5(2=Р)7
286

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В. В. КУЙБЫШЕВА.

ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Под редакцией д-ра филол. наук Ю. А. Бабичевой,
д-ра филол. наук Н. Н. Киселева

Научная библиотека
Для книг
ТГУ

1-474959

Издательство Томского университета
Томск — 1991

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Творчество Михаила Булгакова: Сб. статей/Под ред. Ю. В. Бабичевой, Н. Н. Киселева. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. — 160 с. — 1 р. 40 к. 500 экз. 4603020101

Сборник включает в себя статьи ученых Томска, Вологды, Владивостока, Саратова, Кемерова, Магнитогорска, много лет занимающихся изучением творчества М. Булгакова, которых объединило участие в научных конференциях, регулярно проводимых Томским университетом.

Все статьи отличает стремление их авторов рассмотреть оригинальное и удивительно многогранное творчество создателя «Мастера и Маргариты» в контексте русской и мировой художественной культуры и одновременно подчеркнуть органическую цельность его наследия, его неповторимую внутреннюю гармонию.

Для преподавателей вузов, научных работников, учителей-словесников и студентов.

Рецензенты — канд. филол. наук Н. Ж. Ветшева,
канд. филол. наук В. Е. Головчинер.

JSBN 5 — 7511 — 0273 — 8

Т $\frac{4603020101}{177(012)-91}$ 102 – 91

Томский государственный университет, 1991

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

На пути к Булгакову

К порогу столетнего юбилея М. А. Булгаков подошел триумфатором: сегодня, кажется, никто уже не сомневается в том, что именно его литературное наследие — самое крупное достояние русского литературного процесса истекающего XX столетия. Издательский бум 80-х гг., хоть бестолково и бессистемно, все же вынес на поверхность и сделал достоянием читателя практически все завершенные, состоявшиеся произведения этого писателя. Он же определил остроту потребности и сделал реальностью первое пятитомное собрание сочинений Булгакова. Завершился этап большого пути, итоги которого пора подвести.

Жизненный путь (или на его языке — бег) писателя Михаила Булгакова пришелся на 20-е и 30-е гг. и был не просто нелегок, но трагичен. Преследуемый безудержной критикой-травлей ревнителей кастового «пролетарского» искусства, он был практически отлучен от своего читателя, а для писателя это равнозначно смерти. В 20-е гг. еще были, хоть и отравленные неистовством гонителей из Реперткома, недолгие встречи с театральным зрителем и с читателем периодики, но на рубеже десятилетий наступила полная тишина («Так тихо, что хотелось кричать», — вспоминал С. Ермолинский). Так он и завершил свой жизненный бег мартовским днем сорокового года, не прорвав блокады безмолвия, не встретившись с читателем, для которого работал.

Путь читателя к Булгакову начался уже после его смерти. Начался тогда же созданием комиссии по литературному наследию и обсуждением проспектов сборников избранных пьес и воспоминаний о писателе. Ни тот, ни другой тогда не появились: встреча читателей с ними отодвинулась еще на много лет. Потом была война, а после войны — новая полоса глубокого молчания и полного забвения, когда

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

выросло поколение читателей, никогда не слыхавших имени Булгакова. Только горстка энтузиастов, сплотившись вокруг героической и легендарной «Маргариты», вдовы писателя и хранительницы его архива, благоговейно изумлялись глубине его дара, допущенные к святая святых — рукописи романа «Мастер и Маргарита». Редкие ласточки, вроде сборничка конца 50-х гг., включившего в себя пьесы «Дни Турбиных» и «Последние дни», не сделали весны в закрытой для читателя тех лет стране «Булгакиаде».

Настоящим шоком для читающей России стала публикация журналом «Москва» в конце 66-го и начале 67-го гг. слегка урезанного варианта романа «Мастер и Маргарита». Отсюда и начался главный этап полувекового пути советского читателя к наследию Булгакова. Этот путь в целом и этот этап, в частности, — тоже часть русского историко-литературного процесса XX в., и как таковой подлежит тщательному изучению.

Путь к Булгакову, или посмертное рождение Булгакова как писателя не только пишущего, но и читаемого, не является уникальным феноменом истории нашей культуры и может быть постигнут и оценен лишь на фоне того мощного процесса «литературного ренессанса», возвращения утраченных ценностей, который робко начинался еще во времена первой «оттепели», а ныне принял ошеломляющие размеры. Главная примета этого процесса — его беспрецедентная стихийность. Возникший на базе гласности, никем не организованный и не регулируемый, он и прогнозам не поддается: каждый день и каждый год удивляет нас новыми явлениями и открытиями. Стихийность процесса отчасти радует: все мы устали от деспотизма чужой организующей воли, много лет лишавшей нас радости выбора и притуплявшей эстетический вкус. Вместе с тем почти анархическая бессистемность процесса вызывает и досаду, и опасение, ибо разрушает ощущение цельности наследия, его внутренней гармонии, откровенно затрудняя возможность системного восприятия и изучения творческого пути как единства.

Логика развития процесса возрождения вырвалась из-под контроля: он буйствует по своим законам, сложившимся на основе многих обстоятельств. Эту логику будут постигать наши потомки в XXI в. Но закономерность восприятия возвращенных литературных ценностей может быть определена уже сегодня. Логика этого процесса в нашем сознании, сформированном в кругу определенных исторических поня-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тий, отразилась как сумма трех одновременно движущихся потоков.

Первый из них составили «эстетические диссиденты». Это те писатели, которые в свое время были отторгнуты от жестко очерченного круга явлений, выдержавших примерку на прокрустовом ложе «соцреализма». В основном это произведения так называемых «модернистов» 900-х—10-х гг.: поэзия В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Нарбута, Н. Гумилева, драматургия Л. Андреева, романы А. Белого, Ф. Сологуба, Д. Мережковского и др.

Второй поток составили «идеологические диверсанты». То есть писатели, в свое время осмелившиеся усомниться в достоинствах государственной и общественной системы, утвержденной в стране с 30-х гг. Почти смертники, чаще всего чудом уцелевшие в вакханалии массовых репрессий, они творили в 30-е и в 50-е гг., но лишь теперь стали достоянием массового читателя. Через этот канал пришли в нашу культуру «Реквием» А. Ахматовой, романы стиля «анпоту» (антиутопии) А. Платонова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака и др.

Наконец, по третьему руслу возвращаются, презрев границы между странами, «географические отщепенцы», то есть русские писатели-эмигранты всех трех «волн». Те, что в поисках духовной свободы, а то и просто спасаясь от угрозы расправы, покинули страну в 20—70-е годы, утратив гражданство, но не любовь к родной культуре. Это полноводное русло: по нему возвращается к нам искусство признанных мэтров, завершавших путь на чужбине (мало знакомое или плохо систематизированное зрелое творчество И. Бунина, А. Куприна, Б. Зайцева, А. Ремизова, И. Шмелева, Н. Тэффи, И. Северянина), а также впервые является на суд советского читателя творческое наследие тех, чей природный дар оформился уже за рубежом и там же расцвел. Это творчество В. Сирина-Набокова, молодых (в 20-е гг.) русских поэтов-парижан Б. Поплавского, Ю. Терапиано, Д. Кнута, А. Гингера, А. Присмановой и др.

Феномен Булгакова состоит в том, что его неспешное, растянувшееся на четверть века возвращение шло одновременно по всем трем означенным здесь каналам. Еще в 20-е гг. с легкой руки неистовых оппонентов-рапповцев на него был наложен запрет по соображениям идеологического порядка. Выращивая новое генеалогическое дерево отечественной литературы на почве рапповских представлений о ее за-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дачах и ценностях, И. Нович в середине 20-х гг. изобразил на нем Булгакова корявой отсыхающей веткой справа от «пролетарского ствола» идеологии[1]. Писатель был квалифицирован как «внутренний эмигрант», и тогда же родилось и вошло в общественный обиход предупреждением об опасности злое шипящее словечко «булгаковщина». Полемические всплески 20-х гг. вокруг «Дней Турбиных» и «Зойкиной квартиры», «Багрового острова» и не пробившегося к рампе «Бега» были фактами скорее идеологической, чем литературной борьбы. Критики-противники сознательно игнорировали художественный дар Булгакова. В статье И. Нусинова «Путь Булгакова», подводящей итог полемике-травле, автор ее так прокомментировал нежелательный факт постановки и успеха булгаковских пьес на двух столичных сценах: «Излишне говорить, что успех драмы и комедии — успех прекрасного оформления и исключительной игры актеров (...), а не успех авторского текста. В истории русской драмы Булгаков-драматург встанет в один ряд со многими дореволюционными поставщиками товара для фирмы Корша или Незлобина»[2]. Да простит нам читатель невольный каламбур, но — и з л и ш н е г о в о р и т ь, что самое замечательное в этом пассаже — это категорическое «и з л и ш н е г о в о р и т ь» о художественном таланте Булгакова-драматурга.

Полностью отрицать художнический дар Булгакова умела лишь уникальная в своей безапелляционности («неистовая») критика РАППа. Позднее его стали трактовать как писателя талантливого, но чужого, чей метод и стиль заметно расходились с только что декретивно прочерченным руслом социалистического реализма. Довольно вспомнить судьбу повести о Мольере, заказанной Булгакову для серии ЖЗЛ в начале 30-х годов, но тотчас решительно отвергнутой по соображениям эстетического характера, чтобы наглядно представить несовместимость этого таланта с железным регламентом вновь утвержденных идейно-художественных норм искусства.

Тезис о Булгакове-художнике, развивавшемся вне «магистральной» линии социалистического искусства, где-то на «боковых» его путях, активно развивался нашей наукой и в 50-х гг., когда делались первые несмелые попытки возродить

---

[1] Н о в и ч И. Дерево современной литературы//На литературном посту. 1926. № 3. С. 24—26.

[2] Н у с и н о в И. Путь Булгакова// Печать и революция. 1929. № 4. С. 51.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

его наследие, и даже много позднее, почти до наших дней. В докладе В. Р. Щербины на IV международном съезде славистов мысль эта была сформулирована не как полемическая реплика, но как командный окрик: попытка, мол, выдвинуть Булгакова и еще некоторых опальных писателей в качестве центральных фигур советской литературы недопустима, ибо не только не соответствует логике историко-литературного процесса, но и извращает сложившуюся концепцию его, уводя мысль на «боковые пути»[3].

На «боковых путях» официально опекаемой науки о литературе и существовало некоторое время полулегальное советское «булгаковедение», чьим призванием стало облегчить и ускорить затянувшийся путь советского читателя к наследству большого писателя.

В эмиграции Булгаков не был и за границу, как ни рвался при жизни, так и не попал. И все же к третьему из названных каналов великого возвращения его наследие также имеет отношение. Грустно признать, но и никуда не деться от факта, что со многими лучшими произведениями Булгакова и с перипетиями его творческой биографии советский читатель впервые знакомился по образцам «самиздата» и «тамиздата». И первое собрание произведений писателя созрело тоже — увы — не на его родине.

Возвращение Булгакова шло медленной поступью около четверти века. У одной границы этой эпохи — «солнечный удар», связанный с появлением в «Москве» романа «Мастер и Маргарита». У другой — спокойное удовлетворение, вызванное появлением «Черного Мастера», как читатель-остряк окрестил за цвет обложки томик с «Мастером и Маргаритой», изданный «Высшей школой» (1989) и снабженный необходимыми материалами и комментариями для системного изучения романа в рамках учебной программы. Сам по себе этот факт — явление пограничного характера и свидетельство новой эпохи, или начало нового отрезка пути к Булгакову.

А тот, что пройден читателем, издателем, наукой за четверть века, в основном завершен. Символ завершения — готовый к выходу пятитомник первого отечественного собрания сочинений. Вопреки скептическим прогнозам 60-х гг. читательский интерес на этом отрезке пути не ослабевал, а нарастал неудержимо и к концу 80-х гг. достиг эйфорического

---

[3] Щербина В. Р. Вопросы развития социалистического реализма в советской литературе. М. 1958. С. 40—41.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

накала. Вряд ли в таком напряжении он может держаться долго. Теперь, возможно, взвинченный массовый интерес к наследию писателя, переставшего быть запретным и крамольным, несколько успокоится. Издательский бум переместится в сторону иной достойной фигуры, например, А. Солженицына. А путь к Булгакову станет путем систематического и планомерного изучения на всех уровнях развития литературоведения: от школьного урока и студенческого семинара — до секторов научно-исследовательских институтов, где вызревает идея издания Академического собрания сочинений Булгакова. Сейчас время осмотреть участок дороги, оставшийся за спиной, и извлечь уроки.

На этом участке пути к писателю, предпочитавшему фантасмагорию многим стилевым формам, читателя все эти годы подстерегали разные «коровьевские штучки», в общем-то невеселая чертовщинка и несусветица. Издательский ажиотаж последних лет был так безудержен и бессистемен, что грозил порою вовсю разрушить едва наметившуюся цельность читательского представления о Булгакове-писателе. Приведем пример. Если бы недавний поклонник и ценитель булгаковского сатирического дара, узнав о существовании цикла его повестей, писавшихся в 20-е гг. для издательства «Недра», захотел познать цикл как цельность, лежащую у подножия «Мастера...», ему пришлось бы приложить немало сил. Чтобы мысленно собрать цикл, он должен был заглянуть последовательно в «Литературный Азербайджан» (1988, № 5) в поисках «Дьяволиады», в «Литературный Киргизстан» (1988, № 1) за «Роковыми яйцами» и в журнал «Знамя» (1987, № 6) за долгие годы запретным «Собачьим сердцем». Когда прошла полоса журнальная, и началась пора тематических сборников, наш культурный читатель, любитель цельных впечатлений, не так уж много выиграл. Теперь ему предлагалось взять, например, сборник «Ханский огонь» («Худ. литература», 1988) и там прочитать две повести: «Роковые яйца» и «Собачье сердце». Затем подождать выхода сборника «Чаша жизни» («Сов. Россия», 1989) и, освежив в памяти «Роковые яйца», освоить еще и «Дьяволиаду». А уж потом сводить их в единство, расположив в порядке появления на свет, восстанавливая цельность, еще при жизни писателя грубо разрушенную тогдашними чрезвычайными обстоятельствами жизни страны и самого писателя.

Дьявольскими шутками на пути к Булгакову кажутся теперь и фантастические препятствия, чинимые хранителями

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

его архивов всякому, кто проявлял к ним исследовательский интерес. О таких шутках читатель узнавал из прессы и иных источников. Когда в 1988 году «Советский писатель» выпустил в свет очередной, на сегодня самый полный сборник булгаковских пьес, читатель из послесловия составителей, в числе которых была и вторая жена писателя Л. Е. Белозерская-Булгакова, с изумлением узнал, что они не смогли сверить публикуемые тексты с автографами, хранимыми в ОР ГБЛ, ибо руководством Отдела не были к архиву допущены. Чем не булгаковский сюжет, чем не фантасмагория, ждущая его пера?

«Коровьевской штучкой» на пути к Булгакову стал и разгоревшийся недавно в прессе публичный скандал вокруг его наследия, когда под знаменами защиты достоинства писателя стенка на стенку двинулись друг на друга враждующие армии булгаковедов, стреляя друг в друга нетонкими намеками на более чем неблаговидные махинации с его рукописями. Достойным образом эту необычную «дьяволиаду» дополняют и многочисленные цензурные фарсы, синхронно разыгранные сразу во многих издательских предприятиях и учреждениях как центральных, так и периферийных. Кто из нас, изучавших творчество Булгакова в 60—80-е гг., не держит в памяти лично ему обращенную фразу-вариацию бессмертного бдительного речения всесильного цензора Саввы Лукича («Багровый остров»): «...нельзя все-таки... пьеска — и вдруг всюду разрешена!»?

Собранные вместе многочисленные фантастические факты истории освоения читателем булгаковского наследия («коровьевские штучки») могли бы сложить пестрый сюжет особой историко-литературной «Дьяволиады», составившей «кровавый подбой» многолетней и многотрудной «булгаковианы», первые итоги которой подводятся в преддверии столетнего юбилея писателя.

Годы 1988—1989 стали пиком булгаковского «ренессанса» и вместе с тем — пограничьем, открывшим новую перспективу пути: последовательного и профессионального изучения наследия писателя, чью роль в едином литературном процессе XX в. еще только предстоит определить. Предшествующие десятилетия создали иллюзию мощного движения в той отрасли историко-литературной науки, которую по утвердившейся привычке называют булгаковедением. Явились в свет десятки, сотни, может быть, тысячи уже не поддающихся учету разнородных и разноценных статей, так или

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

иначе связанных с именем и наследием Булгакова. Но вряд ли этот хаос можно всерьез считать знаком научного прогресса. Правда, в разбушевавшемся море литературоведческой моды появились в 80-е годы труды-маяки, прокладывающие путь системному знанию: монографические работы о жизни и творчестве Булгакова, созданные Д. Гиреевым, Л. Яновской, А. Смелянским, М. Чудаковой[4]. Об участии последней в создании булгаковедения как научной отрасли следует говорить особо: разножанровый цикл ее трудов о Булгакове 70—80-х гг. самоценен и показателен как образцовая часть истории советского литературоведения последних десятилетий.

У порога юбилея, у начала нового этапа пути к Булгакову возникают и новые коллективные труды. В историю булгаковедения заметным явлением войдет комплекс трудов, выполненных в Ленинграде при НИО ЛГИТМиКа под руководством А. Нинова. Уже вышел в свет в издательстве «Искусство» первый том (а впереди их еще три) «почти академического Булгакова»[5], то есть наиболее полного и тщательно выверенного издания его драматических произведений с обширными научными комментариями. Чем-то вроде спутников этого издания по мотивам регулярно проводимых в Ленинграде Булгаковских чтений один за другим появились сборники: «Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова», «М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени».

Задуманные или уже подготовленные к выходу коллективные «юбилейные» сборники, созревшие сейчас во многих научных и учебных учреждениях из потребности подвести итог пройденного пути, тоже станут, хочется верить, вехами на новом отрезке долгой дороги. Именно таким, по замыслу, готовился и должен стать предлагаемый сборник, цель которого — стать достойным «венком» в память очень большого русского писателя, юбилей которого готовится отметить весь мир в 1991 году.

---

[4] Гиреев Д. Михаил Булгаков на берегах Терека: Документальная повесть. Орджоникидзе. 1980. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983; Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986; Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

[5] Такой формулой определил значение предпринятого издания рецензент «Лит. газеты» (1990. 10 янв.). Книга М. А. Булгакова «Пьесы 20-х годов» является «реальной ступенью к подготовке академического издания сочинений великого писателя», — заключил он.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

А. П. КАЗАРКИН

Типы авторства в романе «Мастер и Маргарита»

Парадокс романа «Мастер и Маргарита» заключается в том, что герой его сочинил не что иное, как «евангелие от Сатаны». Первоначально возникает впечатление, что вдохновителем этого творческого акта и был сам Воланд-Сатана, но оказывается, он даже не знал, о чем роман: «...Воланд рассмеялся громовым образом, но никого не испугал и смехом этим не удивил. Бегемот почему-то зааплодировал. — О чем, о чем? О ком? — заговорил Воланд, перестав смеяться. — Вот теперь? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?» **(702, 703)**[1]. Сатанинский хохот вызвал персонаж романа — Иисус Христос, а точнее — «несвоевременность» обращения художника к этому образу из глубины московского инферно 20—30-х гг. В сущности, Дьявол лишь повторил довод, высказанный ранее критиками и редакторами, — о «ненужности», «несвоевременности» и даже «враждебности» мотивов и образов милосердия новой культуре. Десятилетия, прошедшие со дня смерти М. Булгакова, укрупнили эту тему, показали упрямое сопротивление «вечного сюжета» всем бесчисленным кампаниям по его изничтожению: мы познакомились с «евангелием от врача» («Доктор Живаго» Б. Пастернака, с «евангелием от предателя-стукача» («Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского), с «евангелием от волчицы» («Плаха» Ч. Айтматова) и даже с «евангелием от компьютера» («Покушение на миражи» В. Тендрякова). И как раз роман Булгакова позволяет нам заключить, что всерьез прерывания традиции философского романа, пожалуй, не было, что евангельская тема не умирала в русской литературе.

Текст романа Мастера без малейшего разноречия «состыковался» с рассказом «консультанта», и возникает он как бы

---

[1] Сноски в тексте даются по изданию: Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л., 1978.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

помимо воли автора, в разных ситуациях и из разных источников. Прозревающий в психолечебнице Иван Бездомный видит евангельское событие во сне, а Маргарита читает возрожденный Сатаной из пепла роман, доставивший автору большие неприятности. Вдвойне парадоксален и финал романа Булгакова: ничем не погрешившего против истины и чести художника «черти унесли», но, чего не бывало и быть не могло в русской классике, оказывается, о судьбе художника договорились между собой два вечно противоположных во всем остальном «ведомства», то есть Иисус и князь мира тьмы. Для Достоевского такое разрешение коллизии было заведомо исключено, булгаковская «ересь» им, вероятно, была бы оценена как «бесовство», то есть атеизм. Хотя и, по Достоевскому, красота — сила страшная и непонятная, «тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» («Братья Карамазовы»), все же не мог он, разумеется, допустить столь явную ревизию Евангелий. Оценивая книгу Э. Ренана «Жизнь Иисуса», Достоевский называет автора ее атеистом, что для него равно, в сущности, «бесоодержимости», безразличию к высшим проявлениям добра и зла: «Ни один атеист, оспаривая божественное происхождение Христа, не отрицал того, что он — идеал человечества. Последнее слово — Ренан»[2].

Загадкой романа Булгакова является и «апология Сатаны», о которой критики заговорили только в 80-е гг. Думается, здесь нет внутреннего противоречия, к этому решению привела автора романтическая концепция творчества, романтическая ирония, создающая неповторимый колорит этого трижды парадоксального романа, соединившего традиции русского реализма, символизма и шагнувшего в ту область, которая называется модернизмом и до сих пор оценивается в советской теоретической литературе по преимуществу негативно.

Творчество в романе «Мастер и Маргарита» понимается как вызов всему застывшему, косному, обыденному и прежде всего — как антитеза авторитарно-монологическому «производству текстов». Мы видим не только противоборство органической и механической концепций творчества, но итог, синтез многих предшествующих теорий и мифологем, имевших место в близком и далеком прошлом. Важность этой темы бесспорна, если не забывать, что роман написан о творце, его

---

[2] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 417.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

судьбе и что тема участи художника для Булгакова была едва ли не центральной.

Двоемирие, господствующая в романе ирония указывают на то, что Булгаков стал преемником Гофмана и других романтиков, говоривших более охотно о «шутовстве истории», нежели о ее трагическом надломе или неблагоприятном течении. В мире Булгакова господствует трагическая ирония, он художник XX в., свидетель великих крушений, подмены ценностей, поругания человека и культа всесокрушающей бесчеловечности, на кровавом знамени которой прежде всего виден был лозунг «Долой!» Культ небытия, поклонение небытию культуры стали обыденным делом, когда писатель работал над своим романом-завещанием. И весь вопрос, пожалуй, состоит в том, насколько он поддался этому влиянию, то есть насколько глубоко торжество символов небытия проникло в его творческое сознание, насколько грозными представлялись ему эти силы. В романе «Мастер и Маргарита» любовь и творчество приводят к сделке с Сатаной. Сам Сатана и его свита, по логике романа, объективно творят добро, более того, Сатана — единственный носитель чувства меры, он словно бы пытается вправить выбитую ось мира, внушить людям чувство равновесия света и тьмы. Проведя свой эксперимент в Варьете, Сатана ставит диагноз духовного состояния москвичей: «Люди как люди... и милосердие иногда стучится в их сердца». Да, люди 30-х гг. «все те же»; любят деньги, чины, почести, только, пожалуй, убыло в них чувство достоинства, милосердие сменилось озлоблением, произошла всемирно-историческая подмена ценностей, согласно которой человек рождается не для лада с землей и небом, а для поисков и преследования Врага.

Жизнь как творчество и антитворчество — так, пожалуй, можно схематично охарактеризовать сюжетообразующую дилемму, она касается всех аспектов романа, всех компонентов художественного целого. Развитие сюжета предстает тогда перед нами как раскрытие романтической концепции творчества, по которой самовыражение художника есть высший акт бытия и в нем зримо проявляются роковые силы, влекущие человека и общество либо ко взлету, духовному просветлению, либо к падению, помрачению духа. Авторство Мастера, подлинное, «боговдохновенное», по старой терминологии, начинается с обращения к «вечному сюжету», с сознательного противопоставления света и тьмы, милосердия и жестокости. Мастер как будто и не совсем автор, так как им владеют тай-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ные высшие силы; исходно намерения его светоносны, но он лишь продолжатель ничейного «вечного сюжета».

Первоначально же читатель знакомится в романе с неподлинным, отчужденным творчеством, основанным на незнании «предмета» и искаженной системе ценностей. Авторство Ивана Бездомного, сочинителя атеистической поэмы об Иисусе Христе — образец безличного псевдотворчества, поскольку он воплощал «социальный заказ» Берлиоза, видного специалиста по разоблачению традиционных ценностей русской культуры. Этот «неистовый пенкосниматель» представляет собою новый тип нигилиста, ведь он достиг высокого положения в новом обществе благодаря неверию, хитрости и лавированию. В. Арсланов в статье «За что казнил Михаил Булгаков Михаила Александровича Берлиоза?» излишне мягко и снисходительно истолковал роль берлиозов-швондеров в булгаковском мире: «И Берлиоз, в отличие от Мастера, совершенно свой человек среди шариковых и бездомных, он не противодействует охватившему их массовому социальному безумию, а потакает ему»[3]. Здесь следовало бы сказать: провоцирует безумие и использует его в своих целях. Впрочем, задача В. Арсланова — реабилитировать одного из возможных прототипов Берлиоза — слишком явно продолжает традицию подмены ценностей, чтобы не разойтись с миропониманием Булгакова. Сам Воланд воздал Берлиозу «по вере его»: этот начитанный «бес», завертевший до полного умопомрачения иванов бездомных, достоин лишь превращения в прах, о нем не останется памяти.

Не забудем, в Москве почти одновременно сочинено два произведения об Иисусе: роман Мастера и поэма Ивана Бездомного, причем первый создал свое произведение на основе тщательного изучения источников, второй же — на основе полного незнания эпохи и личности Христа. В эпоху «великого перелома» такие произведения, направленные на огульное разоблачение, создавались поточно, печатались самыми большими тиражами. В качестве примера можно назвать «Новое евангелие без изъяна евангелиста Демьяна», автора же, самозванного «евангелиста» Демьяна Бедного, вполне можно считать одним из прототипов Ивана Бездомного. В пропагандистской поэме Ивана Иисус получился «ну совсем как живой», правда, мало симпатичный человек; ма-

---

[3] Вопр. лит. 1989. № 8. С. 124.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лообразованный автор исказил «вечный сюжет», и в дело неминуемо вмешался Сатана. Ведь в изображении Ивана Бездомного Иисус стал адептом мира мрака, а Воланд не желает исчезновения своего антипода: что бы делало его зло, не будь добра? Стало быть, мотивировкой появления Сатаны в Москве можно считать поэму Ивана Бездомного, так как именно в момент спора о ней и вмешался «консультант», убеждающий двух атеистов, что Иисус жил и «доказательств никаких не требуется». Выходит, Дьявол появляется там, где имеет место явная подмена ценностей, где хотят поменять местами добро и зло, где творчество вытеснено «эрзацсочинительством», где торжествует беспамятство.

Вульгарно-социологическая доктрина разрушила прежнюю систему литературной коммуникации, почти устранив из нее момент личного общения автора и читателя. Мотив тайны творчества был демонстративно отринут, вульгаризаторская критика отвергла не только тайну творчества, но, по сути, и саму фантазию, вдохновение. Толкуя сочинительство последовательно рационалистически, берлиозы и латунские стимулировали одномерное и однозначное «искусство», обреченное на забвение, подобно газетной статье. Еще в первой половине 20-х гг. А. Воронский сделал печальное обобщение: «Творчеству, как особому акту художественной деятельности, объявлена даже самая беспощадная война. Признаком хорошего литературного тона самоновейшей левизны и революционности считаются теории, по которым выходит, что творчество, вдохновение есть буржуазно-помещичья не то выдумка, не то психическая наслойка...»[4] Отвергнув культ творца-избранника, а с ним творческую свободу, вульгаризаторы создали насквозь нормативную доктрину, в которой творчество-самовыражение было заменено исполнением «социального заказа», то есть заранее известного идеологического задания.

Иван Бездомный талантлив и в минуты прозрения способен отличить подлинное искусство от неподлинного, продиктованного корыстью или несвободой. Прозрение Ивана в глазах окружающих есть сумасшествие, в мире «дьяволиады» он становится пророком-обличителем неправых. Бездарный поэт Рюхин также услышал в себе как бы чужой голос, он соглашается с тем, что суть поведения близких ему литераторов — двойная «правда», двуличие, ставшее нормой, лицемерное

---

[4] Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты, статьи. М., 1987. С. 403.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

активничанье с целью приобретения известности. Конечно, Рюхину далеко до Берлиоза и Латунского, но он, несомненно, глубоко погряз в двоедушии и лицемерном исполнительстве, он лжет даже себе самому.

Прозревающий Иван смог дать меткую характеристику своему вчерашнему приятелю: «Типичный кулачок по своей психологии... «Взвейтесь!» да «развейтесь!»... а вы загляните к нему внутрь — что он там думает... вы ахнете». Рюхин — тоже потенциальный шизофреник, потому что сознание его раздваивается; в момент приближения к памятнику Пушкина (абсолютному эквиваленту сравнения) внутренняя борьба в сознании Рюхина достигает предела: «Что же принесут ему эти стихотворения? Славу? Какой вздор! Не обманывай-то хоть себя. Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи. Отчего они дурные? Правду, правду сказал! — безжалостно обращался к самому себе Рюхин, — не верю я ни во что из того, что пишу» **(489)**. Однако Рюхиным не заканчивается этот сонм нетворцов, занявших место творцов: все эти бескудниковы, шпичкины, богохульские воспитаны в атмосфере отчужденного сознания; исполнители готовых идей, они руководствуются программами, которые составляют принципиально неспособные к творчеству, но искусные в химерном нормотворчестве ариманы, берлиозы и латунские. Эти мастера подмены ценностного «верха» и «низа» используют, по существу, единственную модель интерпретации русской классики — «экспроприацию смысла», а в отношении истинно современного и «несозвучного» — принцип «ударной проработки» («воинствующий старообрядец» — в этой аттестации Мастера узнается типичный оборот напостовской критики).

Согласно теории ариманов и латунских, в творчестве нет места спонтанному началу, писатель понимается как слуга власти, сочинительство — как государственное дело, где моменты лично-авторские должны быть сведены к минимуму. В той системе ценностей критик, как человек наиболее «государственный», ценился выше художника. Эта доктрина формировалась в Пролеткульте, а в чистом виде проявилась в РАПП, она и стала основным идейным оружием в том походе «против булгаковщины», который был объявлен с середины 20-х гг. Мы знакомимся по роману как с образцами фетишизации искусства (позиция Мастера), так и с утилизацией его. Романтический культ всесилия слова противостоит, таким образом, утопии «чисто пролетарской» культуры, не обремененн-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ной наследственной памятью. Связанный с нею тип авторства можно назвать «литературно-производственной невменяемостью»: поэт не ставит перед собой высшие вопросы смысла бытия, он производит «литературные вещи» на основе подмены нравственных ценностей, поменяв местами высокое и низкое.

Обращаясь к концепции В. Фриче, безусловно почитаемого рапповцами, В. Раков проницательно отмечает: «Литературная теория Фриче — не только миф, но и утопия, вырастающая на мечте о будущем счастье всего человечества... Классовая борьба представлена здесь в какой-то естественной и стихийной бессознательности... Однако этот эффект никак не соотносим с той пассивистской телеско-массивной теорией человека, каким он нарисован Фриче. Человек в его книгах — безличностен, с функциональной готовностью выполняет любую «волю истории», и потому его жизнь — во власти слепого фатума. Когда же этот человек богат и сыт, его жизнеощущение лучезарно, и он радуется, как дитя»[5]. Таким большим ребенком впервые предстает перед читателем Иван Бездомный. Берлиоз, занявшийся его воспитанием, менторски толкует, что не важно, каким был или мог быть Иисус Христос, а важно доказать, что это миф, чуждый красной идеологии. При этом сам Берлиоз находится, как видим, во власти мифа и обогащает его, отчуждая сознание Ивана от наследственной культуры. Однако переживший потрясение Иван возвращает свое подлинное имя и возвращается «домой», на свою духовную родину. Отказавшись сочинять дурные стихи, он становится, как и Мастер, историком, добровольным (и тайным) хранителем памяти. Его причастность к высшим силам Бытия проявляется в ночи полнолуния (Луна — покровительница влюбленных и поэтов).

Следовательно, Иван Бездомный испробовал несколько амплуа, причастен к разным типам авторства, это связано с пройденной им эволюцией. В финале романа он начинает тот путь, который уже прошел Мастер, историк по профессии. Прозревший Иван оказался у начала витка вечной коллизии творчества и власти, которая обрекла Иешуа и Мастера на смерть в реальном мире и на бессмертие в царстве вечных ценностей. В начале романа Иван — механически невменяемый исполнитель, накануне «возвращения домой» он превра-

1772953

---

[5] Раков В. Из истории советского литературоведения: Социологическое направление/Учеб. пособие. Иваново, 1986. С. 82, 84.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тился в умоисступленного поэта-прорицателя, видящего внутреннюю душевную жизнь людей, и наконец он — творец «вечного сюжета». Все происшедшее сказалось только на нем, ибо он — единственный романный герой, прошедший значительную эволюцию. Иван многолик и целен, ведь, кроме всего указанного, он и герой русской сказки, недаром засыпающего в психолечебнице Ивана бас «консультанта» назвал «дураком», а Мастер, прощаясь, называет его Иванушкой. Пройдя цепь испытаний, Иван-дурак возвратился домой неузнаваемым, преображенным, наделенным тайным знанием. Теперь ему одному известна суть привычной «дьяволиады», ведь нормальный, на общий взгляд, мир оказался игралищем сатанинских сил, причем мелкие обыденные бесы, оказалось, творят вакханалию, угодную Сатане, духу отрицания, небытия.

Согласно концепции М. Бахтина, «великие произведения искусства подготавливаются веками», и роман М. Булгакова подтверждает это наблюдение теоретика: концепция творчества в нем итожит многие мифологические и утопические представления прошлого, но, что наиболее важно, вступает в диалог с современными нигилистическими идеями, ведущими, в сущности, к уничтожению самосознания. Д. Шленштедт отмечает, что исторически «в зависимости от избранного критерия писателя рассматривали то как духовного вождя общества или же как его наемного шута, как антипод общества или же как его слугу, как его критическую совесть или же как его скомороха, вследствие чего на протяжении истории неоднократно пытались то полностью управлять писательским творчеством, то, напротив, полностью оставлять его во власти спонтанного начала»[6]. Неодномерным в этом отношении предстает и безымянный Мастер, герой трагедии рока. Драма творца-мыслителя, по Булгакову, — вечная драма, ибо его свобода мешает власти, и он отдан на волю террора среды. В трагедии Мастера можно разглядеть циклическую концепцию истории идей: жизнь художника «божьей милостью» — это как бы вечный сюжет, поскольку конфликт истинного поэта с государством и средой возникает помимовольно для него. Своим особенным миропониманием он мешает власти и раздражает обывателей, причастностью к высшим силам бытия он обречен на трагедию рока, в которой временно побеждают неправые. Мастер, как и Мольер, как и Пушкин, мучается и

---

6 Литературоведение и литературная критика ГДР 1960—70-х годов: Сб. ст. М., 1983. С. 110.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

по собственной вине, и подневольно. Идея трагического избранничества нашла в образе Мастера отнюдь не романтическое воплощение: Мастер сломлен душевно, давление на него было так велико, что он отказался от всего: от романа, от любимой женщины, от имени, от жизни, наконец.

В образе Мастера мы видим воплощенную концепцию творчества как магии. Мастер взял на себя роль мага Фауста; хотя его следует считать «белым магом», это он привлек интерес властелина всех «черных магов». Как отметила М. Чудакова, творческое прозрение Мастера равносильно всезнанию Воланда (Мастер «все угадал»), в результате он и создал «пятое евангелие». В отличие от Э. Ренана, Мастер совершил лишь мысленное путешествие в Палестину, но зависимость сожженного романа от ренановского романа-трактата «Жизнь Иисуса» совершенно очевидна (хотя И. Ф. Бэлза в своей известной работе не придал этому значения). В начале своей книги Э. Ренан сообщает: «Я изъездил всю евангельскую область вдоль и поперек... Поразительная согласованность текстов с местностью, чудесная гармония евангельского идеала с пейзажем, послужившим для него рамкой, были для меня истинным откровением. У меня перед глазами явилось пятое евангелие»[7]. Это повествование в духе исторической школы является ересью с точки зрения верующего человека, как мы отметили выше, это сочинение атеиста. Какова же позиция автора, если роман Мастера полностью совпал с версией Сатаны?

Зависимость романа Мастера от книги Ренана внешняя, ведь Иешуа оказывается властелином мира света. Ренан видел в Иисусе Христе лишь создателя лучшей этической доктрины: «Имя Иисус, которое ему дали, есть измененное Иешуа... Через его посредство в мир вошла абсолютно новая идея, идея культа, основанного на чистоте сердца и на братстве людей»[8]. Здесь нет веры в могущество Слова, воскрешающего мертвых, а слово Мастера могущественно, в сущности его роман, прочитанный лишь чиновниками и Маргаритой, вызвал невероятные события. Слово правды действует в романе как «белая магия», тогда как нечистые на руку лиходеевы, варенухи и босые усугубляют распад и притягивают к себе силы «ведомства» тьмы. В мире без милосердия Мастеру нет места, он умер в психолечебнице безвестным номером. Во-

---

[7] Ренан Э. Жизнь Иисуса. СПб., 1906. С. 59.
[8] Там же. С. 17.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ланд не только точно определил, что над ним хорошо поработали мастера главного темного ведомства эпохи, но и наградил по вере вечным покоем.

Ставший свободным, Мастер своим словом освободил от вечного наказания Пилата, безусловно виновного соучастника преступления. Раньше Маргарита своим словом освободила от нравственной казни детоубийцу Фриду. От Маргариты исходит милосердие в немилосердном мире, чьи духовные силы тратятся на создание образа Врага (хотя сама Маргарита, став ведьмой, отомстила Латунскому, но — чисто по-женски, несоизмеримо с той мукой, какую критик принес ей и Мастеру). В этом контексте подлинное творчество относится к «ведомству» милосердия, как это следует из диалога Маргариты и Воланда: «—Но просто, какой смысл в том, чтобы сделать то, что полагается делать другому, как я выразился, ведомству? Итак, я этого делать не буду, а вы сделайте сами. — А разве по-моему исполнится?.. — Да делайте же, вот мучение, — пробормотал Воланд» (699). Здесь явный упрек в неделании и указание на то, что добрый поступок есть жизнетворчество, миссия женщины. Взаимопереход же текста и реальности — это переход творчества в жизнь. Нравственные сущности в мире романа абсолютны, а двоемирие, пожалуй, подчеркивает отнесенность каждого действия к «ведомству» света или тьмы, и в первую очередь это касается обращения со словом. Картина жизни «не на своем месте» акцентирована галереей ложных авторов.

Творчество-прозрение Мастера противопоставлено записыванию-перетолкованию, которое ведет Левий Матвей и от которого отрекся сам Иешуа. Простота и ясность мысли Иешуа, по-видимому, Левию Матвею недоступны, он мыслит по канонам мифа, иначе как же еще мотивировать этот парадокс: Иисус, отрекающийся от первого Евангелия? Текст, составленный Левием Матвеем, дает пищу для мифологических атрибуций Дж. Фрезера и А. Древса. Как бы предвидя это, Иешуа говорит: «Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там написано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты ради бога свой пергамент» (439). Согласно Евангелиям, добро вскоре окончательно победит зло, иными словами, будет одно «ведомство» света — без теней. В этом суть возражения Сатаны-Воланда, чей оптимизм основан на вере в вечное присутствие зла (пессимизм, занявший место оптимизма): «Ты произнес

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также зла. Не будешь ли так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» (776). Авторство евангелиста Матвея здесь подвержено критике с обеих противоположных сторон, и это остается загадкой романа, которую, кажется, еще никто не прояснил: ведь любое слово остается движением в сторону света или тьмы. Не забудем, однако, что Левий прибыл в Москву посланцем Иисуса с просьбой наградить Мастера не светом, а покоем.

В сцене суда Пилат цитирует, очевидно, то, что написал тайный осведомитель Иуда из Кириафа, и перед нами еще один вид авторства: слово казенное, недискутируемая клевета, которая в механизме тайной службы функционирует как единственно надежный источник. Авторство Иуды — исполнение жестокого социального заказа, и в этом отчужденном от истины, обезличенном донесении Иешуа предстал опасным преступником. Вот абсолютный полюс отчужденного авторского поведения, совпадающий с абсолютным же безразличием к истине и человечности: мысли Иешуа в записи Иуды истолкованы с точки зрения государственной иерархии ценностей, где ему, бродяге и «смутьяну», нет места, где он предстает разрушителем храма казенной «истины». Каждое слово Иешуа есть высочайшее дело; так, во время казни на кресте он проявил высочайшее милосердие, отказавшись от облегчающей страдания влажной губки в пользу разбойника. Он и получил «по вере»: стал главой «ведомства» добра, властелином Света. Высший из мыслимых типов авторства связан с самопожертвованием и милосердием, это творчество жизни вечной.

В романе есть два пункта, где позиции «ведомств» сошлись. Воланд говорит отрезанной голове Берлиоза: «Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по вере его. Да сбудется же это!» (699). Но ведь «каждому — по вере его» — это же и евангельская истина («По вере вашей да будет вам» — Мф., 9, 29). Не следует делать вывод, что Сатана справедлив в романе Булгакова и любит творить добро. В приведенном эпизоде он выступает как релятивист, стоящий «по ту сторону добра и зла», и все-таки он есть руководитель Зла (как адептом зла исторически оказался Ницше, автор имморально-релятивной формулы, сам себя назвавший «антихристианином»).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Критики 60—70-х гг. больше всего спорили о Воланде: добро или зло он воплощает? В. Лакшин явно впал в односторонность, увлекшись противопоставлением Воланда гетевскому Мефистофелю: «Как-то мало напоминает этот задумчивый гуманист безжалостного беса преисподней... Боюсь вымолвить, он даже симпатичен»[9]. «Симпатичным» показался Дьявол также И. Виноградову, его явно склонен обелять и А. Овчаренко: «Воланд, каким его изображает Михаил Булгаков, не одобряет зла, он словно бы устал от зла, хотел бы видеть людей вне зла... И он же прощает, ах, как много прощает он людям, даже Понтию Пилату»[10]. Однако сам же Воланд говорит, что прощение — не его «ведомство», а заниматься чужими делами он не склонен: его деловоздаяние за зло злом, отнюдь не добро, не милосердие.

Воланд, несомненно, — творец зла, а не созерцатель, но в мире смещенных ценностей его зло, противостоящее «добру», перешедшему грань меры и творящему бесчеловечие от имени добра, превращается в свою противоположность совсем не по намерению Сатаны. Булгаков придерживается концепции Дьявола как орудия Бога: сила зла «вечно совершает благо». Вот второй пункт, где сошлись мнения «ведомств» света и тьмы: Иешуа и Воланд договорились относительно судьбы Мастера. Размывание критериев происходит там, где Воланда пытаются отделить от зла, творящегося в мире романа. Воланд, скорее, предстает могущественным имморальным художником, нежели зрителем, как его представил нам А. Нинов: «И Булгаков замыкает театрализацию своего романа фигурой зрителя особого рода, зрителя, способного воспринять и оценить по достоинству и мировую комедию, и мировую драму. Таким «сверхзрителем», «суперзрителем» событий романа и одновременно его действующим лицом является Воланд»[11]. По мнению исследователя, Воланд — лишь философствующий ироник, но не «сценарист», не автор всемирной «Дьяволиады», то есть лишен активности и, значит, не является «соавтором» цивилизованной истории.

Роман «Мастер и Маргарита» начинается спором о том, кто же управляет человеком, и оказывается, люди изначально предрасположены к выбору двух главных «ведомств». Так,

---

9 Новый мир. 1968. № 6. С. 221.

10 Овчаренко А. Большая литература...: 60-е годы. М., 1985. С. 28.

11 Нинов А. О драматургии и театре Михаила Булгакова: (Итоги и перспективы изучения)//Вопр. лит. 1986. № 9. С. 100.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

при первой встрече «иностранный консультант» Берлиозу показался интересным собеседником и, пожалуй, понравился, а вот у Ивана вызвал необъяснимое озлобление и стойкую неприязнь. В конце концов прибытие Сатаны в Москву заставило поэта прореагировать по русскому обычаю: повесить на грудь иконку и взять свечу, хотя сцена эта не лишена комизма, в ней Иван ведет себя по-прежнему невменяемо. В структуре романа-мениппеи, каким, по мнению многих исследователей, является последний роман Булгакова, центральная роль принадлежит персонажу, провоцирующему людей на проявление их истинной сути. Воланду отданы мрачные сентенции по поводу москвичей.

Некоторые критики резко возразили против «апологии Дьявола», очевидной для них в романе, например, в сцене сатанинского бала. О. Кушлина и Ю. Смирнов отмечают мотивы глумления над христианской святыней: «Это, по сути дела, элемент современной «черной мессы» — службы дьяволу... В контексте «черной мессы» этот ритуал оказывается антиобрядом по отношению к христианскому причастию»[12]. Однако интерпретаторы считают роман на редкость «помехоустойчивым», так что «великий бал у Сатаны», по их мнению, не разрушает его гуманистический пафос. Куда более категоричен в осуждении автора критик Н. Сергованцев, в чьем истолковании Булгаков предстал сподвижником «бесов»: «Отчаявшаяся душа художника обрела символ истинного, доброго и вечного не там, где видели его Гоголь, Достоевский, — не в правдоискательском порыве вперед, к свету, не в нравственном народном обетовании, не в Боге, наконец, а в противоположностях всему этому, в отрицающей все это силе»[13]. Цепь рассуждений здесь понятна: «беспочвенность» — начало «бесоодержимости»; критик полагает, что Булгаков впал в интеллигентскую ересь позитивной сатанологии, согласно которой Сатана равносущностен Богу. В этом случае лозунг Воланда: «Все будет правильно» означает, что теперь Сатана выправит вывихнувшуюся «мировую ось». Думается, это негибкое и неглубокое понимание булгаковской философии творчества спрямляет его трагическую диалектику. Обратим внимание на некоторые переклички Булгакова с Н. Бердяевым.

---

[12] Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита»//М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. статей. М., 1988. С. 290

[13] Сергованцев Н. Два самоотречения М. А. Булгакова// Молодая гвардия. 1989. № 8. С. 262.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Если придерживаться бердяевского словоупотребления, Мастер не маг, как Фауст, а мистик, то есть ясновидец: «Мистика — духовна. Мистика есть общение. Магия — почти материалистична, она целиком относится к астральному плану. Магия — природообщение. Мистика — в сфере свободы. Магия — еще в сфере необходимости. Магия есть действие над природой и власть над природой через познание тайн природы. И магия имеет глубокое родство с естествознанием и техникой... Всякая магия, основанная всегда на общении с духами природы, была признана христианским сознанием черной, все духи признаны демонами»[14]. Важное указание: для ортодоксального христианского сознания нет деления на магию белую и черную, любой маг признается антихристом, любой общающийся с Сатаной проклят.

Согласно выкладкам Бердяева, творчество неизбежно связано с контактом с силами небытия, ибо творческая свобода создает нечто небывшее, взаимодействует с небытием: «Творчество возможно лишь при допущении свободы, не детерминированной бытием, не выводимой из бытия. Свобода вкоренена не в бытии, а в «ничто», свобода безосновна, ничем не определяема, находится вне каузальных отношений, которым подчинено бытие и без которого нельзя мыслить бытие»[15]. Здесь открывается противоречие понимания авторства как ценности культуры: оно — скорее вызов, чем долг, скорее показывает жалкое состояние мира, чем его славу. А ведь согласно Библии Сатана — это дух небытия, вечный отрицатель божественного совершенства. Не оттого ли человек так часто в европейской истории расплачивается жизнью за выдающееся самоосуществление Художника? Во всяком случае в романе Булгакова цена творческого подвига Мастера — уход в безумие и небытие. Мастер как человек исчез ранее собственной физической смерти, вообще как будто все человеческое в нем поглощено «авторством», то есть мистическим прозрением. Уничтожив свой роман, он не оставил по себе и памяти ни в ком, кроме Бездомного, которому «передоверил» вечную фабулу романа. Во всяком случае символы света-бытия Мастеру больше уже не являются, и убивает-уводит его в мир покоя демон Азазелло.

---

[14] Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 515, 516.

[15] Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. Париж, 1949. С. 231.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Для христианина вся история есть торжество сил зла, поскольку развивается она за счет насилия. Здесь — начало образа истории как «дьяволиады», который мы находим в позднем творчестве Марка Твена («Таинственный незнакомец»), Г. Уэллса («Душа епископа» и др.): христианство несовместимо с оптимистическим взглядом на историю, особенно же — на историю XX века. Для Н. Бердяева признание современной истории есть неизбежное признание в ней зла как основной движущей силы: «В революцию происходит суд над злыми силами, так как добрые силы были бессильны реализовать свое добро в истории... Именно для христиан революция имеет смысл и им более всего нужно ее постигнуть, она есть вызов и напоминание христианам о неосуществленной ими правде: Принятие истории есть принятие и ее смысла, как катастрофической прерывности в судьбах греховного мира... Марксизм вообще думает, что добро осуществляется через зло, свет через тьму»[16]. В таком случае выходит, что неприятие русской революции означает неприятие смысла истории, то есть обрекает мыслителя на абсурдистское понимание истории (скажем, в духе Камю). Любопытно отметить, что в первом отклике на роман «Мастер и Маргарита» Л. Скорино обвинила автора в «беспросветном пессимизме», мизантропии и утверждении абсурдности бытия, а также в апологии зла и даже «капитулянтстве» перед злом истории»[17]. Для Булгакова жизнь—это постоянный выбор между добром и злом, в творческом акте эти изначальные силы обнажаются.

Воландовский пафос равновесия тьмы и света не принял и Ч. Айтматов, создавший образ пророка новой веры, богоискателя-публициста: «Я все чаще наталкиваюсь на пугающую меня мысль, что в наше время в силу целого ряда обстоятельств в развитии мировой истории трудно стало полагаться на прежнюю традиционную диалектику бытия — на этот извечный баланс добра и зла, на котором худо-бедно, но держался белый свет. Эта почтенная диалектика мироустройства оказалась ныне, на мой взгляд, вне рамок здравого смысла и потом уже не в состоянии служить инструментом познания современной личности и современного общества. И потому я задаюсь вопросом: не означает ли это положение вещей наступления принципиально новой эры в существовании человеческого духа на земле, равносильной, скажем, ледниковому

---

[16] Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма// Юность. 1989. № 11. С. 87—88.

[17] Скорино Л. Лица без карнавальных масок//Вопр. лит. 1968. № 3.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

периоду в геологической истории планеты?»[18] Могущественный «сценарист» в романе Булгакова выражает позицию оптимистического фатализма, в котором вся ставка — на активность зла: «все будет правильно», для него насилие исполнено величайшего исторического смысла и потому человек оправдан. Смысл истории понимается как торжество разума, то есть прогресс, тогда как для христианина нет никакого прогресса.

Существование Бога в романе Булгакова доказывается способом «от противного»: если есть зло, значит есть добро, если есть Дьявол, значит есть Бог. Когда некому доказывать историчность Христа, это доказывает Сатана (в романе В. Тендрякова — вычислительная машина). Структура романа воплощает постановку проблемы творчества как созидания-познания, то есть оправдания человека, повинного в катастрофическом падении, но и способного к взлету духа. Подвиг Мастера — трагическое самоосуществление личности в обстановке ликвидации личностно-исповедального начала в искусстве, более того, в обстановке ликвидации национального самосознания в литературе. Так приоткрывается историчность категории «авторство», ее культурологический смысл.

Интерес к понятиям историко-типологического характера («автор в символизме», «автор в ранней пролетарской поэзии», «автор в прозе соцреализма») в нашем литературоведении почему-то минимален, вытеснен формально-логическими штудиями, априорными определениями, а между тем именно здесь открывается простор для социокультурного исследования категории «автор» (авторство как ценность — установка конкретных литературных направлений). Здесь, очевидно, можно увидеть изоляционистские («самодостаточные», отключенные от преемственности) и открытые всемирному контексту концепции, связанные с иерархией ценностй, характеризующих литературную эпоху и тип культуры. Идея авторства (автор как идеал человека) связана, очевидно, с представлениями о задачах литературы, о смысле творчества и истории в целом.

В романе Булгакова отразились разные исторические стадии литературно-общественного сознания. Философско-эстетическая позиция, которую разделяет Мастер, стала уникальной, а в прошлом была представлена широко. У Мастера нет читателя, и он как бы направил свой роман в прошлое, ибо

---

[18] Лит. обозрение. 1983. № 3. С. 11.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

истреблена, в сущности, сама эстетическая потребность, которая могла бы создать читателей его романа. Импульсы творчества и его высшее предназначение прочитываются в самом произведении. Роман Мастера сгорел, и сегодня видно, насколько оптимистичнее финал романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»: тетрадь Юрия Живаго ждет своего возможного читателя, хотя сочинение это современному обществу не нужно. Сменился тип литератора, сменился и тип читателя. Но у Мастера остался ученик, и если история развивается циклически, «вечный сюжет» воспроизведется на новом витке спирали. Следовательно, подлинное авторство неуничтожимо, как и добро.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н. И. ВЕЛИКАЯ

«Белая гвардия» М. Булгакова. Пространственно-временная структура произведения, ее концептуальный смысл

Роман «Мастер и Маргарита», опубликованный в середине 60-х гг., ошеломил всех своей необычностью, загадочностью, художественной экспрессией, философичностью. Он затмил собою интерес к «Белой гвардии», который тоже пробудился в ту же пору «оттепели», когда в литературу вернулись имена Бабеля, Олеши, Зощенко, Ахматовой и многих других писателей.

При оценке «Белой гвардии», несмотря на то, что в подходе к явлениям 20-х гг. догматизм суждений во многом уже был преодолен, срабатывала все-таки несколько модернизированная, но в общем-то старая концепция магистрального и периферийного пути развития литературы. Роману «Белая гвардия» отводилось скромное место в литературном процессе, Булгакову было отказано в историзме видения жизни. Критики уверенно писали об «отсутствии исторического времени в романе»: «Из жизни Турбиных вывалилась история[1]» «магистраль истории, магистраль будущего проходит в стороне от судеб героев романа», история «неполноправна в этом романе»[2].

Это была традиционная оценка в духе литературоведения, еще не изжившего социологический крен, не перешедшего к целостному всестороннему рассмотрению художественных явлений, структуры произведения во всей его совокупности. Достаточно было вспомнить о кремовых шторах дома Турбиных, чтобы превратить эту деталь в метафору и даже символ, обнажающий «отсутствие исторического време-

---

[1] Баранов В. Писатель и художественный опыт современности: (М. Булгаков и А. Толстой)//Проблемы развития советской литературы. Саратов, 1973. Вып. I (5). С. 22—23.

[2] Перцов В. О. О художественном многообразии. 1967. № 10. С. 201.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ни в романе». Даже в покаянном письме А. Фадеева вдове Михаила Афанасьевича, пронизанном болью вины перед ушедшим из жизни художником, рядом с потрясенностью его талантом, признанием искренности, кристальной чистоты и честности писателя, никогда не допускавшего фальши, соседствовала оговорка, ограничивающая меру историзма Булгакова. «И люди политики, и люди литературы знают, что он человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью, что путь его был искренен, ограничен, а если в начале своего пути (а иногда и потом) он не все видел так, как оно было на самом деле, то в этом нет ничего удивительного, хуже было бы, если бы он фальшивил»[3].

Сейчас заново — в третий раз — открывая Булгакова, современное литературоведение располагает многими новыми материалами, которые прежде всего уточняют наши собственные представления о том, «как оно было на самом деле». В свете сегодняшнего нашего мышления изменяется и наша ценностная ориентация, в ней все отчетливее проявляются общечеловеческие начала, и возникает естественная корректировка оценок литературных явлений. Вместе с тем уточнился и сам облик личности писателя, благодаря созданию М. Чудаковой научной биографии «Жизнеописания Михаила Булгакова», изданию его задержанных запретами произведений, малой сатирической прозы и драматургии.

И, естественно, вновь и вновь перед литературоведением встает вопрос о художественном мышлении писателя, о мере историзма в его творчестве, и, в частности, в романе «Белая гвардия», о месте писателя в развитии литературы.

Попытаемся рассмотреть «Белую гвардию» в контексте литературных явлений 20-х годов, обратившись к структуре произведения и прежде всего к его пространственно-временной форме, чтобы выяснить концептуальные основы произведения, особенности видения жизни писателем.

«Когда в мире рушатся железобетонные устои, когда история на рубеже, на перевале, когда одна нога еще держится на зыбком острове, а другая занесена в безвестность, — является мироощущение относительности. Может ли быть человек прикован жизненными цепями к отрезку времени, места и действия, когда ползут под ногами земляные пласты? И уже вырисовываются впереди смутные очертания но-

---

[3] Булгаков М. А. в неизданных письмах А. М. Горького и А. А. Фадеева// Тр. по рус. и слав. филологии. 1962. Т. 5. С. 400—401.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вого», — так размышлял о новой литературе И. Лежнев, открывая в 1924 г. журнал «Россия»[4]. Год начала издания журнала и окончания Булгаковым романа «Белая гвардия» совпал, совпала и ориентация писателя и журнала. В размышлении И. Лежнева схвачено и определено «мироощущение относительности». Оно включает в себя мотив неустойчивости, зыбкости, безвестности, потери стабильности. «Плывет под ногами почва... Колеблется, исчезает точка опоры .. История на рубеже, на перевале».

В своеобразной перекличке с этим суждением И. Лежнева находится автобиографическая заметка А. Толстого «О себе», написанная в январе 1929 г. специально для собрания сочинений, которое тогда готовилось к выходу. В ней А. Толстой выражает сомнение в том, что кто-нибудь из современников «уверен в своей нужности». «У Пушкина, Достоевского, Льва Толстого она (уверенность. — **Н. В.**) была, — там было другое время, — творческая личность высоко маячила над сонной равниной жизни. А у нас уверенности нет, — мы кипим в чудовищном котле — вверх и вниз — сегодня на поверхности, завтра на дне... Наши взгляды туда — в неведомый день. И там лишь неясные очертания, грандиозные призраки». Но здесь же, рядом с ощущением неуверенности и неясности неведомого дня рождается и другой настрой — чувство уверенности. В чем же именно? «Уверенность в одном: отъединенная ото всех жизнь души, одно сердце в пустоте вселенной, «я» как центр мира, лишь снящегося мне, — все это миновало навсегда. Рассыпался средневековый дом человека, с железными решетками; с окованной гвоздями дверью. Сегодня мы связаны круговой порукой со всеми точками жизни на всех трехстах шестидесяти меридианах. Это растущее ,все заполняющее чувство связи и зависимости и есть демон нашего искусства» (выделено А. Т. — **Н. В.**)[5].

Мироощущение относительности, о котором писал И. Лежнев, здесь предстает в динамике, в движении от неуверенности («кипим в чудовищном котле») к ощущению реальной связи, преодолению отчуждения, в движении к уверенности в том, что «...растущее, все заполняющее чувство связи и зависимости» стало основой миросозерцания, почвой нового художественного сознания. Заметим, однако, что между эти-

---

[4] Лежнев И. Где же новая литература?//Россия. 1924. № 5. С. 200.

[5] Толстой А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 128.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ми высказываниями интервал в четыре года, но в них явно заметна общность восприятия мира, выражающаяся, в частности, в новом диапазоне охвата жизни.

Сама обращенность к пространственно-временным координатам произведения — чрезвычайно характерное явление. Оно фиксирует те изменения, которые происходят в литературе, в художественном сознании писателей послеоктябрьской поры.

В ранней советской прозе прежде всего подвергается изменению внешняя мера охвата жизненного материала. Если сопоставить дооктябрьскую прозу А. Малышкина, А. Толстого, А. Серафимовича, Е. Замятина с тем, что было создано ими в первые годы после Октября, то обнаружится совершенно определенная картина формирования иного художественного сознания, выразившегося прежде всего в расширении пространственно-временного объема художественного произведения.

Пространственная замкнутость жизни, ход времени, ограниченный циклично-бытовым или индивидуальным рядом жизни, устойчивость противоречий, их безысходность, медленное и тягостное течение жизни, запечатленное в цикле мшанских рассказов А. Малышкина, в «Заволжском цикле» А. Толстого, окуровском — Горького, в «Мышином царстве» А. Серафимовича, «Уездном» Е. Замятина, — вся эта закостеневшая одурь жизни, узкие, замкнутые рамки быта с его пространственной и временной ограниченностью стали рушиться. Менялись отношения человека с миром, обстоятельства жизни раздвигались до эпохально-исторических. Судьба человека начинала строиться на новых точках соприкосновения, новых пространственно-временных параметрах.

На передний план в структуре произведения выдвигались события эпохального масштаба. Образ времени, времени исторического, становился конструктивной силой, организующей произведение. Необходимость понять сам ход времени, исторический смысл событий, отношения между человеком и миром,подвергнувшимся коренной ломке бытием, требовали от художника особого художественного зрения, раздвигавшего координаты его художественного мира.

Локальный сюжет, его концентрическая организация, «закрытые» повествовательные композиции, казалось, не вмещали новый разворот жизни. Индивидуальная судьба терялась в потоке взбудораженного времени и в структуре по-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вести начала 20-х гг. (прежде всего героической повести), индивидуальный ряд времени растворялся. Исчезла четкость его очертаний. В «Падении Даира», «Партизанских повестях», «Ветре», «Железном потоке» главным было передать движение народа к осознанному бытию.

В ранней советской прозе настойчиво обнаруживался выход образа времени на ключевые позиции в структуре произведения. Н. В. Драгомирецкая, исследуя стилевые искания прозы 20-х гг., обратила внимание на то, что «характеры перестали вмещать в себя время, которое стало «неизмеримо шире их»[6] и в повествовании возник отдельный самостоятельный образ времени. Собственно, складывалась двоякая тенденция: стремление структурно выделить образ времени, получивший новую меру исторического, и одновременно раздвинуть характеры, насытить их временем, сделать равновеликими ему.

Обе эти тенденции сомкнулись, что можно пронаблюдать, в частности, в произведении Б. Лавренева «Ветер». Повесть Лавренева «Ветер», коротким названием которой привычно оперирует литературоведение, имеет очень характерный подзаголовок — «Повесть о днях Василия Гулявина». Полное название оттеняет художественную цель и структуру произведения, соединяющую повествование о времени, о ветре эпохи с описанием конкретной судьбы, «дней» индивидуальной человеческой жизни. В произведении развертываются два художественно соотнесенных образных ряда: изображение времени (оно концентрируется в символическом образе ветра) и «дней» Василия Гулявина.

Соответственно этому повесть композиционно рассекается на фрагменты, равные по своей художественной организации, составляющие два стилевых потока. Главы (почти каждая) делятся на подглавки, имеющие функциональное и стилевое различие, свою структурную и речевую характерность.

Повесть начинается рассказом о времени, выполненным в высоком стиле ритмизованной стихотворной прозы: «Поздней осенью над Балтийским морем лохматая проседь туманов, разнузданные визги ветра и на черных шеренгах тяжелых валов летучие плюмажи рассыпчатой, ветром вздымаемой пены.

---

[6] Драгомирецкая Н. В. Стилевые искания в ранней советской прозе//Теория литературы: В 3 т. М., 1965. Т. 3. С. 159.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Поздней осенью (третью осень) по тяжелым валам бесшумно скользят плоские, серые, как туман, миноносцы...

Поздней осенью и зимой над морем мечется неиствующий, беснующийся, пахнущий кровью, тревожный ветер войны... Осень... Ветер... Смятение...»[7].

Реальный пейзаж трансформируется в символическое изображение времени. В описании ветров постоянно создается «стык», сочетание прямого и иносказательного смыслов. Образ природы, не теряя своего прямого значения, становится двуплановым.

Отливаясь в самостоятельную форму, образ времени оказался композиционно подчеркнутым, локализованным, стилистически выделенным. И вместе с тем он стал сквозным и занял ключевые позиции в системе образов произведения.

В некоторых исследованиях образ ветра в повести Лавренева рассматривается как чисто внешняя примета стиля. Е. Старикова, например, не связывает поэтическую символику с особенностями художественного сознания писателя: «Традиционный образ ветра кажется лишь добавочным украшением, только данью модному «орнаментализму». Он трогает нас сегодня как воспоминание о детских забавах молодой литературы, искавшей своих новых путей»[8]. Образ ветра характеризуется Е. Стариковой как «постоянная метафора с устоявшимся символическим смыслом», который повторяется в творчестве Вс. Иванова, Н. Никитина, Б. Пильняка, А. Веселого и ведет свое начало от А. Блока.

Влияние Блока, несомненно, сказалось на разработке мотива ветра, но, вероятно, этот мотив имел в советской прозе отнюдь не только литературное происхождение. Он был подсказан и самому Блоку, и другим писателям прежде всего мощной стихией жизни. В. И. Ленин, характеризуя пролетарский период освободительного движения, писал: «Буря — это движение самих масс»[9]. Необходимо учитывать широкую традиционность образа бури, ветра, истоки которого можно найти в народной поэтике, в метафорическом уподоблении перемен человеческой жизни действиям сокрушительных сил природы. И вместе с тем необходимо выявить в этом образе и конкретно-индивидуальное содержание, его связь с идейно-художественной концепцией писателя и одновре-

---

- Лавренев Б. Собр. соч.: В 6 т. М. 1963 Т. 1. С. 182.

[8] Старикова Е. О творчестве Бориса Лавренева//Борис Лавренев. Собр. соч.: В 6 т. М. 1963. Т. 1. С. 12

[9] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 261.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

менно определить в нем типологический характер обобщения, который сложился на определенном уровне художественного сознания у ряда писателей.

Следует заметить, что смысл образа ветра не исчерпывается символизацией «стихийного размаха революции», ее «буйной силы». У каждого из писателей образ получил свое художественное толкование, особо смысловое наполнение.

Для Пильняка ветер — это разгул своевольной стихии, символ смятения, неустроенности, неуютности жизни; для Артема Веселого — воплощение несокрушимой силы революционного движения, насыщенного радостью, бодростью и весельем. Ветры у Вс. Иванова «цветные», они выражают силу земли, могущество природы, радость ее весеннего расцвета. И революция осмысливается именно в этом ключе как весеннее обновление жизни. При всей своей многозначности образ ветра становится главным компонентом, основной деталью структурно самостоятельного образа времени — времени исторического.

Одновременно в советской прозе возникает и другой символический образ, воплощающий в себе время, — образ города. Описание Петербурга Лавреневым и А. Толстым, Данра — Малышкиным представляет собою своеобразную художественную концентрацию истории. Лик города воплощает в себе поток времени, его изменение. Урбанистический пейзаж становится художественным обобщением, образ пространственный трансформируется во временной.

Советские прозаики явно стремились к масштабному осмыслению времени, историческое время буквально врывалось в произведение, создавало его структурную опору, приводило к художественно новым решениям проблемы жизненных обстоятельств. Образ имел несколько условный характер, он оказывался построенным на ассоциативной связи параллельных рядов: революция, народное движение и ветер, буря, метель, шторм, шквал, облик города.

В «Белой гвардии» при создании временной структуры обнаруживается поэтика, очень близкая ранней советской прозе, но, она, естественно, несет свое индивидуальное видение времени писателем, отличается особой его интерпретацией, своей мерой историзма.

К сюжету о жизни семьи Турбиных Булгаков обращался трижды, меняя каждый раз название произведений. Во «владикавказский период» (1919—1921) он задумывает пьесу «Братья Турбины», затем пишет роман «Белая гвардия»

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

(1924); инсценируя его, создает пьесу «Дни Турбиных». Невольно напрашивается соединение двух последних названий (по аналогии с произведением Б. Лавренева «Ветер») — «Белая гвардия, или дни Турбиных». В таком варианте названия прорисовываются два временных объема — повествование о событиях времени и о жизни, о днях семьи Турбиных.

Роман Булгакова открывается своеобразной поэтической увертюрой, концентрирующей как бы основные мотивы произведения, линии развития поэтической мысли писателя, координаты, по которым выстраивается осмысление событий жизни. Увертюра эта звучит в эпиграфах.

Первый из них — известный фрагмент из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина.

«Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновенье темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

— Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!»[10]. Второй эпиграф носит библейский характер: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими»...

Образная параллель, метафорическое уподобление стихии природы событиям времени, столь традиционное для ранней советской прозы, опирается у Булгакова на пушкинский образ.

Почему возникла ассоциация с «Капитанской дочкой»? Буря, ветер, метель, буран традиционно легко соединяются в сознании человека с катаклизмами социальными. Но перед нами картина бури, созданная Пушкиным. Эпиграф, взятый из «Капитанской дочки», многогранен по своему смысловому содержанию. Он не только передает состояние мира, напряженность исторической ситуации. Он своеобразно конструирует художественное время, его исторический пласт, связывая эпоху прошлого и настоящего России, тем самым удлиняя историческое время, выходя за пределы 1918 г., в котором вспыхивает мужицкая «лютая ненависть», подобная пугачевским временам.

Цитируя «Капитанскую дочку», Булгаков как бы обращается и к пушкинской интерпретации народного гнева, народного мятежа. Пушкинская философия истории, в которой

---

[10] Булгаков М. Избранная проза. М., 1966. С. 111. Далее цитируем «Белую гвардию» по указанному изданию.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

понимание неотвратимости народного бунта, вызванного веками гнета, социальной несправедливостью, сочеталось с опасением перед ее разрушительной силой и жестокостью, была несомненно близка Булгакову. Что погибнет в этом огне ненависти?

Булгаков не вводит в роман никаких исторических сопоставлений, но эпиграф как бы в свернутом виде передает это удлинение исторического времени. Но вместе с тем он уводит нас и в иную зону времени, оказываясь прочно связанным со вторым эпиграфом, который включает повествование в зону вечного времени. По вечным законам справедливости судим будет каждый, «сообразно с делами своими», делами, имеющими отношение и к индивидуальному, и историческому времени.

Звучит в эпиграфе мотив вины, расплаты, тема возмездия (суда божия), тема нравственной ответственности человека за дела свои, за тот выбор, который он делает в жизни. В эпиграфах начинают вырисовываться временные координаты, определяющие каркас художественного мира Булгакова. Индивидуальный ряд времени оказывается соотнесенным с историческим и вечным. Социальный и нравственно-философский аспекты уже в эпиграфе произведения неразрывно соединяются и определяют концептуальность произведения. Индивидуальная человеческая жизнь включается в ход истории и одновременно в диапазон вечного. Связующим звеном между историческим и вечным является индивидуальный ряд жизни, он как бы лежит в плотном окружении двух временных масштабов. Но существует и другая связка: эпиграф из «Капитанской дочки» не только символизирует историческое время, само творение Пушкина есть воплощение вечного — бессмертной ценности культуры.

Первая же фраза романа поддерживает и закрепляет заданное в эпиграфе сочетание метельного конкретно-исторического времени и вечного: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй» (111). В авторской характеристике времени заявлено двойное летоисчисление. Революция встает в этой оценке как эпохальный поворот.

Описание великого и страшного года художественно реализуется вначале в образе природы: «Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» (111). Этот эпический зачин выпол-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нен под «библейский» стиль. Булгаков, сын профессора, доктора богословия, в доме которого по воскресеньям неизменно читались церковные книги, великолепно владел этим стилем. Стиль вечной Книги бытия сам по себе своеобразно материализует вечное, как и образ звезд на небесах. Конкретное время истории — 1981 — как бы впаяно в вечное время бытия, обрамлено им. Противостояние звезд, природный ряд образов, имеющих отношение к вечному, вместе с тем символизирует коллизию времени исторического.

В открывающем произведение зачине, величавом, трагическом и поэтическом, заложено зерно социальной и философской проблематики, связанной с противостоянием мира и войны, жизни и смерти, смерти и бессмертия. Сам выбор звезд подчеркнуто символичен и дает возможность легко перейти к повествованию иного плана, спуститься из космической дали на землю к дням жизни Турбиных.

Сквозь «мирные и кровавые годы» дни «летят как стрела». Бег времени неостановим, и «в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь». Приблизилось рождество («О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем!»). Дни Турбиных вбирают в себя вечную прелесть движения календарного времени, которое контрастирует с реальной ситуацией жизни Турбиных.

Коллизия их жизни взята в двойном разрезе, двойном объеме. Перед нами беда семьи, дома, потерявшего мать, «святую королеву», и катастрофа мира прежней жизни, утратившего свой привычный ход и порядок. Обе катастрофы рождают внутреннюю растерянность, душевную боль Турбиных.

Умирая, мать сказала детям: «Живите». «Но как жить? Как же жить?». Между двумя рядами вечного и взбудораженного исторического времени начинает развертываться личностный ряд жизни Турбиных. И пространство, в котором протекает их жизнь, связано с этими же временными координатами, реализующимися в пространственных образах.

В поэтике художественного времени у Булгакова оказалось много общего с прозой начала 20-х гг.: расширение временного объема до исторического, стремление эмансипировать образ исторического времени, выделить его структурно, создать символически насыщенный образ его. Однако нельзя не заметить, что Булгаков разрабатывает свою концепцию, он вводит координату вечного времени, противостоящую историческому, развертывает философский план романа, к раз-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

менно определить в нем типологический характер обобщения, который сложился на определенном уровне художественного сознания у ряда писателей.

Следует заметить, что смысл образа ветра не исчерпывается символизацией «стихийного размаха революции», ее «буйной силы». У каждого из писателей образ получил свое художественное толкование, особо смысловое наполнение.

Для Пильняка ветер — это разгул своевольной стихии, символ смятения, неустроенности, неуютности жизни; для Артема Веселого — воплощение несокрушимой силы революционного движения, насыщенного радостью, бодростью и весельем. Ветры у Вс. Иванова «цветные», они выражают силу земли, могущество природы, радость ее весеннего расцвета. И революция осмысливается именно в этом ключе как весеннее обновление жизни. При всей своей многозначности образ ветра становится главным компонентом, основной деталью структурно самостоятельного образа времени — времени исторического.

Одновременно в советской прозе возникает и другой символический образ, воплощающий в себе время, — образ города. Описание Петербурга Лавреневым и А. Толстым, Данра — Малышкиным представляет собою своеобразную художественную концентрацию истории. Лик города воплощает в себе поток времени, его изменение. Урбанистический пейзаж становится художественным обобщением, образ пространственный трансформируется во временной.

Советские прозаики явно стремились к масштабному осмыслению времени, историческое время буквально врывалось в произведение, создавало его структурную опору, приводило к художественно новым решениям проблемы жизненных обстоятельств. Образ имел несколько условный характер, он оказывался построенным на ассоциативной связи параллельных рядов: революция, народное движение и ветер, буря, метель, шторм, шквал, облик города.

В «Белой гвардии» при создании временной структуры обнаруживается поэтика, очень близкая ранней советской прозе, но, она, естественно, несет свое индивидуальное видение времени писателем, отличается особой его интерпретацией, своей мерой историзма.

К сюжету о жизни семьи Турбиных Булгаков обращался трижды, меняя каждый раз название произведений. Во «владикавказский период» (1919—1921) он задумывает пьесу «Братья Турбины», затем пишет роман «Белая гвардия»

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

(1924); инсценируя его, создает пьесу «Дни Турбиных». Невольно напрашивается соединение двух последних названий (по аналогии с произведением Б. Лавренева «Ветер») — «Белая гвардия, или дни Турбиных». В таком варианте названия прорисовываются два временных объема — повествование о событиях времени и о жизни, о днях семьи Турбиных.

Роман Булгакова открывается своеобразной поэтической увертюрой, концентрирующей как бы основные мотивы произведения, линии развития поэтической мысли писателя, координаты, по которым выстраивается осмысление событий жизни. Увертюра эта звучит в эпиграфах.

Первый из них — известный фрагмент из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина.

«Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновенье темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

— Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!»[10]. Второй эпиграф носит библейский характер: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими»...

Образная параллель, метафорическое уподобление стихии природы событиям времени, столь традиционное для ранней советской прозы, опирается у Булгакова на пушкинский образ.

Почему возникла ассоциация с «Капитанской дочкой»? Буря, ветер, метель, буран традиционно легко соединяются в сознании человека с катаклизмами социальными. Но перед нами картина бури, созданная Пушкиным. Эпиграф, взятый из «Капитанской дочки», многогранен по своему смысловому содержанию. Он не только передает состояние мира, напряженность исторической ситуации. Он своеобразно конструирует художественное время, его исторический пласт, связывая эпоху прошлого и настоящего России, тем самым удлиняя историческое время, выходя за пределы 1918 г., в котором вспыхивает мужицкая «лютая ненависть», подобная пугачевским временам.

Цитируя «Капитанскую дочку», Булгаков как бы обращается и к пушкинской интерпретации народного гнева, народного мятежа. Пушкинская философия истории, в которой

---

[10] Булгаков М. Избранная проза. М., 1966. С. 111. Далее цитируем «Белую гвардию» по указанному изданию.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

стого и Булгакова при некотором совпадении имеет свои особые концептуальные основы.

Для Толстого дом Телегиных — «уютное пространство любви», утверждает В. П. Скобелев [15]. Дом в «Хождении по мукам» «противостоит, волнуемому социальными противоречиями социальному бытию»[16] (здесь, несомненно, есть совпадение с «Белой гвардией»).

У Булгакова же складывается иная интерпретация дома — это не только символ устойчивого быта и нравственной прочности бытия. Цветы в доме Турбиных утверждают «красоту и прочность жизни» (118). Уже от этой детали малое пространство дома начинает вбирать в себя вечное время, бессмертие жизни как таковой. Тщательно разработанный интерьер дома Турбиных: «шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом», бессмертные книги, ноты, рояль — все это, отгороженное стенами малое пространство дома вмещает в себя вечное — бессмертные творения искусства, века культуры. Время материализовано в нотах музыкальных шедевров, в бессмертном «Фаусте», в «Капитанской дочке» Пушкина. «Саардамском Плотнике». Вечное, замкнутое в малом пространстве дома, противостоит времени историческому, преходящему, «сумятице» жизни, которая охватила большие просторы России и содержит в себе опасность разрушения вечных ценностей.

Пространственное расположение дома Турбиных на Алексеевском спуске к Подолу (чисто топографическая деталь) наполняется особым смыслом, выходящим за пределы обычной пространственной конкретизации. Дом на стремительном склоне, как спасительная опора на крутом повороте времени, удерживает движение. Сюда спешат друзья, скользя по декабрьскому снегу.

Дом Турбиных, малое пространство, включающее в себя вечное время, противостоит большому, «где давно уже начало мести с севера». Россия, Москва, север. Пространство постепенно сужается, локализуется в объеме Города, его предместий, улиц. И оказывается, что широкий масштаб земного пространства связан прежде всего с коротким, не вечным, а конкретным и потому малым временем истории, временем разлома, которое «пройдет». «Все пройдет...» (348). И вместе

---

[15] Скобелев В. П. В поисках гармонии. Художественное развитие А. Н. Толстого 1907—1922 гг. Куйбышев, 1981. С. 146.
[16] Там же. С. 146.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

с тем это земное пространство социальных страстей и битв включается в просторы Мира с его вечным временем и космической далью, где на синем пологе, «занавесе Бога», горят бессмертные звезды.

Город соотнесен с двумя временными координатами — исторической и вечной, он имеет двойной лик. Раскинувшись над Днепром, Город, «прекрасный в морозе и тумане», сияет «драгоценными камнями электрических шаров». Стоят «безмолвные и спокойные, отягощенные белым нетронутым снегом сады». Над кручами Днепра высится статуя Владимира-Крестителя, сверкает белый крест над нею. Облик Города прекрасен и зимой, когда наступает «белый, мохнатый декабрь», и летом, когда среди майского цветения садов Город сияет, «как жемчужина в бирюзе» (**148—156**). Этот чудный город снится Алексею Турбину. Это Город-воспоминание.

Облик Города резко меняется, как только пространство его заполняется бежавшими из столиц банкирами, промышленниками, адвокатами, знаменитыми кокотками, общественными деятелями, элитой рухнувшей империи.

Город становится выразителем исторического времени: «...В зиму 1918 года Город жил странною, неестественной жизнью» (**149**). Связанная с природой жизнь города, «естественное» его бытие уходит на второй план, и меняется тон повествования. Из поэтического он становится ироническим: «Город разбухал, ширился, лез как опара из горшка» (**150**).

В повествование проникает разоблачительно-публицистическая интонация. К «пришельцам» у Булгакова нет и тени сочувствия: «Бежали журналисты, московские и петербургские, продажные, алчные, трусливые... Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и артисты императорских театров... Члены Государственной думы в пенсне, б... со звонкими фамилиями» (**149 — 150**).

Весь этот фрагмент — контрастное описание Города — поэтикой своей и концептуальностью близок статье «Киев-город», написанной в 1923 году, после кратковременной поездки в родные места, как раз в то время, когда Булгаков работал над романом: «...В садах самого прекрасного города нашей Родины жило беспечальное юное поколение, в сердцах у этого поколения родилась уверенность, что вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, Днепр, Крещатик, солнечные улицы летом, а зимой — не холодный, не жесткий — крупный, ласковый снег...

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

...И вышло совершенно наоборот. Легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история»[17].

В очерке проведена граница между «легендарными временами» и историей. Во времена «легендарные», в период стабильности, покоя, история не чувствуется, делается где-то в стороне от индивидуального ряда жизни. «Внезапно и грозно» история врывается в биографическое время личности во времена социальных сдвигов.

И возникает в романе историческая хроника 1918 г. Здесь историческое время реализуется уже в событиях, развертывается картина «невсамделишного царства» гетмана, фарс его избрания, «оперетка» его владычества над Украиной; описывается вторжение немцев в «медных тазах» на головах, появление «третьей силы» — Петлюры.

Изображение большого и малого пространств жизни вырастает у Булгакова в противопоставление исторического разрушительного времени войны и вечного времени Мира, гармонии, природной красоты, бесценных рукотворных сокровищ культуры.

Время индивидуального ряда, «дни Турбиных», соприкасаясь с вечным, вбирая вечные ценности в свое бытие, находится в конфликте со временем историческим. «Вот оно налетело, страшное времечко» (246). Противостояние этих двух последних рядов составляет жанровую романную структуру художественного времени.

Если героические повести сосредоточены были главным образом на изображении «человека массы», народа, его путей в революции, обретения в ней своего самосознания («Теми ли ключами дверь открываем?», «Будут ли после нас люди хорошо жить? — Обязаны стервы»), то в романной форме неизбежен акцент на индивидуальном, на судьбе «приватного» человека.

Возникшая в 20-е годы мысль о гибели романа опиралась прежде всего на представление о том, что роман не может вместить новое содержание. Фабульные формы романа, считал В. Шкловский, не могут вобрать новый материал[18]. Крушение жанра О. Мандельштам связывает с этой же мыслью о несовместимости структуры романа с характером реальной

---

[17] Цит. по: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 252.

[18] Шкловский В. Китовые мели и фарватеры//Новый ЛЕФ. 1922. № 9. С. 28; Он же. Преступление эпигона//Новый ЛЕФ. 1928. № 4. С. 36.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

действительности: «Композиционная мера романа, — писал О. Мандельштам, — человеческая биография... Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз. Произошло это потому, что после катаклизмов мировой войны и революции над судьбами людей усилилась власть «не ими созданных обстоятельств»[19].

Несмотря на пророчества критиков, роман в середине 20-х гг. начинает активно развиваться. Свидетельство тому — и «Белая гвардия» М. Булгакова. Н. Берковский видит перспективу этого жанра в преодолении недостаточной емкости «романа любви», в развитии формы «социального романа» и в «повышении философии»[20]. Обе эти тенденции совершенно определенно проявляются в «Белой гвардии», в ее пространственно-временной структуре.

Историческое время вмешивается в личностный ряд жизни, проникает в пространство Дома, разрушая семью Елены (Тальберг «крысьей побежкой» спасается от опасности). Время требует выбора, оно создает эту ситуацию выбора.

«Белая гвардия» — роман разочарований»[21], — считает Лакшин. Вторя ему, В. Бузник утверждает, что «содержанием книги, действительно, явилась драма» утраченных идеалов»[22]. Пожалуй, точнее было бы назвать эту жанровую модификацию социально-философским романом прозрения. Мотив прозрения лежит в глубине сюжетного движения, он организует личностный ряд времени и развертывается постепенно.

А. В. Луначарский в 1921 г. отметил в одном из своих выступлений: «Есть в революции нечто колоссальное, сразу всякому ощутимое, именно — героизм, огромный порыв к будущему, переоценка всех ценностей»[23].

Переоценка ценностей — момент прозрения. Алексей Турбин, «постаревший и мрачный с 25 октября 1917», и все друзья и обитатели Дома, наблюдая «буран», разыгравшийся за окнами, ясно сознают, что «обычная человеческая жизнь» прервана. Прозрение начинается с появления в Доме Турбиных

---

19 Мандельштам О. Слово о культуре. М., 1980. С. 74.

20 Берковский Н. О социальном романе//Мир, созидаемый литературой. М., 1989. С. 47—48.

21 Лакшин В. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом// Вторая встреча. Воспоминания. Портреты. М., 1984. С. 277.

22 Бузник В. В. Русская советская проза двадцатых годов. Л., 1975. С. 195.

23 Луначарский А. В. О задачах театра в связи с реформами Наркомпроса//Культура театра. 1921. № 4.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Мышлаевского, едва не погибшего в заснеженных окопах на подступах к Городу.

Среди всякого рода шутливых записей, рисунков на изразцах печи значится нечто иное: «Да здравствует Россия! Да здравствует самодержавие!» Соседство юмористических замет, объяснений в любви, сообщений о билетах в оперу подчеркивает, что в Доме течет своя жизнь. Здравица в честь самодержавия кажется неожиданной. Однако запись эта передает исходную позицию Турбиных и их друзей. Заметим, что на переднем плане — Россия.

Монархическая идея — это не столько политически осознанная верность самодержавию, сколько преданность родине. Сцена пирушки у Турбиных — апогей выражения монархических чувств. Вся она пронизана вполне уловимой авторской иронией и написана так, что драматизм поразительно сочетается в ней с фарсом. Выражая готовность идти записываться в дивизион, Мышлаевский пьяно «бормотал»: «Завтра полезем все вместе, все вместе. Вся Александровская императорская гимназия. Ура!» «Полезем» — это не оговорка поручика, это — сложившееся представление о ситуации, предчувствие обреченности.

Надежда на то, что «...спасти Россию может только монархия», сочетается со страхом перед тем, как бы «наши (украинские. — **Н. В.**) богоносцы не заболели московской болезнью». Монархические речи выражают эти чувства, но звучат они в таком угаре, бреду, так абсурдна опереточная легенда о воскресшем императоре, театрально произнесенная Шервинским, что за всем этим остается реальным лишь одно — чувство чести, долг перед той жизнью, которая казалась «нормальной». Чувство чести не позволяет трусливой «крысьей побежкой» спасаться от опасности, «убегать... на неизвестность» (127), как это делает Тальберг.

Именно поэтому вслед за сценой пирушки следует размышление Елены о Тальберге, о муже, оставившем ее, сбежавшем с немцами в такой трудный час: «Что за такой человек?.. И что это за человек? Чего же это такого нет главного, без чего пуста моя душа?... Знаю я, знаю, уважения нет. Знаешь, Сережа, нет у меня к тебе уважения» (146).

Раздумья Елены прерываются мыслями-ответом Алексея Турбина: «Мерзавец он. Больше ничего!.. Не потому даже мерзавец, что бросил Елену в такую минуту, это, в конце концов, мелочь, вздор, а совсем по-другому.. О, чертова кукла, лишенная малейшего понятия о чести!» Вот главное — честь.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Лишен понятия о чести! «И это офицер русской военной академии. Это лучшее, что должно было быть в России...» (147). И когда во сне перед Турбиным явился «маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку» и глумливо заявил, что «русскому человеку честь — только лишнее бремя», Алексей во сне полез в ящик стола доставать браунинг, чтобы пристрелить эту «г-гадину» (147). Не социальные, не монархические идеи, а нравственные понятия выдвигаются на передний план. Именно они ведут доктора Турбина записываться в дивизион.

Сон Турбина — значительный компонент произведения. Обращение к приему сна пройдет сквозь все творчество Булгакова. Характеризуя этот прием, Д. Спондель де Варда подчеркивает, что у Булгакова нет «определенной философии сна», «образцы снов и ситуаций сна» отражают, по мнению исследователя, «целый диапазон разнообразных возможностей сна: сон-кошмар, сон-предупреждение, сон-желание, сон-гротеск, сон как видение еще незнаемого будущего» и т. п.[24]

В «Белой гвардии» основная функция сна — прозрение. Сон Алексея Турбина многослоен. Начинается он изображением «кошмара в брюках в крупную клетку», затем Турбину снится Город. Сообщив об этом, писатель переходит к описанию Города, но поэтика сна здесь размывается, повествование теряет изобразительность, переходит в рассуждение. Оно становится особенно значительным во фрагменте, где дан анализ «мифа» о Петлюре в духе, близком толстовской философии истории: «Миф, Миф Петлюра. Его не было вовсе. Это миф столь же замечательный, как миф о никогда не существовавшем Наполеоне, но гораздо менее красивый» (167).

Изобразительная поэтика сна восстанавливается при описании пребывающих в раю Най-Турса в рыцарских доспехах и вахмистра Жилина. Вахмистр повествует о хоромах, выстроенных господом для большевиков, «с Перекопу которые» явятся сюда, в рай. Бог объясняет Жилину: «Все вы у меня, Жилин, — одинаковые — в поле брани убиенные» (166). Оправдание убиенных большевиков перед лицом вечности — суд «по написанному в книгах сообразно с делами своими». Сон предваряет прозрение Турбина еще до прихода в дивизион. Требовательно встает перед Турбиным вопрос: «Что защи-

---

[24] Спондель де Варда Д. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова//М. А. Булгаков-драматург и художественная культура времени. М., 1988. С. 306.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

щать? Пустоту?» Полковник Малышев, распуская дивизион, спасая его от гибели, спрашивает готовых взбунтоваться господ офицеров: «Кого желаете защищать?»

Предательство штабов превращает в бессмыслицу участие в белом движении. Выбор сделан. Историческое время остается в позиции противостояния индивидуальному ряду жизни. Оно осмысляется как разрушительное. И разрушает оно не только ложное, снимая с него маску. Оно несет с собою угрозу жизни как таковой, угрозу культуре.

Один из друзей Булгакова А. Гдешинский, вспоминая об их встречах в Киеве в 1923 г., в письме своем напоминает Михаилу Афанасьевичу: «Жизнь нельзя остановить — жизнь нельзя остановить — это ты сказал». Но как, каким путем пойдет ее движение? Герои Булгакова находятся в позиции ожидания: «...Пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут» (в «Мастере и Маргарите» почти дословно будет повторено это).

И вновь в структуру романа входят сны. Они и предваряют и вопрошают будущее. Во сне Елены Шервинский как-то «пронзительно», неестественно поет: «Жить, будем жить». Пожалуй, этот мотив является одним из важнейших в финале романа. «...Ночь расцвела...» Вдоль бронепоезда «Полярный», перед которым «станция в ужасе замерла», ходит «человек» с ружьем. «Человек очень сильно устал и зверски, не по-человечески озяб». Глаза у него «голубые, страдальческие, сонные, томные» (345). Акцент сделан на человеческом, на том, что часовой «неуклонно рвался взором к звездам». Удобнее всего ему было смотреть на Марс. Лик звезды изменился. Это уже не «красный дрожащий Марс», а сияющая, красноватая живая звезда. Когда на мгновение человек впадал в сон, «вырастал во сне небосвод невиданный. Весь красный, сверкающий и весь одетый Марсами в их живом сверкании. Душа человека мгновенно наполнялась счастьем». И какой-то непонятный всадник «братски» (не агрессивно) «наплывал на человека». Черный бронепоезд проваливался и «вырастала в снегах зарытая деревня — Малые Чугры» (346). «Играла Венера, красноватая, в ответ на ее игру (не Марса) поблескивала на груди часового звезда». К вечным звездам, миру, родной деревне, к «естественному» бытию устремлен человек.

В унисон звучит и тональность сна Петьки Щеглова. Алмазный шар, к которому легко подбегает Петька, обдает его сверкающими брызгами. Возникает ассоциация со сном-прозрением Пьера Безухова, которому учитель географии протя-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

гивает водяной шар со словами «Это — жизнь». Утверждение ценности жизни как таковой переводит повествование в философский план, особенно подчеркнутый финальным философско-элегическим аккордом. Бесконечно движение во времени. «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» (347).

Финал романа открытый, произведение завершается вопросом-обращением. Писатель взывает к добру и миру, к вечным ценностям человеческой жизни. Бесконечность времени, крутизна исторического конкретного времени и хрупкость индивидуального временного ряда, сквозь который проходит напряженное поле истории, — все эти три временных пласта сопряжены, как жизнь и смерть, как смерть и бессмертие.

По своей пространственно-временной структуре, по способу жанровой организации «Белая гвардия» — социально-философский роман, утверждающий приоритетность общечеловеческих ценностей, высоких нравственных идеалов и бессмертия культуры.

Если попытаться реставрировать миросозерцание писателя по «внетекстовым» (внехудожественным) свидетельствам, то оно окажется совпадающим с позицией, выраженной в произведении, и проявятся при этом ключевые идеи писателя. Среди них наиболее существенной была мысль о естественной, нормальной человеческой жизни. В переписке Булгакова с сестрами в ту пору, когда он работал над «Белой гвардией», вырисовывается желание «мира и лада» в жизни вообще и в семье, среди людей, в Доме. Булгаков ставит перед собой задачу «пустить жизнь в нормальное русло», «восстановить норму — квартиру, одежду, книги»[25].

Революция вызывала у Булгакова сложное чувство. Он понимал неотвратимость народного гнева, был убежден при всем своем ироническом складе ума, что «...пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать невозможно»[26]. Однако все это сопровождалось сомнением. Даст ли революция необходимые человечеству результаты?

---

[25] См.: Чудакова М. Указ. соч. С. 251.

[26] Ляндрес С. Русский писатель не может жить без Родины: Материалы творческой биографии М. Булгакова//Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 138.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В потрясающем человеческом документе – письме правительству (март 1930 г.), полном трагизма, исповедальной искренности, открытости и смелости, Булгаков с предельной честностью и точностью формулирует особенность своего видения жизни: «...глубокий скептицизм в отношении эволюционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции»[27]. Позиция эта к 1930 г. закрепилась в сознании не без влияния той ситуации, в которой находился опальный критикой писатель. Однако сомнения Булгакова прозвучали и в его первом романе в 1924 г.

Булгаков великолепно владел видением исторического времени, умел реализовать его в нравах, в системе человеческих отношений. В его произведениях легко возникали Иудея первого века, Испания XVI в., Франция XVII в., Россия веков XVI, XVIII (либретто «Петр Великий»), XIX («Война и мир», «Последние дни») и XX в. «Машина времени» перебрасывала писателя из одной эпохи в другую, и сквозь все произведения Булгакова прошла проблема истинных и ложных нравственных ценностей, добра и зла, смерти и бессмертия.

Время всегда накладывает свой отпечаток на оценку литературных творений, и в 70-е гг. многие считали гуманизм Булгакова ограниченным. В настоящее время там открывается не видимая прежде масштабность гуманистической позиции Булгакова, утверждавшего общечеловеческие ценности.

---

[27] Чудакова М. Указ. соч. С. 436.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Л. Б. МЕНГЛИНОВА

Гротеск в романе «Мастер и Маргарита»

В своем итоговом романе «Мастер и Маргарита» Булгаков вновь обращается к реалистическому гротеску как главному принципу художественного обобщения. Рассмотрение этого романа любопытно как в плане эволюции булгаковского гротеска, так и в плане поэтики реалистического гротеска вообще.

Почти все писавшие о романе отмечали, что художественный мир «Мастера и Маргариты» вырастает в результате переосмысления разнообразных культурно-эстетических традиций. И это весьма правомерно. Как в первой повести «Дьяволиада», так и в последнем романе поиски автором наиболее эффективных принципов реалистического изображения действительности несли на себе печать разных эстетических ориентаций. Но в значительной мере эти принципы создавались на базе переосмысления романтической гротескной традиции. Реалистический гротеск «Мастера и Маргариты» как бы вырастает из романтической гротескной структуры: Булгаков трансформирует традиционные для романтического гротеска ситуации, фигуры и мотивировки, придавая им иные, реалистические функции. При этом модификация романтического гротеска сопряжена у Булгакова с пародированием, ибо всякий становящийся художественный принцип, вступая в диалогический контакт с незавершенной современностью, утверждается через пародирование старого принципа[1]. Постараемся показать трансформацию романтической

[1] Это убедительно доказано в работах Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахтина. См.: Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии)//Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа. Эпос и роман//Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

гротескной структуры и становление реалистического гротеска в романе «Мастер и Маргарита».

Типичная ситуация в произведениях романтического гротеска — это столкновение реального и фантастического с целью исследования морально-этического потенциала человека и общества. Ирреальной фигурой, максимально вскрывающей внутреннюю природу человечества, романтики считали дьявола. Жан-Поль называл дьявола величайшим юмористом и эксцентриком, выворачивающим наизнанку божественный мир. В романе «Мастер и Маргарита» тоже происходит испытание человека дьяволом. В современную писателю действительность прилетает Князь Тьмы Воланд со своей свитой — котом Бегемотом, Коровьевым, Азазелло и Геллой. Цель его прибытия — проверка духовного содержания общества, и это он недвусмысленно декларирует во время сеанса Черной магии в театре «Варьете»: «Меня интересует (...) гораздо более важный вопрос: изменились ли горожане внутренне?»[2] Появившись в Москве, булгаковский Воланд выворачивает наизнанку действительность, обнажая ее ценности, истинные и мнимые. Срывание масок и обнажение ее сути — главная функция Воланда. И происходит это, как и в романтической литературе, будто невзначай, шутливо, иронически весело, т. е. путем осмеяния.

Комизм в романе «Мастер и Маргарита» связан прежде все с созданием гротескной ситуации. В фантастическую ситуацию (взаимодействие с ирреальным миром) персонажа вводит Воланд и его креатура, выполняющие, по существу, роль плута-трикстера. Козни их, как и козни всякого плута, сознательны и целенаправлены. Сцены, где обнаруживается сущность того или иного героя, срежиссированы ими. Гротескная ситуация, в которую попадают булгаковские персонажи, по своей внешней структуре напоминает сказочно-романтическую ситуацию и состоит из таких основных звеньев, как испытание и соответствующее возмездие. Сталкивая персонажей с Сатаной, Булгаков стремился выявить культурный потенциал человека, а затем нравственный, т. е. внутреннюю суть. Воланд предстает в облике традиционного литературно-театрального Дьявола. И об этом свидетельствуют уже внешние атрибуты (разные глаза, траурный плащ, подбитый огненной материей, набалдашник в виде головы пу-

---

[2] Булгаков М. А. Избранное. М., 1982. С. 101. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте работы.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

деля, алмазный треугольник на золотом портсигаре), свита (бесы Коровьев, Азазелло, черный кот, нагая ведьма), фантастические деяния, наконец, имя — Воланд, близкое немецкому Faland («обманщик», «лукавый»). Комизм состоит в том, что «московское народонаселение» не узнает Воланда. Не понимает, что соприкоснулся с дьявольским миром, буфетчик театра «Варьете», хотя антураж этого мира подчеркнуто традиционен. «Вся большая и полутемная передняя была загромождена необычными предметами и одеянием. Так, на спинку стула наброшен был траурный плащ, подбитый огненной материей, на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости. А на оленьих рогах висели береты с орлиными перьями» (166). Пахнет ладаном, погребной сыростью. Дверь открывает нагая ведьма с багровым шрамом на шее. Но у невежественного Андрея Фокича Сокова лишь возмущенная реакция: «Ай да горничная у иностранца! Тьфу ты, пакость какая!». Мир Воланда для него — аморальная обстановка иностранного артиста. Исключительные обстоятельства выявляют не только культурную, но и нравственную несостоятельность Андрея Фокича. Всевидящий Воланд обнажает подлинную суть внешне кроткого и вежливого хапуги, сколотившего «двести сорок девять тысяч рублей в пяти сберкассах». «Артист вытянул вперед руку, на пальцах которой сверкали камни, как бы заграждая уста буфетчику, и заговорил с большим жаром: — Нет, нет, нет! (...) В рот ничего не возьму в вашем буфете! Я, почтеннейший, проходил вчера мимо вашей стойки и до сих пор не могу забыть ни осетрины, ни брынзы. Драгоценный мой! Брынза не бывает зеленого цвета, это вас кто-то обманул. Ей полагается быть белой (...) Свежесть бывает только одна — первая, она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!» (167).

Таким образом, гротескная ситуация, основанная на контрасте нереального происшествия, с одной стороны, и вполне естественного поведения персонажа — с другой, максимально выявляет внутреннюю суть человека.

Современный сюжетный пласт романа как бы соткан из повторяющихся бытовых гротескных ситуаций, разрабатывающих одну и ту же коллизию, один и тот же мотив тождества духовным ценностям. В каждой ситуации одинакова последовательность событий (испытание культурного, за-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тем нравственного уровня человека), одинаков и набор персонажей (современники и дьявольский мир). Ситуация подается как исключительная, экстраординарная, но одновременно — и как закономерная, не раз уже случавшаяся, поучительная в силу своей потенциальной повторяемости. Вариативность ситуаций создает сюжетное многообразие гротеска. И оно существует не просто как отражение аномалий отдельных людей. В этих микросюжетах и персонажах заключено суждение писателя о мироустройстве, принципах существования нарисованного им общества. Это суждение нелицеприятно и сурово, поэтому автор и прибегает к средствам сатирического разоблачения. Отчетливо обнаруживающееся в быту отклонение от духовно-нравственных норм, кардинальное с ними расхождение оказывается неким правилом, принципом бытия, т. е. подается автором как социально детерминированный процесс. Как и всякая сатирическая ситуация, гротескная ситуация в романе «Мастер и Маргарита» моралистична и дидактична. Автор не только обнажает социальный порок, но тут же изображает и наказание за него, утверждая тем самым относительность критериев личности в обществе, в котором главенствуют корыстные интересы. Булгаков выносит наказание фантастикой, исключительностью, чудом, которое вытеснено утилитарными принципами, трезвой обыденностью. Желтеет от ужаса буфетчик Соков, вышвырнут в Ялту Степа Лиходеев, кубарем летит с лестницы Поплавский превращается в пустой костюм Прохор Петрович и т. д. Приговор ирреальной силы справедлив и незамедлителен.

Смехом ниспровергая прагматический тип бытия, сопряженный с самодовольным отказом от всего самобытного и духовно-творческого, гротеск Булгакова вскрывал и острую конфликтность этого бытия. Миру прагматического социума противостоит убеждающая своей неопровержимой жизненностью альтернатива. Ее выражает не только сатирический, но и лирический пафос автора, максимально проявляющийся в теме Мастера и Маргариты, звучащей сперва негромко, но постепенно становящейся ведущей мелодией всей полифонии булгаковского повествования. В линии Мастера и Маргариты есть своя высота. Она — в утверждении одухотворенности, естественной и необходимой людям и миру. Между главными героями и окружающим их обществом лежит пропасть. Ее образует недоступная пониманию современников первородно нерушимая даже самим Дьяволом ду-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ховная цельность Мастера и Маргариты. Измеряя людские характеры и отношения эталоном одухотворенности, Булгаков на особо высокий пьедестал поднимает любовь и творчество, как свойства, облагораживающие человека, от природы своей исполненные добра, исключающие жестокость и эгоизм. Обнаруженная в обществе верность нравственным принципам является важнейшим итогом испытания личности, и в ней автор видит залог совершенствования человека и мира.

Гротескная ситуация романа, воспроизводящая человеческое бытие, разорванное на две полярные сферы (духовную и бездуховную), отражает, по существу, романтический конфликт. Как раз на разрыве мира на две независимые друг от друга сферы — внутреннюю и внешнюю — Гегель видел главную особенность всей романтической формы искусства: «В романтическом искусстве перед нами, следовательно, два мира. С одной стороны, мы имеем здесь духовное царство, завершенное в себе, душу, внутри себя примиренную (...). С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прочно скрепляющего его соединения с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души»[3].

Мысленный социально-философский эксперимент, предпринятый Булгаковым, вскрывал кардинальные общечеловеческие коллизии и в значительной мере был близок поэтике романтического гротеска. Но органично связанный с романтическим каноном, гротеск «Мастера и Маргариты» тяготел к иному, реалистическому типу воспроизведения жизни. В отличие от романтиков Булгаков стремился исследовать общественные конфликты не только в морально-этическом, но и в конкретно-историческом плане. Именно поэтому фантастическое допущение Булгакова развертывается в реально-конкретном хронотопе, который помогает укрепить иллюзию достоверности происходящего, максимально приближает читателя к существу современной действительности. Так же, как в «Дьяволиаде», «Роковых яйцах», «Собачьем сердце», гротескная ситуация романа изобилует аллюзиями на современный автору мир, полна ироническими «кальками» с реальных явлений и событий, которые явственно просвечивают сквозь сказочно-фантастические картины. Появляются сцены, типы, явления, которые не только соответствуют обоб-

---

[3] Гегель. Лекции по эстетике. Соч. М., 1940. Т. 13. С. 96.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

щенным представлениям о тех или иных жизненных тенденциях, но и рассчитаны на комические аналогии читателя с конкретными чертами современности. События современного пласта романа происходит в 30-е годы. Едва ли не все персонажи представляют собой типичные фигуры советской эпохи того времени. Но этим не исчерпываются приметы современности в утопическом романе. По ходу развития фантастического сюжета Булгаков насыщает его реалиями. К ним относится подлинная топография Москвы, к которой привязываются события[4].

Автор достоверно фиксирует инспекцию ирреальной силы по столице: Патриаршие пруды, улица Садовая, 302-бис, кв. 50 и расположенный рядом, на этой же Садовой театр «Варьете», Торгсин на Смоленском рынке; писательский дом на бульварном кольце, вблизи памятника Пушкину; зрелищная комиссия в Ваганьковском переулке; домик Мастера вблизи Арбата; находящийся «очень недалеко» от подвала Мастера двухэтажный особняк Маргариты; каменная терраса «одного из самых красивых зданий в Москве, здания, построенного около полутораста лет назад», с балюстрадой, с гипсовыми вазами и гипсовыми цветами; Воробьевы горы. Роман пестрит названиями московских улиц 30-х годов (Садовая, Тверская, Бронная, Кропоткинская, Спиридоновка, Остоженка, Божедомка, Ермолаевский переулок, Скатертный, Кудринская площадь и др.), достопримечательностей столицы (памятник Пушкину, Никитские ворота, Кремлевская стена, Александровский сад, манеж, Девичий монастырь, «Метрополь»), научных, общественных организаций и учреждений (клиника Первого МГУ, психиатрическая лечебница, институт истории и философии). Столь же подробно и достоверно автор стремится запечатлеть географический диапазон дьявольского влияния (Москва, Ялта, Киев, Ленинград, Армавир, Харьков, Саратов, Пенза, Белгород, Ярославль...). При помощи такого рода реалий, перечень которых можно было бы продолжить, вымышленная действительность романа ассоциативными нитями связывается с конкретной современностью.

Булгаков создает в романе и псевдореалии — по образцу известных читателю явлений, фактов, лиц, имен, с которыми сохраняется ассоциативная связь. Так, например, вы-

---

[4] Географическим реалиям романа посвящена статья Б. С. Мягкова «По следам героев «Мастера и Маргариты»//Памятники Отечества. 1984. № 1.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

веденная в романе московская ассоциация литераторов, именуемая МАССОЛИТом, соотносится в читательском сознании с пролеткультовско-рапповскими объединениями 20-х — начала 30-х годов (МАПП, РАПП) не только типичной аббревиатурой послереволюционной эпохи, но прежде всего эстетическим ригоризмом — негативным отношением к классическому наследию, классово односторонней оценкой художника и творчества. Так же, как в Пролеткульте и РАППе, в МАССОЛИТе значимость писателя определяется пролетарским происхождением. Поэтому Рюхин, хоть и «кулачок внутри», но «тщательно маскируется под пролетария»; Настасья Лукинишна Непременова, пишущая батальные морские рассказы под псевдонимом Штурман Жорж, называет себя «московской купеческой сиротой»; поэт Иван Николаевич подписывается фамилией Бездомный (по аналогии с характерными для пролетарской эпохи псевдонимами — Бедный, Голодный). Аналогично рапповским доктринам в МАССОЛИТе утверждается вульгарно-схематический подход к искусству, элиминирующий талант, национальные традиции, общечеловеческие идеалы. Критика романа Мастера с наклеиванием идеологических ярлыков («Враг под крылом редактора», «Воинствующий старообрядец») и тактикой рапповского удара («Мстислав Лаврович предлагал ударить и крепко ударить по пилатчине и тому богомазу, который вздумал протащить ее в печать») является типичным образчиком вульгаризаторской критики 20—30-х гг., видящей в творческой интеллигенции классового врага и абсолютно дискредитирующей писателя, выходящего за рамки ее категорических императивов.

Булгаков создает псевдореалии, основываясь на их сходстве с социально-психологическими приметами атмосферы подозрительности и страха, вызванными возросшей ролью административно-волевого фактора в 30-е гг. В качестве образца подобных псевдореалий можно назвать предысторию «нехорошей квартиры» № 50, из которой еще до появления Воланда бесследно исчезали жильцы; отчаянные мысли Маргариты, потерявшей Мастера: «Если ты сослан, то почему же не даешь знать о себе»?; агрессивность Ивана, предлагающего сослать Канта на Соловки и встречающего врача в психиатрической больнице словами: «Здорово, вредитель». Приметы той же атмосферы отражены в фигурах доносчиков и соглядатаев: барона Майгеля, Тимофея Квасцова, Алоизия Магарыча; в оправдании Никанора Иваныча,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

уличенного во взятке («подбросили враги»), и в его же сне, напоминающем публичные судебные разоблачения тех лет; наконец, в сценах массового психоза и арестов черных котов и людей. «В числе других, — как об этом повествуется в эпилоге, — задержанными на короткое время оказались: в Ленинграде — граждане Вольман и Вольпер, в Саратове, Киеве и Харькове — трое Володиных, в Казани — Волох, а в Пензе, и уж совершенно неизвестно почему — кандидат химических наук Ветчинкевич...» (311).

Органично сочетая реалии и псевдореалии, Булгаков придавал своей сатирической утопии памфлетный характер. В результате этого он иронически рассекречивал условность гротескной ситуации и акцентировал внимание на том, что фантастика является творческой игрой, художественным приемом, служащим для анализа острейших социально-исторических коллизий современной эпохи.

Гротескная ситуация в романе «Мастер и Маргарита» не исчерпывается социологизаций (исследованием исторических коллизий), ее отличает философский универсализм. Современные коллизии Булгаков стремится показать в контексте человеческого бытия. Принципы создания универсальной модели мира в булгаковском романе внешне совпадают с романтическими, но булгаковская концепция мира принципиально полемична романтической.

Органично впитавший в себя христианское мировидение, романтизм представлял бытие как противоположение двух сфер — вечности и времени исторического, бытового. Безусловно, в антиномии вечности и времени находила свое выражение фундаментальная противоположность, структурировавшая всю романтическую культуру — противоположность Бога и человека. Каково же содержание и взаимосвязь этих двух категорий — вечности и времени? Последовав за определением Боэция о том, что вечность — «целокупное и совершенное обладание сразу всей полнотой бесконечной жизни»[5], романтики трактовали ее как интегративную часть всей картины мира. Вечность — сфера Бога, она существует как «высшая» реальность и проявляется в священной истории, божественном откровении, пророчестве. Священная история — это всемирная, всечеловеческая история о явлении человеку чудесного, неземного, божественного (творение — грехопадение — искупление — воскрешение — Страшный

[5] Дантовские чтения. М., 1979. С. 188.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Суд и Второе Пришествие Христа). Источник священной истории — трансцендентный, «живое божественное откровение», слово божье. Именно поэтому истинность священного писания абсолютна и не меняется с течением времени. Так как священная история включает в себя «полное» знание судеб человечества со дня творения до последнего суда, все ее события обладают универсализмом объясняющей схемы: каждое из них открывает смысл целых эпох.

Категория времени связана с «низшей» формой бытия. Это сфера «профанной» истории, т. е. истории греховного человечества, находящейся в промежутке между сообщениями священного писания и предсказанным в нем концом мира. Конечная цель, смысл и основные этапы профанной истории целиком обусловлены Провидением. Профанная история — это аналог вечности, театр, в котором Провидение с помощью Дьявола разыгрывает драму спасения рода людского. Спасение, составляющее главный смысл человеческого времени, состоит в даровании человеку абсолютной, истинной, божественной жизни после достижения конца времени и преодоления основных провиденциальных этапов: столкновения с чудом — грехопадения — искупления — Страшного Суда. В подобной картине мира история человечества выступала, по существу, без континуитета, а как последовательное повторение изначального замысла Творца. История обусловлена вечностью, вечностью контролируется и к вечности устремлена.

В романе «Мастер и Маргарита» современность сопрягается с вечностью, священной историей об Иешуа Га-Ноцри, вписываясь тем самым во всемирно-историческую жизнь человечества. Универсализация современной ситуации создается Булгаковым по канонам романтической системы с помощью образно-символических аналогий.

Историю священную и профанную сближает единая драма божественного спасения человечества, состоящая из аналогичных этапов: явления чуда — грехопадения — искупления — воскрешения к вечной жизни.

Священная и профанная история сопряжены единым космическим временем. События в древнем Ершалаиме и в современной Москве происходят весной, накануне праздника Пасхи, в течение пяти дней Страстной недели, со среды до

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

воскресенья[6]. Каждый из этих дней является определенным этапом в развитии всемирно-исторической драмы жертвы и искупления человечества.

Среда — это начало, завязка истории священной и мирской. В среду после полудня из Виффании в Ершалаим приходит Иешуа и вечером этого дня знакомится с Иудой. В среду, «в час небывало жаркого заката» в Москве, на Патриарших прудах, появляется Воланд, и с Берлиоза и Ивана Бездомного начинается суд людских грехов и восстановление правды о Христе.

Четверг — день напряженного развития коллизий. Хотя сведения о четверге в булгаковской священной истории крайне скудны, можно предположить, что именно в четверг Иешуа подвергся жестоким истязаниям в застенках у Каифы, где был вынесен смертный приговор Синедриона. На это указывает облик Иешуа, представшего перед Пилатом ранним утром в пятницу: «Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон (...), руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека большой синяк, в углу рта — ссадина с запекшейся кровью» (**20**).

Драматически развиваются события в Москве. В четверг расширяется сфера дьявольского искушения москвичей (испытанию подвергаются Лиходеев, Римский, Варенуха, Босой, театр «Варьете» и т. д.). Как и в Новом Завете, ночь с четверга на пятницу Страстной недели трактуется Булгаковым как время Тайной Вечери, время скорби, отступничества от Христа и предчувствия истины[7]. Отпустив Иешуа одного в Ершалаим, не смог последовать за ним Левий Матвей. «Какая-то неожиданная и ужасная хворь поразила его (...). Он (...) провалялся (...) до рассвета пятницы, когда болезнь так же неожиданно отпустила Левия, как и напала на него» (144). На рассвете пятницы, «томимый предчувствием беды», Левий Матвей идет в город. «Там он узнал, что предчувствие его не обмануло. Беда случилась. Левий был в толпе и слышал, как прокурор объявлял приговор» (**144**).

---

[6] В Новом Завете Страстная неделя (канун весеннего равноденствия) трактовалась как время наиболее благоприятного контакта с ирреальным миром. См.: Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков. М., 1972.

[7] Ср.: «Тогда говорит им Иисус: все вы соблазнитесь о Мне в эту ночь». (Мтф. XXXVI, **31**). «Иисус сказал ему: истинно говорю тебе, что в эту ночь, прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня». (Мтф. XXVI, **34**). То же: Мрк. XIV, 27; Лк. XXII, 34; Jo. XVI, 20, 32

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В ночь с четверга на пятницу является Ивану душевнобольной Мастер, отрекающийся от романа о Христе (гл. 13 «Явление героя»). И в это же время до третьих петухов длится сеанс черной магии, вскрывающий греховность москвичей (гл. 12 «Черная магия и ее разоблачение», гл. 14 «Слава петуху!»). Ночь с четверга на пятницу — время скорби и пророческих снов, символизирующих таинство причащения к Богу и истине. Душевно измученной Маргарите является во сне Мастер, и она предчувствует гибельную встречу. В скорбном сне Ивану Бездомному раскрывается трагическая истина о страданиях и смерти Иешуа (гл. 16 «Казнь»), а Никанору Ивановичу в этом же доме скорби снится разоблачение и возмездие скаредности (гл. 15 «Сон Никанора Ивановича»).

Пятница — кульминационный день всемирной истории. Это день крестной муки, искупления и возмездия. В полдень в Ершалаиме состоялась трагическая смерть Иешуа, а в полночь — возмездие Пилату и Иуде. В полдень в Москве дьявольский суд достигает апогея (похороны Берлиоза), а в полночь свершается Великий бал у Сатаны, где каждому воздается по его вере: вышвырнут Алоизий, канет в небытие Берлиоз, извлекается из забвения Мастер и его роман.

Суббота — последний день явления человеку чудесного, явления воскресшего Спасителя ученикам. На закате солнца Левий Матвей выполняет просьбу Иешуа о награде Мастеру. И в это же время умирает и воскресает Мастер и в последний раз является Ивану Николаевичу в Доме скорби. В ночь с субботы на воскресение происходит прощение и вознесение человека священной и профанной истории в вечность. Человек предстает перед Богом как моральный субъект, и ему дарует вечная жизнь — свет (Пилат, Иешуа), тьма (Берлиоз, Майгель) и покой (Мастер и Маргарита).

Поглощенная вечностью, на рассвете воскресения завершается история священная и профанная. Таким образом, космос служит часами человеческого бытия, отсчитывающими и формирующими его ритм.

Единство древней и современной истории акцентируется аналогиями в описании места действия. Драма в Ершалаиме и в Москве связана не только с космическим временем, но и с космическим пространством.

Переломные вехи в истории человечества сопровождает гроза, огнем и водой очищающая землю от скверны. Гроза — символ потопа и крещения одновременно: потопа как гибе-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ли прежнего, ветхого человечества и крещения как возрождения к новой жизни. Первая гроза разразилась над Ершалаимом, когда был казнен Иешуа, явивший миру благую весть о духовности и человеколюбии. Она означает первый акт человеческой драмы. Вторая гроза происходит в Москве в момент смерти Мастера. Эта гроза сопровождает заключительный акт всемирно-исторической драмы и является «последней грозой», которая «довершит все, что нужно довершить». Аналогичность кульминационных исторических этапов актуализируется сходным стилевым описанием грозы в момент крестной муки и дьявольского суда. Приведем для сравнения главы 25 и 29 романа.

«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонейский дворец с бойницами, базары, караван-сараи, переулки, пруды. Пропал Ершалаим — великий город, как будто не существовал на свете (...). Ливень хлынул неожиданно, и тогда гроза перешла в ураган» (25, **241—242**).

«Это тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете. Через все небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс удар. Он повторился, и началась гроза» (29, **292**).

Обрамляют трагические катаклизмы булгаковской истории дневное и ночное светила. Раскаленный огненный шар заливает огнем Пилата в момент объявления приговора, отвесные солнечные лучи сжигают Лысую Гору и казнимых, зноем наполняет Патриаршие пруды закатное майское солнце. Пронизывает древние и современные события и лунный свет: луна сопровождает мучительное раскаяние Пилата и гибельный путь Иуды в Гефсиманский сад; она раскалывается на куски для Берлиоза, летящего под трамвай, и окутывает встречу Ивана Николаевича с Мастером, ярко освещает пир Воланда в весеннее полнолуние.

Булгаковская семантика космических светил близка новозаветной традиции. Солнце символизирует жизнь, истину, добро: это символ Бога, небесной высоты, подлинного света[8]. Поэтому оно не случайно является постоянным спутни-

---

[8] В Новом Завете слово «день», как правило, употребляется со словом «Божий» («Господень»: «Христов»). «Свет — пришел в мир, но люди больше возлюбили тьму» (Jo, III, **19—21**).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ком Иешуа. Луна, напротив, олицетворяет сон и призрачность; это мир Дьявола, тлена, наказания и одновременно освобождения, спасения от гонителей[9]. Астральные символы включают человеческую историю в контекст космической жизни, отражают вселенское существо ее коллизий: конфликт духовного и бездуховного осмысляется как столкновение вечного и временного, божественного и дьявольского, истинного и тленного, добра и зла, света и тьмы.

Соответствие священной и профанной драмы дополняется и углубляется аналогичными системами персонажей. В каждой из этих драм имеется протагонист, антагонист, предатель и ученик[10].

Протагонистом всей космической драмы является Бог (его космический антагонист — Дьявол). Бог существует в транцендентной и в конкретно-исторической ипостаси (Иешуа). В конкретно-исторической ипостаси Иешуа — протагонист священной истории, его аналог в профанной истории — Мастер. Это подчеркивается именами: Иешуа (с древнееврейского) означает спаситель, первый, высший человек. Мастер — человек ,достигший высшего уровня. Кроме того сходство обоих протагонистов актуализируется внешними социальными приметами (Иешуа по кличке Га-Ноцри — одинокий «бродячий философ»; Мастер — безымянный московский историк, «знающий пять языков, кроме родного, и не имеющий нигде родных») и их ролью в центральных коллизиях драмы.

Спасительная миссия Иешуа реализуется в его слове. Вера в слово Бога исцеляет дух человека и спасает его от небытия, даруя бессмертие. Слово Иешуа утверждает принцип человеколюбия как индивидуальный свободный творческий процесс, способный гармонизировать личность и мир: «все люди добры», «настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости...» (29). В силу бескомпромиссной приверженности к своей истине Иешуа неизбежно вступает в конфликт с наличным миропорядком. Его слово становится источником и причиной конфликта священной истории. Из-за слова Иешуа возникают коллизии Левия Матвея, Иуды, Каи-

---

[9] См.: Мтф, II, 14; Деян. V, 19; Деян. XXIII, 31; Лк., II, 8; Jo, XX, 1.

[10] Впервые аналогичные персонажи романа выделены в статье Г. А. Лесскиса. См.: Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция)//Изв. АН СССР. Сер. яз. и лит., 1979. Т. 38. № 1.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

фы, Пилата, всего Ершалаима. Иешуа называют безумцем, преступником, лгуном, обольстителем народа. Самого Бога в Ершалаиме не узнают, объявляя его богохульником и, по существу, отождествляя с Дьяволом. Утверждение духовного принципа Иешуа достигается ценою гибели, эмпирического поражения, вызванного не волей случая, но свободным выбором личности. Таким образом, протагонист священной истории предстает как трагический герой.

Фокусом коллизий профанной истории является судьба Мастера. Она непосредственно определяет и органично связана с судьбами Маргариты, Берлиоза, Ивана Бездомного, москвичей. Наконец, спасение Мастера и его романа — цель и итог испытания Воланда. Так же, как и Иешуа, Мастер выполняет спасительную миссию на земле. Он, божий помазанник, наделенный даром божественного слова, явил миру благую весть, создал роман, несущий духовную истину. Но стремление напечатать роман, т. е. реализовать духовную истину, донести ее до людей приводит к трагической катастрофе. Пророк в своем отечестве не узнан, ошельмован, предан и объявлен государственным преступником, протаскивающим веру («анологию Иисуса Христа») в атеистическое государство. Литературно-критическая цензура обернулась для художника смертельной голгофой, лишив его божественного дара слова. Пройдя мучительный крестный путь, но не изменив истине, Иешуа и Мастер обретают спасение в вечности. То есть духовные ценности — это истинные, спасительные принципы человеческого существования.

У каждого протагониста есть свой антагонист. Антагонист Иешуа — Понтий Пилат, антагонист Мастера — Берлиоз. Сходство Пилата и Берлиоза акцентируется их социальным статусом. И тот и другой — представители власти, государственные чиновники. Понтий Пилат — игемон, прокуратор, то есть руководитель, осуществляющий государственный надзор в Ершалаиме. Берлиоз — редактор журналов и председатель МАССОЛИТа — также выполняет руководящую и государственно-контролирующую функцию в Москве.

В конфликте священной драмы позиция Пилата и Берлиоза полемична позиции протагонистов. Если Иешуа проповедует любовь и веру в спасительные возможности человеческого духа, то Пилат утверждает ненависть к человеку и скептицизм в отношении гармонической социальной перспективы. Для него все люди злы, а царство истины «никогда не наста-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нет». Отрицая веру в духовные ценности, Пилат отрицает и чудо — явление Спасителя, давая исключительной фигуре Иешуа прагматическое толкование («врач», «бродячий философ», «душевно больной», «юродивый»). Неверие в чудо — показатель внутренней несостоятельности личности, духовной нищеты. Бездуховный принцип бытия является нормой не только для Пилата, но и для всего мироустройства римской империи. Он возведен в ранг религиозного закона и фанатично насаждается в Ершалаиме иудейскими идеологами Синедриона во главе с первосвященником Иосифом Каифой. Утверждение Пилатом смертного приговора, вынесенного Синедрионом, — это защита и утверждение жестокости и антигуманности, губительных для человека и общества. Таким образом, если протагонист священной истории Иешуа — спаситель человечества, то антагонист Пилат — губитель. Губительная функция антагониста заключена в самом имени героя. Пилат означает «копье» (от латинск. pilus — дротик, копье). Приговор прокуратора губителен. По его приказу закалывают копьем Иешуа. Наконец, губительное возмездие за свои греховные принципы постигает самого Пилата — это муки совести, уколы раскаяния.

Аналогом Пилата в профанной истории является Берлиоз Михаил Александрович. (Михаил — «равный богу Яхве», с древнееврейск.). Так же, как и Пилат, Берлиоз испытывается космическим чудом. И подобно тому, как Пилат не узнал Бога, Берлиоз не узнает Дьявола и приклеивает ему социальные ярлыки. Невосприимчивость чудесного раскрывает неприглядную суть Берлиоза — абсолютную оторванность от общечеловеческих культурно-нравственных традиций. В противовес Мастеру, верящему в Бога как в абсолютную истину, Берлиоз — апологет атеизма, «горячий проповедник той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие» (221). Поэтому закономерными являются наставления Берлиоза Ивану Бездомному написать такую поэму, где доказывалось бы, что «Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете» (112). Отрицая бытие Христа, Берлиоз попирает духовную память, предает забвению нравственные завоевания человеческой культуры и насаждает вульгарное представление о мире. Защита Берлиозом атеизма — это защита и своих принципов жизни и основ существования российского социума 30-х гг. Тотально насаждаемая идеология атеизма превратилась в официальную государственную религию по своей

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

жестокости и фанатизму аналогичную иудейской религии Ершалаима. В булгаковском мировосприятии атеизм и иудаизм сходны не только по сути, но и по организационным формам и методам утверждения. Высшим религиозным и судебным органом в Ершалаиме является Синедрион, эти же функции присущи и МАССОЛИТу. Президиум Синедриона представляет собой замкнутую секту фарисеев, ревностно охраняющую ортодоксальный иудаизм. И аналогично ему президиум МАССОЛИТа состоит из двенадцати литераторов, «братьев по литературе», законных «первосвященников» и защитников установленного атеистического культа. Со всяким инакомыслящим ортодоксы государственной идеологии прошлого и настоящего расправляются инквизиторскими методами Талмуда, используя шельмование и лжесвидетельствование. Подобно Пилату, поддерживающему иудейских фанатиков, Берлиоз покровительствует новоявленным пастырям атеизма — Ариману, Лавровичу, Латунскому. И как копье палача, пущенное Пилатом и Синедрионом, оказалось смертельным для Иешуа, так и критические копья московских «неистовых ревнителей» убили художника. Не случайно самым губительным был удар критика с говорящей фамилией Латунский: «Уверяю вас, что произведения Аримана и Лавровича могли считаться шуткою по сравнению с написанным Латунским. Достаточно вам сказать, что называлась статья Латунского «Воинствующий старообрядец» (118).

У каждого протагониста есть свой предатель. Предатель Иешуа — Иуда, предатель Мастера — Алоизий Могарыч. В коллизиях космической драмы предатель провоцирует столкновение протагониста с антагонистом. Он изменнически, лицемерно отдает Спасителя в руки Губителя, являясь исполнителем провокационной ситуации и лжесвидетелем.

Иуда пригласил Иешуа в дом, угостил, «принял весьма радушно» и при этом зажег светильники и попросил гостя высказать свой взгляд на государственную власть. Как только Иешуа признался, что «всякая власть является насилием над людьми», «вбежали люди» и «стали вязать» его.

Аналогом Иуды в профанной истории является Алоизий Могарыч, который, подобно «любознательному» Иуде, «покорил» Мастера «своей страстью к литературе» и «упросил прочитать весь роман от корки до корки». Отозвавшись о романе высоко и лестно, он написал жалобу о том, что «Мастер хранит у себя нелегальную литературу», и участь художника была предрешена.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Поступки предателя сопряжены с прагматической выгодой. За предательскую хвалу Иуда получил тридцать тетрадрахм, Алоизий Могарыч — квартиру Мастера. Таким образом, Иуда и Алоизий Могарыч представляют собой парадигмы лицемерного отступничества, корыстного предательства. И это подчеркивается не только сюжетными коллизиями героев, но также именами. Иуда (с древнееврейск.) — «восхваляющий Бога». Могарыч — угощение, взятка, вознаграждение.

Моральное зло предательства влечет за собой губительное возмездие. Заколот Иуда, предательски ввергнутый в погибель Низой (Низа, может быть, означает «низ», погибель); вышвырнут Алоизий Могарыч, и в огне исчезает его «награда» — комнаты Мастера.

Протагонист каждой драмы имеет своего ученика. Ученик Иешуа — Левий Матвей (Матвей — с древнееврейск. «божий человек»); ученик Мастера — Иван Бездомный (Иван — с древнееврейск. «помилованный Богом»). Ученик — это «верный и благоразумный раб» Спасителя, его духовный преемник на земле. На протяжении всей драмы ученик проходит путь от неприятия и неверия в чудо до абсолютной веры и преданности Богу и спасительным духовным ценностям.

Нравственное преображение ученика, или его спасение, обретение веры, связано со временем и совершается не сразу, а в результате последовательного усвоения слова Божьего, откровения, охватывающего весь акт всемирно-исторической драмы от начала до конца. Откровение каждого дня Страстной недели — это этап совершенствования ученика в постижении истины учителя, сопровождающийся трагической переоценкой ценностей, болезненной ломкой сознания и обретением пророческого видения.

Среда является началом драмы духовного становления ученика. В среду днем в Вифании Левий Матвей приобщается к проповедям Иешуа. И в среду вечером Иван Бездомный услышал божественное слово Мастера (рассказ Дьявола). Именно с вечернего заката среды нарушается душевное равновесие ученика. Нервная болезнь охватывает Левия Матвея и Ивана. В безумии (среда — четверг) они совершают тяжкий грех, отрекаясь от чуда. Левий Матвей отступается от Бога: «Вот в этом-то и заключалась первая ошибка Левия Матвея. Зачем, зачем он отпустил его одного!» (144), а Иван Бездомный — от Дьявола, стараясь задержать преступника» и пре-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дать его в руки милиции (гл. 4 «Погоня», гл. 5 «Было дело в Грибоедове», гл. 6 «Шизофрения, как и было сказано», гл. 8 «Поединок между профессором и поэтом»). Но сквозь пелену душевного недуга постепенно зреет особая духовная прозорливость ученика. С четверга до пятницы томится «предчувствием беды» Левий Матвей, и в это же время Иван Бездомный осознает «кулацкое нутро Рюхина», испытывает отвращение к собственным стихам, признает себя дураком, так как отпустил «загадочного консультанта» и не расспросил о том, «что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри» (11, 97).

Пятница — переломный день в развитии нравственного сознания ученика. Это день гибели ветхого, бездуховного сознания и обретения нового божественного духа. На рассвете пятницы ученику открывается трагическая истина о казни Христа. Ученик — Левий Матвей (и Иван Бездомный (во сне) — свидетель крестной муки Иешуа на земле. После казни, в пятницу вечером, наступает покаяние: Левий Матвей раскаивается в проклятиях Богу, хоронит учителя и бережно сохраняет хартию с его высказываниями (16; 26), а Иван Николаевич осознает пагубность своих атеистических опусов и обещает их не создавать: «Стихи, которые я писал, — плохие стихи, и я теперь это понял» (272).

Суббота — день явления воскресшего Учителя ученикам и благовествования учеников. На закате субботы по велению Бога Левий Матвей просит у Воланда награды для Мастера, то есть несет благую весть о спасении художника (29). И в момент субботнего заката прощается с Иванушкой воскресший Мастер, благославляя своего ученика на продолжение романа (30), а Иванушка, как и Левий Матвей, благовествует о смерти-спасении Мастера и Маргариты: «Я ведь через стену все чувствую (...) Я так и знал! (...) сейчас в городе еще скончался один человек. Я даже знаю кто, — (...) это женщина» (302)

Последний акт всемирно-исторической драмы открывается ученику на рассвете воскресения. Иван Николаевич Понырев становится единственным свидетелем справедливого конца священной и профанной истории, свидетелем прощения и вознесения в вечность «по широкой лунной дороге» Иешуа и Пилата, Мастера и Маргариты.

Таким образом, путь нравственного совершенствования ученика, сопряженный с трагической ломкой сознания и обретением провиденциальной мудрости, связан с приобщением к

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Слову Спасителя и органическим усвоением Слова, верой в него. Эта вера способствует развитию личностного самосознания человека, осознанию себя и своей роли в универсальных, культурно-исторических взаимосвязях. Благодаря вере в Бога Левий Матвей и Иван Бездомный претерпевают существенные изменения. Если в начале драмы Левий Матвей предстает как невежественный сборщик податей, то в финале он — «книжный человек», сберегающий духовное знание. Антирелигиозный поэт из Ивана Бездомного, Ивана-дурака, лишенного собственного имени и нравственной опоры, превращается в Ивана Николаевича Понырева, историка, изучающего духовные истоки человечества. Ученик Мастера, поверивший в Слово Божье, вовлекается в спасительный процесс постоянного духовного круговорота. «Его исколотая память затихает» лишь «до следующего полнолуния».

Итак, система аналогий в булгаковской модели мира, так же, как и в христианско-романтической, указывала на всеобщее соответствие человеческой истории от всевышнего промысла. Аналогии олицетворяли собой каналы, по которым вечность воздействует на время, «создатель» — на человека, небо на землю, подчиняя земную жизнь космическому ритму и гармонии.

Но вечность и время представали не только как аналогии, но и как антиномии. Вечность являлась архетипом божественного совершенства, а время — копией вечности, ее иронически сниженным аналогом. Вся образно-символическая система булгаковских аналогий носит антиномичный характер.

Антиномичны персонажи космической драмы. Герои священной истории несут на себе печать высокой трагедии, а герои профанной истории трагикомичны. Протагонист священной истрии Иешуа — образец абсолютно безгрешного человека. Греховный Мастер, любящий греховную женщину, является его пародийным аналогом. Иешуа сумел открыть и реализовать духовную истину. Мастеру одному эта задача оказалась не под силу. Он «чудесным» образом «угадал» истину Спасителя, но под жестокими ударами обстоятельств сошел с ума и сжег рукопись. Утверждает правду Мастера самоотверженная Маргарита, пожертвовавшая собой и вступившая в сговор с Дьяволом.

Соответственно, противопоставленными являются не только протагонисты. Пародийным аналогом Пилата предстает Берлиоз, Иуды—Алоизий Могарыч, Левия Матвея — Иван Бездомный. Антагонист священной истории Понтий Пилат —

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

игемон целой провинции, в его подчинении двенадцать легионов; он — человек умный и образованный, наделенный глубокой личностной рефлексией. Его же аналог в профанной истории Михаил Александрович Берлиоз — чиновник меньшего масштаба, командующий двенадцатью литераторами, личность невежественная и бессовестная, не способная к раскаянию.

Иуда и Алоизий Могарыч олицетворяют лицемерное отступничество. Но при этом сходстве они противостоят друг другу. Предатель Спасителя Иуда предстает не только как жертва алчности, но и любовной страсти. Духовное начало не вытравлено из него. Не случайно в момент смерти он произносит имя возлюбленной, и его лицо кажется Афранию «одухотворенно красивым». А предатель Мастера Алоизий Могарыч и в экстремальной ситуации, попав к Воланду, будет кричать только о своем корыстном интересе: «Я ванну пристроил (...) одна побелка... купорос...» (234), обнажая тем самым более глубокую степень человеческого падения по сравнению со своим прообразом.

И, наконец, противопоставленными оказываются ученик Спасителя и ученик Мастера. Левий Матвей является истинным свидетелем священной истории, а Иван Бездомный — лишь косвенным. «Безумный» ученик «безумного» Мастера приобщается к Слову Спасителя не наяву, а во сне, в видениях.

Антиномичны не только персонажи, но время и пространство космической драмы. Кульминация священной истории происходит в полдень, а кульминация истории профанной — в полночь. Казнь Иешуа и бал Сатаны осуществляются в центре мира — там, где проходит мировая ось: на Лысой Горе и в «нехорошей квартире». Всемирно-историческая вертикаль этически содержательна. Она подчеркивает аналогичность и в то же время антиномичность происходящего. Крест на Лысой Горе открывает путь в высоту, в небесный Рай, бессмертие, а камин в квартире № 50 — путь в Ад, в подземное царство, тлен. В сущности, «нехорошая квартира» является пародийным аналогом Лысой Горы. Не случайно ее топография напоминает воронку, то есть перевернутую гору. «Маргарита была в высоте, и из-под ног ее вниз уходила грандиозная лестница, крытая ковром. Внизу, так далеко, как будто бы Маргарита смотрела обратным образом в бинокль, она видела громаднейшую швейцарскую с совершенно необъятным камином, в холодную и черную пасть которого мог свободно въе-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

хать пятитонный грузовик (...) снизу уже стеною шел народ, как бы штурмуя площадку, на которой стояла Маргарита (...). Снизу текла река. Конца этой реке не было видно. Источник ее, громадный камин, продолжал ее питать» (213, 217 — 218).

Высшей точкой мировой оси является голова распятого Иешуа, а ее низшей точкой (и самой греховной) — лысый череп Берлиоза, провиденциально оказавшейся под крестом. Таким образом, пространство космической драмы антиномично: действие священной истории ориентировано вверх, на небо, к Богу, а действие истории профанной — вниз, в преисподнюю, к Дьяволу. Пространственная антиномичность космической драмы акцентируется и антиномичными астральными символами. Вода (ливень) — символ божественного очищения — омывает Ершалаим, Лысый Череп, участников казни и казнимых; дьявольский атрибут огонь очищает от скверны Москву (горит квартира Берлиоза, Дом Грибоедова, Торгсин, захваченные Алоизием Могарычем комнаты Мастера).

Антиномичным является характер драмы священной и профанной истории. Священная история — это высокая трагедия, божественный театр. Профанная история — трагикомедия, иронически сниженный аналог высокой трагедии, театр, который по воле Бога разыгрывает с людьми Дьявол. Если в священной истории происходит трагическое испытание человека Богом, то в профанной истории перед нами трагикомическое испытание человека Дьяволом. Воланд и его свита предстают как универсальные исполнители, игроки грандиозного демонического действа. На протяжении всего путешествия бесы постоянно меняют роли и шутовские костюмы, обнажая тем самым свою актерскую функцию. Воланд выступает в роли профессора черной магии, иностранного артиста, Князя Тьмы и появляется то в сером костюме, то во фраке «дивного покроя» и в черной полумаске, то в «грязной заплатанной сорочке или в черной хламиде со стальной шпагой на бедре. Коровьев напяливает на себя маски «бывшего регента», переводчика, хормейстера;Азазелло — рыжего гаера, хромого бандита, Бегемот — дрессированного кота, толстяка с кошачьей физиономией, Гелла — ведьмы, служанки Воланда. Соответственно роли бесы примеряют скоморошьи наряды. Коровьев — клетчатые короткие брючки и жокейский картузик, Азазелло — полосатый костюм с куриной костью в кармашке, черное трико с ножом за поясом или черную гробовую

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рясу, Кот то вызолотит усы и повесит на грудь фрачный галстук бантиком, то появится в очках или с примусом. Гелла предстанет либо обнаженной, либо в кружевном фартучке с белой наколкой на голове и в золотых туфельках. Как и подобает демоническим лицедеям, они меняют не только внешнее облачение, но и сущностную личину. Это злые духи-оборотни с антропоморфными чертами: Бегемот — это и кот, и котообразный толстяк, Азазелло — маленький рыжий человечек, но с клыком и когтистой птичьей лапой вместо руки; Гелла — рыжая девица с фосфорическими глазами и утопленница, покрытая трупной зеленью.

Испытывая российских граждан чудом, универсальные гаеры разыгрывают драму господних страстей. Все попавшие в орбиту дьявольского влияния (от Берлиоза и Ивана Бездомного до армавирского кота, доставленного в милицию со связанными передними лапами) в той или иной мере переживают крестную муку, повторяя своими страданиями этапы искупительной жертвы Христа (грехопадение — искупление — возмездие — воскрешение). Воланд разыгрывает катастрофу психологическую, которая все потрясения из внешнего мира переносит в человеческую душу. Но московские страсти — это пародия на Христовы страсти. Если Бог вершил крещение Святым Духом разума, то Дьявол осуществляет крещение Святым Духом безумия. Огонь безумия, вспыхнувший на Патриарших прудах «в час небывало жаркого весеннего заката», охватывает москвичей и гостей столицы: сходит с ума Берлиоз, Иван Бездомный, Лиходеев, Римский, Варенуха, Босой, Поплавский, Жорж Бенгальский, весь театр «Варьете», зрелищная комиссия, распевающая «Славное море, священный Байкал», и т. д. Дьявольское наваждение-сумасшествие — это жестокое наказание и гибель для безбожников. Проходят сквозь это безумие невредимыми лишь Мастер и Маргарита и обретают спасение в вечности.

Священная и профанная драмы антиномичны не только по характеру драматического действия, но и по зрелищным формам воплощения. Священная история — это литургическая драма христианского богослужения. Профанная история реализуется по сакраментальным канонам «черной мессы»[11], идолослужения дьявольского. Идолопоклонническая месса — это именно театр-варьете, где сочетаются разнообразные

---

[11] Описание «черной мессы» см. в кн.: Даркевич В. П. Народная культура средневековья. М., 1988.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

жанры музыкального, эстрадного и циркового искусства с преобладанием пародии. Но пародируется здесь христианский ритуал церковной службы. Кульминацией богослужения является официальное жертвоприношение Богу, а кульминацией служения Дьяволу — тайный бал Сатаны, где жертвоприношение совершается на домашнем алтаре (в доме Берлиоза) и сочетается с грандиозным языческим разгулом: песнями, плясками, возлияниями, оргиастическими культами, круговертью инфернальных сил. Служение идольское, представляющее собой «божественную литургию наизнанку», несет пророческий эсхатологический смысл, свидетельствующий о приближающемся конце, распаде человеческого бытия, заключенного в рамки профанного времени.

Таким образом, булгаковская система образно-символических аналогий-антиномий воссоздает христианскую модель мира как двухактного всемирно-исторического действа. Священная история — первый акт космической драмы, божественное откровение о начале мировой истории. Профанная история, являющаяся пародийным аналогом священной, — заключительный акт космической драмы, Апокалипсис о Страшном Суде, о близости конца внутри еще развивающегося исторического времени.

Воссоздав христианскую модель мира, Булгаков все же был далек от фаталистической концепции бытия. Ему важно было показать историю в причинно-следственных связях, зависимость мира не столько от фатума, сколько от человека, его деяний, которые в своем глубинном измерении причастны не только времени, но и вечности. В универсальной системе бытия Булгакова интересуют те исторические пути, которые приводят человека к внеисторическому существованию.

В связи с установкой автора на причинно-следственную трактовку действительности в романе происходит иронического переосмысление категорий вечности и времени. Социологизация профанной истории (насыщение конкретно-историческим хронотопом фантастической ситуации, о котором мы говорили) позволяет утверждать, что время профанной истории — это не просто космическое или абстрактное бытовое время, а современное автору настоящее, эпоха 30-х гг. Священная история, вступая «в фамильярный контакт с незавершенной современностью» (М. М. Бахтин), утрачивает дистанцию, освященную традицией, авторитетом, стилем. Современность, соседствуя с древностью, низводит ее до своего уровня, иронически снижает и придает ей тем самым иной, близ-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кий себе смысл. Священная история социологизируется. Социологизация священной истории происходит за счет включения в универсальный космический хронотоп хронотопа конкретно-исторического. Космическое время священной истории органично вбирает в себя время конкретно-историческое. Хронометраж событий космической драмы дается в суточном времени. Так, например, около десяти часов утра четырнадцатого числа весеннего месяца нисана был объявлен приговор; более трех часов продолжался подъем на гору; в пятом часу «страданий разбойников» прибыл из Ершалаима командир когорты и т. д.

Космическое пространство священной истории насыщается конкретно-историческими реалиями. Автор достоверно воспроизводит географические приметы древней Палестины и ее города Ершалаима. На западе от города находится Средиземное море, на востоке — Мертвое; окрестности города — Галилея, Гамала, Виффания, Гефсимания, Вифлеем; в двух километрах к западу от Ершалаима лежит каменистая Лысая Гора, а «невдалеке», к востоку, за кедронским потоком — масличное имение, Гефсиманский сад. Булгаков воссоздает и точную топографию города. Ершалаим обнесен каменной стеной, имеет ворота и делится на две части (Верхний и Нижний Город), каждая из которых обладает своими достопримечательностями. Верхний Город — город официальной власти и помпезной архитектуры (Дворец Ирода Великого, гипподром, Хасмонейский дворец, Храм Ершалаимский, Антониева башня). Нижний Город — место торговцев, лавочников, простолюдинов и, соответственно, небольших двориков в кривых и путаных переулках. Священная история также полна реалиями этнографическими, социально-политическими и бытовыми. Ершалаим предстает перед нами как город восточной провинции римской империи со смешанным населением. Здесь говорят на арамейском, греческом, латинском языках; носят одежду греко-римскую (тога, хитон, плащ), иудейскую (голубой таллиф, кефи) и восточную (покрывало у женщин); исповедуют иудейскую, христианскую и языческую религии («Боги, боги мои!» — восклицает Пилат). Как и во всякой римской провинции, управление в Ершалаиме проводится наместниками-военачальниками, которые с помощью армии осуществляют контроль за местным населением и Синедрионом. Кроме того, в священной истории упоминаются, а также участвуют реальные исторические лица царь Иудеи Ирод Великий, император Тиверий, наместники Валерий Грат и Понтий Пилат.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Благодаря вводимым реалиям священная история демифологизируется и прочитывается как конкретно-историческое прошлое, эпоха 30-х годов I в. новой эры. Ироническое снижение священной истории понадобилось Булгакову, чтобы приковать внимание к конкретно-историческим конфликтам поздней античности, и прежде всего к главному конфликту — трагическому противостоянию духовной свободной личности и государственной системы.

Социологизация священной истории позволяла выявить аналогии двух эпох и двух типов общественного бытия — римской империи и российского государства. Булгаков настойчиво указывает на сходство Москвы и Ершалаима. Это города схожей архитектуры. Дом Грибоедова с колонным залом и «потолками, расписанными лиловыми лошадьми с ассирийскими гривами», напоминает Дворец Ирода Великого с его помпезной восточной роскошью; башни Девичьего монастыря мрачны, как башни Антония; Дворец Каифы, где велось следствие по делу Иешуа, похож на учреждение, где ведется следствие по делу Воланда; а кривые переулки, где встретились Мастер и Маргарита, почти такие же, как в Нижнем Городе, где состоялась встреча Иуды и Низы.

Архитектурное сходство раскрывает сходство общественного устройства. Москва и Ершалаим предстают как города социальных контрастов: города дворцов, тюрем и убогих домишек, богатых и бедных, роскошествующих властителей и бездомных мыслителей. Москва и Ершалаим отражают аналогичную государственную систему, с аналогичной социальной иерархией, с фанатичной государственной религией и с насильственными методами (донос, лжесвидетельствование, казнь) подавления инакомыслящих. Причем Москва выступает как пародийный аналог Ершалаима, как новая Вавилонская блудница, погрязшая в грехе, злобе и распутстве (достаточно сравнить армию Пилата и армию Берлиоза, устраивающую ночной шабаш в ресторане).

Социально-исторические аналогии, так же, как и космические, несли пророческий характер. Они предсказывали такую же катастрофу российскому социуму 30-х годов, какая постигла римскую империю.

Итак, священная история — это прошлое, профанная — настоящее. Вечное пространство «свет—покой—тьма», которое заменяет движение на неподвижность, переводит длительность в устойчивое состояние и выявляет моральный итог

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

и смысл исторического развития, трактуется Булгаковым как перспектива будущего.

Таким образом, интерпретация мира по вертикали (вечность — время — вечность) заменяется у Булгакова интерпретацией мира по горизонтали, то есть родом причинного объяснения. Развитие истории раскрывается автором романа не в фатальных связях, а в диалектике прошлого — настоящего — будущего. И это свидетельствует о реалистическом взгляде Булгакова на мир.

Последовательная социологизация универсальной гротескной ситуации не могла не привести к трансформации романтических образов ирреального происхождения, роковых сил, правящих миром. Бога и Дьявола. Так же, как и в христианско-романтической системе, Бог и Дьявол у Булгакова существуют в трансцендентной (Вечный свет — Вечная тьма) и в конкретно-исторической ипостасях.

Иешуа и Воланд — образы-аналогии и в то же время антиномии. Иешуа — всемирно-историческое чудо, явившееся людям, и Воланд — всемирно-историческое чудо, материализованное для человеческого испытания. Иешуа обладает даром пророчества, и Воланд является ясновидящим. Иешуа называет себя странником («У меня нет постоянного жилища (...), я путешествую из города в город» (22)) и спорит об истине с государственной властью; и Воланд представляется «путешественником» и полемизирует с московским чиновником о Боге, то есть об истине. Одинаково и восприятие чуда земными властителями. Пилат принимает Иешуа за душевнобольного, и Берлиозу Воланд кажется сумасшедшим иностранцем. Но внешне и функционально эти фигуры антиномичны. Антиномичность Бога и Дьявола заключена уже в имени. Иешуа означает «спаситель», Дьявол — «обольститель». Воланд является пародийным аналогом Иешуа. Иешуа — молод, благообразен, Воланд — стар, безобразен. Чудесные деяния Иешуа заключаются в спасении. Он возвещает благую весть о бессмертии и словом исцеляет больных и немощных. Не случайно Пилат вопрошает: «Сознайся, (...) ты великий врач?». Чудеса Воланда являются пародией на чудеса Спасителя. Воланд приносит весть о близкой гибели. Его слово губительно. Он сводит людей с ума и обрекает их на смерть. Антиномично и трансцедентное бытие Иешуа и Воланда — Вечный свет, бессмертие и Вечная тьма, небытие.

Но, воссоздавая Бога и Дьявола по внешнему традиционному романтическому канону, Булгаков переосмысливает эти

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

гротескные образы, придавая им реалистическую трактовку. Бог, бытие которого есть отношение трансцендентной и конкретно-исторической ипостаси, трактуется Булгаковым как результат духовной деятельности человека. Духовность человека возникает из духовного опыта прошлого, в духовном опыте настоящего реализуется и уходит в духовный опыт будущих поколений. Бог (Иешуа, священная история) в булгаковской модели мира — не ирреальное начало. Это роман Мастера, воплощение святого духа художника. По мнению автора, человеческая духовность бессмертна. «Рукописи не горят!». Именно поэтому Иешуа, священная история из вечности возникают и в вечность (свет) возвращаются. Мастер закономерно получает в награду не свет, а покой, ибо жизнь любого человека, даже такого высшего человека истории, как Мастер, ограничена и конечна, она никогда не перейдет в вечно длящееся бытие. Органично связывая времена, бесконечность обретает лишь энергия святого человеческого духа.

Булгаков наполняет иным философским потенциалом и образ Дьявола. Внешне образы Дьявола и его свиты схожи со сказочно-романтическими образами черта и бесов, но по своей содержательной функции полемичны им. Воланд и К° — это не вечные фатальные силы, творящие Страшный Суд над человечеством по велению Бога. Булгаковский Дьявол — это время, испытывающее человека духовными ценностями, проверяющее историю текущую историей всемирной, человека бренного человеком абсолютным. Эту функцию демонических образов автор не зашифровывает, а обнажает. По мнению Булгакова, дьявольский суд — это суд времени, универсальный принцип выявления смысла истории и человека. Суд времени жесток, но справедлив. Он самый объективный и беспристрастный. «Все будет правильно, на этом построен мир», — говорит Воланд. Время, как и Воланд, каждому воздает «по его вере», жестоко глумясь над человеком и вовлекая его в спор и состязание с собою. Время воспринимается Булгаковым как трагический процесс, приводящий к уничтожению самого себя. Но, уничтожая себя, время не уничтожает свой смысл. Оно выявляет и сохраняет итог исторического развития, духовность, и тем самым способствует созиданию вечности. На этот парадокс времени автор указывает и эпиграфом:

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

...Так кто ж ты наконец?
— Я — часть той силы,
что вечно хочет
зла и вечно совершает благо.

Гете. Фауст.

Воланд и бесы (Бегемот, Коровьев, Азазелло, Гелла) вобрали в себя всемирно-исторические духовные ценности и этими ценностями измеряют человека. Они сотканы из культурологических ассоциаций[12]. Более того, их связь с общечеловеческой культурой Булгаков декларирует. Его демоны цитируют Евангелие, Канта, Штрауса, упоминают Герберта Аврилакского, Толстого, Достоевского, Пушкина, Гоголя, Марциана Капеллу, Секста Эмпирика, Аристотеля, Ньютона... Воландовская компания является материализацией исторической духовности. Таким образом, Бог и Дьявол, вечность и время, духовность и история — это определяющие константы булгаковского космоса.

Переосмысление традиционных гротескных образов так же, как и переосмысление гротескной ситуации, сопряжено у Булгакова с их пародированием. Автор иронически развенчивает романтическое представление о чудесном всесилии Бога. Иешуа сам открещивается от традиционных атрибутов сверхъестественного пророка: «У меня и осла-то никакого нет, игемон (...). Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто мне ничего не кричал, так как никто меня тогда в Ершалаиме не знал» (26). Иешуа предстает как человек физически слабый и наивный, ибо не догадывается о своем предателе, называя Иуду «очень добрым и любознательным человеком». Пророчества же философа о человеческом предназначении и социальном устройстве оказываются результатом высокой культуры и духовных знаний.

Булгаков пародирует и образы нечистой силы. Как и у романтиков, булгаковские злые духи внешне страшны, уродливы, антропоморфны. Они сводят с ума, отрывают головы, умерщвляют и т. п. Но эти бесы оказываются добрее, умнее,

---

[12] Анализ ассоциативного фона булгаковских образов — тема перспективного исследования. Она связана с изучением не только литературного генезиса образов, но и фольклорного, философского, театрального, музыкального. Анализ ассоциативного фона романа предпринят в работах: Бэлз И. Ф. Генеалогия Мастера и Маргариты//Контекст — 1978. М, 1.978; Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Даугава, 1988. № 10—12; 1989. № 1.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

благороднее, нежели люди, которых они искушают. Берлиозы, лиходеевы, босые гораздо примитивнее и ужаснее. А злая дьяволиада Воланда (демоническая вакханалия) не так зла и страшна, как дьяволиада человеческой безнравственности, невежества, распутства. Достаточно сравнить хотя бы «пятое измерение» Воланда и «пятое измерение москвичей», бал Сатаны и бал литераторов. Очевидная в романе ирония над образами Бога и Дьявола изменила поэтику страха в булгаковском гротеске. Мотив страха, безусловно, присутствует в утопии Булгакова, но источником его являются не фантастические силы, а люди, их мысли и поступки. Итак, пародирование гротескных образов приводило к тому, что условность их рассекречивалась, и становилось понятно, что они являются важнейшим элементом художественной игры, предпринятой для анализа острейших социально-философских коллизий.

Преобразовывая романтическую гротескную ситуацию, образы, Булгаков преобразовывал и способы введения фантастики в повествование, то есть мотивировки фантастического, поэтику романтической тайны.

Искусство построения фабулы в романтических произведениях всегда было связано с устойчивой поэтикой романтической тайны. Как правило, повествование начиналось с загадочного явления, и сразу возникала атмосфера таинственности. Затем, по мере нагнетения странного, все больше и больше возрастало напряжение тайны и, наконец, открывалась причина странностей — сверхъестественная сила, добрая или злая.

В романе «Мастер и Маргарита» мы сталкиваемся с тайной уже с названия I главы — «Никогда не разговаривайте с неизвестными», а первые строки погружают в атмосферу загадочного: Однажды весной в час небывало жаркого весеннего заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина (...). Да, следует заметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека. В тот час, когда уж. кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо, — никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея» (10). Далее атмосфера таинственности интенсивно сгущается. Обнаруживается, что в этом замешана нечистая сила. Переплетая современную дьяволиаду с древно-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

стью, Булгаков все более заинтриговывает читателя и, наконец, раскрывает, что Страшный суд Дьявола вершится по воле Бога (гл. 29 «Судьба Мастера и Маргариты определена»). Но выдерживая ход повествования в романтическом каноне, Булгаков пародирует поэтику романтической тайны, давая экстраординарным явлениям реально-причинную мотивировку. Так, появление священной истории объясняется не только провиденциальной волей, но и галлюцинацией Ивана, его сном, а также сном Маргариты. А вся московская дьяволиада — это и галлюцинации москвичей, и слухи о чудесах, о сеансах, о взлетающих во время пожара силуэтах людей, говорящих котах и т. д. От первой главы и до эпилога автор скрещивает фантастическую и реально-психологическую мотивировку. В этом переплетении и колебании, в этой игре проявляется булгаковский дух иронии. Ирония Булгакова развенчивает версию об участии ирреальной силы в жизни человека, и в то же время она далека от выявления конкретных виновников трагикомических перипетий. Ее предназначение гораздо глубже. Булгаковская ирония вскрывает запутанность и анормальность всего строя общественных отношений, ту таинственную фантастику добра и зла, которая коренится в поведении людей, в их способе чувствовать и мыслить.

Таким образом, пародийно трансформируя романтические гротескные принципы, Булгаков создал новый тип реалистического гротеска, способного вступать в напряженный творческий диалог с универсальными художественными системами. Исследование гротеска в романе «Мастер и Маргарита» позволит глубже прочитать и прозу, и драматургию Михаила Афанасьевича Булгакова.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Ю. В. БАБИЧЕВА

Свобода творчества и бессудная власть («Кабала святош» М. Булгакова)

Я выбираю свободу
Быть просто самим собой...
А. Галич.

Тема Мольера занимала Булгакова долго: на протяжении 1929 — 1936 гг. он с нею вообще не расставался. Глубокий и длительный интерес к судьбе французского собрата легко объясним: многое в ней было схоже с судьбою самого Булгакова. И тут, и там сложилась одинаковая иронично-драматическая ситуация: веселый, легкий, радостный талант — и сложная, горестная судьба его. Недаром тема Мольера властно вошла в творческое сознание Булгакова именно тогда, когда после нескольких лет бесплодной борьбы за судьбу своих пьес он одну за другой похоронил надежды видеть их на сцене, а в начале сезона 1929 г. прочитал в одной из статей свой приговор: «Такой Булгаков не нужен советскому театру».

«Все разрушено до тла, что я сделал за много лет»,[1] — пишет он другу, и именно в эти трудные дни и в этом настроении посещает его тень Мольера, чтобы надолго стать неразлучной спутницей. Семь лет он не расстается с образом великого предшественника: изучает материалы, связанные с его эпохой, жизнью, творчеством; одну за другой пишет биографическую пьесу «Кабала святош», повесть «Жизнь господина де Молера», стилизованную комедию по мотивам мольеровых «Полоумный Журден», перевод комедии Мольера «Скупой». И все эти годы его, как и его героя, преследуют неудачи: не ставят, не печатают, запрещают.

С самого начала в сердце булгаковской «мольерианы» оказался глубоко личный мотив: трагедия художника, которого

[1] Записки ОР ГБЛ. Вып. 37. М., 1976. С. 85.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

отторгает его эпоха. Этот мотив неизменно остается ведущим, развиваясь одновременно в конкретно-историческом, сюжетном аспекте и в лирическом подтексте, где обитает сам автор драмы. Сложные перипетии как бы выходят за пределы сюжетных рамок и внедряются в жизнь самого драматурга, чтобы оттуда снова вернуться в очерченный круг художественного вымысла, произведя в нем некоторые коррективы. Так они и жили какое-то время неразлучно — Мольер и Булгаков, изнемогая в неравной борьбе с силой и властью, для которой не существовало никаких ограничений.

Конец булгаковской «мольерианы», точнее — ее судьбы при жизни автора, печален: заказанная для серии ЖЗЛ повесть не выдержала разгромной редакционной рецензии и в печать не пошла; «Кабала святош» после долгой борьбы на сцену МХАТа попала, репетировалась четыре года, но в 1936 г. была снята после седьмого представления; студия Завадского, заказавшая Булгакову перевод «Мещанина во дворянстве», не стала ставить «Полоумного Журдена». А сам драматург в апреле 1937 г. написал Вересаеву: «Мои последние попытки сочинять для драматических театров были чистейшим дон-кихотством с моей стороны. И больше я его не повторю»[2].

Пьесу «Кабала святош», или «Мольер» (ранние варианты заглавий: «Заговор ханжей», «Не многим равный»), Булгаков написал в конце 1929 г. и считал самой сильной из пяти пьес, созданных им в «театральный период» 20-х гг. В цикле разножанровых произведений, составивших его «мольериану», она является ключевой.

Судьба пьесы сразу сложилась трудно, поначалу почти безнадежно. После двух с половиной лет мучительных усилий и хлопот, переходов от надежд к отчаянию и обратно она была, наконец, не без помощи Горького принята к постановке в МХАТе. Репетиции начались с марта 1932 г. и шли с перерывами четыре года, до февраля 1936 г., когда состоялась, наконец, премьера. Все это время автор, по существу, сражался за свое детище с художественным руководством театра: со Станиславским и режиссером-постановщиком Н. Горчаковым, которые ставили — и поставили в конце концов — по мотивам его драмы спектакль иного содержания и жанра.

---

[2] Записки ОР ГБЛ. Вып. 37. С. 122.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Станиславский решительно настаивал на изменении самой концепции драмы. Ему было необходимо видеть на сцене триумф гения: «Я должен, я хочу чувствовать дуновение гения на сцене, а его не получается. На сцене у вас я вижу больного, загнанного в угол человека»[3]. Булгаков возражал: «Гениальность Мольера должны сыграть актеры, связанные с ним действием и сюжетом...» Но Станиславский этим не удовлетворился: «Не только они, но и у самого Мольера должны быть сцены, в которых блеснул бы его гений». «...Надо дать и сцены, где он творит. Что хотите — пьесу, роль, памфлет». Изнемогший в неравной борьбе, автор жаловался другу: «...Надо вписывать что-то о значении Мольера для театра, показать как-то, что он гениальный Мольер, и прочее. Все это примитивно, беспомощно, не нужно»[4]. Ах, как претило ему, мастеру, тогда «вписывать зеленые заплаты в черные фрачные штаны» — и как он был беспомощен перед бессудной властью!

Однажды на репетиции в отсутствие автора Станиславский сочинил целый фрагмент («зеленую заплату»), где после сцены ревности Мольер, оставшись один, «с прояснившимся челом» перекладывает в классические стихи «Школы жен» только что отшумевшую в его доме постыдную баталию:

Опять за старое! От этих слов, от взгляда
Прошел весь гнев и вся досада —
И снова я готов ее любить...

Булгаков решительно отказался изменить концепцию драмы. Станиславский, убежденный, что она написана «не о величии идей Мольера и трагической судьбе его, а о личных несчастьях рядового писателя», отказался ее выпускать, передав всю ответственность за спектакль Горчакову. Спектакль прошел не без успеха семь раз и был снят с постановки после резкого окрика «Правды» от 9 марта 1936 г. Редакционная статья называлась «Внешний блеск и фальшивое содержание», а смысл ее был уничтожающим: «Зритель получил не только плохой спектакль, но и явно неправильное толкование очень интересной исторической темы»; «эта фальшивая, негодная пьеса идет решительно вразрез со всей творческой линией театра и ставит его в ложное положе-

[3] Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. 2-е изд. М., 1951. С. 538—539.
[4] Ежегодник РО Пушкинского Дома — 1976. Л., 1978. С. 70.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ние». Эти факты так и хочется прокомментировать формулой народной мудрости «почуяла кошка, чье мясо съела!» Но лихое народное присловье застывает на языке: уж очень всесильна была тогда «кошка», и очень горестны последующие события. Вслед за правдинской вышла в разных газетах обойма статей-спутников о «реакционных домыслах Булгакова»[5], и с «Мольером», а заодно и с самим Булгаковым было покончено надолго. «С середины 30-х годов все окончательно затихло вокруг него. Так тихо, что хотелось кричать»[6].

Заговор молчания вокруг «Мольера» длился до 60-х гг., когда, наконец, было реализовано давнее, еще 40-го г. решение Правления ССП об издании лучших пьес Булгакова. Она вошла в сборник «Пьесы», изданный «Искусством» в 1962 г., наряду с «Днями Турбиных», «Бегом», «Пушкиным» и «Дон Кихотом». В театр под названием «Мольер» она вернулась в 1966 г. в постановке А. Эфроса на сцене московского театра им. Ленинского комсомола, а позже (в сезоне 1981/82 г.) под названием «Кабала святош» пошла на сцене «Современника» в постановке И. Кваши, а также на некоторых провинциальных сценах. Литературная и театральная критика, а также научная литературоведческая мысль заново освоили это произведение, выдвинув в центр внимания два связанных меж собой вопроса: характер конфликта и жанровую разновидность драмы.

Главная художническая задача в этой драме, как и в «мольериане» Булгакова в целом, очевидна: это не порыв показать гения в полете, в процессе творчества, который чаще всего вызывает к жизни произведения историко-биографического характера. Это воплощение мысли о непоправимой трагедии губимого таланта и настойчивого желания понять, бывает ли эта трагедия фатальной, скрываясь в самой природе творчества, или виной тому всякий раз чья-то конкретная злая воля? Достаточно полно сохранившиеся рукописные и машинописные варианты пьесы Булгакова позволяют проследить, как определялся главный ее конфликт и как постепенно вызревал ответ на главный вопрос: кто виновен в том, что судьба таланта сложилась трагически?

Уже в первых беспорядочных набросках к пьесе, сделанных в октябре 1929 г. в записной книге, среди перечня тру-

---

[5] Так называлась статья Б. Алперса. См.: Лит. газ. 1936, 10 марта.

[6] Театр. 1966. № 9. С. 84.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дов о Мольере, разных биографических заметок и дат из жизни его самого и близкого ему круга людей выделяется упоминание о спектакле «Версальский экспромт», сыгранном труппой Мольера на сцене королевского театра в 1663 г., и сделана выписка из первой сцены «Экспромта»: «Короли ничего так не ценят, как быстрое послушание»[7]. Это ключ к теме. Здесь определен главный конфликт: неограниченная верховная власть (король) — и художник, творческая личность, который по природе своего призвания всегда самобытен (непослушен). Отпочкованием главной мысли здесь же, в набросках, зафиксированы темы предателя и предательства (в центре внимания фигура Мишеля Барона, разные сведения о нем) и враждебного комплота, «заговора ханжей», ополчившегося против гения.

В последующих вариантах главный конфликт (деспотическая власть — непослушный художник) становится более определенным, конкретным, обрастает историческими реалиями («Солнечный король. В царствование солнца»). В то же время все отчетливее определяется перекличка эпох и личное, авторское присутствие в драме, улавливаемое в ассоциативных деталях образной системы. Увеличивается и список использованных трудов. В первой записи значилось девять названий (5 русских и 4 французских). Во второй появился перечень разноязычных пьес о Мольере: Ж. Занд, М. Доннэ, Гольдони, Р. Зотова. Сделано несколько выписок из финальных картин этих пьес: смерть Мольера и реакция на это событие короля и его окружения. «Обопритесь о меня, Мольер», — говорит принц Конде в пьесе Ж. Занд; «Мольер бессмертен», — декламирует король у Зотова. Выписки эти автором не комментированы, но им выразительно противостоит уже найденный эпиграф, концентрирующий авторскую концептуальную мысль: «Для его славы ничто не нужно. Он нужен для нашей славы»[8].

Во второй записной книге определился общий план пьесы. Ее композиция, расположение сцен строго подчинены главному конфликту. Всего наметилось восемь сцен: 2 — в театре, 2 — в приемной короля, 2 — в доме Мольера и 2 — в соборе: одна — вверху, в исповедальне главы заговора, другая — внизу, в подвале, который служит штабом черной кабале. Три первые сцены — триумф Мольера: король к не-

---

[7] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 17, ед. хр. 4, л. 3, об.
[8] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 1, лл. 6, 10.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

му милостив, интриги недругов не кажутся еще опасными. Три последние — конец Мольера: черная кабала при попустительстве короля довершает черное дело, губит мастера. Две центральные сцены — кабала в действии: стиль, метод, характер ее работы. Действие начинается и заканчивается в роковой для Мольера день 17 февраля.

Большое внимание автора в процессе работы было уделено 2-й сцене, или «королевской» (первый прием королем Мольера), и 4-й (каменный подвал кабалы, плетущей против Мольера интригу). «Королевской» сцене Булгаков придавал особое значение, много раз к ней возвращался, переписывал, уточнял. Именно она имеет особо выразительный личный, биографический подтекст: в годы работы над «мольерианой» Булгаков много писал (или намеревался писать) Сталину и большие надежды возлагал на личную встречу с генеральным секретарем: ему казалось, что такая встреча могла бы разъяснить некие недоразумения, осложнившие его отношения с исторической эпохой.

В раннем варианте аудиенция у короля проходит в атмосфере полного понимания и благожелательности: Людовик интересуется планами писателя, изъявив желание говорить с мастером наедине, одобряет его планы[9]. Король кажется вполне искренним в своем покровительственном отношении к художнику. В сцене нет никакого напряжения и подтекста, но ее корректирует позднейший монолог Мольера: «И все это ни к чему! Ни к чему! Все равно, как бы писатель не унижался, как бы ни подличал перед властью, все едино она погубит его. Не унижайтесь! Я унижался и погиб! Ненавижу государственную власть!». И о самом короле: «Он думает, что он всесилен, он думает, что он вечен! Какое заблуждение. Черная кабала за его спиной точит его подножие, душит и режет людей, и он никого не может защитить!»[10].

В следующем варианте (первом полном тексте пьесы) «королевская» сцена написана заново и в процессе работы подверглась существенным изменениям. Внешне король все тот же: защитник и покровитель искусств. Но его тон изменился заметно. Он не искренен, он кокетничает, рисуется, играет с Мольером и с придворными, упиваясь абсолютной властью: «Господа! Нет ли среди вас поклонников писателя де-Мольера? (движение). Я лично в их числе (гул). [Придворные. Ослепительные вещи]... Я буду благодарен тому

---

[9] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 1, л. 29.
[10] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 1, лл. 44, об. 45.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

первому, кто даст мне знать об угрожающей ему опасности (Мольеру). Как-нибудь своими слабыми силами отобьемся (громко). Отменяю запрещение: с завтрашнего дня можете играть Тартюфа и Дон Жуана»[11]. Это говорит уже не высокий меценат, а капризный деспот, и Мольер это чувствует. Он подавленно «молчит» там, где в предыдущем варианте доверчиво поверял знатному конфиденту свои творческие планы.

Эти сомнения, колебания, уточнения и изменения «королевской» сцены — следы не только вдумчивой работы Булгакова над научной мольерианой своего времени (кстати, версия о личных контактах Мольера с Людовиком так и осталась лишь исторической легендой). В гораздо большей степени это отражение работы мысли драматурга о его собственной судьбе и эпохе, того смятения и душевной борьбы, которые переживал он сам, готовясь обратиться с письмом к советскому правительству и мечтая о доверительной встрече с генеральным секретарем партии. Ведь оно из первых писем-заявлений секретарю и другим членам правительства он вынашивал и составлял в июне 1929 г.[12]

Не меньше внимания драматурга с самого начала заняло то коллективное действующее лицо, которое после недолгих колебаний стало заглавным: тайное общество мракобесов, возглавляемое архиепископом Шарроном[13]. В первых набросках сцена заседания кабалы занимает большое место. Заседают шесть братьев: Чаша, Верность, Сила, Служба, Дар и Венец. Тема их беседы: не только Мольер, но вообще писатели — «безбожники и сукины сыны». Брат Сила развивает мысль: «Зададим себе такой вопрос: может ли быть на свете государственный строй более правильный, не-

---

[11] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 2, л. 13. Взятая в квадратные скобки фраза вычеркнута автором.

[12] В контексте булгаковской драмы «королевская» сцена прочитывается не только в двух конкретно-исторических временах: как историческая легенда о Мольере и Людовике и как оживленная мечта Булгакова о личном общении с генеральным секретарем партии и главою советского правительства. Она воспринимается еще и как вечный, периодически повторяемый историей сюжет. В этом плане наиболее выразительный ей исторический аналог — известный «воображаемый разговор» Пушкина с царем.

[13] В записных книгах Булгакова почти нет исторического обоснования этой сюжетной линии, только фраза из статьи А. Веселовского о заговоре «архисвятоши» королевы Анны (к. 17, ед. хр. 4, л. 5. об.). Очевидно, этот сюжет питался в первую очередь более современными драматургу ассоциациями.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

жели тот, который существует в нашей стране? Нет! Такого строя быть не может и никогда на свете не будет. Во главе государства стоит великий обожаемый монарх, самый мудрый из всех людей на земле. В руках его все царство, начиная от герцога и кончая последним ремесленником, благоденствует... И вот, вообразите, какая-то сволочь, каторжник ,является и, пользуясь бесконечной королевской добротой, начинает рыть устои царства... Я думаю вот что: подать королю петицию, в которой всеподданнейше просить собрать всех писателей во Франции, все их книги сжечь, а самих их повесить на площади в назидание прочим». Кроме Мольера, он имеет в виду еще двоих: «Карсина и Ранеля». Его поправляют: «Расин и Корнель»[14]. Лицо кабалы, таким образом, с самого начала определено точно: активная группа мракобесов, наделенных реальной властью. Но взаимоотношения ее с королем менялись существенно. В первых набросках король — сам жертва кабалы. В дальнейшем иллюзии художника рассеялись, и становится все более очевидным: кабала — продолжение Людовика, аппарат, созданный с целью охранять и поддерживать его деспотизм и «самый правильный» государственный строй. Чем-то вроде камертона, определителем изменения авторской оценки этих взаимоотношений стала сцена Короля с его Шутом. Справедливым Сапожником, которая менялась в существенных деталях от варианта к варианту.

Сначала король спрашивал Шута в связи с доносом на Мольера:

> Людовик.: Скажи, справедливый сапожник, государство без доноса существовать может?
> Справедливый Сапожник: Как можно без доносов.
> Людовик: А доносчик?
> Справедливый Сапожник: Ну, это, ваше величество, уж сволочь такая...
> Людовик: Гм... Сволочь — красивое слово и звучное.[15]

Позже они ролями поменялись. Теперь уже Сапожник полуспрашивал короля:

---

[14] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 1, лл. 67—67, об.
[15] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 1, л. 37. В первом полном тексте тоже так.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Справедливый Сапожник: Великий монарх, видно, королевство-то без доносов существовать не может?
Людовик: Помалкивай, шут, чини башмак. |Доносчики нужные люди|. А ты не любишь (их) доносчиков?[16]

В одно слово с королем глава и вдохновитель деятельности тайной кабалы архиепископ Шаррон утверждает: «Всякий верный подданный короля и сын церкви за честь должен считать донести о преступлении, которое ему известно»[17]. Так, постепенно, штрих за штрихом, вариант за вариантом уточнялся конфликт, равно актуальный для эпохи «короля Солнца» и для пограничья 20-х и 30-х годов нашей истории, когда в молодой республике уже прорезалось явление, какое-то время именуемое деликатно «культом личности», а ныне более определенно — «сталинщиной» и террором власти. Во все времена истории человечества такому явлению противостоял свободный дух, часто воплощенный в образе творца духовных ценностей — художника, мастера.

Осознав этот конфликт, как ведущий, автор драмы акцентировал свою волю финалом пьесы, последней репликой (записью) актера Легранжа по прозвищу «Регистр», ведущего летопись жизни мольеровского театра и после смерти мастера подведшего черту: «Что же явилось причиной этого? Что? Как записать?». Ответ на этот вопрос некоторое время варьируется в черновиках, пока не принимает той категорической формы, которой завершена драма в окончательном варианте: «Причиной этого явилась немилость короля и черная Кабала!.. Так я и запишу..» (284). В первой редакции реплика звучала иначе: «Причиной этого явилась ли черная Кабала? (думает). Нет. Причиной этого явилась судьба. Я так и пишу»[18].

Критика и наука о литературе в 60-е и 70-е гг. уделяла много внимания «мольериане», но суть конфликта Мольера с его эпохой все время определялась как-то приблизительно — то ли небрежно, то ли уклончиво: «художник и эпоха», «художник и государство», «художник и власть». А. Альтшуллер в 1968 г., а следом за ним Т. Ермакова в 1971 г. говорили о склонности Булгакова к фатализму, ко внеисторич-

---

[16] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 3, л. 62. Фраза в квадратных скобках вычеркнута автором и в окончательный текст не вошла.
[17] Булгаков М. Драмы и комедии. М., 1965. С. 253. Дальше страницы указаны в скобках в тексте.
[18] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 2, л. 33.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ческому решению проблемы «художник и государственная власть», «талант и власть»[19]. Вряд ли это справедливо. Внеисторичной сделала проблему опасливая критика, сам же Булгаков был очень точен в определении ее исторических и социальных границ и твердо очертил предмет, о котором вел речь: какая эпоха, какое государство, какая власть могут сделать трагичной судьбу таланта. Думается, изо всех, впервые поднявших этот вопрос, наиболее точна в формулировках была В. Смирнова: «Судьба художника, судьба таланта в мире, где все подчинено единодержавной власти»[20].

По сохранившимся черновым вариантам хорошо прослеживается, как уточнялась эта формула в процессе работы самим писателем и как впоследствии «смягчала» ее, лишая четких контуров и современных намеков, цензура Главреперткома. В первой редакции в монологе Мольера ключевая фраза звучала так: «Ненавижу государственную власть»[21]. В следующих редакциях вместо «государственной» появилась «бессудная тирания», а в цензурованном экземпляре слово «бессудная» заменено более нейтральным по отношению к современной ситуации в верхах словом «королевская»[22].

Итак, в центр произведения вышел конфликт творческой личности (творчество — мера самобытности человека, а самобытность — непослушание перед все равняющим регламентом) с бессудной тиранией, которая часто принимает форму высшей государственной власти. Мотив же судьбы, рока, хоть и не исчез вовсе, но отошел на второй план, а из финальной реплики «Регистра» был выведен как несущественный.

Сосуществование двух планов трагедии Мольера хорошо прослеживается в первой сцене «королевского спектакля», где одновременно развертываются два разных действия. Одно — открытое, шумное, насыщенное поступками: Мольер

---

[19] Альтшуллер А. Булгаков-прозаик. Лит. газ. 1968. 7 февр. Ермакова Т. Драматургия М. А. Булгакова. Автореф. дис. ... канд. фил. наук. М., 1971. С. 15.

[20] Смирнова В. Из разных лет. М., 1974. С. 148. Это соответствует умонастроению Булгакова, о котором свидетельствуют мемуаристы, например, С. Ермолинский: «Он постоянно думал о том, как сокрушающий пресс единой воли, единого вкуса, не признающий ни одного живого выдоха, ломает творчество многих...». (Театр. 1966. № 9. С. 92).

[21] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 1, л. 45.

[22] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 6, л. 52.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вступает в отношения с королем и его окружением. Другое — беззвучное, таинственное, «подводное»: в смежной уборной «Регистр», бессильный предотвратить надвигающуюся катастрофу кровосмесительного брака, «кладет голову на руки и тихо плачет». Мотив рока, судьбы, внесоциальной трагедии инцесты осложнил образный ряд драмы цепью инфернальных образов: многозвучный орган и таинственные теневые видения в исповедальне архиепископа, пророчащие судьбу семье Мольера; «таинственные тени» в доме самого мастера, черная Монашка, явившаяся в театр в час его кончины. Но эта образная цепь скорее стилевое явление, чем собственно содержательное. Она не смещает центра тяжести с главного конфликта: деспотизм-непослушание, а лишь придает ему расширительное, общефилософское, вневременное звучание, которое здесь является фоновым.

Потому нам кажется бесплодным негромкий, но достаточно категорично прозвучавший спор о жанровой форме «Кабалы святош», как бы развивший то давнее несогласие по этому вопросу, которое обнаружилось еще в 30-е гг. между автором пьесы и ее постановщиками. Булгаков писал трагедию. Горчаков ставил мелодраму. Согласовать позиции им не удалось. Позже прозвучало то же разногласие, только в репликах новых действующих лиц. К. Рудницкий, В. Смирнова и некоторые другие сказали: «высокая трагедия»[23]. В. Сахновский-Панкеев возразил: мелодрама, ибо трагедия инцесты могла быть таковой только в древнем мире, в атмосфере мифологического мироощущения[24]. Т. Ермакова, поколебавшись, решила: «с одной стороны,... но с другой...»[25]. Нам кажется, что предмета для спора здесь нет: автор «Мольера» хотел написать и действительно написал «высокую», социальную трагедию о художнике, гибель которого неизбежна, ибо творчество и деспотизм несовместимы, а в каждый данный момент деспотизм сильнее. О художнике, которого делали послушным, и погубили. Как всякая высокая трагедия, «Кабала святош» в самом своем содержании содержит заряд морального очищения, или катарсис — мотив бессмертия таланта, которому принадлежит завтрашний

---

[23] Булгаков М. Драмы и комедии. М., 1965. С. 589; Смирнова В. Из разных лет. М., 1974. С. 148.

[24] Очерки истории русской советской драматургии. Т. 2. М., Л., 1966. С. 138.

[25] Ермакова Т. А. Драматургия М. А. Булгакова. М., 1971. С. 16.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

день, даже если сегодня он деспотом физически сломлен. Этот очищающий и возвышающий пафос задан в трагедии о Мольере и распространен затем на всю разножанровую «мольериану» вступительным тактом, то есть эпиграфом: «Для славы его уже ничего не нужно. Но он нужен для нашей славы». Теперь мы это говорим о самом Булгакове.

Для воплощения долговечного и общефилософского конфликта «бессудная власть — непослушный художник» Булгаков выбрал конкретную историческую форму: эпоху царствования Людовика XIV, когда этот конфликт отчетливо запечатлелся и в форме государственности, и в общественной психологии. Но эпоха не стала для драматурга самоцелью: не «историческую хронику» (так иногда определяют характер «Кабалы святош») он писал и даже не историко-биографическую драму в более или менее устоявшемся смысле этого определения. «Мольер» — социально-философская трагедия, связанная содержанием с романом «Мастер и Маргарита», но воплощенная в форме историко-биографической драмы. Ее соотнесенность с евангелической частью «закатного» романа примерно такова, как характерное для всего литературного процесса в России начала XX в. соотношение между философской схематизированной драмой Л. Андреева «Жизнь человека» и его же конкретно-бытовыми «Днями нашей жизни». Или в наследии самого Булгакова 20-х гг.: между философской драмой-сновидением «Бег» и социально-психологическими, на бытовой основе «Днями Турбиных». В романе «Мастер и Маргарита» конфликт «деспот—личность» решается в разных аспектах, в драме «Кабала святош» он ограничен четкими рамками исторического сюжета.

И уж поскольку эти рамки были драматургом избраны в качестве содержательной формы, он хотел быть в изображении эпохи и правдивым, и точным: в фактах, в датах, в общем стиле эпохи. Потому правы все, кто восторгался и восторгается «глубоким проникновением» Булгакова в стиль эпохи «короля-Солнца». Только следует не выпускать из виду факта, что стиль эпохи был для него не самоцелью и даже не первоочередной целью, а только выбранной им, наиболее отвечающей его задаче формой. Соблюдая ее, заботясь об историческом правдоподобии развития сюжета, Булгаков вместе с тем доступными драматургу средствами открывал дорогу другому историзму — определенным и запланированным ассоциациям с его временем и с деспотизмом новой, тоже «бессудной» власти.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Приметы времени, которые в нашем историческом сознании сопряжены с черным 1937 годом, но возникли не вдруг и не в один год (психоз подозрительности, который в те годы именовался «бдительностью», унизительность необоснованного страха и т. д.), в пьесе Булгакова, как и в его сатирических повестях 20-х гг., приняли вид фантасмагории, «дьяволиады». В первом полном варианте пьесы в перечне действующих лиц глава черной кабалы, охраняющей власть короля, рекомендован так: «Маркиз де Шаррон», архиепископ города Парижа, дьявол»[26]. Впоследствии его демонические черты, проникая в текст, будут все резче определяться: «возникает страшен в рогатой митре», «превращаясь в дьявола», крестит Арманду «обратным дьявольским крестом» и т. д. Огромная белая лестница, «уходящая неизвестно куда» в королевской приемной; форма возникновения ниоткуда и таинственного исчезновения («расплываются в темноте») героев и интерьеров; такие персонажи, как «люди жуткого вида» в черном, встречающие в подвале очередную жертву кабалы — все это приметы фантасмагорического стиля, избранного автором «Мастера и Маргариты» для воплощения вечных проблем и отражения (или маскировки?) реалий своего времени с его мрачно-фантастическими приметами зарождающегося, а потом расцветшего террора бессудной власти. Эти черты стилистики заметно роднят трагедию о Мольере с главным романом Булгакова и ставят ее в позицию пролога к творчеству мастера 30-х годов.

---

[26] ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 2, л. 1.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Ю. Б. НЕВОДОВ

Формирование трагедии в драматургическом творчестве М. А. Булгакова

Ю. Бабичева, имея в виду «Кабалу святош» и «Последние дни (Пушкин)», едва ли не впервые ставит вопрос о жанре трагедии в драматургическом творчестве М. А. Булгакова. «Вытесняя жанр трагикомедии и еще более ранний — «комитрагедии», — резюмирует исследователь, — в его драматургию входит чистая трагедия (...) с безысходной для героя ситуацией и с очистительным катарсисом (...)»[1].

При этом и «Кабала святош» и «Пушкин» рассматриваются здесь в контексте творчества писателя 30-х гг. и, прежде всего, в одном ряду с романом «Мастер и Маргарита». По мысли Ю. Бабичевой, М. Булгаков, оставаясь верным своему основному замыслу, стремился и там и здесь раскрыть трагедию «художника, творца, свободный полет гения которого ограничен или пресечен неразумным регламентом, будь то «бессудная» политическая власть или тупая и косная сила рутины»[2]. Закономерно заключение автора работы: «Это социально-философские трагедии, впитавшие в себя исповедальный пафос, тесно связанные с романом «Мастер и Маргарита» (...)»[3]. Но Ю. Бабичева не ставила перед собой задачу дать обстоятельный анализ своеобразия и хода развития трагедии, будь то судьба Мольера или судьба Пушкина. Она ограничивается лишь общими заключениями: «Мольер» — горестный реквием по загубленному творцу, «Пушкин» — мощный апофеоз бессмертного гения»[4].

Многое в трагедии художника у Булгакова проясняют размышления О. Есиповой. «Определяющим в отношении

---

[1] См.: Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века. Вологда, 1982. С. 112—113.
[2] Там же. С. 114.
[3] Там же. С. 118.
[4] Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы. С. 118.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Булгакова к героям, — читаем в ее работе, — всегда является уровень их сознания. Пересекающиеся в своем действенном мире пьесы, герои могут не встречаться в своих духовных мирах, и именно это диктует принцип конструирования: драматург рассредоточивает, разводит в художественном пространстве произведения на полюса то, что в бытовом течении жизни смешано и уравнено»[5].

В пьесе о Пушкине автор исследования выделяет три уровня сознания, три типа действующих лиц: низший — «преображенцы», средний — Гончарова, Битков, Натали, Жуковский и др., и высший — Пушкин. «Пушкин выведен за границы действенной ткани пьесы (...). Он несовместим, несочетаем ни с домом, ни с бытом (...). Бушующая стихия метели — вот адекватный Пушкину мир»[6].

С этими заключениями органически связан вывод о судьбе героев-творцов, «духовно близких автору»: Мольера, Пушкина, Мастера, Иешуа, Максудова, Дон Кихота. «Все они, — подчеркивает исследователь, — не совпадают с действительностью. Каждый стоит на своей ступени «несовпадения» — от неустроенности и неблагополучия до «окровавленности» (...). Все это общая, единая для всех «дыба жизни» — кровавая развязка входит в булгаковскую концепцию бытия художника»[7].

Чрезвычайно существенны и рассуждения автора, вслед за М. Чудаковой приходящего к выводу об «инвариантности мышления», присущей писателю: «Герои для него (...) как бы вариации единой (может быть, собственной?) судьбы: Булгаков анализирует возможные способы поведения художника, не совпадающего с миром»[8]. Трагедия измеряется масштабами личности, за несовпадением Мастера с действительностью открывается трагическая судьба как героя, близкого писателю, так и самого Булгакова. Здесь новый рубеж в постижении трагического в творчестве драматурга и романиста.

Но если Ю. Бабичеву интересует жанр лишь в самой общей его форме, то О. Есипова анализирует трагическую кол-

---

[5] Есипова О. Д. Пьеса «Александр Пушкин» и драматургическая поэтика М. А. Булгакова//Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1987. С. 75.

[6] Там же. С. 76—77.

[7] Есипова О. Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова//М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 181.

[8] Есипова О. Там же.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лизию как бы за пределами четко очерченных границ драматических жанров. Наша задача — показать процесс формирования жанра трагедии как в драмах, предшествующих «Кабале святош» и «Пушкину», так и в этих последних.

Текстологические разыскания М. Чудаковой, А. Лурье, А. Смелянского и В. Гудковой убеждают в том, что М. Булгаков уже с самого начала своего творческого пути формировался как писатель трагического склада. Однако он не сразу смог прийти к трагическому жанру в области драмы. Судя по тому, как упорно Булгаков не хотел отказываться от Алеши Турбина и его «вещего» сна, можно полагать, что трагедию первоначально он стремился воплотить в наиболее близком ему по духу и биографии персонаже. Трансформация военного врача Турбина («Белая гвардия») в полковника Турбина («Дни Турбиных») не могла дать искомого результата, и здесь были причины, не совсем зависящие от воли автора. Най-Турс, человек героического поступка, и Малышев, человек героической мысли, полностью не слились в Алексее Турбине «Дней Турбиных», так как, помимо творческих трудностей, на пути перехода от эпоса к драме перед автором встали трудности и чисто внешнего порядка, выходящие за границы творческого процесса. Вмешательство реперткома, заботящегося о чистоте «идеологической линии» и опасающегося монархического перекоса, и угроза исключения пьесы из репертуара вынудили и автора, и режиссуру МХАТа поступиться важной частью первоначального замысла и основательно упростить и модернизировать пьесу. В итоге убежденный монархист, только что мечтавший о союзе с немцами против большевистской Москвы и «московской болезни», вдруг начинал произносить зажигательно-агитационную речь, предрекая крах белого движения на Украине и в России. «П. Марков на диспуте «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая», — подчеркивает А. Смелянский, — скажет о том, что Булгаков не повинен в некоторых странностях последнего акта, так как его сочиняли «по крайней мере пятнадцать лиц»[9]. «Драма о крушении белой идеи, — справедливо замечает А. Смелянский, — упрощалась в угоду примитивной схеме»[10].

Но дело здесь не только в неоправданно хорошей осведомленности и проницательности Турбина относительно хода и перспектив гражданской войны, как полагает исследователь.

---

[9] Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 100.

[10] Там же.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

а, прежде всего, в нарушении внутренней логики образа, утрачивающего свою цельность. Поскольку фигура Турбина становилась эклектической, она не поднималась до высоты общечеловеческого и не приводила к открытию трагического. Существенно для уяснения жанра пьесы усиление буффонных элементов, навязанных автору с целью снижения персонажей, их дела и их судьбы. Как свидетельствует работа А. Лурье, это снижение относится прежде всего к фигурам Гетмана и Лариосика[11]. С этой точки зрения заслуживает внимания спор А. Лурье с английской исследовательницей Д. Милн, полагавшей, что «будто исключение сцен с Вандой и Василисой (персонажей «Белой гвардии» — **Н. Ю.**) более «вредило пьесе», чем даже произведенное перед премьерой исключение сцены истязания еврея из «петлюровской картины» (...). Ванда и Василиса действительно второстепенные персонажи, — подчеркивает А. Лурье, — (...), а образ человека, истекающего кровью, в свое время послужил отправным моментом замысла пьесы»[12]. Примечательна еще одна ссылка А. Смелянского на высказывание П. Маркова, озабоченного вмешательством реперткома в текст пьесы: «...С моей точки зрения, нужно было его (4-е действие — **А. С.**) сделать гораздо более страшным, более пессимистическим, более мрачным (...)»[13].

Благодаря компромиссу, пьеса не вышла из границ трагикомедии или трагифарса, не став трагедией. Позднее в фигуре Дымогацкого, автора незадачливой пьески-агитки «Багровый остров», Булгаков, как известно, создаст своего рода автопародию, задним числом акцентировав опасности творческих уступок давлению извне.

«Бег» — следующий шаг на пути к трагедии. Хлудов — фигура значительно более сильная и цельная, чем Алексей Турбин, и потому в большей мере отвечающая требованиям трагического жанра. Хлудов — это «машина», под колесами которой погибают рабочие и Крапилин, повешенные по его указанию, и едва не гибнет Серафима. Эта машина, явно перекликающаяся с машиной экзекуции в новелле Э. Кафки «В исправительной колонии», в конце концов перемалывает самого героя, доведя его до полусумасшествия. Призрак удавленного вестового, как кошмар, преследует его, точно «кровавые мальчики» пушкинского Годунова. Мотивы сумасшест-

---

[11] См.: Лурье А. Дни Турбиных. Примечания//М. Булгаков. Пьесы 1920-х годов. Театральное наследие. Л., 1989. С. 532—533.
[12] Там же. С. 527.
[13] Смелянский А. Указ. соч. С. 100.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вия, во власти которого оказываются многие персонажи (от Хлудова до полковника де Бризара), и самая действительность, предстающая, словно в страшных, похожих на кошмар снах, порождают мрачную трагическую атмосферу. Хлудов-палач вырастает до уровня мирового апокалиптического зверя, как бы воплощая в себе зло бытия. «Войну одними удавками не выиграешь!», «Зверюга! Шакал!», «мировой зверь»— таким он предстает в глазах Крапилина и Серафимы. Взбунтовавшаяся совесть «взрывает» Хлудова изнутри, и нравственная катастрофа предугадывается здесь как трагический закон. Но финал «Бега» постигает в сущности та же судьба, что и концовку «Дней Турбиных». Пьеса, так и не попавшая на сцену при жизни Булгакова, уже посмертно переделывается в нарушение его воли. Характерно возражение В. Гудковой Б. Соколову относительно работы над финалом пьесы. Б. Соколов утверждал, что «Булгаков не сразу нашел концовку «Бега». В сохранившемся черновом варианте финала он (Хлудов. — **В. Г.**) стреляет себе в рот. Но этот конец не удовлетворил драматурга. Возвращение Хлудова, подобно возвращению его прототипа Слащова, делало его образ художественно законченным»[14]. «Анализ сохранившихся источников, документов, — свидетельствует В. Гудкова, — показывает обратное: Булгаков полагал более «правильным» финал с самоубийством Хлудова. Понятно, что и слепое следование в тексте драмы реальным поступкам исторического типа, пусть и послужившего прототипом, не может дать образу «художественную законченность». И вариант финала с самоубийством Хлудова был отвергнут — «не удовлетворил» не автора, а членов посмертно созданной комиссии по литературному наследию писателя, заведомо идущих на нарушение творческой воли автора»[15].

Из четырех вариантов окончания пьесы, подчеркивает В. Гудкова, «три варианта включают самоубийство Хлудова и лишь один — возвращение персонажа в Россию. Настойчивость, с которой автор возвращается к варианту с самоубийством, а также сохранившиеся документальные подтверждения осознанности именно этого выбора, не оставляют сомнений в том, какой из вариантов финала должен быть признан соответствующим авторской воле»[16].

---

[14] Литературная учеба. 1985. № 6. С. 215.

[15] Гудкова В. В. Судьба пьесы «Бег»//Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. 1987. С. 57.

[16] Там же. С. 58.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Исследователь обращается к дневниковой записи Е. С. Булгаковой, где приводится спор драматурга с А. Афиногеновым и с самой мемуаристкой по поводу концовки «Бега». Вот одна из этих записей: «Вечером доказывала, что первый вариант — без самоубийства Хлудова лучше. Но М. А. не согласен»[17].

«Булгаков настойчиво возвращался к финалу с самоубийством Хлудова, — резюмирует В. Гудкова в позднейшей своей работе, — нет сомнения, что именно такой финал полнее других выражает общую идею «Бега» и настроение его автора»[18]. Но именно такой финал, добавим, в полной мере отвечал и смыслу трагедии как жанра. Расчет с жизнью как расчет с прошлым — закономерный итог нравственной катастрофы, неотвратимая расплата за содеянное и внутренне осознанное.

На пути к трагедии Булгаков пережил творческую и жизненную трагедию, так как вынужден был уродовать свои замыслы в угоду ходячим схемам. Даже режиссер И. Я. Судаков, явно уступая расхожим мнениям, просил драматурга переделать сцену казни Крапилина. «Судакову,—пишет В. Гудкова, — хочется «героического солдата». Булгаков настаивает на своем решении — после «гибельных высей» Крапилин молит о пощаде»[19].

Работая над «Кабалой святош» и «Пушкиным», Булгаков был более свободен, чем в пору создания «Дней Турбиных» и «Бега». На этот раз он обращался к «чужому», отдаленному от своей биографии материалу. Он имеет за плечами опыт обобщения в области трагического жанра. И, может быть, самое главное заключается в том, что уже явственнее, чем прежде, он угадывает трагедию собственной судьбы, отзвуки которой находит в судьбах Мольера, Пушкина, Дон Кихота, Мастера.

«Кабала» и «Пушкин» — трагедия героя, столкнувшегося с веком, который он опередил. Сущность каждой пьесы — в неспособности Мастера поступиться своей целью и своим пафосом, а равно и в неспособности власти или косной среды признать справедливость этой цели и этого пафоса. Истоки трагической коллизии заключаются, таким образом, как в са-

---

17 Там же.

18 Гудкова В. В. «Бег». (Примечание)//М. А. Булгаков. Пьесы 1920-х годов. Театральное наследие. Л., 1989. С. 561.

19 Гудкова В. В. Судьба пьесы «Бег». С. 47.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

мой личности, масштабы которой позволяют ей опередить свое время, так и в окружающем мире, не созревшем для понимания гения.

«...Ход и развитие трагедии, — писал философ С. Булгаков, — определяется не человеком с его личной драмой в его эмпирической, бытовой, временной оболочке, но над человеческим (или, вернее, ноуменально-человеческим) законом, неким божественным фатумом, который осуществляет свои приговоры с неотвратимой силой»[20]. С. Булгаков смыкался здесь с Гегелем, отрицавшим, как известно, роль случайности или простого несчастья в возникновении трагической коллизии.

Трагедия, по М. Булгакову, неизбежна и в судьбе французского комедиографа, и в судьбе русского поэта. В пьесе о Мольере пружинами действия, влекущими героя к катастрофе, являются борьба за и против «Тартюфа» и тайна кровосмешения, ставшая достоянием врагов героя. В пьесе о Пушкине такой пружиной становится столкновение крылатой мысли (слова) поэта и посредственности, раздраженной превосходством гения и мстящей ему равнодушием, злобой и самой смертью. Слово поэта уже в самом себе заключает истоки трагедии, ибо вступает в неравный поединок с косной и ординарной средой. «Кабала святош» начинается с триумфа Мольера, а кончается крахом. Пьеса же «Последние дни» уже с самого начала идет под знаком надвигающейся катастрофы, но завершается посмертным триумфом Пушкина. Булгаков экспериментирует, пробуя разные варианты судьбы. Он мастер завязывать драматические узлы и вести действие, усиливая напряжение.

Мольер на вершине славы и успеха. Сам король-солнце аплодирует ему в театре. Он вознаграждает его, приглашает к себе на ужин, разрешает к постановке «Тартюфа». И Мольер открыто торжествует свою победу над архиепископом. Последний пытается поссорить короля с комедиографом, но это не увенчивается успехом. И тут судьба наносит Мольеру удар из-за угла. Престарелый герой любит юную Арманду, не подозревая о том, что она не сестра его жены Мадлены, а ее дочь. Не ведая, что творит, он женится на Арманде и, подобно царю Эдипу Софокла, идет навстречу своей гибели. В действие вмешиваются силы, опасность которых персонаж оцени-

---

[20] Булгаков С. Русская трагедия//Современная драматургия. 1989. № 5. С. 216.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вает слишком поздно: предательство Муаррона, знавшего о тайне Мольера, и исповедь Мадлены, пришедшей со своей тайной к Шаррону. Овладев этой тайной, архиепископ использует ее как важнейший козырь в своей борьбе. Отречение короля от Мольера и запрет, наложенный на «Тартюфа», — кульминация пьесы. С этого момента судьба Мольера стремительно катится вниз. И ее уже не могут изменить ни запоздалый бунт комедиографа, ни возвращение Муаррона с повинной, ни поддержка труппы. «Что гонит вас к несчастью?» — горестно спрашивает Лагранж Арманду, отказывающуюся разорвать с Мольером. В словах Лагранжа, уже знавшего о тайне Мольера, — первое предупреждение о надвигающейся беде. То же предощущение и в мольбах Мадлены, обращенных к Мольеру, и в ее восклицании: «О проклятый день, когда я привезла ее в Париж!». А вот прозрение самого героя: «Это судьба пришла в мой дом и похитила у меня все». Лагранж, как бы открывая и замыкая трагедию, дважды ставит «черный крест» в регистре: в «нехороший день» и в день смерти Мольера.

В «Пушкине», как и в «Кабале», ход действия ведет к катастрофе, и это ощущается с первых же страниц пьесы. Казалось бы, проходной эпизод — появление в пушкинской квартире подполковника Шишкина. Но сразу возникает тревожная картина жизни Поэта, опутанного долгами и обязательствами. Предостерегающе звучит голос дядьки Никиты, умоляющего Гончарову уговорить поэта уехать в деревню («Не будет в Питере добра...»). Столь же тревожна реплика Гончаровой, восходящая к народным поверьям о вороне, предрекающем своим криком несчастье («Да что ты каркаешь сегодня надо мной?»). И, наконец, диалог Гончаровой и Натальи Николаевны, обнажавший назревающую трагедию. Образы «беды», «несчастья», «ворона» трансформируются затем в образ смерти, вторгающейся в дом Пушкина вместе с Дантесом. Образ смерти тонко и точно интерпретирован М. Чудаковой. «В доме Пушкина герои (Дантес и Натали. — **Ю. Н.**), целиком поглощенные своими отношениями, перекидываются пушкинским словом, не слыша его, и пророчат его гибель, сами того не ведая. Смерть Пушкина является в пьесу сначала никем не узнанная, превращенная в кокетственную игру и позу, примериваемая — как в маскараде — другими людьми, но с каждым их словом грозно накликаемая на голову поэта: «Да ведь это ж смерть! Он убьет меня (...) не тревожьте себя — он убьет меня, а не вас». Патетическая реплика Дантеса зву-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

чит как фальшивая минорная нота; его лже-смерть передразнивает и провозглашает «гибель всерьез» его жертвы»[21]. Но этот образ возникает и за пределами пушкинской квартиры: в штабе корпуса жандармов и в квартире Геккерена. «И умрет он не по-христиански», — словно заранее зная об исходе дуэли, скажет Николай. Гибель Пушкина по-своему предрешена и в обмене репликами между Бенкендорфом и Дубельтом: «Дантес каков стрелок? — Туз — десять шагов». Наконец, у Геккерена, словно повторяя выстрел пушкинского Сильвио, Дантес, не целясь, стреляет в картину.

Посредственность, как бы оправдывая близящуюся трагедию, меряет Пушкина своими мерками. Она отказывает ему в праве говорить о славе Отечества (Николай), отводит ему второстепенное место на писательском Олимпе (Салтыков), ставит его стихи ниже стихов Бенедиктова (Кукольник) или Жуковского (Натали) и по закону идеи — «перевертыша» (М. Чудакова) приписывает ему свои качества: «Он бретер, ваше величество» (Бенкендорф); «какая разнузданность!» (Строганов); «у этого господина дурной стиль» (Дантес); «это бешеный зверь! Жорж, ты отдал меня в руки бретера» (Геккерен).

Известные строки «Буря мглою небо кроет...», звучащие на протяжении всей пьесы, конфликтно противостоят образу оранжерейной природы Николая, «неудобству климата», от которого страдают Дантес и Наталья Николаевна (М. Чудакова). Строганов, а также Битков, Шишкин, Тургенев, Пономарев, стремящиеся уйти «в дом, уют» (О. Есипова); замкнутому «земному» пространству канцелярии корпуса жандармов, благопристойному быту гостиной Салтыковых. Эти же строки, сопровождая Пушкина к его последнему приюту, замыкают трагедию, сводя Поэта с вечностью.

Пушкинский текст предстает в пьесе в своей многофункциональной роли. Он бунтует, зовя к барьеру аппарат власти и светскую чернь. Но он же приобщает к высокому полицейского шпика Биткова, человека, «погруженного в ничтожество», и проникает в душу Натальи Николаевны, до роковой минуты равнодушной к стихам мужа.

Мольер и Пушкин — жертвы игры, где ставкой оказывается человеческая жизнь. Это один из важнейших мотивов творчества Булгакова. В «Белой гвардии» и «Днях Турбиных» в

---

[21] Чудакова М. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения//Встречи с книгой. М., 1979. С. 288.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

игру вовлечены «штабная сволочь», Гетман, Тальберг; в «Беге» — Главнокомандующий, архиепископ и Корзухин. «Я не могу понять, на каком вы амплуа?» — в одном из вариантов пьесы спрашивает Хлудов Главнокомандующего. — (...) — Ведь каждый играет какую-нибудь роль»[22].

В «Кабале» свою игру ведут меценатствующий король и Шаррон, использующий против Мольера донос, тайну исповеди, угрозы и шантаж. В «Пушкине» едва ли не каждый персонаж, враждебный поэту или равнодушный к нему, играет определенную роль. Амплуа Николая — государственный долг, забота о славе Отечества, «дружеское» расположение к Натали; амплуа Дантеса — любовная игра; Кукольника и Салтыкова — распределение мест на поэтическом Олимпе, Натальи Николаевны — светский флирт. Карточная игра в «Беге» и «Кабале» превращается в игру-«гадание» на пушкинском тексте.

«Отсутствие Пушкина в драме, — акцентирует О. Есипова, — это иной уровень его духовной жизни. Это безмерность его одиночества (...). Драматург конструирует образ Пушкина в иной, небытовой реальности (...). Поэт не присутствует в пьесе, как не присутствует Иешуа в жизни Мастера и Маргариты — он может существовать в их воображении (...)». «Миры разделены»[23]. Одиночество Пушкина подчеркнуто деталью, неожиданно сближающей друзей и врагов поэта. Салтыков распространяет клеветнический слух о том, что Пушкина якобы высекли в «Третьей его величества канцелярии...». А Жуковский, раздраженный и напуганный дерзким своеволием Пушкина, вызвавшим неудовольствие Николая, дважды повторит одну и ту же фразу: «Его драть надобно!» «Сечь его! Драть!».

«Дни Турбиных», «Бег», «Кабала святош», «Пушкин», наконец, «Дон Кихот» — таковы этапы формирования трагедии в драматургическом творчестве Булгакова. От романа «Белая гвардия» к драме-трагифарсу[24], к собственно трагедии и одновременно к роману о Мастере, самому трагическо-

---

[22] Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов //Театральное наследие. Л., 1989. С. 471.

[23] Есипова О. Д. Пьеса «Александр Пушкин» и драматургическая поэтика М. А. Булгакова. С. 76—77.

[24] А. Тамарченко полагает, что «Кабала святош» — «не «чистая» трагедия, но уморительнейший трагифарс». (См.: Тамарченко. А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова// Русская литература, 1990. № 1. С. 59). Но у Булгакова едва ли не

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

му произведению писателя, — таков маршрут этого движения, связанного с поисками трагического героя и трагической коллизии. Эпос Булгакова уже заключал в себе, как в зародыше, трагический элемент, драма-трагедия вырастала из эпоса. Преобразованию прозы в драму способствовал и опыт Булгакова, «переводчика Гоголя» (Б. Егоров). Цикл пьес Булгакова представляет собой как бы генеральную репетицию «Мастера и Маргариты», романа, вобравшего в себя не только опыт самого драматурга, но и опыт народной драмы[25]. В творческий мир писателя все более сложно входили библейские мотивы, по-своему отражая тяготение Булгакова к трагедии. Писатель вводит в структуру пьес и романов образы и мотивы Священного писания (предательство Учителя, меч и крест, вода, превращающаяся в кровь, Голгофа, Страшный суд и т. д.). Судьба Мастера и Иешуа, Пушкина и Мольера, как и самого Булгакова, — вечная трагедия Дон Кихота, не совпадающего со своей эпохой и прорывающегося к потомкам.

любое произведение, включая и «Мастера», содержит в себе фарсовое начало, что, однако, не превращает это произведение в каждом случае в трагифарс.

[25] См.: Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»//М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В. Б. ПЕТРОВ

По приговору истории (историзм пьесы М. А. Булгакова «Бег»)

Октябрьская революция, предопределившая судьбы русской литературы, не только высветила новые конфликты и характеры, но и предъявила более высокие требования к историзму художественного творчества. «Искусство чувствует броженне времени загодя, ловит его мельчайшие признаки, несет их в себе»[1]. Проблема нравственных исканий интеллигенции, традиционная в классической литературе, становится глубоко личной, выстраданной для многих писателей начала XX в. А. Толстой и К. Федин, В. Вересаев и Е. Замятин, Вл. Набоков и А. Блок — каждый из этих художников по-своему воспринял и запечатлел великое и ничтожное, трагическое и сатирическое, возвышенно-романтическое и отвратительно уродливое в противоречивом лике времени. Особое место в этом ряду занимает М. Булгаков, для которого тема интеллигенции и революции становится магистральной.

Одной из первых попыток Булгакова осмыслить судьбы интеллигенции в революции явилась драма «Братья Турбины», написанная осенью 1920 г. Однако ни в этой пьесе, ни в ранних рассказах еще не было проникновения в суть происходящего. В 1921 г. М. Булгаков писал двоюродному брату Константину: «...Вместо драмы об Алеше Турбине, которую я лелеял, наспех сделанная, незрелая вещь»[2]. А в письме к Н. Земской от 2 июня 1921 года читаем: «Турбиных» переделываю в большую драму. Поэтому их в печку»[3].

---

[1] Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 215.

[2] Булгаков М. А. — Булгакову К. П. 1921, 1 февраля. ГБЛ, ОР, ф. 562, карт. 19, ед. хр. 10. С. 1.

[3] Булгаков М. А. — Земской Н. А., 1921, 2 июня. ГБЛ, ОР, ф. 562, карт. 19, ед. хр. 10.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Для понимания эволюции писателя как в эстетическом, так и в мировоззренческом плане представляет интерес роман «Белая гвардия», где объективные коллизии действительности находят отражение в контрастных символических образах: «Велик был год и страшен по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс»[4]. Уже в «библейском» зачине ощущается трагическое начало: «Как обернешься еще, двуликая, стройной постройкой, грудой развалин?» — словно бы вопрошает автор.

Перекликается и по настроению, и по стилю с началом «Белой гвардии» письмо М. Булгакова сестре Н. Булгаковой-Земской от 31 декабря 1917 г.: «...Я спал сейчас, и мне приснился Киев, знакомые и милые лица, приснилось, что играют на пианино... Недавно в поезде в Москву и Саратов мне пришлось видеть воочию то, что больше я не хотел бы видеть. Я видел, как толпы людей бьют стекла в поездах, видел, как бьют людей. Видел разрушенные и обгоревшие дома в Москве. ...Видел голодные хвосты у лавок, затравленных и жалких офицеров, видел газетные листки, где пишут, в сущности, об одном: о крови, которая льется и на юге, и на западе, и на востоке...»[5] И как контраст этому страшному, развороченному революцией быту воспринимается вначале тихая пристань Турбиных, отгороженная от мира «кремовыми шторами».

Однако, симпатизируя субъективно порядочным Турбиным, Булгаков «поднимается над надеждами и иллюзиями своих героев»[6]. Он не только не идеализирует белую гвардию как таковую, но и показывает масштабы паники, обуявшей потревоженный революцией муравейник: «Бежали седоватые банкиры со своими женами, бежали талантливые дельцы, оставившие доверенных помощников, ...домовладельцы,.. промышленники, купцы, адвокаты, общественные деятели. Бежали журналисты, московские и петербургские, продажные, алчные, трусливые. Кокотки. Честные дамы из аристократических фамилий... Бежали секретари директоров департамен-

---

[4] Булгаков М. Роман. Повесть. Рассказ. Томск, 1988. С. 56.

[5] Булгаков М. А. — Булгаковой-Земской Н. А. 1917, 31 декабря. ГБЛ, ОР, ф. 562, карт. 19, ед. хр. 21.

[6] Неводов Ю. Б. Творчество М. Булгакова 20-х годов в оценке современной критики//Проблемы развития советской литературы/Саратов. ун-т. Межвузовский сб. Вып. 2 (6). 1975. С. 223.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тов, юные пассивные педерасты. Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров»[7]. Опираясь на параллельные синтаксические конструкции и выдвигая в качестве семантической доминанты слово «бежали», автор акцентирует сатирические ноты, которые с новой силой зазвучат в «Днях Турбиных» и в «Беге».

По сравнению с «Белой гвардией» «Дни Турбиных» — качественно более высокая ступень в художественном осмыслении писателем революции и гражданской войны. Если в романе еще нет ощущения исторического масштаба происходящего» и автор «захлебывается в водовороте событий»[8], то на протяжении всей пьесы прослеживается антиномия: «время — белая гвардия». В изображении «цепной реакции» бегства, которая вовлекает в свою орбиту всех сатирических персонажей, в том, что время безжалостно выносит свой приговор всем, кто пытается противостоять движению истории, — будь то обыватели и карьеристы или субъективно честные в понимании долга перед родиной Турбины, — и проявляется историзм художественного мышления в «Днях Турбиных». И если победа революционного народа, по словам Николки Турбина, — «великий пролог к новой исторической пьесе», то для таких, как Студзинский, она оборачивается трагикомическим «Бегом».

В отличие от «Белой гвардии» и «Дней Турбиных», где «бег» не определяет композицию произведений и носит только комедийный характер, в «Беге» это не один из мотивов, а центральная тема с сатирическим и трагедийным звучанием. Здесь в поле зрения драматурга находятся такие нравственные и историко-философские вопросы, как взаимосвязь личности и истории, личности и обстоятельств, случайности и закономерности, проблема вины и расплаты. И если в «Днях Турбиных» в основе конфликта выбор, то в «Беге» — ответственность за принятое решение.

Вынесенное в название пьесы слово «Бег» указывает на эмоционально-напряженный темп «повествования», причем для Булгакова одинаково важно и воспроизведение событий гражданской войны в их реальном проявлении (через быт, характеры и судьбы действующих лиц), и философско-символическое обоснование мыслей о закономерности победы ре-

---

[7] Булгаков Михаил. Роман Пьеса. Рассказ. Томск, 1988. С. 56.

[8] Рудницкий К. Михаил Булгаков//Вопросы театра. М. ВТО, 1966. С. 128.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

волюции и исторической обреченности «белой гвардии», бессмысленности «бега».

К. Маркс отметил два возможных источника трагического конфликта: «...Человек, опередивший свое время, входит в конфликт с ним — это главный, решающий источник. Но есть и другой — конфликт между историческим временем и героем, защищающим то, что уже предопределено историей»[9]. Трагизм судеб «интеллектуальных героев» булгаковских пьес о гражданской войне (А. Турбин, Р. Хлудов) проистекает из этого второго источника. Вместе с тем — и это одна из характерных особенностей пьесы — историзм мышления драматурга сочетается с постановкой серьезных философских проблем. Для понимания исторической и философской глубины «Бега», которому Горький пророчил «триумф, анафемский успех», важен эпиграф к произведению:

Бессмертье — тихий светлый брег,
Наш путь — к нему стремленье,
Покойся, кто свой кончил бег...[10]

В этом изречении В. А. Жуковского — сквозной булгаковский мотив бессмертия и покоя, который найдет свое развитие в романе «Мастер и Маргарита». В «Беге» эта философская проблема связана прежде всего со страшной фигурой Романа Хлудова.

Сосредоточивая внимание на проблеме преступления и наказания, некоторые исследователи приходят к выводу, что «подлинного историзма в пьесе нет, так как нет всестороннего охвата исторических событий»[11]. Несмотря на то, что драматург не пытается дать всестороннее изображение противоборствующих сил, дыхание истории подспудно ощущается на всем протяжении «Бега». Булгаков наблюдал в Киеве падение Скоропадского и Петлюры, жестокость и беспорядочное отступление белых. И в этой сфере для него открылась возможность запечатлеть происходящее, показать через паническое бегство белой гвардии всепобеждающую силу революции. В ее водовороте мечутся священнослужители и интеллигенты, ищущие «тихой пристани», белогвардейские офицеры и дельцы различных рангов и состояний. Невольно вспомина-

---

9 Булгаков.//Очерки истории русской советской драматургии: В. 3 т. М.; Л., 1966. Т. 2. С. 127.

10 Жуковский В. А. Певец во стане русских воинов//Русская поэзия XIX в. М., 1974. С. 42.

11 Ермакова Т. А. Драматургия М. А. Булгакова: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1971. С. 71.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ются строки из поэмы Д. Бедного, где «Главная улица в панике бешеной...», где слышится чеканная поступь солдат революции:

— Вот они... Видите? Вот они, тут!..
— Идут!
— Идут![12]

«Они идут и всех вас прикончат!»[13] — обращается к Хлудову и его окружению Серафима, и кажется, что ее устами говорит само Время.

Основные исторические события в «Беге» совершаются за сценой (так же, как история с жегловцами в «Любви Яровой» К. А. Тренева), но именно они определяют движение сюжета. Мысль о неодолимости большевиков логически вытекает из всего развития действия «Бега» и звучит в репликах охваченных паникой персонажей пьесы. «Драпать надо! Корпус идет за нами по пятам... Нас Буденный к морю придушит!.. Карту мне!.. Все заперто! Гроб!» — восклицает Чарнота (277). Лаконизм реплики в сочетании с восклицательной интонацией, образ-символ «гроб», эмоционально насыщенные глаголы — все это развивает знакомый по «Дням Турбиных» мотив обреченности белого движения («Значит, кончено! Гроб! Крышка!»[14] — произносит Алексей Турбин).

Ощущение безысходности в репликах Хлудова усиливается благодаря самоиронии героя. Его высказывания звучат «снижающим комментарием» пышных, торжественных изречений архиепископа Африкана:

Африкан... С нами крестная сила, она низлагает врага благословнным оружием...

Хлудов. Ваше преосвященство,... вы напрасно беспокоите господа бога. Он уже явно и давно от нас отступился... Георгий-то Победоносец смеется! (286).

Кажется, сама природа на стороне большевиков. Подобно тому, как мороз спас революционную Москву от нашествия «гадов» в «Роковых яйцах», так в «Беге» «случился зверский, непонятный в начале ноября в Крыму мороз. Сковал Сиваш, Чонгар, Перекоп...» (279), — читаем в ремарке. Мало того, такого «никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало, и

---

[12] Бедный Д. Главная улица//Избр. произв. М., 1963. С. 223. (Здесь и в дальнейшем выделено мной. — **В. П.**).

[13] Булгаков Михаил. Роман. Пьеса. Повесть. Рассказ. Томск, 1988. С. 288. В дальнейшем «Бег» цитируется по этому источнику с указанием страниц в тексте.

[14] Булгаков Михаил. Драмы и комедии. М., 1965. С. 88.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

большевики, как по паркету, прошли» (286), — произносит Хлудов. Подобными почти фантастическими событиями Булгаков подчеркивает не только призрачность надежд белогвардейцев, но и глобальный характер революции, ее историческую закономерность.

Во время работы над «Бегом» перед Булгаковым были две книги воспоминаний белогвардейского генерала А. Я. Слащова-Крымского[15]; одна из них была издана в 1921 г. в Константинополе под броским заголовком «Требую суда общества и гласности», другая вышла в 1924 г. в Москве с предисловием Д. Фурманова. По мнению К. Рудницкого, «из них он (М. А. Булгаков — **В. П.**) и извлек всю концепцию «Бега» — странной пьесы, которая начинается как трагедия и кончается откровенным фарсом»[16].

Уже при первом знакомстве с генералом Хлудовым автор контрастными деталями как бы предвосхищает трагедию этой личности. Обращают на себя внимание детали внешности: Хлудов сидит, «съежившись», «лицом бел, как кость, волосы у него черные... кажется моложе всех окружающих, но глаза у него старые» (280). Булгаков ставит своей задачей проникнуть во внутренний мир героя, чтобы обнажить тот духовный распад личности, который является закономерным следствием служения антинародной идее. «Он болен чем-то, этот человек, весь болен с ног до головы. Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает самому себе вопросы и любит сам же на них отвечать... Он возбуждает страх. Он болен — Роман Валерьянович» (280). Эта вступительная ремарка выделяет психологическую доминанту характера и перекликается с размышлениями самого героя: «Чем я болен? Болен ли я?.. Я болен, я болен. Только не знаю чем» (290 — 291).

В критике истоки «болезни» Хлудова рассматриваются по-разному. А. М. Смелянский полагает, что «постоянная обращенность к самому себе... сближает раздвоенного булгаковского героя с больными героями Достоевского»[17]. По его мнению, в трагедии Хлудова находит разрешение тема «Преступления и наказания». К той же мысли склоняется Ю. М. Барбой: «Если болен, то болезнь не биологическая, не психиче-

---

[15] Критика считает Слащова прообразом генерала Хлудова.

[16] Рудницкий К. Михаил Булгаков//Вопросы театра. М., 1966. С. 132.

[17] Альтшулер А. М. «Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова в истории советского театра 20-х годов: Дис. ... канд. искусств. наук. М., 1972. С. 313.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ская, а «философская» — та самая, которой страдал Раскольников, но еще очевидней — Иван Карамазов»[18]. Иную точку зрения высказывает Б. Емельянов: «Кадровый военный,.. человек чести в роли вешателя, одно имя которого внушает омерзение, — такова железная логика банкротства белогвардейского движения... Его решение вернуться и отдать себя правосудию — ...не просто русская жажда покаяния, как у Раскольникова или Никиты из «Власти тьмы»[19].

На наш взгляд, перекличка с Достоевским только в том, что Булгаков тоже затрагивает проблему преступления и наказания. Но если в романе Достоевского она в центре внимания, то в «Беге» основной конфликт — столкновение личности и истории. К тому же, сама постановка проблемы иная: если Раскольников убивает «для себя», потому что его мучают сомнения: «Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...»[20], то Хлудов с бессильной злобой и отчаянием восклицает: «Кто бы вешал? Вешал бы кто, ваше высокопревосходительство?» (286), и истоки его трагедии — в иной плоскости.

При появлении Романа Валерьяновича на сцене подспудно возникает мотив «игры», знакомый по «Дням Турбиных»: Хлудов «брит, как актер», «Когда хочет изобразить улыбку, скалится» (280). Предчувствуя неизбежность трагической развязки, он произносит: «Никто нас не любит, никто. И из-за этого трагедии, как в театре все равно» (281). В ходе развития действия намек на «игру» конкретизируется. В разговоре с главнокомандующим Хлудов произносит: «Гоните верного слугу? И аз, иже кровь в непрестанных боях за тя аки воду лиях и лиях...» (299). Горькая ирония героя над самим собой слышится в этой реминисценции из переписки Ивана Грозного с Курбским. «Клоун», — раздается в ответ. И в этом тоже есть истина, ибо Хлудов — человек, обреченный играть роль, и это роль палача в кровавом «балагане».

Мотив «игры» обнажает внутреннюю пустоту того идола, которому должен был служить генерал Хлудов. Еще Алексей

---

[18] Барбой Ю. М. Эпическое и драматическое в советской драматургии середины 20-х — начала 30-х годов: Дис. ... канд. искусств. наук. Л., 1975. С. 114.

[19] Емельянов Б. Тридцать лет спустя//Театр. 1967. № 8. С. 38.

[20] Достоевский Ф. М. Преступление и наказание//Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 332.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Турбин с негодованием отзывался о гетмане и «штабной ораве»: «Ну, попадешься ты мне,.. пан гетман! Гадина!»[21] Роман Хлудов, как бы продолжая эту обличительную линию, обрушивает свою ненависть и на белого главнокомандующего («Не скрою, ненавижу!» (299), и на «тыловых гнид» («заграничным шлюхам собольих манжет не видать!» (284) — на всех тех, кто прямо или косвенно повинен в кровавой авантюре и ее последствиях.

Жестокий до бесчеловечия облик палача Хлудова предстает в эпизоде с Олькой. Отчаянная попытка начальника станции заслониться от неминуемой гибели ребенком, черные мешки на фонарях — все это психологически мотивирует взрыв негодования Серафимы и Крапилина.

Серафима. ...Вот и упостоилась липезреть: сидит на табуретке, а кругом висят мешки. Мешки да мешки!.. Зверюга! Шакал! **(288).** Крапилин (став перед Хлудовым). Точно так. Как в книгах написано: шакал!.. За что ты, мировой зверь, порезал солдат на Перекопе?... Стервятиной питаешься? **(289).**

Хлудов — последнее, доведенное до дикости сопротивление обреченных воле истории, закономерно превращающее их в кровавых палачей. Критика видит в нем то «убежденного борца за белую идею»[22], «самого доблестного ее рыцаря»[23], то человека, который «где-то незаметно для себя... пошел против себя», так как «нельзя служить делу, в которое не веришь»[24]. Истоки «фанатизма» Хлудова — не в преданности «белой идее», а в ощущении трагического бессилия, невозможности повиноваться голосу совести. Хлудов и Чарнота сначала под влиянием привычных представлений о долге, а позднее — по инерции отстаивают обреченное самой историей дело. Шаг за шагом они, особенно Хлудов, все больше обременяют свою совесть содеянным, и пролитая кровь намертво приковывает их к белому движению. Отсюда и проистекает внутренняя раздвоенность Романа Хлудова, его «болезнь». «Ненавижу за то, что вы вовлекли меня во все это... Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ни-

---

[21] Булгаков Михаил. Драма и комедии. М., 1965. С. 89.

[22] Альтшулер А. М. «Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова в истории советского театра 20-х годов: Дис. ... канд. искусств. наук. М., 1972. С. 295.

[23] Рудницкий К. Михаил Булгаков//Вопросы театра. М., 1966. С. 132.

[24] Ермакова Т. А. Драматургия М. А. Булгакова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1971. С. 85.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

чего не выйдет, и который должен делать? Вы стали причиной моей болезни!» (299) — с болью и гневом бросает Хлудов белому главнокомандующему.

Своего апогея трагическое напряжение достигает в сценах, изображающих суд совести генерала Хлудова. Казнив Крапилина, который, «заносясь в гибельные выси» (290), осмелился сказать правду, Роман Хлудов, как и Понтий Пилат («Мастер и Маргарита»), отправивший на смерть Иешуа, утратил покой. Повешенный становится и жертвой, и палачом Хлудова, его ожившей совестью:

Хлудов. ... Если ты стал моим спутником,о солдат, то говори со мной... Твое молчание давит меня... Пойми, что ты просто попал под колесо, и оно тебя стерло и кости твои сломало. И бессмысленно таскаться за мной...
Голубков. С кем вы говорите?
Хлудов. А? С кем?... Ни с кем, сам с собой.

Болезнь Хлудова — не что иное, как трудный процесс самоосмысления, как попытка найти выход из нравственного тупика, ибо исторический тупик хлудовых очевиден. Страдания героя, исполненные трагизма, в то же время воспринимаются как закономерное следствие нарушения исторических законов и извечных нравственных норм, как справедливое возмездие.

Сюжетная линия Романа Хлудова реализуется как в конкретных поступках героя, так и в обобщенно-символической форме. В сознании Хлудова реальные картины часто метафоризуются. Символическое значение приобретает последовательно проводимое сближение персонажей с бегущими по столу тараканами:

Хлудов. Конницу по дороге сильно трепали зеленые... А я сам уютно ехал. Забился в уголок купе, ни я никого не обижаю, ни меня никто. В общем, сумерки, ваше высокопревосходительство, как в кухне. ...Да в детстве это было. В кухню раз вошел в сумерки — тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали. Спичка возьми и погасни. Слышу, они лапками шуршат — шур-шур, мур-мур... И у нас тоже мгла и шуршание. Смотрю и думаю: куда бегут? Как тараканы, в ведро. С кухонного стола — бух! (298).

Столь глубокому взаимопроникновению реального и символического способствует и сходная обстановка действия: и там, и здесь оно происходит во мгле, в сумерках.

Один из вариантов названия пьесы — «Тараканий бег». Впоследствии этот излишне прямолинейный заголовок Булгаков заменил более нейтральным, но подспудно образ «тараканьих бегов» пронизывает все действие, имея как прямое,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

так и переносное значение. Проекция этого образа на судьбы персонажей создает яркую сатирическую картину. «Из Петербурга бежим, все бежим да бежим... Куда?» (288) — вопрошает Серафима. Сначала — «к Роману Хлудову под крыло», а дальше? Бежит и Хлудов, все бегут. А куда?

Главнокомандующий. ...Я и сам сейчас переезжаю в гостиницу.
Хлудов. К воде поближе? (299).

И вновь возникает ассоциативная связь с репликой Хлудова («Куда бегут? Как тараканы в ведро»), которая конкретизируется в последующем диалоге с Голубковым:

Хлудов. ...Позвольте, кому же вы хотели здесь жаловаться на меня?
Голубков. Главнокомандующему.
Хлудов. Поздно. Нету его... Ведро с водой. Он погрузился в небытие... (300—301).

Все, что происходит с того момента, как герои оказываются в эмиграции, — не что иное, как небытие, напоминающее тараканью суету в ведре с водой. Содержанием пятого — восьмого «снов» Булгаков показывает тщетность попыток «бывших русских» уцелеть на чужих перепутьях. Называя картины пьесы «снами», автор ориентирует читателя на нечто фантастическое, ирреальное и тем самым подчеркивает иллюзорность, призрачность надежд «белой гвардии». «Непостижимую игру ведет жизнь с людьми, оторвавшимися от родной земли, — пишет В. Каверин. — Комическое в этой игре вдруг оборачивается трагедией...»[25] Внешне комичными кажутся попытки Черноты выступить в роли торговца. «Боже мой, до чего же сволочной город!» (304) — в сердцах бросает герой, и словно в ответ — метафорическая ремарка: «Константинополь стонет над Чарнотой» (304). Бездушный чужой город давит, гнетет людей, уродует их судьбы. «У, гнусный город! У, клопы! У, Босфор!..» (313) — с отчаянием и ненавистью произносит Люська. «Ужасный город! Нестерпимый город! Душный город!» (317) — восклицает Голубков. «Душный город! И это позорище — тараканьи бега!» (329) — вторит ему Хлудов.

Исполнены глубокого смысла символические параллели: сумерки (тьма монастырской обители), тараканы на плите (маскарад испуганных обитателей монастыря), вспыхнула и

---

[25] Каверин В. Заметки о драматургии Булгакова//Булгаков Михаил. Драмы и комедии. М., 1965. С. 10—11.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

погасла спичка (фонарик Баева), тараканы, шурша лапками, побежали к краю кухонного стола (паническое бегство белых в Севастополь), тараканы с кухонного стола в ведро — бух! (эмиграция, «небытие» пятого — восьмого «снов»).

«Небытие» уравнивает героев: нет более командующего фронтом Хлудова, нет лихого генерала Чарноты, нет и петербургского приват-доцента Голубкова. Перед нами отверженные, покинувшие родину люди, и драматург уподобляет их тараканам. «Сон» восьмой и последний подводит черту под судьбами героев трагикомедии «Бег», и на смену фарсово-буффонадным интонациям вновь приходят трагедийные. Здесь получает разрешение обширная историко-философская и нравственная проблематика произведения, причем на первый план выступает мотив вины и расплаты.

Оглядываясь на пройденный кровавый путь, Хлудов подводит горькие итоги: «Итак, все это я сделал напрасно» (327). Перед нами — трагедия напрасно расстраченных душевных сил и возможностей, бесцельно прожитой жизни. Подобно некрасовскому атаману Кудеяру, бремя грехов которого спадает, как только он убивает лютого помещика, Роман Хлудов может обрести покой, облегчить свою вину только в том случае, если вынесет смертный приговор великому грешнику — самому себе. Отдавая себе отчет в том, что это грозит ему, Хлудов решает вернуться на родину «под своим именем». «Опомнитесь, — испуганно восклицает Серафима, — вас сейчас же расстреляют!» «Моментально... Мгновенно, — с улыбкой подтверждает герой. — Ситцевая рубашка, подвал, снег... Готово! Тает мое бремя». Решение Хлудова — не безумие, не жажда покаяния, это прозрение, осознание того, что русскому человеку нельзя без родины, и готовность держать ответ за содеянное. Не смерти боится Хлудов, а той кровавой памяти, которую он по себе оставил. «Я вылечился сегодня. Я совершенно здоров. Не таракан, в ведрах плавать не стану. Я помню армии, бои, снега, столбы и на столбах фонарики... Хлудов пройдет под фонариками» (329).

Безумен не Хлудов, а весь тот мир эмиграции и «тараканьих бегов», в котором оказались герои пьесы. Трагикомические скитания заставляют каждого переосмыслить свои позиции и сделать свой окончательный выбор. Безумием они называют теперь свое бегство на чужбину:

Серафима. ...Я решила: вот казаков пустили домой, и я попрошусь, вернусь вместе с ними... Зачем я, сумасшедшая, поехала?
Хлудов. Умно. Очень. Умный человек, а? (329).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В финале пьесы Чарнота остается один. Он в отчаянии восклицает: «...Пути наши разошлись, судьба нас развязала. Кто в петлю, кто в Питер, а я куда? Кто я теперь? Я — Вечный Жид отныне! Я — Агасфер. Летучий я голландец! Я — черт собачий!» (331). Невольно возникает в памяти эпиграф к пьесе: «...Покойся, кто свой кончил бег!» Но нет и не может быть покоя у человека без родины. Вечно обречен бежать, скитаться по белу свету в поисках своего «светлого брега» неприкаянный генерал Чарнота.

Своеобразным композиционным обрамлением и логическим завершением пьесы является диалог Голубкова и Серафимы, в котором вновь звучит мотив «сна». «Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны?.. Куда, зачем мы бежали? Фонари на перроне, черные мешки,.. потом зной!.. Я хочу все забыть, как будто ничего не было!» — с искренней душевной болью произносит Серафима. «Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь!» (332) — отвечает ей Голубков.

Всему приходит конец, кончаются и сумеречные, страшные «сны» «Бега». «Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле...»[26] — завершает Булгаков роман «Белая гвардия». В том же обобщенно-философском плане — последняя реплика Голубкова: «Пройдет месяц, мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег, и наши следы заметет...» (332).

В романе «Белая гвардия» Булгаков впервые обратился к широкому эпическому полотну о судьбе интеллигенции в годы революции и гражданской войны. Пьесу «Дни Турбиных» характеризует иной угол зрения на события, более высокая степень проникновения автора в суть происходящего. Но если в финале «Дней Турбиных» драматург словно предсказывает возможность продолжения темы («Кому — пролог, а кому — эпилог»), то «Бег», в трагикомическом ключе исчерпавший ее, завершается лаконичным «Конец!» (332). «Именнно в «Беге» во многом подготовлено то понимание «бега времени» в его отношении к человеку, которое сполна и на другом уровне воплотится в «Мастере и Маргарите»[27], именно в этом произведении отчетливо просматриваются закономерности исторического процесса.

---

[26] Булгаков Михаил. Роман. Пьесы. Повесть. Рассказ. Томск. 1988. С. 266.

[27] Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 188.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

О. А. ДАШЕВСКАЯ

Библейское начало в драматургии М. Булгакова («Бег», «Адам и Ева»)

Одной из типологических особенностей ранней советской литературы является наличие мифа в структуре произведений разных литературных родов. В художественном сознании эпохи (20 — 30-е годы) превалирует интерес к христианской мифологии (А. Белый, Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Цветаева, Е. Замятин, А. Платонов).

Библейские сюжеты, мотивы, образы в разных формах и видах присутствуют почти во всех произведениях М. Булгакова. С этой точки зрения в меньшей степени изучена его драматургия. Можно сказать, что эта проблема по отношению к пьесам писателя, по существу, не ставилась[1]. Между тем исследование «библейских аллюзий» представляется принципиально значимым, так как они помогают прояснить драматургические опыты М. Булгакова во всей их полноте и сложности, уточнить существенные моменты их идейно-художественной концепции.

Среди драматургических произведений библейская символика особо актуализируется в пьесах «Бег» (1928) и «Адам и Ева» (1931). В них она представляет собой не отдельные вкрапления, как, например, в «Днях Турбиных», а организует внутреннее действие, мощную зону подтекста, самостоятельный сюжет.

Обращает на себя внимание приверженность писателя к определенным, сходным мотивам, прежде всего к теме Апокалипсиса. Она универсальна для М. Булгакова. В «Беге» тема Апокалипсиса отражает булгаковское понимание револю-

---

[1] Частные аспекты проблемы намечены в следующих исследованиях: Смелянский, А. М. Булгаков в Художественном театре. М., 1987; Петров В. Эпическое в драматургии М. Булгакова (Трагикомедия «Бег»)//Худож. творчество и лит. процесс. Томск, 1988. Вып. 9.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ции. В своем общем значении она воплощает идею предстоящих мук и надежды на торжество справедливости[2].

Революция и гражданская война видятся художнику неуправляемой стихией, страшной разрушительной силой, роковой, навязанной извне, не зависящей от человека, все вовлекающей в бесконечное движение. Она чужда человеку корневой культуры, привязанному к месту рождения, к дому[3]. Она толкнула героев на путь «бега», обрекла на утрату мира, покоя, уюта. Сны видят не только Серафима и Голубков, но и самому писателю все происходящее кажется «страшным сном». Такое отношение к историческим событиям выражено в очерках начала 20-х гг., в рассказе «Красная корона», в «Белой гвардии», к которым генетически восходит пьеса. Оно однозначно: «Да сгинет!»[4]

Тема светопреставления, «конца времени» заявлена уже в первом сне. По Библии катастрофа будет неожиданной. Поэтому каждый должен бодрствовать и держать свою лампаду зажженной[5]. Все эти моменты «прочитываются» в организации художественного пространства и времени, в световом оформлении, ряде символических деталей. Нарушается временная связь, «текут», «разваливаются» сны, выхваченные из мрака небытия. Тьма «съедает» монастырь. Со свечами бесшумно появляются и исчезают монахи. В окне танцуют отблески пламени, видно малое зарево. В «ноевом ковчеге» спасаются от революции герои.

С первых строк в пьесу входит мотив «тяжелого пути», «скитания», чисто булгаковского «полета в осенней мгле», «испытания в лихолетье», «крестного пути». Все герои вовлечены в «колесо истории»: Хлудов, вестовой Крапилин, Голубков и Серафима, Чарнота, Африкан. В определенном смысле путь их предопределен. Об этом эпиграф из произведения Жуковского «Певец во стане русских воинов». Жуковский обещает русским воинам «награду» на небесах, «тихий светлый брег» за их тернистый путь в реальности. В философии Жуковского человечество движется «стезей непостижимой» к лучшему концу. Поэтому необходимо смириться и гордиться

---

[2] См.: Брокгауз Т. П., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. СПб, 1919. Т. 2. С.

[3] Чудакова М. Жизнеописание Мих. Булгакова. М., 1988. С. 365.

[4] Булгаков М. Чаша жизни. М., 1988. С. 441.

[5] См.: Ренан Э. Жизнь Иисуса. СПб., 1906. С. 213—216.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

выпавшей им долей («блажен, кого постигнул бой»)[6]. Булгаков лишь отчасти принимает фатализм русского поэта, тут же от него отталкивается, принимает лишь в том смысле, что его герои волею исторических обстоятельств оказываются в стане белого движения. Человек у него ответствен за содеянное. В «годину испытаний» герои совершают «грехопадение». Хлудов становится генералом-вешателем, Голубков подписывает фальшивый документ, Чарнота беспечно играет в карты накануне сражения. Булгаков жестоко судит своих героев, не позволяя им списать свою «вину» на историю.

Хлудов. Пойми, что ты просто попал под колесо, и оно тебя стерло и кости твои сломало. И бессмысленно таскаться за мной. Ты слышишь, мой неизменный вестовой?[7]

В «Беге» звучит мотив «судного дня». Суд традиционно вершат ангелы. Обвинение Хлудову выносят прежде всего Серафима (серафим-ангел) и вестовой Крапилин, честный христианин. Вестовой — приносящий вести, то есть вестник, что по Библии означает «ангел»[8]. Двойственное отношение к героям определяет своеобразие библейской символики в данной пьесе. С одной стороны, ее внутренний сюжет образуют ряд примыкающих друг к другу мифологических мотивов: уже обозначенная нами тема Апокалипсиса (1-й сон), грехопадения и «судного дня» (2—3-й сны), мотив исхода (счастливого спасения) израильтян из Египта (сон 4-й), поиски «земли обетованной» (сны 5—7-й), обретение, нахождение нового «святого града» (8-й сон).

С другой стороны, «Бег» — пьеса, в которой более, чем в иных драматургических произведениях, прямо и непосредственно цитируется Ветхий Завет и где Священное писание травестируется. Отчасти это связано с отрицательным отношением писателя к официальной церкви, скомпрометировавшей себя. Цитаты из Библии служат средством разоблачения Африкана и ему подобных. В новых исторических обстоятельствах надежда на заповеди Священного писания недостаточна и несостоятельна. Поэтому Хлудов издевается над его постулатами и Африканом.

Однако есть и иная причина. «Бегство» героев за границу для Булгакова означает их «инерционное существование»,

---

[6] Жуковский В. Соч. М., 1954. С. 46.

[7] Булгаков М. Пьесы. М., 1986. С. 156—157. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[8] Мифы народов СССР. М., 1983. Т. 1. С. 76.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

движение по линии наименьшего сопротивления, иллюзию спасения. Они «автоматически» подключаются к всеобщему бегу. Поэтому авторское отношение к библейским мотивам двойственно.

В 1—7-м снах герои выступают марионетками в истории, пребывая на грани трагедии и фарса. Церковь — святое место — удивительно напоминает карусель Артура с ее делением на верх и низ, с балаганными переодеваниями. В 5-м сне Артур, тараканий царь, превращается в Петрушку; в 1-м Африкан предстает химиком, а Чарнота мадам Барабанчиковой. Апокалипсис оборачивается балаганом, мистерия — фарсом.

Мотив бегства белой армии и интеллигенции из России с помощью реминисценций прямо и непосредственно соотносится с исходом «праведных» из рабства и с их чудесным спасением, здесь же — одновременно и с тараканьими бегами, чем-то низменным, недостойным. Пребывание героев на чужбине можно толковать неоднозначно. Скитания в Константинополе и Париже, испытание нищетой, зноем, голодом, бездомностью, все нарастающими унижениями — это их наказание, и поиски земли обетованной, и крестный путь в одно и то же время. Лишь в 8-м сне они принимают самостоятельные решения, делают сознательный выбор.

Хлудов. А вот вернется Голубков — и сразу клубочек размотается. Я вас сдаю ему, и тогда каждый сам по себе, врассыпную. И кончено. (183). (Разрядка наша. — О. Д.).

Внутренние изменения персонажей подчеркнуты здесь усилением трагической подсветки отдельных образов, прежде всего Хлудова и отчасти Чарноты, хотя эпиграф к последнему сну («Жили двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман...») и его продолжение в дальнейшем тексте («...много разбойники пролили крови честных христиан» (181, 186) сопрягаются с их прошлыми преступлениями.

Противоречивость образа Хлудова содержится уже в первой ремарке, представляющей его. В его ставке на стене висит картина, изображающая Георгия Победоносца на белом коне, поражающего дракона. С первых же сцен Хлудов ассоциируется с драконом, уничтожающим безвинных и слабых. Его называют «зверем», «шакалом». Мотив «зверского», «змеиного» несколько раз звучит в ремарках. Случился «зверский мороз», по зеркалам текут «змеиные огненные отблески, от проходящих поездов», зеленые, похожие на глаза чудовищ фонари (135). Однако на характер героя проецируется и об-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

раз Георгия Победоносца. В христианской мифологии он трактуется как воин-мученик, являющийся защитником дамы[9]. Впоследствии Хлудов действительно становится спасителем Серафимы. Мотив мученичества (образ Георгия Победоносца) зазвучит именно в последнем сне. Смысл процитированного эпиграфа обычно связывают с поэмой Некрасова. Думается, что он интересен и с точки зрения библейских аллюзий. Существенное значение в нем имеет число «двенадцать», семантически очень емкое. При восхождении на Голгофу Христос делал 12 остановок. Это самый тяжелый путь. Именно в последнем сне Хлудов принимает для себя наиболее трудное решение. Движение к нему и его принятие можно сравнить с восхождением на Голгофу. Голгофа — «Лысая гора» и по форме напоминает череп. Вспомним портрет Хлудова: «Человек этот лицом бел, как кость» (136). Неся смерть другим, он несет ее и для себя. Свою «Голгофу» он содержит в себе самом.

Трагическое начало появляется и в судьбе генерала Чарноты. Тараканий король «становится» Агасфером. Это грешник, пораженный вечным проклятием за безжалостность, но в покаянии способный превращаться в доброе знамение для всего мира[10]. Он обречен на вечные скитания, ему отказано в «покое» могилы. Все герои Булгакова стремятся к некоему покою, который в их реальной жизни недостижим. Трагедия Чарноты в том, что его судьба — нарушение закона смертности.

«Обетованная земля», искомая героями, выступает и «новым градом», «святым городом». В основе композиционного членения пьесы лежит идея «сотворения нового мира». «Бег» — восемь снов. В восьмом фрагменте сны кончаются. Число семь характеризует общую идею Вселенной. Тема Апокалипсиса содержит в себе и мотив Возрождения: «...И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали»[11]. Эти слова из Нового завета включены в близкий «Бегу» по времени написания и по общей проблематике роман «Белая гвардия». В драме Булгакова образы «обетованной земли» и нового, «святого града» совмещаются, «накладываются» друг на друга, выступают единым понятием. В восприятии героев это все та же Россия. В их сознании возни-

---

[9] Там же. С. 146.
[10] Там же. С. 34.
[11] Библия. М., 1988. Апокалипсис. Гл. 21. С. 134.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кают Петербург, Москва, Харьков, Ростов, но более всего — Киев.

Чарнота. ...Ах город! Каких я только городов не перевидал, но такого.. Да, видал многие города, мировые!.. Господи! А Харьков! А Ростов! А Киев! Эх, Киев-город, красота, Марья Константиновна! Вот так лавра пылает на горах, а Днепро, Днепро! Неописуемый воздух, неописуемый свет! Травы, сеном пахнет, склоны, долы, на Днепре черторой! (161). (Разрядка наша. — О. Д.).

Обратим внимание на настойчивое повторение слова «город»: не Россия, не русская земля, а город. «Новый град» в Библии находится на горе. Здесь «лавра пылает на горах». Боссоздается идеальная модель мира, своеобразный космос, собранный из первоэлементов бытия, где все максимально благоприятно для человеческого существования: река — свежий воздух — «неописуемый свет» — плодородные земли — простор — тишина. «Образ мира» принципиально противопоставлен хаосу Константинополя. Его описание и восприятие героями осуществляется по тем же параметерам. Несколько раз звучит мотив «душного города», зноя; теснота, толкотня, невообразимая музыкальная какофония. Киев является синонимом других городов, своеобразным символом России. В понимании Булгакова он сыграл совершенно особую роль в ее историческом развитии и является высшим воплощением исконно национального начала, истоком славянского типа сознания, культуры, которые должны быть сохранены, особенно в эпоху их слома. Следует отметить, что сама книга «Исход» из «Пятикнижия Моисея» несет идею обретения национального самосознания. Булгаков считает, что социальные потрясения не изменят основу человеческого бытия и поэтому выявляет вечные, неизменные начала жизни. В одной из последних ремарок все шире разливается хор монахов: «Господу богу помолимся, древнюю быль возвестим!...» И далее продолжение ремарки: «Издали полился голос муэдзина» с молитвой магометан (185). В последних репликах Голубкова и Серафимы выражена надежда, что кошмар истории скоро кончится («Я хочу все забыть, как будто ничего не было... Пройдет месяц, мы вернемся... и тогда пойдет снег, и наши следы заметет») (185).

Тема «нового града», построенного нового общества продолжена в пьесе «Адам и Ева». На рубеже 30-х гг. Булгаков, подключаясь к проблематике литературного процесса, пишет «футурологическую» драму о характере формирования социальных структур и о перспективах их развития. Новый

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

круг вопросов, поднятых в ней, определяет «строй» библейских ассоциаций. Прежде всего следует отметить, что по сравнению с «Бегом» и всеми другими пьесами драматурга, «библейский план» здесь особо значим, он «выпячен», всячески подчеркнут. Это самая «библейская» пьеса Булгакова, что обозначено заглавием, выбором главных героев, эпиграфом.

Главный библейский сюжет, отправной для понимания булгаковской концепции, от которого «ответвляются» все остальные, — миф об Адаме и Еве. Сам его выбор содержит главную проблему пьесы — новое социальное устройство (обещанный рай) и возможность сохранения и продолжения жизни. Адам означает «человек», Ева — «жизнь». Адам и Ева воплощают идею любви к людям и к жизни в целом, жизни в ее онтологическом смысле, как сохранения всебытия. Речь идет о сохранении всей органической жизни. Поэтому в пьесу входит тема безвинно погубленной собаки. В последнем действии появляется новая мифологема — образ петуха, спасаемого героями. Петух в культурном сознании выступает символом вечного возрождения жизни[12]. Жизнь утверждается как высшая ценность бытия. Фабула начинается с соединения героев. Однако их счастью не суждено сбыться. Оно разрушается вместе с гибелью несовершенного социума, в который они помещены.

Современный мир анализируется художником с точки зрения его идеологии, нравственно-этических представлений (массового сознания) и культуры. Для Булгакова все они взаимосвязаны. Отсюда ведущие группы персонажей: коммунисты Дараган и Адам Красовский, творческая интеллигенция — литератор Пончик-Непобеда, пекарь — Маркизов. Особое место в нем занимают Ефросимов и Ева.

Господствующая классовая идеология деформирует массовое сознание, порождает всеобщий «массовый гипноз», не позволяет вырабатывать самостоятельные нравственные принципы поведения. Все ненавидят враждебный капиталистический мир и готовятся к его уничтожению, все не принимают инакомыслия, все готовы к беспрекословному выполнению любых приказов для уничтожения носителей вредных обществу идей. Воплощением этого выступает попытка Маркизова избить «буржуя» Ефросимова, коллективное пение девушек, их хождение с винтовками по улицам и особенно явление Туллеров для ареста ученого, совершенно одинаковых,

---

[12] Мифы народов СССР. Т. 2. С. 309—310.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

безличных, названных «Туллер 1-й» и «Туллер 2-й». Бездуховность данного состояния мира закрепляется и поддерживается порожденной им псевдокультурой, тиражированием таких бездарных произведений, как «Красные зеленя» Пончика-Непобеды. Развитие научно-технических знаний, всячески стимулируемых, является внешней стороной прогресса. Будучи не сопряженными с гуманистическими общечеловеческими целями, они становятся губительными и приводят мир к катастрофе.

Булгаковым принципиально переосмысливается мотив грехопадения героев, имеющий существенное значение в структуре драматического действия. Ему оказывается подверженным Адам. «Праведный» и «безгрешный» в первой сцене он подключается к опасным социальным идеям Дарагана, затем к действиям других персонажей (арест Ефросимова), тем самым становится пособником всеобщего безумия, виновником уничтожения жизни. Смысл его грехопадения в постепенном искажении его изначального природного предназначения, как прародителя человеческого рода, в утрате гуманного, милосердного начала и замене его узкоклассовым, временным, суетным. Это проявляется прежде всего в отношении Адама к профессору Ефросимову: от непонимания его слов и поступков к подозрению («он сумашедший») и, наконец, к попытке убить ученого.

Неожиданно, стихийно начавшаяся химическая война — наказание греховному миру за его преступления. На это прямо указывает эпиграф из книги «Бытие»: «...И не буду больше поражать всего живущего, как я сделал...»[13]. «Катастрофа», Апокалипсис — здесь явление обобщенное, универсальное, содержит элементы разных мотивов из Библии. Бедствие сопровождается огнем, грохотом музыки в громкоговорителе; звучат то мощные хоры, то военные марши, то «взрывы труб», то «музыка разваливается» (199). В любом случае она является источником опасности, смерти и сопутствует ей.

Во II — IV действиях вновь «сотворяется» мир, причем воссоздается процесс развития цивилизации. В них содержится некий «космологический код». После разрушения из тьмы создается космос, состоящий из разных стихий: огонь, земля, воздух. Особо значимыми становятся мотивы огня и дыхания,

---

[13] Булгаков М. Адам и Ева//Совр. драматургия. 1987. № 3. С. 191. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вдыхания воздуха, что означает творение мира[14]. В мифологические мотивы входят образы неба, земли, света, солнца. Они расположены соответственно порядку сотворения Вселенной: из хаоса (тьмы) появляются сначала небо и земля (с неба падает Дараган), на декорации в окне изображены ад и рай, приходят люди (Ева и Адам), берут «все, что нужно для жизни» (194), они помещаются в природный мир, человек заводит утварь, животных. Порядок творения подчеркивается числовым показателем. Здесь это цифра «семь» (билеты на Зеленый мыс в 7-й вагон).

Процесс развития мироздания воссоздается логикой включения мифологических мотивов: миф об Адаме и Еве — о змее искусителе — о поисках добра и зла — о «новом Адаме». Библейские сюжеты и их расположение оформляют мысль о характере исторического развития. В представлениях писателя жизнь движется законами органического произрастания, естественного саморазвития. Он не принимает рационалистической «организации человечества», перекраивания мира прежде всего экономически в виде «светлых зданий», насильственного построения общего для всех «рая», превалирования технической цивилизации.

Булгаков утверждает приоритет общечеловеческих понятий, связей, взаимоотношений над идеологическими построениями. Не случайно в начале третьего действия Маркизов находит неизвестную, разорванную книгу, где читает: «...Нехорошо быть человеку одному. Сотворим ему помощника, соответственного ему...» (206). Эти слова подчеркивают, что люди более всего нуждаются друг в друге. Немногим позже эта мысль уточняется в высказывании Евы: «Я слышу — война, газ, чума, человечество, построим новые города... Мы найдем человеческий материал! А я не хочу никакого человеческого матриала, я хочу просто людей, а больше всего одного человека» (216).

Характерно, что Библия не только цитируется, но прямо и непосредственно появляется как самостоятельный предмет, художественный образ. Значимость ее безусловна. Это единственная сохранившаяся книга, все остальные гибнут, главная, нетленная, вечная, несущая универсальную истину, полноту знания о мире. Это некий **пратекст**, который должен быть подключен к современному сознанию в эпоху кризиса культуры. Одна из ее ведущих функций — культурологиче-

---

[14] Мифы... Т. 1. С. 243.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ская. Ее находит Маркизов, для которого она неведома и который более всех нуждается в ней. Она заменяет ему «Графа Монте-Кристо» и роман Пончика-Непобеды. Понятие «культуры» у Булгакова включает в себя прежде всего идею Христианства, учение о жизни Христа.

Тема Христа входит в пьесу с образом Ефросимова. В третье действие включается фрагмент о Змее-искусителе. Внешне он сопряжен с образом Пончика-Непобеды, выявляющим свое двуличие и искушающим Маркизова и Еву. Однако он соотносится с общим содержанием драмы. Само сюжетное движение выстраивается как путь познания добра и зла. Его проходит Ева. Постепенно выявляется несостоятельность ее избранника. На звание «нового Адама», объясняясь ей в любви и прося ее руки, претендуют поочередно Дараган, Пончик-Непобеда, Маркизов. Все получают отказ. Ева занимает совершенно особое место в пьесе. Она воплощает родовое, природное, гуманное для Булгакова, начало жизни, она наделена универсализмом мировосприятия, сопричастна Бытию. Поэтому именно ею, как бы самой жизнью избирается «новый Адам». «Новым Адамом» становится близкий ей духовно (по широте мировосприятия) и душевно профессор Ефросимов.

Ева. ...Оказывается, мы совершенно одинаковы, у нас одна душа, разрезанная пополам... **(216).**

Он дополняет их союз интеллектом и творческим импульсом.

По Библии «новым», «вторым» Адамом становится Христос. Адам впал в первородный грех и обрек человечество на смерть. «Новый Адам» призван очистить людей от греха, стать спасителем человеческого рода и дать ему вечную жизнь[15]. В христианской эсхатологии явление Христа происходит накануне катастрофы, с неба, под громогласные звуки трубы. В это время раскрываются книги, символизирующие полноту знаний обо всем[16]. Обратим внимание на особую значимость образа неба. В небе летают истребители. «С неба» падает Дараган в разрушенный Ленинград. Взоры всех постоянно устремлены на небо во второй части пьесы. Герои жгут костры, ожидая возвращения Дарагана. Наконец с неба прилетает экскорт земного шара. Ефросимов появляется через окно. Оно связано с небом и солнцем. Они соприродны и единосущны. Появлению Христа сопутствует сноп огня. Про-

---

[15] Там же. С. 42.
[16] Там же. Т. 2. С. 469.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

фессор «ослепляет» всех изобретенным аппаратом. Он наделен даром пророчества, Ева его называет «пророк», «гений». Пророчество у героев Булгакова — частый мотив творчества. Дело пророка — провозглашать истину. Как верно было отмечено в критике, пророчество — простая и естественная форма поведения порядочного человека[17]. Ефросимов лишен мессианства, максимально очеловечен (как и Персиков, Мастер), даже иногда «снижен». Его отличает высокий профессионализм, а также предвидение возможных последствий человеческих действий и попытка их предупреждения. Но главное, он духовно противостоит общим представлениям и внутренне свободен в своих поступках.

Антагонистом Ефросимова выступает Дараган. На протяжении драматического действия они определенным образом сопоставлены и противопоставлены. Постоянно оказываются в сходных ситуациях. Они аналогично появляются: один — «с неба», другой — в окно. Оба «являются» в «свете». Оба безумны, правда, по-разному, но кажутся таковыми друг другу. Они высказываются по отношению к одним и тем же событиям, выявляя противоположность воззрений. При этом они облачены в одежду противоположного цвета: Ефросимов в «безукоризненном белье», здесь подразумевается **в белом,** Дараган — **в черном.** Они своеобразные двойники. Все это позволяет предположить, что образ Дарагана связан с мотивом Антихриста.

Упоминание об Антихристе впервые возникает в очерке «Киев-город» (1923). Там высмеивается темнота жителей, верящих в его пришествие в 32-м году. Тема Антихриста пунктирно проходит в «Беге». «Антихристовы знаки» начертаны на шлемах и «руках» красноармейцев. Кроме того, примечателен возглас Чарноты: «Буденый — с неба». Черты Антихриста свойственны Хлудову, Антихрист — зверь.

Если мы обратимся к первоисточнику, то обнаружим, что Антихрист (Противохристос), посланник Сатаны, появляется одновременно с Христом, чтобы возглавить борьбу против него. В широком смысле это — отрицатель моральных принципов Христа[18]. Антихриста должна погубить очная ставка с Христом. Булгаков переосмысливает «библейский» мотив. В пьесе «внутренний поединок» Ефросимова и Дарагана продолжается на протяжении всего драматического действия.

---

[17] Петровский М. С. Мих. Булгаков: киевские театральные встречи//Русская литература. 1989. № 1. С. 10.

[18] Мифы... Т. 1. С. 85—86.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Внешне побеждает Дараган. Он вновь ограничивает свободу ученого. Откладывается поездка на Зеленый мыс. Реально в мире господствует «антихристово начало». Однако временная его победа предваряет окончательное падение. Обратим внимание на всю совокупность «микродеталей», завершающих последнее действие. В ремарке указано: «Дараган стоит в солнце, Ефросимов — в тени». (219). Но вспомним, что это «суровый, безрадостный рассвет» (214). «Адам» стоит с Евой. Они несут в котомке петуха. В Новом завете петух выступает символом истинного проповедника и некоей решающей грани. Чтобы «сеяние и жатва не прекратились», как заявлено в эпиграфе, надо, чтобы первым человеком в обществе стал «второй Адам», человек, несущий «вечные» духовные, в понимании Булгакова, ценности.

Мы рассматриваем «библейскую символику» не во всем объеме. Она нас интересует с точки зрения ее эволюции в драматургии художника и в типологическом аспекте. Тема Христа, впервые заявленная в «Адаме и Еве», остается в драматургических опытах 30-х гг. («Последние дни», «Дон Кихот»). В названных пьесах усиливается трагический аспект конфликта личности и общества, художника (творца) и власти. Поэтому в них драматурга интересует не факт явления Христа в мир и утверждение им духовно-нравственных ценностей, как в «Адаме и Еве», а тема гибели, «казни» героя.

В «Последних днях» она воплощена в системе лейтмотивов и символической детализации. Как отмечает Петровский, для культурных представлений той среды сама формула «последние дни» была знаком прикрепления к «евангельским событиям». В то время вышла уже в который раз переизданная книга М. Борисова «Последние дни земной жизни Иисуса Христа»[19]. В драме Булгакова история последних дней жизни Пушкина «подсвечивается» библейским сказанием о последних днях Христа. Это проявляется в ряде моментов. Во-первых, в мотиве Иуды. Битков и Богомазов получают по тридцать рублей за донесение на Пушкина. Во-вторых, включением в текст пьесы стихов Пушкина «Мирская власть». Ситуация с брюлловской картиной, охраняемой жандармами, прямо и непосредственно соотносится с гибелью самого поэта в дальнейшем развитии драматического действия. Его тело тайком сопровождает жандармский конвой. И наконец, в-третьих, лейтмотивом пьесы звучат стихи «Буря мглою небо кроет»,

---

[19] Петровский М. С. Цит. изд. С. 18—19.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

которые «проецируются» на мотив «светопреставления» и воскресения Христа. Сравним:

Битков. Помереть-то он помер, а вот видишь, ночью буря, столпотворение, а мы по пятьдесят верст... Вот тебе и помер... Я и то опасаюсь: зароем его, а будет ли толк... (287).

Мотив смерти переходит в тему бессмертия поэта, которое заключено в его стихах. И уже сам «иуда» (Битков) не может освободиться от их влияния, повторяя пушкинские строки.

Обращение к образу Христа и именно к мотиву «распятия» характерно для литературного процесса 30 — 50-х годов. И прежде всего следует назвать поэму А. Ахматовой «Реквием» и роман Б. Пастернака «Доктор Живаго».

Тема Христа образует «сквозной сюжет» поэмы А. Ахматовой. Она заявлена в обозначении глав. Три последние главы озаглавлены: «Приговор» — «К смерти» — «Распятие». С трагической участью Христа сопоставляется судьба сына лирической героини. Коллизия матери с сыном и «палачей», «зверей» за «красной стеной» обобщается вступлением и заключением, обрамляющими основной сюжет, и становится коллизией всех матерей и сыновей Руси с «палачами». Ее устами говорит «стомиллионный народ», она стояла «трехсотая с передачею»[20].

Ведущий символический лейтмотив поэмы — мотив креста, крестного пути, крестной муки. Образ «креста» многозначен. Крест — это страшное предзнаменование («под крестами будешь стоять»), высокое предназначение, знак святости, чистоты («о твоем кресте высоком») и одновременно смерти («... и о смерти говорят»)[21]. Кульминационный момент поэмы — распятие — выделен эпиграфом из Библии и стилистическим оформлением (10). Он подготовлен всем предыдущим развитием. Во множестве деталей и примет внешнего мира содержится «предощущение» смерти. Во время ареста сына лирическая героиня «шла как на выносе», ощущала «на губах... холод иконки», «смертный пот на челе», «плакали дети» (I); окружающие звуки напоминают «кадильный звон», звезда над окошком тюрьмы «скорой гибелью грозит» (6). Сын выступает безвинной жертвой («сколько там неповинных жизней кончается», «безвинная корчилась Русь»). Его участь бесповоротна, предрешена. Он и мать и им подобные «наказа-

---

[20] Ахматова А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Томск, 1989. С. 490.

[21] Там же. С. 491, 492.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ны» потому, что в обществе поруганы и забыты десять заповедей Христа (в поэме десять глав). Таким образом, тема Христа в «Regiem» воплощает идею наивысших человеческих страданий: жертвенности (в значении обреченности), безвинности и святости.

Вернемся к Булгакову. Очевидна мощная библейская основа в драматургических произведениях писателя. Драматическое действие в них развивается на соотношении двух планов: конкретно-исторического и «вечного». Современная ситуация, широко понимаемая, постоянно соотносима со «Священной историей» и погружена в нее.

При этом Библия предстает не только в виде отдельных образов, мотивов, сюжетов, но и как некая целостность, «пратекст», «пракнига», которая «открывается» и «осваивается» героями. Мы уже говорили о культурологическом значении библии. Однако указать лишь на это недостаточно. Почему же все-таки именно Библия так активно «присутствует» в произведениях писателя?

Для полного ответа на этот вопрос нам не хватает исследования теологических воззрений Булгакова. Пока что они не изучены. Сведения о них фрагментарны и противоречивы. Сошлемся на наиболее авторитетный для нас источник — книгу М. Чудаковой «Жизнеописание М. Булгакова». Исследовательница отмечает скорее «не религиозность» Булгакова в юности[22]. Однако взгляды художника на протяжении жизни менялись. В 10-е годы Булгаков после смерти отца отталкивается от всякого рода религиозных обычаев. Фундамент же целостного мироотношения был заложен в детстве. Отец его считал себя «прежде всего христианином»[23].

Уже в начале 20-х годов Булгаков задумывает роман о Христе. Очевидно, им ощущается духовный и нравственный «вакуум» современного общества и поэтому потребность в этических идеалах христианства. Воззрениям Булгакова на «эволюционное» развитие мира соответствует главная черта Библии, отличающая ее от всех книг, — «богодухновенность»: возведение человека к высшему совершенству, не уничтожая и не подавляя его естественных сил.

Булгаков обращается к основным «законодательным», «базисным» книгам Библии — это «Пятикнижие Моисея» из Ветхого завета («Бег») и «Евангелие» — история жизни, точ-

---

[22] Чудакова М. Цит. изд. С. 43.
[23] Там же.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нее, гибели Христа (пьесы 30-х годов «Адам и Ева», «Последние дни», «Дон Кихот»). Закономерно главной темой всех художественных полотен писателя становится тема Апокалипсиса. Исторически эта часть библии пишется в период повсеместного преследования христиан, для Булгакова — людей, проповедующих общечеловеческие гуманные ценности. Этому предшествуют «социальные перевороты». Это время необыкновенного развития зла, крайнего разобщения, разделения «праведников» и «грешников», явления Антихриста и преддверие его падения. Апокалипсис — это «откровение» о мире, понимание его и «предвидение», «пророчество» о его развитии. Булгаков создает свой Апокалипсис, в котором дает понимание своей эпохи, ее места в истории человечества и перспектив ее развития. Он его создает с целью закрепить «план домостроительства», «закона» развития жизни и с целью дать «утешение христианам», возможность «укрепиться духом» (во имя этого писался подлинный Апокалипсис).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И. В. ГРИГОРАЙ

М. А. Булгаков о подвигах Дон Кихота

Давно замечено, что понятие «рыцарь» в кругу нравственно-философских понятий Булгакова — важнейшее и, безусловно, положительное. Из воспоминаний о писателе мы знаем, что и самого его звали в Художественном театре рыцарем искусства. Значит ли это, что данное понятие составляет ядро — главную неделимую часть булгаковского миропонимания? К такому выводу явно склоняются в последнее время авторы весьма интересных статей, обращаясь к «пьесе по Сервантесу».

Утверждают, что Рыцарь Печального образа у Булгакова — «прежде всего борец» и что автор одобряет его намерение «переформировывать мир с оружием в руках»[1]; что маска Дон Кихота — «исключительно удачное и естественное дополнение булгаковского литературного портрета» и даже что герой, быть может, «истинный образ» самого автора[2].

Эти заявления понятны в контексте отечественной литературы: маска Дон Кихота помогала не одному поэту создавать свой литературный портрет, а стремление героя подвигами переделать мир, не раз трактовалось, как истинное понимание человеческого предназначения[3]. К тому же в последней по времени талантливой инсценировке Е. Л. Шварца для кино, получившей благодаря фильму Г. Козинцева, Н. Черкасова и Ю. Толубеева международное признание, герой.

---

[1] Есипова О. Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова//М. А. Булгаков—драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 187, 188.

[2] Кораблин А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова// Там же. С. 53.

[3] См.: Державин К. Н. «Дом Кихот» в русской драматургии//Сервантес. Статьи и материалы. Л., 1948; Бэлза С. И. Дон Кихот в русской поэзии//Сервантес и всемирная литература. М., 1969.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

внушающий бесконечную симпатию, восклицает: «Главное не отказываться, не нарушать рыцарских законов, не забиваться в угол трусливо. Подвиг за подвигом — вот и не узнать мир»[4].

Думается, отношение Булгакова к героической стороне идеала Дон Кихота, к его подвигам, иное. Прояснить его — задача настоящей статьи.

Сервантес, как пишет Л. Е. Пинский, испытывает уважение к «героическому мужеству» самого Дон Кихота и одновременно высмеивает «донкихотское игнорирование условий, превращающее деяние в испытание храбрости, а подвиг странствующего рыцаря — в бесплодное молодечество»[5]. Автор романа показывает самые различные условия, побуждающие героя совершать подвиги: от принятых за враждебные силы ветряных мельниц и баранов до избиваемого хозяином мальчика Андреса, за которого действительно надо было вступиться. Во всех случаях отношение Сервантеса к героическим поступкам неоднозначно. Но из одних эпизодов ясно, что для подвигов не было никаких оснований, в других — с Андресом, с каторжниками — герой, хотя и высмеивается за игнорирование реальных обстоятельств конфликта, одновременно возвышается состраданием к людям, отвращением к угнетению, жаждой справедливости.

В булгаковской исценировке представлены только случаи «бесплодного молодечества», когда в подвигах не было никакой нужды. Такова ее особенность, которую надо понять и объяснить.

У других авторов инсценировок эпизоды, связанные с социальной несправедливостью (с Андресом и с каторжниками), — важнейшие. У Г. Чулкова (1935 г.) это единственные сцены приключений на большой дороге. У Е. Шварца это первая и третья дорожные сцены, в финале мы вновь возвращаемся к Андресу, и, таким образом, все приключения Дон Кихота обрамляются историей избиваемого ребенка (так называет Андреса герой киносценария), которому он «не сумел... помочь».

У Булгакова первая битва Дон Кихота — с ветряными мельницами. Исход ее ясен еще до начала, поскольку Дон

---

[4] Шварц Е. Дон Кихот//Шварц Е. Клад. Снежная королева. Голый король. Тень. Дракон. Два клена. Обыкновенное чудо. Повесть о молодых супругах. Золушка. Дон Кихот. Л., 1960. С. 662.

[5] Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 339—340;

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Кихот решил сразиться с механической силой, превосходящей его собственную. Высокого накала одушевление, героическое мужество ничего не решат. Сцена как бы задает тон — определяет отношение к самой идее военного поединка.

Драматург, несомненно, размышлял, какой подвиг Дон Кихота сделать в пьесе первым. В рукописи можно прочесть специальную выписку из романа: «...Другие, что первым его приключением было сражение с ветряными мельницами»[6]. Булгаков мог бы выписать и начало этого предложения: «Одни авторы первым его приключением считают случай, происшедший в Ущелье Лаписа»[7]. Мог следовать порядку изложения Сервантеса и считать первым подвигом посвященного в рыцари Дон Кихота заступничество за Андреса. Словом, выписывая цитату о мельницах из романа, Булгаков искал предлог, оправдание своему варианту и понимал, что делает выбор.

Дальнейшие сцены как бы развивают намеченную канву сражений: их результат с механической закономерностью определяется превосходством в силе. В следующем за мельницами эпизоде военное счастье вначале как будто улыбнулось рыцарю и его оруженосцу — их противниками оказались двое мирных монахов, перепуганных угрозами вооруженного Дон Кихота. Но тут же Санчо оказался нещадно избит слугами монахов: их было двое против одного. Третья битва начинается как раз с того утверждения Дон Кихота, которое автор стремится опровергнуть: якобы он «один стоит больше, чем целая сотня врагов»[8]. Затем одиннадцать погонщиков мулов бьют его и Санчо «смертным боем», и заканчивается эпизод самым убедительным поражением: «Все погонщики уходят. На траве остаются неподвижные Дон Кихот и Санчо. Грустный ослик стоит возле них» (501). Это итог приключений на большой дороге.

Умысел виден и в том, что Булгаков выстраивает сцены поражений одну за другой, — у Сервантеса героическое одушевление Дон Кихота иногда перевешивает неравенство сил. Правда, в рукописи Булгакова была сцена победы Дон Ки-

---

[6] РО ГБЛ, ф. 562, к. 14, д. 3. С. 24.

[7] Сервантес Сааведра М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский//Пер. Н. Любимова. М., 1970. Т. 1. С. 49. В дальнейшем при ссылках на это издание будут указываться страницы в тексте.

[8] Булгаков М. Драмы и комедии. М., 1965. С. 498. В дальнейшем при сылках на это издание будут указываться только страницы в тексте.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

хота над бискайцем, сопровождавшим даму в карете. Но сцена предваряла окончательный разгром и, по-видимому, играла роль исключения, которое подтверждает правило. Когда понадобилось сократить пьесу, Булгаков и поступил с ней, как с исключением.

Умысел и в том, что драматург (опять-таки в отличие от Сервантеса) останавливает зрительское внимание на неподвижном положении в первом эпизоде Дон Кихота, во втором — Санчо, создавая тем самым впечатление не частной неудачи, а полновесного поражения.

Чтобы закрепить впечатление, Булгаков повторяет в конце сцен обмен соответствующими репликами. В первом случае, после мельниц, вопрошает Санчо и отвечает Дон Кихот.

Санчо. Вы живы, сеньор?
Дон Кихот. ...Раз я подаю голос, значит, я жив. (491).

Во втором случае ситуация комически переворачивается

Дон Кихот. Ты жив?
Санчо. Если я подаю голос — чтоб меня черти взяли — стало быть, я жив... (496).

Связав таким образом концы двух первых сцен, заставив их запомнить, Булгаков проецирует на них и конец третьей: повержены уже оба героя, да так, что ни один не может даже «подать голос». Грустный ослик, стоящий рядом с неподвижно распростертыми искателями приключений, кажется единственным разумным существом.

Итак, Булгаков стремится убедить нас: исход всякого поединка решает только грубая физическая сила, только механическое превосходство. Рыцарская доблесть как нечто ценное, решающее судьбы людей, оказывается под сомнением. Драматург все делает, чтобы эти сомнения в нас укрепить. В пьесе к понятию о рыцарском поведении причастны не только Дон Кихот и Санчо, но и их противники. Казалось бы, что от рыцарского идеала можно отыскать в янгуэсских погонщиках, избивших до бесчувствия двух человек?

У Булгакова они сопоставлены с героями по всегдашней готовности к сражению, по «чувству локтя» во время битвы, можно сказать, извечным рыцарским чертам. Драматург строит всю сцену так, чтобы продемонстрировать сходство поведения противников. Сначала погонщик ударил лежащего Росинанта — в ответ Санчо ударил его в ухо. Оруженосца убедил начать сражение Дон Кихот: раз наглец «осмелился затронуть рыцарскую лошадь», надо «проучить всю эту компанию негодяев». Далее, в полном соответствии с рыцар-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

скими обычаями, за Санчо, получившего ответный удар, вступился Дон Кихот, за янгуэса — товарищи. Сходство поведения противников подчеркивается сходством реплик.

Санчо. Так на же тебе! (Дает в ухо второму погонщику).
Второй погонщик. А вот тебе сдачи! (дает в ухо Санчо).
Санчо. На помощь, сеньор!..
Первый погонщик. На помощь ребята! Наших янгуэсов бьют!..
Санчо. ...На помощь, сеньор, нас бьют!! (499).

Так Булгаков подводит нас к выводу об общности «идейных» установок в вопросе о драке у грубых погонщиков и образованного Дон Кихота. Беззлобный юмор ничуть не мешает ясному выражению определенной авторской позиции; он как бы обращен и к себе, и ко всем — осмеиваются некие составляющие всеобщего идеала, всеобщее заблуждение.

Проблема так важна для Булгакова, что он подключает к ней по пути всех, кого может, кого вовсе не подключал к представлениям о рыцарстве Сервантес. Эрнандес и Мартинес, с которыми Дон Кихот и Санчо сталкиваются на постоялом дворе, у Сервантеса не господа и не военные, вообще, неизвестно кто. Санчо подбрасывали на одеяле «четыре сеговийских суконщика, трое игольщиков... и двое с севильской ярмарки...». (160). Подбрасывая, они переговаривались, и он узнал имена двоих. Булгаков преобразует их в дворян, владеющих шпагой, готовых в любую минуту драться за чьи-нибудь интересы, и указывает на их связь с рыцарским идеалом: за стаканом вина они поют тот романс о доблестном и верном Рыцаре Леса, который у Сервантеса шептал избитый Дон Кихот, укрепляя свой рыцарский дух:

«Ах, маркиз мой Мантуанский,
Дядя мой и господин».

Любопытно, что в раннем рукописном варианте, где не было Эрнандеса и Мартинеса, романс о рыцаре пели янгуэсские погонщики. Очевидно, он с самого начала использовался Булгаковым как знак связи с рыцарской идеей Дон Кихота.

Эрнандес и Мартинес, легко поднимающиеся на сражение за чьи угодно интересы, так же легко переключаются на издевательскую шутку над беззащитным Санчо. По-видимому, Булгаков не видел разницы между битвой на шпагах со слабейшим, менее искусным противником и «веселой» шуткой над Санчо, полагая, что в основе любого силового решения конфликта лежит неуважение к личности.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Безусловно, различие между Дон Кихотом и его противниками огромное — герой энциклопедически образован и предан самым гуманным идеям многовековой культуры. Булгаков это постоянно подчеркивает. Он переносит из романа все, что доказывает приверженность Дон Кихота гуманным идеям. По ходу действия герой рассуждает о прошедшем золотом веке, «когда не было слов: мое и твое» (497), о справедливом правителе и судье, о блаженстве свободной жизни на лоне природы вне цивилизации, о необходимости «мстить за обиды, нанесенные свирепыми и сильными — беспомощным и слабым, чтобы... вернуть миру... справедливость» (488), о вдохновляющей на подвиги любви к женщине. Драматург дает понять, что образованность, гуманность — единственные приемлемые для него слагаемые в рыцарском идеале, через отношение к Дон Кихоту Санчо.

По своему положению постоянного спутника Санчо в пьесе, как и в романе, представляет общую реакцию на разные проявления личности героя, помогает синтезировать впечатления о нем. Его целостная реакция как бы предваряет зрительскую.

Когда в начале путешествий Санчо после приключения с мельницами решил, что его рыцарь умер, он пожалел прежде всего о том, «что не успел... дослушать до конца рассказ про изумительную лошадь Александра Македонского» (491). Первое, что он оценил в Дон Кихоте, — его знания. Он считает и дальше, что знания Дон Кихота, гуманные мысли — самое важное для него и для окружающих, за них и надо Дон Кихота уважать, они бесспорны. Когда на постоялом дворе по виду и первым словам Дон Кихота решают, что он не в своем уме, Санчо советует ему: «Вы бы рассказали им, сеньор, про Македонского, а то они не верят вам» (508).

В то же время Санчо убеждается по ходу пьесы, что душевные силы Дон Кихота, укрепленные и развитые знанием человеческих мыслей, не помогают успехам в битвах, не имеют к физической борьбе никакого отношения. Расставаясь с сеньором перед губернаторством, Санчо наставляет его: «Мое сердце чувствует, что вас будут бить, сеньор. Поэтому во время драки в особенности берегите голову, не подставляйте ее под удар. Она у вас полна очень умных мыслей, и жалко будет, если она разлетится, как глиняный горшок» (552).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В романе нет цитированных слов, только Дон Кихот наставляет оруженосца перед губернаторством. В пьесе Санчо как бы фиксирует противоречивое впечатление от гуманных идей и готовности их силой осуществлять и защищать. Для Сервантеса здесь нет противоречия. Для него своеобразие Дон Кихота не столько в его гуманистических рассуждениях, сколько в удивительных поступках, в том, что у него «слово не расходится с делом». Дон Кихот Сервантеса воплощает в себе идеал эпохи — «всесторонне развитого человека», воина и мыслителя одновременно[9], каким был и сам автор романа. Для Булгакова весь вопрос в противоречивости данного идеала, который для потомков постепенно преобразовался в рыцарско-романтический.

Интересно, что авторское неприятие идеала «всесторонне развитого человека» было верно угадано и воплощено во внешнем облике Н. Черкасова-Дон Кихота в постановке пьесы В. П. Кожичем в театре им. Пушкина (1941 г.). Н. Берковский писал в рецензии на спектакль: «Во внешнем облике Дон Кихота у Черкасова особенно подчеркнута голова. В этой старческой голове, с большим открытым лбом, с серебряными летящими волосами, больше всего жизни и движения. Больное, нескладное, почти прозрачное тело, тело, которое не служит, и голова, в которой сосредоточена вся энергия этого человека... Не только меч Дон Кихота выглядит бутафорским — бутафорской выглядит и та рука, которой Дон Кихот берется за этот меч. Это тело и руки, это физическое вооружение теоретика»[10].

По-видимому, программа Дон Кихота казалась Булгакову очень широкой, а средства ее осуществления ограниченными. Во всяком случае, сцену испытания Донкихотова бальзама на постоялом дворе в следующем действии трудно истолковать иначе.

У Сервантеса эпизод с бальзамом — один из многочисленных рядовых эпизодов точного подражания Дон Кихота рыцарским романам. Дон Кихот изготовляет бальзам собственноручно, верят в него, употребляют и страдают от него только он сам и Санчо. В пьесе сцена увеличивается в объеме и значении — бальзам изготовляют под руководством Дон Кихота Мариторнес и Погонщик, а в испытании его участвуют весь постоялый двор.

---

[9] Пинский Л. Указ. соч. С. 384.
[10] Искусство и жизнь. 1941. № 4. С. 24.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

У Булгакова не только Дон Кихоту — самым разным людям свойственно верить, что существует одно лекарство от всех недугов, одно средство, чтобы осчастливить всех.

Хозяин постоялого двора: Служанка сказала мне, что вы владеете секретом всеисцеляющего бальзама... В последнее время меня очень мучает поясница...

Работник на постоялом дворе. Бальзаму хочу попросить. Громаднейший ячмень на глазу.

Слуга пирующего Мартинеса. Мой господин... услышав про бальзам, просит отпустить ему одну порцию... Только самого крепкого.

Мариторнес, служанка и девица легкого поведения. Дайте мне попробовать хоть немножечко, у меня такая тоска на сердце, как будто его кошка скребет когтями. (509).

Бальзам из сладкого вина, тертого чеснока, соли, желудей, уксуса, лампадного и купоросного масла не оказал, как и следовало ожидать, на большую часть постоялого двора нужного действия. Погонщик мулов в пьесе объяснил это так: «Мало перцу положили, а так он правильный бальзам. Правда, он забористый бальзам, мы им мулов постоянно лечим. Ну, сперва, мул бьется очень сильно, лягается, но зато потом целый год, как железный, и летит, как стрела из арбалета» (513). Объяснения этого совсем нет у Сервантеса. По Булгакову, Дон Кихот сделал средство частного, специфического применения рецептом всеисцеляющего бальзама.

Драматург, по-видимому, хотел сказать, что с одним и тем же лекарственным средством можно подходить к животным — не к людям. Сцена испытания бальзама получила широкое символическое звучание, стала как бы следующим этапом осмысления подвигов на большой дороге и рыцарского идеала. Дон Кихот хотел все человеческие конфликты решить личным мужеством, воинскими подвигами — желание столь же абсурдное, как и всеисцеляющий бальзам. Рыцарский идеал (идеал гармонически развитого человека — воина и мыслителя одновременно) слишком, по Булгакову, разносоставен, «заборист», чтобы быть жизненным.

Булгаков здесь по-своему подходит к центральной литературно-философской идее романа, определенной С. Г. Бочаровым как «спор о реальности идеала»[11]. Расставляя иначе акценты, Булгаков шел за Сервантесом в главном: он переносил в пьесу прежде всего литературно-философский план

---

[11] Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихот»//Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 88.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

романа, а не нравственно-социальный, как другие драматурги.

Спор о реальности идеала Дон Кихота напрямую решается в поединке с Карраско-кульминационном. Однако анализ решения далеко выходит за рамки проблемы, разбираемой в данной статье[12].

Из всего сказанного о пьесе ясно, что стремление Дон Кихота подвигами переделать мир не находило сочувствия у Булгакова, и само понятие «рыцарь» в 30-е гг. не было для него однозначным. Поэтому он мог назвать рыцарем и актера Лагранжа, отважно и бескорыстно защищавшего интересы Мольера, и Коровьева-Фагота, «пристроившего» Берлиоза под трамвай. Ни Мольера, ни Мастера — героев-творцов, с которыми соотнесен его собственный духовный мир, — Булгаков рыцарями назвать не мог. Так назывались те, кто им помогал, — роль у них организующая, но не творческая, важная, но не главная. Герой, порожденный собственно булгаковской фантазией ,не мог быть мыслителем и воином одновременно.

---

[12] Об этом см.: Григорай И. В. Романтический идеал в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»//Структура литературного произведения. Вып. 2. Владивосток, 1978. С. 12—18.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н. Н. КИСЕЛЕВ

М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня»)

Поставленные рядом имена М. Булгакова и В. Маяковского непременно рождают мысль о том, что речь будет идти о враждебных друг другу, отрицающих друг друга художниках. Такое представление не лишено оснований и имеет давнюю традицию. В сложной и противоречивой обстановке литературного процесса 20-х годов Булгаков и Маяковский нередко оказывались на противоположных социальных и эстетических позициях. Маяковский с его решительным неприятием психологического театра при малейшей возможности выступал с резкой и часто бездоказательной критикой МХАТа и его творческого метода (чего стоят его лозунги к спектаклям «Клоп» и «Баня»). Ему была чужда общественная позиция автора «Дней Турбиных» и «Бега», и он заявлял об этом откровенно и прямо. В свою очередь, Булгаков не скрывал своего отрицательного отношения к так называемому «левому театру» и его адептам. Достаточно вспомнить едкую ироническую характеристику Вс. Мейерхольда и его театра в «Роковых яйцах».

Все это — факты общеизвестные и неопровержимые. Тем любопытнее и интереснее то обстоятельство, что столь непохожие писатели, молившиеся, что называется, разным богам, в конкретных условиях советской действительности 20-х годов на какое-то время оказались по одну сторону баррикад. Речь идет о пьесах «Багровый остров» и «Баня».

Пьеса «Багровый остров» — одно из самых оригинальных произведений М. Булгакова. Постановленная в 1928 г. в Камерном театре А. Таировым, она стала не только знаменательной вехой в творческой биографии замечательного драматурга, но и одной из последних попыток советских писателей прямо и открыто заявить о бесправном и постыдном положении творческой интеллигенции в условиях диктатуры пролетариата.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Как и все остальные пьесы Булгакова, «Багровый остров» — сложное и неоднозначное в жанровом отношении произведение. Но в этом сплаве разнонаправленных жанровых тенденций доминируют признаки сатирической комедии. Не случайно сам драматург назвал «Багровый остров» драматургическим памфлетом.

Сложная и оригинальная архитектоника «Багрового острова» продиктована идейным замыслом драматурга. В центре пьесы две остро актуальные и взаимосвязанные проблемы: борьба против чиновнического произвола в руководстве художественным творчеством со стороны пролетарского государства и разоблачение халтурного, псевдореволюционного искусства. Пьеса написана в стиле откровенной театральной игры с использованием условного приема «театра в театре». Действие ее одновременно развивается в двух планах. В одном из театров репетируется злободневная современная пьеса Василия Артурыча Дымогацкого (работающего под псевдонимом Жюля Верна) «Багровый остров». Пьеса эта представляет собой веселую и злую пародию на бездарную драматическую стряпню с революционным сюжетом. Действие ее происходит на острове, населенном «красными туземцами, кои живут под властью белых арапов». На острове царствует тиран Сизи-Бузи Второй, опирающийся на гвардию и проходимца Кири-Куки. Нещадно эксплуатируемые туземцы добывают жемчуг, который Сизи-Бузи выменивает у англичан на водку. Во время извержения вулкана Сизи-Бузи погибает, и повелителем острова обманным путем становится демагог и пройдоха Кири-Куки. Однако туземцы, не желая отдавать жемчуг иностранцам, поднимают бунт. Кири-Куки бежит в Европу и находит поддержку у лорда Гленарвана, который снаряжает корабль для подавления восстания. В первом варианте пьесы Дымогацкого лорд Гленарван уводил корабль, испугавшись отравленных, ядовитых стрел туземцев; по второму варианту матросы поднимают бунт, сбрасывают в море лорда, его жену, а заодно и капитана и возвращаются на остров, чтобы передать «красным туземцам» свой братский пролетарский привет.

В прологе и эпилоге пьесы М. Булгаков рисует картины закулисной жизни театра и трагикомическую борьбу за разрешение пьесы Дымогацкого. Такое построение «Багрового острова» позволило драматургу поразить две цели: с одной стороны, пародировать шаблонные, но будто бы идеологически выдержанные пьесы, а с другой, — разоблачить и высме-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ять головотяпство советских чиновников, осуществляющих руководство искусством. Одновременно М. Булгаков зло и остроумно высмеивает делячество и приспособленчество тех деятелей театра, которые пытались чисто внешними, спекулятивными средствами засвидетельствовать свою «революционность» и которые готовы были перестраиваться хоть пять раз на день, если это угодно начальству. Намеренно заостряя мещанскую сущность таких людей, автор «Багрового острова» прибегает к резким сатирическим краскам и анекдотическим нелепостям.

Действие комедии начинается с того, что директор театра Геннадий Панфилович приглашает на второпях подготовленную репетицию пьесы Дымогацкого о «красных туземцах» некоего Савву Лукича, повелителя репертуара, от которого зависит, быть или не быть спектаклю. Пронырливый Геннадий Панфилович вовремя пронюхал, что Савва Лукич завтра уезжает в отпуск. Следовательно, надо во что бы то ни стало показать ему спектакль, и Геннадий Панфилович подхалимски упрашивает по телефону своего «благодетеля»: «Савва Лукич? Здравствуйте, Савва Лукич. Как здоровьице? Слышал, слышал. Починка организма, как говорится. Переутомились. Хе-хе! Вам надо отдохнуть. Ваш организм нам нужен. Вот какого рода дельце, Савва Лукич. Известный писатель Жюль Верн представил нам свой новый опус «Багровый остров». Как умер? Он у меня в театре сейчас сидит. Ах... хе-хе. Псевдоним. Гражданин Дымогацкий. Подписывается Жюль Верн. Страшный талантище... Так вот, Савва Лукич, необходимо разрешеньице. Чего-с? Или запрещеньице? Хи! Остроумны, как всегда! Что? До осени? Савва Лукич, не губите! Умоляю посмотреть сегодня же на генеральной... Готова пьеса, совершенно готова. Ну, что вам возиться с чтением в Крыму? Вам нужно купаться, Савва Лукич, а не всякую ерунду читать! По пляжу походить. Савва Лукич, убиваете! В трубу летим! До мозга костей идеологическая пьеса! Неужели вы думаете, что я допущу что-нибудь такое в своем театре?... Ну, хоть к третьему акту, а первые два я вам здесь дам посмотреть. Крайне признателен. Гран мерси! Слушаю, жду!»[1].

Уже в самом начале действия пьесы М. Булгаков тонко и изящно раскрывает рабскую зависимость деятелей советско-

---

[1] Булгаков М. Чаша жизни. М., 1988. С. 297.
В дальнейшем при ссылках на это издание будут указываться только страницы в тексте.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

го театра от невежественных, но всесильных повелителей репертуара. Геннадий Панфилович даже не замечает в подхалимском угаре, что он «до мозга костей идеологическую пьесу» Дымогацкого походя назвал «ерундой».

К концу третьего акта спектакля Савва Лукич, как и обещал, приезжает. Директор театра юлит вокруг него мелким бесом. Со всех сторон восторженно несется: «Савва Лукич приехали!» «Савва Лукич в вестибюле снимает калоши!».

После просмотра четвертого акта Савва Лукич сидит в кресле «глубокомыслен и хмур. Все взоры обращены на него». Вдруг благодетель невозмутимо заявляет, что пьеса запрещается.

Лорд (он же директор театра). ...Как вы сказали, Савва Лукич? Мне кажется, я ослышался?

Савва. Нет, не ослышались. Запрещается к представлению...

Лорд. Савва Лукич! Может быть, вы выскажете ваши соображения?.. Чайку, кстати, не прикажете ли стаканчик?

Савва. Чайку выпью, мерси... А пьеска не пойдет... хе-хе... (366 — 367).

Автор пьесы вне себя от бессильной ярости и растерянности, он жалуется, что бедствует, что живет впроголодь на чердаке, и, наконец, в исступлении называет Савву «зловещим стариком». Однако директору театра удается предотвратить надвигающийся скандал. «На польском фронте контужен в голову... Не обращайте внимания, Савва Лукич». Не теряя самообладания, Геннадий Панфилович постепенно умасливает Савву. Происходит глубокомысленное объяснение, венчающее сатирическое разоблачение чиновнической тупости, благодаря которой культивируются подхалимски-нелепые драматургические штампы. На настойчивые вопросы Геннадия Панфиловича: «Скажите, в чем дело?.. Нет непоправимых вещей на свете!.. Нет!» — Савва Лукич, наконец, отвечает, что это «сменовеховская пьеса», а затем добавляет, что «все дело в конце».

Лорд. Совершенно правильно! Батюшки мои! То-то я чувствую — чего, думаю, не хватает в пьесе? А мне-то невдомек! Да натурально же — в конце? Савва Лукич, золотой вы человек для театра! Клянусь вам! На всех перекрестках твержу, нам нужны такие люди в СССР! Нужны до зарезу! В чем же дело в конце?

Савва. Помилуйте, Геннадий Панфилович! Как же вы сами не догадались? Не понимаю. Я удивляюсь вам...

Директор напрягает все свои умственные способности, чтобы догадаться, чего же хочет Савва Лукич. Выждав поло-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

женное время, последний внушительно и строго спрашивает: «Матросы-то, ведь они — кто?»

Лорд. Пролетарии, Савва Лукич, пролетарии, чтоб мне скиснуть.

Савва. Ну так как же? А они в то время, когда освобожденные туземцы ликуют, остаются...

Лорд. ...в рабстве, Савва Лукич, в рабстве! Ах, я кретин!..

Савва. А международная-то революция, а солидарность?.. (370).

Поняв, наконец, что требуется «благодетелю», директор театра говорит помощнику режиссера: «Метелкин! Если ты устроишь международную революцию через пять минут, понял?... Я тебя озолочу!..»

Финал пьесы моментально переделывается. Матросы яхты «Дункан», которые должны были подавлять восстание туземцев на острове, теперь бунтуют против насильников-капиталистов. В конце спектакля хор поет:

Вот вывод наш логический —
Неважно — эдак или так...
Финалом
(сопрано) победным
(басы) идеологическим
Мы венчаем наш спектакль! (372).

Удовлетворенный такой концовкой Савва Лукич провозглашает: «Пьеса к представлению... разрешается». В театре взрыв восторга. Все поздравляют друг друга. А Савва покровительственно говорит драматургу: «Ну, спасибо вам, молодой человек! Утешили... утешили, прямо скажу. И за кораблик спасибо... Далеко пойдете, молодой человек! Далеко... я вам предсказываю...».

Лорд. Страшнейший талант, я же вам говорил!

Савва. В других городах-то я все-таки вашу пьесу запрещу... нельзя все-таки... пьеска — и вдруг всюду разрешена? (373).

Эта заключительная реплика, великолепно разоблачающая чиновническую тупость и самодурство ретивого администратора, несомненно, была подсказана Булгакову судьбой его собственных пьес. Однако наивно полагать, будто автором «Багрового острова» двигало лишь чувство личной обиды. Булгаков увидел в жизни и сатирически типизировал целое явление в образе Саввы Лукича, невежественного и самоуверенного «повелителя репертуара». Он убедительно показал, что его деятельность порождает беспринципное и трусливое приспособленчество, лицемерную готовность петь дешевые серенады на революционный лад. Именно ради утвер-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ждения этой идеи ставил пьесу Камерный театр. В беседе с корреспондентом журнала «Жизнь искусства» А. Таиров говорил: «Савва Лукич, уродливо бюрократически восприняв важные общественные функции... плодит уродливые штампы псевдореволюционных пьес, способных лишь осквернить дело революции и сыграть обратную, антиобщественную роль, заменяя подлинный пафос и силу революционной природы мещанским сладковатым сиропом беспомощного и штампованного суррогата»[2].

Естественно, что идейный пафос пьесы не был принят критикой. Постановка «Багрового острова» вызвала взрыв негодования рецензентов и критиков. Неприятие пьесы и спектакля было полным и единодушным. В образе Саввы Лукича рецензенты (многие из которых, как и герой Булгакова, имели прямое отношение к деятельности Главреперткома) увидели лишь стремление Булгакова вывести «ответственных советских работников дураками»[3]. Подобно тому, как вскоре кое-кто найдет в образе Победоносикова клевету на партийную гвардию, многие критики восприняли героя булгаковской пьесы «как сплошное издевательство над советским театральным строительством».[4] Сколь односторонней и бездоказательной была критика «Багрового острова», можно судить по рецензии, опубликованной в газете «Труд»: «Автор хотел, видимо, пропитать свою пьесу злой сатирой на советские учреждения, ведающие разрешением пьес к постановке в театрах. Но беда автора заключается в том, что при создании пьесы он руководствовался не соображением художественного порядка, а исключительно личной злобой... Все свои силы автор использовал на то, чтобы пропитать пьесу... брюзжанием недовольного... мещанина». И далее рецензент все сцены с участием Саввы Лукича называет «плевками рассерженного сменовеховца»[5].

При чтении некоторых откликов на спектакль Камерного театра создается впечатление, что их авторы, узнав себя в образе Саввы Лукича, наперебой соревновались друг с другом, чтобы похлеще и позабористей обругать комедию и оскорбить ее автора. Например, И. Туркельтауб в цитированной

---

[2] Жизнь искусства. 1928. № 49. С. 14.

[3] Туркельтауб И. «Багровый остров» в Московском Камерном театре//Жизнь искусства. 1928. № 52. С. 10.

[4] Там же.

[5] С-ой Е. Убогое зрелище (на спектакле «Багровый остров»)// Труд. 1928. 29 декабря.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

выше статье писал: «...Каким жалким, убогим выглядит Булгаков в своей пьесе и вместе с ней... Против факта не попрешь — сатирического таланта у Булгакова нет. Есть слюна, даже бешеная пена, а жало тупое: не пронзает... Нынешний шарж Булгакова на советский театр есть беззубое шипение обиженного мещанина, не нашедшего в себе сил укусить хоть сколько-нибудь больно»[6].

Главная мысль комедии Булгакова о необходимости освободить искусство от диктата невежественных и самоуверенных чиновников была истолкована как требование «свободы творчества для обывателя»[7], как крик «злобного, обывательского возмущения... против внешних жестких репертуарных требований»[8], «как вылазку против партийной линии в области театрального репертуара вообще»[9].

Процитированные высказывания критиков свидетельствуют о том, что пьеса Булгакова попала точно в цель. Автор «Багрового острова» зорко увидел, что бюрократические извращения в области руководства искусством, которые насаждались в 20-е годы, становятся нормой, сутью, основой государственной политики, и счел своим гражданским долгом громко заявить об этой опасности. Большой и настоящий художник, Булгаков очень болезненно воспринимал тот факт, что деятели, типа Саввы Лукича, способствуют распространению спекулятивных, псевдореволюционных произведений, и, насаждая среди известной части писателей приспособленчество, хамелеонство, неискренность, извращают тем самым высокую миссию подлинного искусства.

В знаменитом письме Правительству СССР (от 30.V. 1931 г.) М. Булгаков с поразительным мужеством заявил: «Отправной точкой этого письма для меня послужит мой памфлет «Багровый остров»... Я не берусь судить, насколько моя пьеса остроумна, но я сознаюсь в том, что в пьесе действительно встает зловещая тень и это тень Главного Репертуарного Комитета. Это он воспитывает илотов, панегиристов и запуганных «услужающих». Это он убивает творче-

---

[6] Не мешает напомнить, что автор этой развязной и грязной рецензии через несколько месяцев будет глумиться над пьесой Маяковского «Клоп» (См.: Жизнь искусства. 1929. № 12).

[7] Бачелис О. О «белых арапах» и «красных туземцах»// Молодая гвардия. 1929. № 1. С. 108.

[8] Розенцвейг Е. Путь Камерного театра//Советский театр. 1930. № 1. С. 4.

[9] Микулашек М. Пути развития советской комедии 1925—1934 годов. Praha. 1962. С. 75.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

скую мысль. Он губит советскую драматургию и погубит ее»[10].

В наше время уже нет надобности специально доказывать, что изображенное в «Багровом острове» увидено так, как оно было на самом деле. Сейчас уже ни для кого не является тайной, что, начиная с середины 20-х гг., в органы, предназначенные диктовать развитие советского искусства, как правило, направлялись люди, ничего не смыслящие в художественном творчестве, не понимающие его специфики и образного языка. Именно таким чиновником-головотяпом и является Савва Лукич.

Критики «Багрового острова» заведомо и нагло лгали и себе, и читателям, когда заявляли, что образ Саввы Лукича — это всего лишь бредовый и злобный вымысел драматурга. Они не могли не знать, что театральная пресса 20-х гг. буквально кишела требованиями о запрещении многих произведений, которые отдельным критикам казались антисоветскими. Разве не Саввы Лукичи в это время добивались запрещения «Любови Яровой», увидев даже в этой пьесе выражение симпатий к белогвардейскому движению[11]. Разве это не факт, что в 1929 г. в тех же журнальных и газетных заметках, в которых сообщалось о запрещении всех пьес Булгакова, говорилось также, что Главрепертком решил сдать в архив «Аиду», «Дубровского», «Риголетто», «Ромео и Джульетту», «Травиату». Разве не раздавались в эти годы категорические требования сбросить с «корабля современности» Тургенева и Чехова, закрыть буржуазные Большой и Художественный театры.

А. В. Луначарский не случайно в 20-е гг. настойчиво отстаивал мысль о недопустимости голого администрирования в руководстве искусством. Руководителей типа Саввы Лукича, он называл Угрюм-Бурчеевыми и Держимордами, которые, получив власть, умеют только «куражиться, самодурствовать, и в особенности, тащить и не пущать»[12]. «Государство, — писал А. Луначарский еще в 1924 г., — должно воздерживаться от того, чтобы путем государственного покровительства приучать художников к неискренности, натасканной революционности или подчеркивать значение художественно третьестепенных, но, так сказать, революционно-бла-

---

[10] Булгаков М. Указ. соч. С. 507.
[11] Жизнь искусства. 1927. № 13. С. 17.
[12] Луначарский А. Свобода книги и революция//Печать и революция. 1921. № 1. С. 8.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

гонамеренных авторов и произведений[13]. В другой статье, имея, в виду репертуарные органы, А. Луначарский указывал: «...И нашему государству именно в художественной его практике, надо все же быть скромным и помнить, что всякому государству (нашему тоже, об этом прямо говорил Ленин) грозят известные бюрократические ошибки. Мы еще очень неопытны в деле искусства. Мы еще... не такие ученые садовники, которые могут хозяйничать над общественным художественным садом, ничем не сдерживаясь и полагая, что каждая наша мера будет благостной и должна приниматься беспрекословно»[14]. Наркома просвещения беспокоило, что «на каждом шагу слышишь о запрещении пьес или о предложении сделать такие поправки, которые приводят в отчаяние авторов, серьезно старающихся создать новейшую революционную драму и новейшую революционную комедию»[15].

Свидетельство Луначарского не может быть поставлено под сомнение: кому-кому, а руководителю всего театрального дела страны, собственные пьесы которого неоднократно запрещались Главреперткомом, подобные факты были хорошо известны.

Не приняли критики и вторую линию «Багрового острова», связанную с пародированием скороспелых псевдореволюционных спектаклей. Борьба с театральной халтурой, прикрывающейся флагом внешней показной революционности, была чрезвычайно актуальной в те годы, так как на сценах театров ставилось немало ремесленных агиток, спекулятивных пьес о борьбе международного пролетариата против империализма. Типичной в этом отношении явилась пьеса Г. Венецианова «Джума-Машид», поставленная в начале 1928 г. в Ленинградском Большом драматическом театре. Пьеса затрагивала тему борьбы колониального Востока за свою независимость. Однако художественное решение темы было ниже всякой критики. Это была голая иллюстрация в рамках заранее обдуманного намерения. Ни архиреволюционное содержание, ни попытка автора оживить действие сложной любовной интригой и «восточным» колоритом не скрывали ее мелкотравчатости и убогости. «Взята готовая

---

[13] Луначарский А. Художественная политика советского государства//Жизнь искусства. С. 1924. № 10. С. 1.

[14] Луначарский А. От редакции//Искусство. 1929. № 1—2. С. 4.

[15] Луначарский А. Театр сегодня. М., 1927. С. 55.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

схема и маски, — отмечал рецензент спектакля. — Добрые маски: умирающий с голода пролетарий и революционные вожди. Злые маски: угнетатели и эксплуататоры, буржуи и англичане. Добрые маски ударяют себя в грудь и произносят возвышенные речи, а злые — строят злодейские, детективные рожи, угрожают и... разлагаются в фокстроте»[16].

Если такая пьеса шла в одном из лучших театров страны, то можно себе представить, какие произведения попадали иногда на сцены периферийных театров. Передовая критика 20-х гг., многие деятели советского искусства пытались бороться с псевдоидеологическими произведениями, дискредитирующими революционные идеи и лозунги. «Всякая попытка, с точки зрения нового, хотя бы имеющего большое содержание, искусства, — писал А. Луначарский, — заявить: «лишь бы смысл был хорош, лишь бы классовая выдержанность являлась достаточной, а все остальное приложится», — является ударом по собственным ногам. Лучше простая проповедь, простая лекция, чем косноязычное искусство... Неумелая потуга воспользоваться художественным языком для пропаганды идеи может чрезвычайно скомпрометировать эту идею[17].

В «Багровом острове» Булгаков одним из первых в советском театре поднял голос протеста против халтурной драматургии, спекулирующей на революционной тематике и советской фразеологии. История воспитания «красных туземцев» против «белых арапов» — весьма прозрачная пародия на пьесы типа «Джума-Машид». Многие ремарки автора и реплики персонажей «Багрового острова» откровенно пародируют языковые и сценические штампы псевдореволюционных спектаклей. Например, когда Савва Лукич появляется в театре, сцена «мгновенно заливается неестественным красным светом». Представляя Савве Дымогацкого, директор театра говорит об «идеологической глубине души драматурга». Вожди туземцев имеют «честную открытую физиономию и идеологические глаза». В финале третьего акта английские матросы поют: «Вышли мы все из народа». На вопрос одного из актеров: «Пьеса заканчивается победой арапов?» — Геннадий Панфилович мгновенно реагирует: «Она

---

[16] Кальменс И. Джума-Машид. По старой схеме//Рабочий и театр. 1928. № 11. С. 3.

[17] Луначарский А. Классовая борьба в искусстве//Искусство. 1929. № 1—2. С. 11.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

заканчивается победою красных туземцев и никак иначе заканчиваться не может» (302).

Большинство критиков, не поняв пародийного характера пьесы Дымогацкого, восприняли «Багровый остров» как пасквилянтское воспроизведение событий Октябрьской революции. «...Масса краснокожих, — возмущался И. Туркельтауб, — выведена безголовым стадом, ордой дикарей, которую легко купить дешевой приманкой»[18]. «Наивно было бы думать, — вторил И. Нусинов ,— что Булгаков изобличает примазавшихся, готовых услужить авторов и режиссеров. Для этого не нужна целая пьеса... М. Булгаков вполне сознательно издевается над революционной драматургией, над такими постановками, как «Разлом», как «Рычи, Китай»[19]. Подводя итоги театрального сезона, один из руководителей Главреперткома О. Литовский писал: «...В этом году мы имели одну постановку, представляющую собой злостный пасквиль на Октябрьскую революцию, целиком сыгравшую на руку враждебным нам силам: речь идет о «Багровом острове»[20].

Такое восприятие пьесы вызвало у М. Булгакова решительный протест. В цитированном выше письме к Правительству он специально подчеркнул: «Советская пресса, заступаясь за Главрепертком, написала, что «Багровый остров» — пасквиль на революцию. Это несерьезный лепет. Пасквиля на революцию в пьесе нет... пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать невозможно. Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком — не революция»[21].

В отличие от многих своих коллег, критик М. Загорский почувствовал пародийный характер пьесы, поставленной в театре Геннадия Панфиловича. Однако и его памфлет Булгакова не удовлетворил: «...Раз пьеса... является махровым цветком пошлости и глупости, — рассуждал М. Загорский, — то и все чепуховистые манипуляции, проделываемые над ней неким... «Саввой Лукичом», теряют тот сатирический смысл, который так упорно хотел вложить... Булгаков»[22].

---

[18] Туркельтауб И. Указ. соч.
[19] Нусинов И. Путь Булгакова//Печать и революция. 1929. 4. С. 52.
[20] Литовский О. На переломе: Советский театр сегодня// Известия. 1929. 20 июня.
[21] Булгаков М. Указ. соч. С. 507—508.
[22] Загорский М. «Багровый остров» в Камерном театре// Вечерняя Москва. 1928. 13 декабря.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Критик явно не понял основного замысла автора «Багрового острова» — обличить и заклеймить приспособленчество в искусстве, политическую спекуляцию на революционной тематике, бесстыдство и беспринципность «повелителей репертуара». Для Булгакова очень важно, что Савве Лукичу абсолютно все равно, какая перед ним пьеса, лишь бы она была идеологически выдержана. Савва Лукич и является одним из тех, благодаря чванливому самодурству которых расцветает халтурная драматургия. «Багровый остров» получил бы совсем иное звучание и жанровое оформление, если бы все манипуляции Саввы производились над настоящим произведением искусства. В этом случае мы имели бы не сатирическую комедию, а трагедию, и многое из задуманного и исполненного Булгаковым потеряло бы смысл.

Для правильного прочтения пьесы Булгакова очень важно увидеть, что оба сюжетных мотива «Багрового острова» — протест против чиновничьего диктата и разоблачение беспринципного угодничества и подхалимства в искусстве — не просто соседствуют, а органически переплетаются и как бы сами собой переходят друг в друга. Савва Лукич появляется на сцене лишь в конце третьего акта. Текст «Багрового острова» — это в основном текст пьесы Василия Артуровича Дымогацкого. Но в этот текст пьесы о «белых арапах» и «красных туземцах» совершенно естественно включаются реплики участников спектакля, связанные с судьбой театра вообще и репетируемой пьесы в особенности. Тем самым тема Саввы Лукича пронизывает все действие «Багрового острова». Зловещая тень «повелителя репертуара» присутствует все время в спектакле. О нем говорят не только директор и драматург, но и отдельные исполнители ролей в пьесе Дымогацкого.

Так, в начале пролога помощник режиссера Метелкин приказывает: «Володя! Возьмешь из задника у «Иоанна Грозного» кусок, выкроишь из него заплату в «Марию Стюарт!» Не пойдет «Иоанн Грозный»... Запретили». (295). Директор театра после телефонного разговора с Саввой Лукичем на вопрос драматурга: «Неужели он так страшен?» — отвечает: «А вот сами увидите. Я тут наговорил — идеологическая, а ну, как она вовсе не идеологическая? Имейте в виду, я в случае чего беспощадно вычеркивать буду, тут надо шкуру спасать. А то так можно вляпаться, что лучше и нельзя! Репутацию можно потерять...» (297). Он же предупреждает драматурга: «Ох уж эти мне аллегории! Смотрите! Не

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

любит Савва аллегорий до смерти! Знаю я, говорит, эти аллегории! Снаружи аллегория, а внутри такой меньшевизм, что хоть топор повесь!» (298). В третьем акте генеральной репетиции Геннадий Панфилович требует вычеркнуть сцену любовной интриги леди Гленарван и Кири-Куки, объясняя свое требование тем, что «Савва Лукич.... он старик строгий... прицепится — порнография... он лют на порнографию...» (347).

Таким построением действия пьесы Булгаков как нельзя лучше подчеркнул, что ориентация на эстетические вкусы и идеологические требования Саввы Лукича навсегда врезались в подсознание директора театра, стала неотъемлемым элементом его натуры. Пьеса Дымогацкого в художественной структуре «Багрового острова» необходима не только как повод для осмеяния тупости Саввы Лукича и приспособленчества Геннадия Панфиловича, она одновременно служит средством разоблачения псевдореволюционной драматургии, спекулятивного искусства.

Еще в 20-е гг. родилось представление, согласно которому «Багровый остров» стоит особняком в истории советской драматургии. Особенно часто комедия Булгакова противопоставлялась «Бане» Маяковского. Цель и характер такого противопоставления ярко продемонстрированы в монографии Б. Милявского о драматургии Маяковского. Отмечая сходство сюжетной ситуации в «Багровом острове» и в третьем действии «Бани», Б. Милявский в то же время приходит к выводу: «Маяковский выступает против бюрократического, чиновничьего «руководства» искусством. А в пьесе Булгакова опорочивается, высмеивается самая идея государственного, партийного руководства театральным строительством». По мнению Б. Милявского, Маяковский в третьем действии «Бани» не продолжает разговор, начатый Булгаковым, а возражает ему, спорит с ним. Это категорическое заключение исследователь доказывает тем, что «отношение Маяковского к театральной работе Булгакова было определенно и постоянно отрицательным»[23]. Действительно, у автора «Бани» можно найти немало высказываний, свидетельствующих о неприятии им эстетических принципов Булгакова, о его отрицательном отношении к «Дням Турбиных» и «Зойкиной квартире». И было бы чрезвычайно неразумным занятием выискивать точки соприкосновения между общественно-политической и эстетической позицией Булгакова и Мая-

[23] Милявский Б. Сатирик и время. М. 1963. С. 245.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ковского. Их понимание целей и задач искусства было во многом противоположным. Но все это не может служить каким-либо основанием для вывода, будто третье действие «Бани» является полемикой с «Багровым островом». И дело, конечно, не в том, что у Маяковского нет никаких полемических высказываний в адрес великолепной пьесы Булгакова. Сами по себе такого рода высказывания ничего не определяют. В истории нередко бывали случаи, когда литературные противники в борьбе против определенных отрицательных явлений, особенно если эти явления болезненно сказывались на развитии искусства, реагировали на них одинаково. Так случилось и в данном случае. Комедия Булгакова в значительной степени предваряет «Баню» Маяковского. На это впервые указал К. Рудницкий. Справедливо сближая «Багровый остров» с «Баней» и с пьесой В. Вишневского «Последний решительный», отмечая, что и Маяковский, и Вишневский воспользовались тем же приемом «монументальной пародии», что и Булгаков, К. Рудницкий писал: «...И Маяковский, и Вишневский», и Булгаков были одушевлены общей яростью, ненавистью к псевдополитической «вампуке», к опошленной и рафинированной «агитке», к глупому и капризному произволу облеченных властью пустозвонов и невежественных «законодателей» эстетических вкусов»[24].

«Баня», как и вступление к поэме «Во весь голос» — это эстетический манифест поэта, его художественное завещание. Третье действие «Бани», в котором Победоносиков приходит в театр смотреть спектакль про себя, Победоносикова, это не просто блестяще использованный прием «театра в театре». Это идейный центр пьесы. Здесь соединились в тугой узел все конфликтные линии комедии. Здесь с великолепным мастерством разоблачается не только стремление Главначпупса подчинить развитие советского искусства своим вождистским амбициям, но и лакейская психология деятелей продажного искусства, мгновенно приспосабливающихся к любым требованиям советских помпадуров. То есть Маяковский продолжил в «Бане» обе темы «Багрового острова».

При этом руководящие указания Главначпупса, которыми он одаривал режиссера, мало чем отличались от сентенций Саввы Лукича. Победоносиков столь же бесцеремонно вмешивается в процесс художественного творчества. Посмотрев спектакль, Главначпупс заявляет: «Сгущено все это, в жизни

---

[24] Рудницкий К. Михаил Булгаков//Вопросы театра. М. 1966. С. 137.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

так не бывает... Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно все-таки... Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то его выставили в таком свете и назвали еще как-то «главначпупс». Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить...»[25]. Когда же режиссер, пытаясь оправдаться, говорит, что они «хотели поставить театр на службу борьбы и строительства. Посмотрят — и заработают, посмотрят — и взбудоражатся, посмотрят — и разоблачат», — Победоносиков мгновенно взрывается, впадает в начальственный раж: «А я вас попрошу от имени всех рабочих и крестьян не будоражить. Подумаешь, будильник! Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить, ваше дело ласкать глаз, а не будоражить» (309).

Вслед за Булгаковым Маяковский показывает, что требования апологетического искусства закономерно порождали ретивое приспособленчество и лихорадочную готовность служить начальству. В ответ на заявление Победоносикова: «Подмечено. Но все-таки это как-то не то», — режиссер реагирует совершенно в духе Геннадия Панфиловича: «Так ведь это все можно исправить, мы всегда стремимся. Вы только сделайте конкретные указания, — мы, конечно... оглянуться не успеете...» (306 — 307). И далее режиссер разыгрывает перед Победоносиковым идеологически выдержанную пантомиму, представляющую великолепную и злую пародию Маяковского на штампы псевдореволюционных агитспектаклей.

Режиссер. Свободный мужской персонал — на сцену! Станьте на одно колено и согнитесь с порабощенным видом. Сбивайте невидимой киркой видимой рукой невидимый уголь. Лица, лица мрачнее... Темные силы вас злобно гнетут... Вы будете капитал... Танцуйте над всеми с видом классового господства... Вы будете свобода... Вы будете равенство... Подымайте воображаемым призывом воображаемые массы. Заражайте, заражайте всех энтузиазмом!.. Выше вздымайте ногу, символизируя воображаемый подъем... Воображаемые рабочие массы, восстаньте символически... Капитал, издыхайте эффектно!.. Дайте красочные судороги! Мужской свободный состав, сбрасывайте воображаемые оковы... Размахивайте победоносно руками. Свобода, равенство и братство, символизируйте железную поступь рабочих когорт. Ставьте якобы рабочие ноги на якобы свергнутый якобы капитал». (311—312).

И подобно Савве Лукичу, милостливо разрешающему спектакль после «идеологического» финала, Победоносиков

---

[25] Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 11. С. 307. В дальнейшем при ссылках на это издание будут указываться страницы в тексте.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

удовлетворенно восклицает: «Браво! Прекрасно! И как вы можете с таким талантом размениваться на злободневные мелочи, на пустяшные фельетоны? Вот это подлинное искусство — понятно, доступно и мне, и Ивану Ивановичу, и массам» (313).

Конечно, содержание «Бани» не сводится к обличению лакировочного, продажного искусства и тех, кто его насаждал и культивировал. Образ Победоносикова значительно объемнее образа Саввы Лукича. Но творческая перекличка Маяковского с автором «Багрового острова» несомненна.

Сейчас, в процессе восстановления подлинной истории советской литературы 20 — 30-х гг., стало модным и популярным возлагать вину за однобокое развитие нашего искусства на тех художников, которые были официально признаны и обласканы властью. Вполне понятно, что в этом случае наибольшему остракизму подвергаются Горький и Маяковский. Причем «гробокопатели» этих великих художников меньше всего озабочены поисками истины. Они игнорируют сами факты художественного развития этих авторов, не замечая, например, идейную и творческую эволюцию Маяковского от «Хорошо!» к «Клопу» и «Бане». Не отдавая себе отчет в том, что они мыслят категориями и оценками сталинской эпохи, такие историки литературы (вроде Ю. Карабчиевского) трактуют Маяковского лишь как «поэта по красным датам календаря», как придворного художника. Они все еще заворожены иудиным сталинским поцелуем, выраженным в заявлении: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом... Пренебрежение к его памяти преступно».

И с той же истовостью, по той же логике, по какой раньше чуть ли не всех писателей измеряли аршином Маяковского, теперь автора «Бани» побивают именами художников, жизненная и творческая судьба которых сложилась трагически. И если раньше противопоставляли безыдейного Булгакова идейному Маяковскому[26], то теперь противопоставляют чест-

---

[26] Правда, инерция такого противопоставления кое у кого сохранилась до настоящего времени. Например, В. Новиков во вступительной статье к сборнику М. Булгакова «Пьесы», изданном «Советским писателем» в 1986 г., процитировав великолепный диалог из «Зойкиной квартиры», заключает: «Меткая метонимия, раскрывающая суть ожиревшей нэпманши, обретает здесь силу убийственной сатиры Маяковского». (с. 24). Это сказано так, будто Булгаков спал и во сне видел, как бы достичь художественных высот Маяковского, и ориентировался в данном случае на сатирические комедии поэта, которые еще не были написаны.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ного, неподкупного Булгакова, бесчестному и продажному Маяковскому. Но почему-то упорно молчат о том, что пьесы «лучшего, талантливейшего» после его смерти были запрещены чуть ли не на четверть века. Комитет по делам искусств последовательно вычеркивал «Клопа» и «Баню» из репертуарных планов как столичных, так и периферийных театров. И только 24 апреля 1953 г. произошло второе рождение драматургии великого поэта — Псковский драматический театр поставил «Баню». Тем самым сценическая судьба «Бани» во многом повторила судьбу «Багрового острова».

Показательно и то обстоятельство, что аргументы критиков, обрушившихся на пьесу Маяковского, весьма напоминали обвинения в адрес «Багрового острова». Здесь и сетования на малую художественность: критики удивлялись, как театр «польстился на эту продукцию»[27], вздыхали по поводу того, что «пьеса плохая и поставлена она у Мейерхольда напрасно»[28]. Здесь и обвинения в политической близорукости и даже враждебности к существующему строю. Наиболее четко это отношение к «Бане» было выражено в печально знаменитых статьях В. Ермилова. Правда, если Булгакова обвиняли в буржуазном сменовеховстве, то Маяковского — в мелкобуржуазной левизне.

И в «Багровом острове», и в «Бане» отражены не только типичные социальные явления, но вскрыты тенденции их развития. В образах Саввы Лукича и Победоносикова запечатлены родовые черты не бюрократа вообще, а именно советского бюрократа, склонного к бесконтрольному вождизму, свято убежденного в том, что ему навсегда дано над всеми «володеть и править». И Савва Лукич, и Победоносиков не обороняются, а наступают, они не маскируются, не приспосабливаются к советской власти, а выступают от ее имени, ибо они — плоть от плоти ее. Это-то и напугало критиков «Багрового острова» и «Бани» и определило их печальную сценическую судьбу.

В годы, когда создавались «Багровый остров» и «Баня», забивались только первые сваи в фундамент будущей теории бесконфликтности, связанной с пониманием социалистическо-

---

[27] Чаров А. Баня. Театр им. Мейерхольда//Комс. правда. 1930. 22 марта.

[28] Гончарова Н. «Баня» Маяковского. Театр им. Мейерхольда//Раб. газ. 1930. 21 марта.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

го реализма как искусства исключительно апологетичного, дифирамбического. Булгаков и Маяковский чутко уловили и разгадали симптомы этой опасной болезни, которая нанесла страшный урон нашему искусству. И как писатели, убежденные в своем праве творить согласно велению собственной совести, они открыто выступили против всего, что мешало развитию подлинного искусства.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

На пути к Булгакову 3

А. П Казаркин Типы авторства в романе «Мастер и Маргарита» 11

Н. И. Великая «Белая гвардия» М. Булгакова. Пространственно-временная структура произведения, ее концептуальный смысл 28

Л. Б. Менглинова Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» 49

Ю. В. Бабичева Свобода творчества и бессудная власть («Кабала святош» М. Булгакова) 79

Ю. Б. Неводов Формирование трагедии в драматургическом творчестве М. А. Булгакова 92

В. Б. Петров По приговору истории (историзм пьесы М. А. Булгакова (Бег») 103

О. А. Дашевская Библейское начало в драматургии М. Булгакова («Бег», «Адам и Ева») 115

И. В. Григорай М. А. Булгаков о подвигах Дон Кихота 130

Н. Н. Киселев М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») 139

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ТВОРЧЕСТВО
МИХАИЛА БУЛГАКОВА

ИБ № 1510

Редактор **Л. С. Малиновская**
Технический редактор **Л. Е. Дятлова**
Корректор **Г. П. Орлова**

ИБ 1510. Сдано в набор 14.11.90 г. Подписано к печати 4.03.91 г. Формат 60×84 1/16. Бумага типографская № 2. Литературная гарнитура. Высокая печать. Печ. л. 10. Усл. печ. л. 9. Уч-изд. л. 8.93. Тираж 500 экз. Заказ 462. Цена 1 руб. 40 коп.

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 4.
Учебно-производственная типография ТГУ. Томск, пр. Ленина, 66.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

1-772953

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00335654