газет по поводу профессора (который, по версии О. Нюрнберга, живет не в Обуховом переулке, а на Садовой).

6. Сцена с котом, в которой Штрупп закрылся в ванной и сорвал краны (этот эпизод в пьесе также происходит за сценой: Борменталь чинит кран, за кулисами раздаются крики Штруппа и плеск воды, а в это время на сцене профессор и Анна Сергеевна обсуждают, что ненависть к кошкам — это атавизм, который у Штруппа скоро пройдет) [13–14].

7. Штрупп называет профессора «папашей» [в оригинале: Väterchen] — причем, немецкий Шариков будет делать это многократно: и в диалогах (аналогично с повестью: «Что-то вы меня, папаша, больно утесняете» или «Бить будете, папаша?»[43]), и в моноло-

ге наедине с собой, и в диалоге со своей невестой Пеструхиной, когда та спрашивает жениха, какое у него происхождение (Штрупп отвечает, что папаша у него профессор, но в ЗАГСе лучше этого не говорить). Здесь же, рассказывая Пеструхиной о происхождении своих шрамов, Штрупп произносит реплику, схожую с булгаковской[44], — «Я на колчаковских фронтах ранен»:

> Шрамы?.. Эх... Они... у меня... конечно, с Гражданской войны. Я был командиром кавалерийского [sic! — *М. С.*] подразделения и боролся на стороне красных против этих гнусных белых, тогда и был тяжело ранен в голову...

> [в оригинале: Die Narben?.. Äh... die sind... die stammen... natürlich aus dem Bürgerkrieg. Habe als Kommandeur einer Kavallerieeinheit auf seiten der Roten gegen diese Scheißweißen mitgekämpft und bin dabei am Kopf schwer verwundet worden...]

8. Сцена беседы Штруппа с профессором о манерах («Мучаете сами себя, как при царском режиме»[45]), во время которой Филипп Филиппович также узнает, каким именем нарек сам себя Шариков[46].

9. Сцена со Швондером, во время которой тот произносит схожее с булгаковским: «...предъявитель сего действительно Шариков <...> Зародившийся в вашей <...> квартире»[47].

10. Сцена драки,[48] в которой Штрупп ведет себя куда агрессивнее, нежели булгаковский Шариков: в варианте пьесы, изданном театром, Штрупп вытаскивает и наставляет на Преображенского и Борменталя револьвер [23], а во втором варианте пьесы — набрасывается с ножом[49].

11. Сцена с коньяком (вторая), во время которой, аналогично булгаковской повести, Преображенский говорит:

> Черт возьми, к чему это все? Зачем искусственно производить Эйнштейна, когда любая женщина в любое время натуральным образом может произвести его на свет... [24]

> [в оригинале: Zum Teufel, wozu denn das? Warum einen Einstein künstlich fabrizieren, wenn eine beliebige Frau ihn jederzeit auf die natürlichste Weise zur Welt bringen kann…]

Ср. у М. Булгакова:

> Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно[50].

12. Воспроизводится эпилог повести — правда, Нюрнберг растянул его на весь четвертый акт.

Постановка «Hundeherz» О. Нюрнберга в гамбургском Театре им. Эрнста Дойча[51] готовилась к 100-летнему юбилею со дня рождения М. А. Булгакова в рамках международного культурного обмена между Театром им. Эрнста Дойча и петербургским Театром им. В. Ф. Комиссаржевской. Для работы над постановкой в Гамбург приехали коллеги из северной столицы — режиссер Валерий Гричко (известный теперь по роли архиерея в фильме А. Звягинцева «Левиафан»), театральный художник Валерий Викторов, а также композиторы Олег Васильев и Вячеслав Ганелин.

О своем вольном обращении с булгаковским текстом впервые Оттокар Нюрнберг сообщил в интервью гамбургской «Morgenpost» накануне премьеры спектакля: «…Я перенес [в пьесу. — *М. Э.*] по большей части чувства, театральные моменты и напряжение»[52]. По словам О. Нюрнберга, у него получилась «комедия с серьезным подтекстом, но для увеселения». Отметим, однако, что реакция критики на нюрнберговские «корректуру» и «привнесения» была по большей части негативная:

> Булгаковский племянник превратил гениальную новеллу в пьесу о советском Франкенштейне, сделав тем самым своему дяде медвежью услугу[53];
> Нюрнберг <…> извратил булгаковское остросатирическое повествование до неузнаваемости[54].

Неумелую инсценировку, по мнению журналистов, не спасали ни режиссерская, ни художественная поддержка

петербургских коллег. По мнению германских критиков, режиссер и театральный художник показали себя в этой постановке сторонниками «реалистической тенденции», доминировавшей в советском театре конца 1980-х — что также послужило поводом к ироничным замечаниям:

> [Режиссер и театральный художник] чествуют так долго запрещенного на их родине Булгакова — совсем как Чехова или Станиславского. Больше психологии, нежели движения, больше души, нежели остроумия, — и сцена, освещенная мягким светом свечей[55].

Тенденция к преувеличению, которую демонстрировал текст инсценировки, оказалась характерной и для работы над ролями — это обстоятельство, конечно, не осталось без внимания критики. Так, Петер Гросс в роли профессора Преображенского, по мнению Изабеллы Хофманн, «играет вздорного взвинченного франта»[56]. Другие актеры, констатировала критика, также воспользовались избитыми клише. Хофманн отмечает, что Петер Хайнрих в роли Борменталя — «робкая карикатура на Кински», а представители новой власти «выглядят на сцене как площадные скоморохи»[57]. Рецензент из «Hamburger Wochenblatt» в своей статье утверждал, что «сцены с участием неуклюже показанных представителей новой советской власти были полны неприятного зубоскальства». «Неприятно и представление собаки, — пишет далее рецензент, — Ули Кром с воплями ползает по сцене и лает, как на представлении для детского утренника, а сцены на заднем плане подошли бы для любительского театра теней»[58].

Однако справедливости ради стоит отметить, что не все отзывы о постановке «Собачьего сердца» в Театре им. Эрнста Дойча были столь категорично-отрицательными: например, Бригитта Эрих в статье для «Hamburger Abendblatt»[59] отметила, что игра актеров (особенно Петера Гросса, исполнявшего роль профессора Преображенского) отличалась «тонким вкусом». По словам рецензента, хоть инсценировка О. Нюрнберга и «ориентирована на грубый современный разговорный язык», все же «концепция режиссера В. Гричко идет вразрез с грубым, неотесанным языком постановки». Особенную похвалу заслужило художественное оформление сцены, выполненное В. Викторовым:

Он снабдил дальнюю стену гостиной профессора плоскими стеклянными перегородками, сквозь которые временами просматривалась операционная профессора — такова фантастическая интерпретация бюргерского фасада, за которым под маской науки творится жуткий эксперимент.

Рецензентом было отмечено также, что

реакция публики после просмотра почти трехчасового премьерного спектакля была вполне дружелюбной и сердечной[60].

Приложение

Список литературных работ О. Нюрнберга[61].

1. Переводы произведений М. А. Булгакова:
– «Timofejews Traum» — «Сон Тимофеева»
(перевод пьесы «Иван Васильевич»),
о постановках неизвестно;
– «Die Wohnung der Madame Pelz» — «Квартира мадам Пельц»
(перевод пьесы «Зойкина квартира»),
о постановках неизвестно;
– «Die Flucht» — «Бег»,
первая постановка — сентябрь 1970 г. Theater Ulm;
– «Moliere oder der Geheimbund der Heuchler»— «Мольер, или Кабала святош» (перевод пьесы «Кабала святош (Мольер)»),
первая постановка — 1985 г. Städtische Bühnen Münster
дальнейшие постановки — июнь 1993 г. Rheinisches Landestheater (Нойсс);
– «Die Purpurinsel» — «Багровый остров»,
о постановках неизвестно;
– «Die Tage der Geschwister Turbin» — «Дни Турбиных»,
о постановках неизвестно.

2. Инсценировки/переработки произведений М. А. Булгакова:
– «Das Hundeherz» — «Собачье сердце»,
комедия в 4 актах,
первая постановка — премьера 10 октября 1991 г. Ernst-Deutsch-Theater (Гамбург),
режиссер — Валерий Гришко; художник — Валерий Викторов.
В ролях: Peter Gross (Петер Гросс) — профессор Преображенский; Peter Heinrich (Петер Хайнрих) — доктор Борменталь; Ortrud Spahlinger (Ортруд Шпалингер) — Анна Сергеевна; Uli Krohm (Ули Кром) — Штрупп; Siegfried Kellermann

(Зигфрид Келлерманн) — Швондер; Anja Topf (Аня Топф) — Пеструхина; Ingo Feder (Инго Федер) — милиционер;
– «Die Stadt der Glückseligkeit — der Traum des Ingenieurs Rein» — «Город Блаженства — сон инженера Рейна», комедия в 4 актах (3 женские роли, 12 мужских ролей, несколько смен декораций), о постановках неизвестно;
– «Eine geniale Persönlichkeit» — «Гениальная личность», одноактный фарс по мотивам произведений М. А. Булгакова (1 женская роль, 2 мужские роли), первая постановка — 2000 г. Commedia Theater (Гамбург).

3. Тексты с неустановленным статусом:
– «Tote Seelen» — «Мертвые души» (перевод инсценировки Булгакова [12 картин с прологом][62] и/или авторская инсценировка по Гоголю [10 картин][63]), о постановках неизвестно.

4. Переводы произведений А. П. Чехова:
– «Onkel Wanja» —«Дядя Ваня», первая постановка — 1998/1999 гг. Stadttheater Lüneburg;
– «Der Kirschgarten» — «Вишневый сад», первая постановка — 1993/1994 гг. Stadttheater Lüneburg;
– «Die Möwe» — «Чайка», первая постановка — 1998/1999 гг. Stadttheater Lüneburg;
– «Drei Schwestern» — «Три сестры», о постановках неизвестно;
– «Iwanow» — «Иванов», о постановках неизвестно;
– «Schwanengesang» — «Лебединая песня (Калхас)» (драматический этюд в одном действии), о постановках неизвестно;
– «Von der Schädlichkeit des Tabaks» — «О вреде табака» (сцена-монолог в одном действии), о постановках неизвестно;
– «Das Jubiläum» — «Юбилей» (шутка в одном действии), о постановках неизвестно;
– «Das Opferlamm — eine Tragödie wider Willen» — «Трагик поневоле (Из дачной жизни)» (шутка в одном действии), о постановках неизвестно;
– «Der Bär» — «Медведь» (шутка в одном действии), первая постановка — май 1997 г. Westfälische Kammerspiele (Падерборн);

– «Der Heiratsantrag» — «Предложение» (шутка в одном действии), первая постановка — май 1997 г. Westfälische Kammerspiele (Падерборн);
– «An der Landstrasse» — «На большой дороге» (драматический этюд в одном действии), о постановках неизвестно.

5. Переводы произведений разных авторов:
– «Der Selbstmörder» — перевод пьесы А. Т. Аверченко «Самоубийца», первая постановка — ноябрь 2009 г. Gloria Theater (Вена);
– «Die Dame und der Dieb» — перевод пьесы А. Т. Аверченко «Женщина и вор», о постановках неизвестно;
– «Lakaienspiele» — перевод пьесы Э. В. Брагинского «Лакейские игры», о постановках неизвестно;
– «Die Spieler» — перевод пьесы Н. В. Гоголя «Игроки», о постановках неизвестно;
– «Nachtasyl» — перевод пьесы М. Горького «На дне» (в соавторстве с Мартином Грюнбергом (Martin Grünberg)), первая постановка — август 1993 г. Ernst-Deutsch-Theater (Гамбург);
– «Der Wald» — перевод пьесы А. Н. Островского «Лес», о постановках неизвестно;
– «Mozart und Salieri» — перевод пьесы А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери», о постановках неизвестно;
– «Ein Monat auf dem Lande» — перевод пьесы И. С. Тургенева «Месяц в деревне», о постановках неизвестно.

6.Инсценировки/переработки произведений разных авторов:
– «Ein grosses Missverständnis» — «Большое недоразумение» (фарс по мотивам произведений А. Т. Аверченко — 1 женская роль, 2 мужские роли), о постановках неизвестно;
– «Der Halsorden» — «Орден на шее» (одноактный фарс по мотивам произведений Н. В. Гоголя[64] — 1 женская роль, 2 мужские роли), о постановках неизвестно;
– «Indizienbeweis oder der bestrafte Wüstling» — «Косвенные улики, или Наказанный волокита» (детективная пьеса

в 3 актах по мотивам рассказа А. П. Чехова «Шведская спичка» — 2 женские роли, 6 мужских ролей), 1995 г., первая постановка — 9 мая 1996 г., Commedia Theater (Гамбург).

7. Предположительно авторские пьесы:
– «Der Erbonkel» — «Богатый дядюшка» (трехактный фарс — 1 женская роль, 2 мужские роли), 1994 г., о постановках неизвестно.

Примечания

1 М. Чудакова и Л. Яновская в своих работах упоминают о знакомстве с ним (см.: *Чудакова М. О.* Материалы к биографии Е. С. Булгаковой // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 611; *Яновская Л.* Записки о Михаиле Булгакове. М.: Текст, 2007. С. 310), да и сам он не раз принимал участие в литературных чтениях и конференциях, посвященных М. Булгакову (последнее упоминание о его присутствии на чтениях, посвященных М. Булгакову, относится к 2001 г.; см: Stefan Krulle. Dr. Klitschko plünderte seinen gesamten Wortschatz. In: Die Welt vom 09. März 2001).

2 *Шор Т. К.* Материалы к истории семьи Нюренбергов в историческом архиве Эстонии // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998.

3 *Чудакова М. О.* Указ. соч.

4 Где архитектор А. С. Нюренберг принимал участие в оформлении театра «Der Blaue Vogel» (см. Сегодня. Рига, 1933. 26 окт. (№ 296). С. 5).

5 Jelena Bulgakowa. Margarita und der Meister. Tagebücher und Erinnerungen. München: btb Verlag, 2006. S. 482 [Здесь и далее перевод наш. — *М. С.*].

6 Например, каменное здание лечебного бассейна на берегу Балтийского моря, построенное на месте сгоревшего в 1927 г. деревянного строения. Это сооружение упоминает Е. С. Булгакова в письме к брату от 12 октября 1962 г.: «Буду отвечать на твое письмо. Курхауз в Баден-Бадене напомнил мне твою постройку лечебницы в Пернове. Правда?..» (ОР РГБ Ф. 562. К. 33. Ед. 19. Л. 13). Также архитектурное изображение этого здания можно увидеть на одном из фотопортретов А. С. Нюренберга из семейного фотоальбома Е. С. Булгаковой (ОР РГБ Ф. 562. К. 66. Ед. 1. фото 16).

7 Jelena Bulgakowa. Ebenda. S. 482.

8 Оттокар Нюрнберг позднее утверждал, что желанию Елены Сергеевны оставить кого-нибудь из мальчиков в Эстонии помешала

сложившаяся политическая обстановка: «В Советском Союзе подул ледяной ветер. Сталин пришел к власти. Сын генерала не мог расти на территории враждебного Запада, и она должна была снова забрать его в Москву. Никто из нас не предполагал, что теперь нам придется увидеться друг с другом только через 12 лет» (цит. по: Jelena Bulgakowa. Ebenda. S. 482). Если племянник не ошибся в подсчетах, то получается, что следующая его встреча с Еленой Сергеевной состоялась 1940 г., что, конечно, маловероятно.

9 Приведем характерное для той поры воззвание, опубликованное в рижской немецкоязычной газете «Rigasche Rundschau»: «Тот, кто в эти дни отрывается от своей нации, чтобы остаться в [чужой] стране, должен навсегда разойтись с немецким народом. Он должен понимать, что будет означать такое решение для его детей и внуков. И у него не будет обратной силы» (A. Intelmann, E. Kroeger: Aufruf „Deutsche Volksgenossen! “ In: Rigasche Rundschau. Nr. 248 vom 30. Oktober 1939, S. 1).

10 Согласно традиционной германской системе юридического образования, для того чтобы стать адвокатом, судьей или прокурором, студенту-юристу необходимо в течение девяти семестров освоить университетский теоретический курс (Studium), затем сдать т. н. первый юридический экзамен. Положительная оценка на экзамене дает право приступить к стажировке (Referendariat), которая длится в течение двух лет. По завершению стажировки необходимо пройти еще один государственный экзамен (Assessorexamen), успешная сдача которого дает возможность работать в любой отрасли немецкого права.

11 *Соколов Б. В.* Три любви Михаила Булгакова. М.: Яуза: Эксмо, 2014. С. 195.

12 *Мягков Б.* Родословия Михаила Булгакова. М.: АПАРТ, 2003. С. 340.

13 Hundeherz von Michail Bulgakow. Dramatisiert von Ottokar Nürnberg. Ernst Deutsch Theater. Spielzeit 1990/1991. S. 3.

14 Начиная с декабря 1960 г. и вплоть до кончины Е. С. Булгаковой встречи О. Нюрнберга с тетей происходят практически ежегодно — первые годы в Москве, а затем Е. С. Булгакова получает разрешение на выезд в ФРГ. В конце декабря 1963 г. она приезжает в Ведель к брату Александру, перенесшему осенью 1963 г. инсульт. В 1964 г. Оттокар Нюрнберг снова в Москве, но на сей раз, из-за неудачной попытки переправить через границу машинопись повести «Собачье сердце» и пьесы «Адам и Ева», пребывание О. Нюрнберга на территории СССР становится небезопасным. Далее их встречи проходят на «безопасной территории» — в Мариенбаде (1967 и 1968 гг.) и Париже (1967 г. и апрель 1969 г.). Затем О. Нюрнберг снова приезжает в Москву в декабре 1969 г. — эта встреча станет для них последней (см: Ottokar Nürnberg. Aus dem Leben von Jelena Bulgakowa // Jelena Bulgakowa. Ebenda. S. 475–500).

Е. С. Булгакова оставила машинописные воспоминания о первой после долгой разлуки встрече с братом, А. С. Нюренбергом, его сыном и невесткой в Москве (29 декабря 1960 г. — 3 января 1961 г.) (ОР РГБ. Ф. 562. К. 30. Ед. 8). Начиная с 1961 г. Е. С. Булгакова активно переписывается с братом Александром, а затем, после его кончины, с племянником Оттокаром (машинописные копии писем хранятся в ОР РГБ: Ф. 562. К. 33. Ед. 19). Эта переписка была (со значительными сокращениями) опубликована в книге: Дневник Елены Булгаковой. М.: Книжная палата, 1990. Однако неопубликованная часть переписки Е. С. Булгаковой с А. С. Нюренбергом может представлять интерес для исследователей истории посмертных зарубежных публикаций М. Булгакова. Например, см. письмо от 3 июля 1961 г. (ОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. 19. Л. 12: «Завтра утром Нина и Слава [пианист С. Т. Рихтер с женой Н. Л. Дорлиак. — *М. С.*] уезжают в Лондон. *Я прошу опустить это письмо тебе* [здесь и далее в пределах цитаты курсив наш. — *М. С.*]. Кроме того, прошу передать Хенни [Генриетта Бок, в девичестве Генриетта Нюрнберг, младшая дочь А. С. Нюренберга — *М. С.*] письмо и книги. В письме же к Хенни я пишу ей, чтобы она эти книги переслала тебе, *причем только таким образом, чтобы они непременно дошли до тебя и не попали в чьи-нибудь чужие руки*, пишу, что это очень важно для меня. Ты и сам понимаешь, насколько это важно и серьезно. Я решила переслать тебе эти книги, так как мне хочется, чтобы ты знал мишины произведения. *Пусть они останутся у тебя — до моих слов по этому поводу, хорошо? Конечно, никому их не давай!* Кроме Карика, естественно [Карик — домашнее имя Оттокара Нюрнберга. — *М. С.*]». Кроме того, по словам О. Нюрнберга, в течение 1960–1961 гг. он собственноручно вывез из СССР машинописи «Мастера и Маргариты», «Записок покойника» и «Белой гвардии» (см: Ottokar Nürnberg. Aus dem Leben von Jelena Bulgakowa. // Jelena Bulgakowa. Margarita und der Meister. Tagebücher und Erinnerungen. München: btb Verlag, 2006. S. 475–500). Тема роли А. С. Нюренберга и его семьи в деле публикации наследия М. Булгакова за рубежом представляется, безусловно, интересной и будет рассмотрена более подробно в наших дальнейших публикациях.

15 21 октября 1963 г. Е. Булгакова подала в отдел виз и разрешений ОВИРа заявление с просьбой предоставить ей возможность «поехать в Ведель на один месяц» (ОР РГБ. Ф. 562. К. 28. Ед. 23) в связи с плохим состоянием здоровья ее брата А. Нюрнберга (накануне Е. Булгакова узнала от своей невестки Алисы о том, что с братом случился инсульт и парализация). Из Веделя в конце декабря 1963 г. — начале января 1964 г. Е. Булгакова отправила сыну Сергею два письма с новостями о состоянии здоровья брата, в начале января 1964 г. — телеграмму на немецком языке о смерти Александра Нюрнберга (ОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. 29). Скорее всего, доверенность была оформлена 1 января 1964 г. в Веделе, т. к. в письме сыну Сергею от 2 января 1964 г. Е. Булгакова жалуется: «<…> Как ты понимаешь, я не только не была еще в Гамбурге, несмотря на всегдашние уговоры

Карика и Алисы, но даже в самом Веделе, <...> в его магазинах». (ОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. 29. Л. 2 об.).

16 Согласно завещанию, подписанному М. А. Булгаковым 10 октября 1939 г. (копию документа см.: Кривоносов Ю. Михаил Булгаков: Фотолетопись жизни и творчества. М.: Эксмо, 2011. С. 209).

17 Jelena Bulgakowa. Ebenda. S. 498.
В июле 1967 г. западногерманское издательство «Luchterhand» вело переговоры с восточными коллегами из издательства «Volk und Welt», готовившими перевод журнальной версии романа для издания в ГДР. Примечательно, что на следующий день после публикации анонса в гамбургской «Die Welt» — 5 июля 1967 г. — руководитель отдела советской литературы издательства «Volk und Welt» Леонард Кошут пишет в Главное управление книгоиздания при Министерстве культуры ГДР (Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel) на имя Веры Тис (главного референта отдела беллетристики) запрос следующего содержания: «В приложении посылаем Вам две рецензии на Булгакова с просьбой о проверке и срочной оценке наших переговоров о лицензировании с издательством Luchterhand...» (BA DR-1, 2335, DG-Antrag Michail Bulgakow, Der Meister und Margarita, Gutachten Leonhard Kossuth, 5.7.1967. S. 223).

18 Договор между О. Нюрнбергом и издательством «Luchterhand» был подписан 16 августа 1967 г.; копия документа хранилась у Е. С. Булгаковой (ОР РГБ. Ф. 562. К. 32. Ед. 8). В договоре, помимо прочего, оговаривался размер отчислений с дохода от постановок, а также кино- и телефильмов по мотивам романа «Мастер и Маргарита». Полученные с постановщиков и прокатчиков средства согласно договору должны были делиться между издательством и О. Нюрнбергом в пропорции 30% к 70%. Однако, несмотря на удобные условия договора и желание издательства «Luchterhand» как можно скорее получить переводы произведений М. Булгакова, О. Нюрнберг не предоставил ни «Luchterhand Theater», ни какому-либо другому театральному издательству свою инсценировку романа «Мастер и Маргарита» (что, правда, не говорит о том, что О. Нюрнберг не предпринимал попыток эту инсценировку сочинить).

19 Именно так, например, действовало издательство Фишера (S. Fischer Verlag) в отношении пьес М. Булгакова «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира» (подробнее об этом см.: *Богословская К. Е.* Пьесы М. А. Булгакова во Франции и Германии (1927–1928 гг.). (По неопубликованным материалам) // Творчество Михаила Булгакова: Исследования и материалы. Кн. 2. СПб., 1994. С. 339–369).

20 См: *Г. Кратц.* «Ася» и ее переводчики: первые сто лет. О немецких переводах и переводчиках повести «Ася» // Тургеневские чтения. Вып. 6. М.: Книжница, 2014. С. 90–102.

21 См. тексты и материалы, подготовленные Г. Кратцем в рамках международной научной конференции «И. С. Тургенев в современном мире» (Тургеневские чтения: [сб. ст.]. М.: Рус. путь.).

22 Более ранняя работа (*Lukanitschewa S.* Verfemte Autoren — Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakov, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den deutschen Bühnen der 90er Jahre. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003) была сфокусирована на истории сценического воплощения инсценировки повести М. Булгакова «Собачье сердце», подготовленной О. Нюрнбергом, не затрагивая при этом ни биографию, ни многолетнюю переводческую деятельность О. Нюрнберга.

23 Данные предоставлены издательством «Hartmann und Stauffacher».

24 Венский Gloria Theater поставил пьесу «Самоубийца» А. Т. Аверченко в переводе О. Нюрнберга (премьера состоялась 12 ноября 2009 г.).

25 Премьера спектакля состоялась 10 октября 1991 г.

26 Hundeherz von Michail Bulgakow. Dramatisiert von Ottokar Nürnberg. Ernst Deutsch Theater. Spielzeit 1990/1991.

27 M. Bulgakow. Das Hundeherz. Komödie in 4 Akten. Dramatisiert von Ottokar Nürnberg. Köln: Hartmann und Stauffacher, 1992.

28 Ebenda. S. 43.

29 «Быстрый темп и отточенный красный карандаш редактуры пошли бы постановке на пользу» (Hans Berndt: Der Kleingeist an der Macht. In Handelsblatt (Düsseldorf) vom 18./19. Oktober 1991 — перевод по: *Lukanitschewa S.* Verfemte Autoren — Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakov, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den deutschen Bühnen der 90er Jahre. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003. S. 69).

30 Hundeherz von Michail Bulgakow. Dramatisiert von Ottokar Nürnberg. Ernst Deutsch Theater. Spielzeit 1990/1991. Далее ссылки на текст пьесы будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием страницы в квадратных скобках (нумерация страниц издательская).

31 Hamburger Morgenpost vom 9. Oktober 1991 — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 63.

32 M. Bulgakow. Das Hundeherz. Komödie in 4 Akten. Dramatisiert von Ottokar Nürnberg. Köln: Hartmann und Stauffacher, 1992. S. 4.

33 См. подробный обзор критики на постановку: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 63–69.

34 *Булгаков М. А.* Собачье сердце // Собр. соч. в 5 т. М.: Худож. лит., 1989–1990. Т. 2. С. 193.

35 «Дарья Петровна, грандиозная и нагая, тряхнула Шарикова, как мешок с картофелем, и произнесла такие слова:

— Полюбуйтесь, господин профессор, на нашего визитера Телеграфа Телеграфовича. Я замужем была, а Зина — невинная девушка. Хорошо, что я проснулась.

Окончив эту речь, Дарья Петровна впала в состояние стыда, вскрикнула, закрыла грудь руками и унеслась» (Там же. С. 196).

36 Имя Strupp, очевидно, происходит от немецкого *struppig* — лохматый, растрепа.

37 Там же. С. 168.

38 Ср. у М. Булгакова: «...четверо, из них одна женщина, переодетая мужчиной» (Там же. С. 138).

39 В предоставленной издательством «Hartmann und Stauffacher» машинописи пьесы О. Нюрнберга «Eine geniale Persönlichkeit» значится, что она написана «по мотивам М. А. Булгакова», однако нам не удалось определить конкретный текст, послуживший для О. Нюрнберга вдохновением для написания этого одноактного фарса.

40 Там же. С. 146.

41 «Затем его с гвалтом волокли за шиворот через прихожую в кабинет. Пес подвывал, огрызался, цеплялся за ковер, ехал на заду, как в цирке. Посредине кабинета на ковре лежала стеклянноглазая сова с распоротым животом, из которого торчали какие-то красные тряпки, пахнущие нафталином. На столе валялся вдребезги разбитый портрет» (*Булгаков М. А.* Собачье сердце... С. 148).

42 «— Мы, управление дома, — с ненавистью заговорил Швондер, — пришли к вам после общего собрания жильцов нашего дома, на котором стоял вопрос об уплотнении квартир дома...

— Кто на ком стоял? — крикнул Филипп Филиппович. — Потрудитесь излагать ваши мысли яснее» (Там же. С. 136).

43 Там же. С. 169, 178.

44 Там же. С. 201.

45 *Булгаков М. А.* Собачье сердце... С. 182.

46 «— Извините. У меня расстроены нервы. Ваше имя показалось мне странным. Где вы, интересно знать, откопали себе такое?

— Домком посоветовал. По календарю искали — какое тебе, говорят? Я и выбрал.

<...>

— Где?

— 4 марта празднуется.

— Покажите... гм... черт... В печку его, Зина, сейчас же».

(Там же. С. 172.)

47 Там же. С. 172–173.

48 Ср. у М. Булгакова: «Борменталь правой рукой взял Шарикова за шиворот и тряхнул его так, что полотно сзади на сорочке треснуло, а спереди с горла отскочила пуговка. Филипп Филиппович бросился наперерез и стал выдирать щуплого Шарикова из цепких хирургических рук» (Там же. С. 196).

49 M. Bulgakow. Das Hundeherz. Komödie in 4 Akten. Dramatisiert von Ottokar Nürnberg. Köln: Hartmann und Stauffacher, 1992. S44.

50 *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 194.

51 Стоит отметить вспышку интереса немецкоязычных театров к повести «Собачье сердце» в конце 1980-х — начале 1990-х гг., когда за относительно короткий период времени появляются сразу несколько

постановок по мотивам повести М. Булгакова. Перечислим самые значимые из них:
– Volksbühne (Берлин), реж. Horst Hawemann (Хорст Хавеманн), автор инсценировки Александр Червинский, премьера 4 мая 1989 г.;
– Gostner Hoftheater (Нюрнберг), реж. и автор инсценировки Heinz Drewniok (Хайнц Древниок), премьера 10 ноября 1990 г.;
– Ernst-Deutsch-Theater (Гамбург), реж. Валерий Гришко, автор инсценировки Ottokar Nürnberg (Оттокар Нюрнберг), премьера 10 октября 1991 г.;
– Jura-Soyfer-Theater (Вена), реж. Reinhard Auer (Райнхард Ауэр), премьера 19 ноября 1991 г.

52 In Hamburger Morgenpost vom 9. Oktober 1991 — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 63.

53 Isabelle Hofmann: Belangloses Amüsement. In Hamburger Morgenpost vom 12. Oktober 1991 — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 63.

54 Oliver Törner: Hundeherz. In Szene Hamburg vom November 1991 — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 63–64.

55 Paul Barz: Bulgakows «Hundeherz»: Wenn der Hund auf den Menschen kommt. In Welt am Sonntag vom 13. Oktober 1991 — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 67.

56 Isabelle Hofmann: Belangloses Amüsement… — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 68–69.

57 Ebenda — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 69. Так же в отзыве о постановке Сюзанны Оемзен: «Пролетарии, особенно Зигфрид Келлерманн в роли Швондера, — до оскомины неуклюжие идиоты» (Susanne Oehmsen: Bis auch die letzte Luft raus ist. In Bergedorfer Zeitung vom 12./13. Oktober 1991 — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 69).

58 Hans Berndt: Der Kleingeist an der Macht… — перевод по: *Lukanitschewa S.* Ebenda. S. 69.

59 Brigitte Ehrich. Der Mensch — eine Karikatur. „Hundeherz"-Premiere im Ernst-Deutsch-Theater. In Hamburger Abendblatt vom 12. Oktober 1991.

60 Ebenda.

61 Список составлен по материалам издательства «Hartmann und Stauffacher» (Кельн), каталогу Университетской библиотеки им. Иоганна Кристиана Зенкенберга (Франкфурт-на-Майне), а также по каталогу библиотеки Института театроведения Мюнхенского университета им. Людвига и Максимилиана.

62 По данным каталога Университетской библиотеки им. Иоганна Кристиана Зенкенберга, Франкфурт-на-Майне.

63 По данным издательства «Hartmann und Stauffacher» (Кельн).

64 Предположительно, в основу пьесы О. Нюрнберга положены отрывки комедии Н. В. Гоголя «Владимир 3-й степени»

И. А. СИРЕНКО, Вс. СИРЕНКО

«Белая гвардия» М. А. Булгакова как роман-симфония

В статье рассматривается один из аспектов «музыкальности» романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» — ее реализация на композиционном уровне. Последовательно сопоставляя композиционные части булгаковского текста и симфонического произведения, автор приходит к выводу, что Булгаков, увлекавшийся классической музыкой и предпочитавший симфонические сочинения композиторов-романтиков, заимствует их стратегии, строя текст как симфоническую форму.

The article covers one of the “musical” aspects of the novel “The white guard” by Mikhail Bulgakov. It focuses on the compositional level of it. The conclusion is based on gradual comparison of compositional parts of Bulgakov’s text and symphonic music. The author concludes that Bulgakov, being fascinated with classical music and romantic composers, tends to borrow some of their strategies, building his text as a symphony.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, «Белая гвардия», симфония, композиция, лейтмотив.

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, “The White Guard”, symphony, composition, leitmotiv.

Тему музыкальных образов и реминисценций в творчестве М. Булгакова затрагивали в своих трудах известнейшие литературоведы и музыковеды: И. Бэлза, Я. Платек, М. Чудакова, М. Черкашина-Губаренко, Н. Шафер и др. К сожалению, в сферу их изучения практически не был включен «киевский роман» писателя — «Белая гвардия». В свою очередь, и работы, непосредственно посвященные поэтике романа, музыкальную тему затрагивали в основном фрагментарно.

Настоящая статья рассматривает один из аспектов музыкальности романа — ее реализацию на уровне композиции

повествования. О возможности сравнения текста романа с музыкальным произведением (именно всего текста, а не отдельных его элементов) однозначно высказался, в частности, Е. А. Яблоков:

> Богатство музыкального интертекста романа «Белая гвардия» подтверждает вывод о том, что Булгаков по существу поступает, как композитор, — сочетая заимствованные темы, варьирует их, строит собственное произведение, оставляя источники узнаваемыми. В подтексте романа выстраивается нечто вроде сюиты или симфонии, которая служит своеобразным «аккомпанементом» событий[1].

О важности подобного ракурса рассмотрения, предлагая собственное решение вопроса, заявляет и М. Каганская[2]:

> ...трагедийно-тяжелые темы Булгаков решает с легкостью эстрадной, почти канканной. В необыкновенном писателе все необыкновенно, даже банальный музыкальный вкус. Страстная привязанность Булгакова к «Фаусту» Гуно и «Аиде» Верди превращает «Белую гвардию» в роман-оперу. <...> по стилю, одновременно изысканному, блестящему и доступному («мелодичному»), по композиции и оркестровке более всего близка «Белая гвардия» именно «Фаусту» с его феерическими сменами декораций (кабинет Фауста — загородное гулянье — кабачок — Брокен — тюрьма — ангелы поют) — с ариями, массовками (т. е. массовыми сценами — театральный сленг) и хорами... Так оперно поставлен в романе гениальный эпизод прохода, как через сцену, петлюровских войск в сопровождении хора мужских, женских, детских, высоких и низких, восторженных и негодующих, украинских и русских голосов, доносящихся из толпы статистов. Есть в романе и совершенно оперный Мефистофель — таинственный вредитель и обольстительный провокатор Михаил Семенович Шполянский (на его театральное, хоть и из другой оперы, происхождение указывает сам Булгаков, подчеркивая, что у Шполянского «руки в перчатках с раструбами, как у Марселя в «Гугенотах»).

Нельзя не согласиться с автором в «страстной привязанности» писателя к любимым операм. «Фауст» и «Аида» звучат во многих булгаковских произведениях. Но, кроме них, в «киевском романе» упоминается еще ряд опер, в том числе любимая опера М. Булгакова «Пиковая дама» П. Чайковского

(о прямых и косвенных ссылках в «Белой гвардии» на эту оперу писала в своей статье К. Питоева[3]). Исследователи отмечали актуальность для романа оперетты Ш. Лекока «Дочь мадам Анго»[4], оперетки «невсамделишного царства» гетмана Скоропадского «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена»[5].

На наш взгляд, наложение «Фауста» на «киевский роман» интересно, но не совсем точно, и в данной работе мы ставим целью, проанализировав композицию романа, определить принцип ее музыкального построения, позволяющий уточнить связи романа с отразившимися в нем музыкальными произведениями.

Роман «Белая гвардия», на наш взгляд, написан по принципу построения симфонического произведения, причем построения, характерного для композиторов-романтиков, чью музыку М. А. Булгаков предпочитал. Именно романтики, особенно немецкие, «взорвали» классическую форму симфонии, усложнили ее, сделали более гибкой и непредсказуемой.

Предшествующая эпохе романтизма классицистическая[6] симфония, или симфония периода классицизма (в частности, у Й. Гайдна и В. А. Моцарта), отличалась очень четкой структурой, которая в XVIII в. не подвергалась изменениям.

Структура классицистической симфонии была следующей: быстрая первая часть, которая создавалась в сонатной форме (еще одно название — сонатное аллегро[7]); по содержанию — это изложение «философии в музыке», поскольку в первой части экспонируются главные темы, которые потом противостоят друг другу в разработке, а в репризе[8] они приходят к единству (единством в классицистической симфонии было проведение всех тем в одной тональности).

За первой частью следовала медленная вторая часть (анданте[9] или адажио[10]) — «лирическое отступление», или лирический центр симфонии, и создавалась эта часть в разных формах — могли быть и вариации на одну или иногда две темы (как в симфониях № 94 и № 103 Й. Гайдна), либо же вторая часть имела трехчастную структуру (где есть первый экспозиционный раздел, в котором излагается основная тема части, контрастный средний раздел и реприза, повторяющая материал первого раздела (яркий пример — 2-я часть симфонии № 104 Й. Гайдна), либо же второй части могла придаваться сонатная форма (как в симфонии № 40 соль минор В. А. Моцарта).

Третья часть — менуэт, пришедший в симфонию из барочной танцевальной сюиты и ставший тем разделом, где концентрировались народные мотивы (что характерно для многих симфоний Й. Гайдна, например, симфоний № 103 и 104); а иногда в музыкальную ткань менуэта могли проникать и драматические интонации (как в симфонии № 40 В. А. Моцарта). Менуэт состоял из трехчастной формы, с контрастным средним эпизодом — так называемое трио (в самых ранних симфониях этот эпизод создавался для трех музыкальных инструментов).

Четвертая часть — финал, который создавался сначала в форме рондо[11], а чуть позже — либо в форме рондо-сонаты, либо в чистой сонатной форме (яркие примеры — финал симфонии № 40 В. А. Моцарта или финал симфонии № 104 Й. Гайдна). По содержанию финал всегда был итогом, апогеем всей симфонии.

Уже Л. Бетховен отошел от схемы классицистической симфонии: он ввел скерцо[12] вместо менуэта, поменял местами вторую и третью части (в его Девятой симфонии второй частью стало скерцо, а третьей — адажио). Он разнообразил формы финала. Например, в Третьей «Героической» симфонии — вариации, в Восьмой — «двойная» сонатная форма, где после экспозиции, разработки и репризы идет еще одна разработка с новой репризой, и финал симфонии завершается большой кодой[13]. В Девятой симфонии — синтетическая форма с чертами рондо, вариаций и сонатной формы. Наконец, Л. Бетховен впервые ввел в симфонию хор (финал Девятой симфонии на слова «Оды к радости» Ф. Шиллера). Кроме того, именно Л. Бетховен первым отошел от четырехчастной схемы классицистической симфонии. Он написал «Пасторальную симфонию» (шестую по счету), которая состоит не из четырех частей, а из пяти. Помимо этого, «Пасторальная» — первая программная симфония, то есть, симфония с ярко выраженным сюжетом, что отражается в названиях частей (например, «Пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню», «Веселое сборище поселян» и т. д.). В дальнейшем подобную схему использовал Г. Берлиоз в своей «Фантастической симфонии», столь любимой М. Булгаковым.

Помимо всего перечисленного, именно композиторы-романтики, начиная с Л. Бетховена, ввели в симфоническое произведение принцип *лейтмотива*[14] — одного или нескольких. Лейтмотив впервые появился в Пятой симфонии

Л. Бетховена (это — тема судьбы, звучащая во всех 4 частях симфонии). В дальнейшем принцип лейтмотива нашел свое продолжение в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (тема возлюбленной главного героя) и чуть позже в симфонических поэмах Ф. Листа: «Прелюдах», «Мазепе», «Прометее», «Орфее» и др.

Отметим, что в «Белой гвардии» — три основных лейтмотива, чье взаимоотношение определяет «драматургию» произведения. Это лейтмотивы *дома Турбиных*, *истории* и *Бога* — темы столкновения личного существования и значительных исторических событий в контексте вечности[15]. Все три лейтмотива заявлены уже в эпиграфах романа, пронизывают весь текст произведения и озвучены в финале.

Итак, рассмотрим роман «Белая гвардия» как симфоническую форму.

I. Аллегро, сонатная форма. В качестве музыкальных примеров, созданных в этой форме, можно привести 1-ю часть 4-й симфонии П. Чайковского или 1-ю часть «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Вступление

Первое изложение трех лейтмотивов: *истории*, *дома Турбиных* и *Бога* (Вечности).

Тема *истории*, *крушения* мира «беспечального» поколения:

> Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй[16].

Далее следует тема *дома*, *ковчега, пристани* — № 13 по Алексеевскому спуску, «с пышущей жаром» изразцовой печью, с настольными бронзовыми часами, играющими гавот, и часами другими — настенными, черными, бьющими башенным боем, символизирующими *дом*-«крепость».

В ткань романа вплетается побочная партия — тема *смерти* —отпевание мамы, «светлой королевы»:

> ...белый гроб с телом матери снесли по крутому Алексеевскому спуску на Подол, в маленькую церковь Николая Доброго, что на Взвозе [179].

Тема *смерти* перекликается с лейтмотивом *Бога*:

> — Что сделаешь, что сделаешь, конфузливо забормотал священник. (Он всегда конфузился, если приходилось беседовать с людьми.) — Воля божья. <…> — «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь [182].

Экспозиция[17] (более подробное изложение основных тем), начинается со 2-го раздела 1-й части романа.

Главная партия[18] — развитие лейтмотива *дома* и лейтмотива *истории*.

Двухэтажный дом «постройки изумительной, <…> что лепился под крутейшей горой» [182], с надписями на печке, которые были полны «самого глубокого смысла и значения» [182]:

> Если тебе скажут, что союзники спешат к нам на выручку, — не верь. Союзники — сволочи. <…>
> Слухи грозные, ужасные,
> Наступают банды красные! [183].

Тема *дома* развивается с появлением нового персонажа — поручика Виктора Мышлаевского:

> — Здравствуйте, — пропела фигура хриплым тенором и закоченевшими пальцами ухватилась за башлык [189].

Елена Турбина, как Лиза из «Пиковой дамы»[19], ожидает появления своего Германна — Тальберга. Далее следует мизансцена с Сергеем Ивановичем Тальбергом:

> …тоненький звоночек затрепетал, наполнил всю квартиру. <…> Тальберг очень озяб, но улыбается всем благосклонно. И в благосклонности тоже сказалась тревога [194].

Бегство Тальберга — последний эпизод главной партии *дома*:

> Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысьей побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут.
> Тальберг же бежал [196].

Связующая партия[20] — развитие лейтмотива *дома*.

«Нижний ярус» — царство домохозяина Василисы. Пространство турбинской квартиры — «верхний ярус» —

пополняется новыми персонажами — поручиком Леонидом Юрьевичем Шервинским и подпоручиком артиллерии Федором Николаевичем Степановым (Карасем).

Заявляется *сквозная тема*[21] романа — тема личности Алексея Турбина («alter ego» автора), созвучная трем основным лейтмотивам романа.

Начиная с 4-го раздела 1-й части подключается *побочная партия*[22] — тема *Города* на фоне лейтмотива *истории*:

> И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира [218];
> И вот, в зиму 1918 года, Город жил странною, неестественной жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в двадцатом столетии [219].

Разработка[23]. Состоит из эпизодов.

Побочная партия предыдущего раздела плавно перетекает в ***1-й эпизод*** — развитие лейтмотива *истории*:

> Гетман воцарился, и прекрасно. Лишь бы только на рынках было мясо и хлеб, а на улицах не было стрельбы, и чтобы, ради самого господа, не было большевиков, и чтобы простой народ не грабил [223];
> ...тут немцы, а там, за далеким кордоном, где сизые леса, большевики. Только две силы. <...> Так вот-с, нежданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске [224].

В лейтмотив *истории* вплетаются *сквозная тема* Алексея Турбина, лейтмотив *дома* (сцены с Алексеем, с Василисой и молочницей Явдохой) и лейтмотив *Бога* («Райское» видение главного героя: «Вещий сон гремит, катится к постели Алексея Турбина» [229]). К звучанию трех основных лейтмотивов подключается *побочная партия* — тема *смерти* (похороны прапорщиков).

2-й эпизод. Лейтмотив *истории* сплетается со *сквозной темой* судьбы и личности Алексея Турбина. Сцена в Цейхгаузе Александровской гимназии.

3-й эпизод. Начинается с 7-го раздела романа, с разработки *побочной партии* — темы *ночного Города*:

> Глубокою ночью угольная тьма залегла на террасах лучшего в мире места — Владимирской горки [266].

Реприза[24]

Главная партия — лейтмотив *истории* (карнавальное бегство гетмана).

Ее сопровождает сокращенная *побочная партия* — тема *Города* (начиная с 8-й главы), которая завершается «чистым» звучанием лейтмотива *истории* (появление нового персонажа — полковника Козыря, его судьба, поход войска Симона Петлюры на Киев).

Кода:[25] лейтмотив *истории* (вторжение полковника Болботуна в Город). С лейтмотивом *истории* сливается *побочная партия* — тема *смерти* (казнь Фельдмана).

II. Скерцо. Музыкальные параллели — скерцо 4-й симфонии П. Чайковского или 4-я часть и финал «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Вступление

Звучит лейтмотив *истории* (войска Болботуна на Печерске).

1-й эпизод — трехчастная форма с кодой:

- Заявлена тема *Шполянского*:

> ...в броневой дивизион гетмана, состоящий из четырех превосходных машин, попал в качестве командира второй машины не кто иной, как знаменитый прапорщик, лично получивший в мае 1917 года из рук Александра Федоровича Керенского Георгиевский крест, Михаил Семенович Шполянский [288].

- С партией Шполянского переплетается и в то же время контрастирует тема *сына библиотекаря* — Русакова (мотив *противостояния добра и зла*); она сопровождается лейтмотивом *Бога*:

> Господи, прости меня и помилуй... <...> Укрепи мои силы, избавь меня от кокаина, избавь от слабости духа и избавь меня от Михаила Семеновича Шполянского!.. [291–292].

- Реприза, повторение темы *Шполянского*. К репризе подключается побочная партия — тема *Юлии Рейсс*:

> Михаил же Семенович Шполянский провел остаток ночи на Малой Провальной улице в большой комнате с низким потолком и старым портретом, на котором тускло глядели, тронутые временем, эполеты сороковых годов [292].

Кода: тема *Шполянского* сплетается с лейтмотивом *истории*: «Тут-то и начались катастрофы» [294].

2-й эпизод — начинается с главы 10 и имеет трехчастную форму:

- лейтмотив *истории*:

> Странные перетасовки, переброски, то стихийно боевые, то связанные с приездом ординарцев и писком штабных ящиков, трое суток водили часть полковника Най-Турса по снежным сугробам и завалам под Городом, на протяжении от Красного Трактира до Серебрянки на юге и до Поста-Волынского на юго-западе [295];

- звучит лейтмотив *Турбиных* как контрапункт к лейтмотиву *истории* (Алексей — в магазине мадам Анжу; Николка — с отрядом полковника Най-Турса);
- реприза (гл. 11) — тема *смерти* (гибель полковника Най-Турса), звучащая контрапунктом с лейтмотивом *Николки Турбина*.

3-й эпизод — трехчастная форма:

- лейтмотив *Турбиных* (сцена Николки и дворника, охарактеризованного в тексте как «курносый, в бараньей шапке, Нерон» [314]);
- лейтмотив *истории* (поход войска С. Петлюры на Киев);
- реприза — повторение лейтмотива *Турбиных* (бегство Николки по Городу «на спасительный Подол» [317].

4-й эпизод:

- лейтмотив *дома Турбиных* переплетается с темой *Города*.

5-й эпизод:

- лейтмотив *дома* сопровождается лейтмотивом *истории* (появление в доме № 13 кузена Лариосика; возвращение раненого Алексея Турбина).

Кода — в «музыкальную ткань» *дома* «вплетается» тема *смерти*.

III. Адажио. Музыкальная параллель — 3-я часть «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Третья часть состоит из восьми неделимых эпизодов, в которых лейтмотив *дома Турбиных* получает дальнейшее развитие.

1-й эпизод — квартет: Алексей, Елена, Николка, Лариосик.

2-й эпизод — трансформированная тема *смерти* (угасание жизни Алексея):

> ...он лежал с холодным серым мешком на голове, и в мешке таял и плавился мелкий лед. Лицо его порозовело, а глаза стали блестящими и очень похорошели. <...> Жар сменялся холодом. Жгучая свечка в груди порою превращалась в ледяной ножичек, сверлящий где-то в легком [336].

3-й эпизод — Николка Турбин устраивает тайник — коробку, скрытую в ущелье между домами:

> Стена дома № 13 подходила к стене соседнего 11-го номера почти вплотную — оставалось не более аршинного расстояния. <...> Представьте себе великолепное ущелье в аршин, темное и невидное даже с улицы и не доступное со двора ни для кого, кроме разве случайных мальчишек. <...> Коробка прекрасно повисла на двухаршинном шпагате [342].

4-й эпизод — развитие темы *смерти*: «В полном тумане лежал Турбин» [343]. Эта тема переплетается с лейтмотивом *истории* и лирической темой *Юлии Рейсс*.

5-й эпизод — продолжение лирической темы (Мышлаевский и Анюта), которая прерывается темой *смерти* (болезнь Алексея).

6-й эпизод — параллельно звучат лейтмотив *истории* и лейтмотив *дома Турбиных* (игра в карты).

7-й эпизод — сцена с ограблением Василия Лисовича:

> Василиса был ужасен... Волосы с просвечивающей розоватой лысинкой торчали вбок. Галстух висел на боку, и полы пиджака мотались, как дверцы взломанного шкафа. Глаза Василисы были безумны и мутны, как у отравленного [364–365].

8-й эпизод — продолжение лейтмотива *дома*.

Атака[26] — *3-я часть* плавно перетекает в *4-ю*, без паузы — *фермaты*. («Многая лета!», возникшие из «мягкой пелены», окутывающей голову Карася, переходят в мощное звучание хора Толмашевского в соборе Св. Софии).

IV. Открытый финал. Он имеет сложную трехчастную форму, состоящую из эпизодов, и коду. Подобную струк-

туру имеют финал 4-й и финал 6-й «Патетической» симфонии П. Чайковского. Как пример открытого финала можно вспомнить «Неоконченную симфонию» Ф. Шуберта[27].

1-й раздел — кульминация, начинается с крещендо — переход от тихого звучания piano третьей части к громкоголосому fortissimo музыки *Города*:

1-й эпизод — лейтмотив *истории* (крестный ход и парад войска С. Петлюры на Софийской площади);

2-й эпизод — лейтмотив *Турбиных* (посещение Николкой семьи Най-Турса), его сопровождает побочная партия — тема *смерти* (сцена в анатомическом театре).

2-й раздел:

3-й эпизод — глава 18, лейтмотив *дома Турбиных* и тема *смерти* (умирающий Алексей), которые переходят в лейтмотив *Бога* (молитва *Елены* и *чудо* воскрешения Алексея);

4-й эпизод — начиная с главы 19, лейтмотив *дома Турбиных*, образ воскресшего Алексея:

> Второго февраля по турбинской квартире прошла черная фигура с обритой головой, прикрытой черной шелковой шапочкой. Это был сам воскресший Турбин [413].

Параллельно звучат лейтмотив *истории* и лейтмотив *Бога* (прием Русакова)[28].

5-й эпизод — лейтмотив *Турбиных* (Алексей у Юлии Рейсс, возвращение Николки от Най-Турсов) плавно перетекает в лейтмотив *дома*.

3-й раздел — реприза, начиная с главы 20-й:

6-й эпизод — лейтмотив *истории* (убийство еврея);

7-й эпизод — лейтмотив *дома Турбиных*:

> Дом на Алексеевском спуске, дом, накрытый шапкой белого генерала, спал давно и спал тепло [422].

Кода — тема ночного Города на фоне лейтмотива *истории*, лейтмотив *дома Турбиных* (сновидения в доме № 13), сплетающийся с лейтмотивом *Бога* (Русаков читает Апокалипсис; и финальный аккорд — выход в вечность: звездное небо — «занавес Бога, облекающий мир» [427]).

Таким образом, данное сопоставление может демонстрировать реализацию на композиционном уровне «Белой

гвардии» структуры романтической симфонии, что расширяет наше представление о возможных музыкальных подтекстах первого романа М. Булгакова.

Примечания

1 *Яблоков Е. А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М.: Языки русской культуры, 1997. С. 84.

2 *Каганская М.* Апология жанра. Белое и красное. М.: Текст, 2014. С. 276.

3 *Питоева К. Н.* Дом // Collegium. 1995. № 1–2.

4 Популярная в конце XIX — начале XX в. оперетта «Дочь мадам Анго» французского композитора Шарля Лекока. Действие оперетты происходит в Париже, во времена Директории 1795–1799 гг. — свержения власти Наполеона III и становления Третьей республики. Премьера оперетты состоялась 4 декабря 1872 г. в Брюсселе. Тема оперетты «Дочь мадам Анго» поднимается и в работах М. Каганской и Е. Яблокова. Однако М. Каганская ошибочно называет оперетту как «Мадам Анжу».

5 С нашей точки зрения, реминисценции из этих буффонадных опер следует искать не в «Белой гвардии», а в других произведениях М. А. Булгакова, например в «Дьяволиаде» или «Мастере и Маргарите».

6 Современные музыковеды отличают понятия *классическая* и *классицистическая* симфонии, вводя последнее для обозначения музыки периода классицизма, так как «классической» может быть любая симфония — от эпохи классицизма до периода XXI в. (classicus *(лат.)* — «образцовый»).

7 Allegro (*ит.*) — «скоро».

8 Репри́за (reprise (*фр.*) — «возобновление», «повторение») — часть (раздел), содержащая повторение музыкального материала после его развития или изложения нового.

9 Andante (*ит.*) — букв. «идя шагом».

10 Adagio (*ит.*) — «медленно».

11 Rondo (*ит.*) (или Rondeau (*фр.*)) — «круг».

12 Scherzo (*ит.*) — «шутка». В романтических симфониях, начиная с Л. Бетховена, скерцо заняло место менуэта (остался трехдольный размер — как правило, ¾, реже ⅜), отличаясь от него быстрым темпом и контрастной сменой образов, как правило, шуточных или народных (как в скерцо 4-й симфонии П. Чайковского). Часто в скерцо можно встретить и саркастические, и гротескные образы (как в 4-й части и финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза).

13 Кода — заключительное построение музыкального произведения или его части.

14 Лейтмотив (Leitmotiv (*нем.*) букв. — «ведущий мотив») — главная тема музыкального произведения. В опере развитие принципа лейтмотива начинается в период музыкального романтизма и связано прежде всего с немецкой романтической оперой (Э. Т. А. Гофман, К. М. Вебер, Г. Маршнер, Р. Вагнер).

15 Эти мотивы связывают «Белую гвардию» с повестью А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и романом Л. Н. Толстого «Война и мир».

16 *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. М.: Худож. лит., 1989–1991. Т. 1. С. 179. Здесь и далее текст романа «Белая гвардия» цитируется по данному источнику с указанием номера страницы в квадратных скобках.

17 Экспозиция — изложение и первоначальное развитие основных тем.

18 Главная партия — ведущая музыкальная мысль в основной тональности.

19 Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама».

20 Связующая партия — продолжение развития главной партии и переход в другую тональность.

21 Сквозная тема сходна с лейтмотивами, один из стержней музыкального произведения.

22 Побочная партия — тема, как правило, лирического характера, дополняющая один из основных лейтмотивов.

23 Разработка — раздел сонатной формы, в котором развиваются музыкальные темы, изложенные в экспозиции.

24 Реприза — повторение тем, изложенных в экспозиции.

25 Кода — заключительное построение музыкального произведения или его части.

26 Одно из значений музыкального термина *атака* (*ит.* Attacca) — указание в конце какой-либо части, предписывающее начинать следующую часть без перерыва.

27 Ф. Шуберт — один из любимейших композиторов М. А. Булгакова. Музыка Шуберта будет звучать в «вечном приюте» Мастера, героя романа «Мастер и Маргарита».

28 В этом эпизоде в третий (и последний) раз звучат одновременно все три лейтмотива: истории, дома Турбиных и Бога.

Авторы

АНТОНОВ-ДРУЖИНИН ВИТАЛИЙ ПАВЛОВИЧ (МЫТИЩИ)
Исследователь творчества М.А. Булгакова. Кандидат географических наук. Член Союза журналистов России
andru.vitaly@gmail.com

АШИХМИНА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА (ОРЕЛ)
Кандидат филологических наук, преподаватель Орловского областного колледжа культуры и искусств
aen.777@yandex.ru

ГЛУЩЕНКО ИРИНА ВИКТОРОВНА (МОСКВА)
Доцент Школы культурологии НИУ ВШЭ, кандидат культурологии
ultra-irina@mail.ru

ДЖАКОББЕ КАРЛА МАРИЯ (МИЛАН, ИТАЛИЯ)
Докторантка Государственного Миланского университета
carlamgiacobbe@gmail.com

ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА (ВОРОНЕЖ)
Доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета
sergiencou@yandex.ru

КАПРУСОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА (БОРИСОГЛЕБСК)
Кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин и методики их преподавания Борисоглебского филиала Воронежского государственного университета
kaprusova@mail.ru

МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА (МОСКВА)
Главный библиограф Российской государственной библиотеки искусств
mishu-mariya@yandex.ru

ЧУДАКОВА МАРИЭТТА ОМАРОВНА (МОСКВА)
Доктор филологических наук, член Европейской академии
marietta.chudakova@gmail.com

МОЧАЛОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА (БЕЛОВО)
Заведующая Библиотекой № 8 г. Белово Кемеровской обл.
kniga66@list.ru

НАЗАРОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Музея М. А. Булгакова.
nazarov.postbox@gmail.com

САВРАНСКАЯ МАРИНА ЭРНСТОВНА (МОСКВА)
Ученый секретарь Музея М. А. Булгакова
m.e.savranskaya@gmail.com

СИРЕНКО ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА (КИЕВ, УКРАИНА)
Старший научный сотрудник Литературно-мемориального музея М. А. Булгакова

СИРЕНКО ВСЕВОЛОД (КИЕВ, УКРАИНА)
Аспирант Национальной музыкальной академии Украины им. П. Чайковского по классу композиции
ira.jourfix@gmail.com

Научная серия Музея М. А. Булгакова

Михаил Булгаков
в потоке российской истории XX–XXI вв.

Материалы Седьмых Международных научных чтений,
приуроченных к дню ангела писателя
(Москва, ноябрь 2016 г.)

Редакторы Е. Михайлова, М. Савранская
Корректор Е. Елочкина
Дизайн М. Савранская
Верстка Т. Донскова

Подписано в печать 1 ноября 2017
Формат 60x84/16
Бумага офсетная
Тираж 300 экз.

Москва, 2017

ISBN 978-5-906593-08-5

Издание Музея М. А. Булгакова
Москва, ул. Большая Садовая, дом 10, квартира 50
Тел.: +7 495 699-53-66
e-mail: bulgakovmuseum@gmail.com
www.bulgakovmuseum.ru

Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова
2017