

МИРОН ПЕТРОВСКИЙ

Мастер и Город

Киевские контексты Михаила Булгакова



Мирон Петровский Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11197597

Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова: Издательство Ивана Лимбаха; Санкт-Петербург; 2008

ISBN 978-5-89059-105-0

Аннотация

Книга Мирона Петровского «Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова» исследует киевские корни Михаила Булгакова – не в очевидном биографическом аспекте, а в аспекте творческом и культурно-педагогическом. Ее тема – происхождение такого мастера, как Михаил Булгаков, из такого города, каким был Киев на рубеже XIX и XX столетий. Культура этого города стала для него неиссякаемым источником творчества. Перефразируя название книги, популярной в годы юности писателя, книгу М. Петровского можно было бы назвать «Рождение художника из духа города».

Содержание

Глава первая	5
I	5
III	16
Глава вторая	21
I	21
II	29
III	35
IV	42
Глава третья	50
I	50
II	54
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Мирон Петровский Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова

© М. С. Петровский, 2001, 2008

© Издательство Ивана Лимбаха, 2008

© ИП Князев 2015

* * *

*...уж близко, близко время:
Наш город пламени и ветрам обречен;
Он в угли и золу вдруг будет обращен,
И мы погибнем все, коль не успеем вскоре
Обрести убежище; а где? о горе, горе!*

А. С. Пушкин. «Странник» (1835)

Глава первая Декларация о городе

I

Чтобы понять поэта, нужно побывать в его стране... Этот афоризм Гёте нет смысла заключать в кавычки – он стал чем-то вроде пословицы. Он цитируется так часто и охотно, что занял бы одно из первых мест в индексе цитирования, если бы такой индекс составлялся для газетно-журнальной публицистики, посвященной вопросам культуры. Особенно эффектно афоризм звучит в отчете литературоведа или писателя, побывавшего в шекспировской Англии, шиллеровской Германии, сервантесовской Испании. Словам Гёте придается при этом неожиданный прямой смысл, словно веймарский старец здесь входил в интересы туристских агентств и рекламировал их деятельность.

Но Гёте, ничего не имея против международного туризма, сам обязанный ему многим, говорил все-таки не о нем, а о конкретных обстоятельствах места и времени, о типологии национальной культуры, в лоне которой возрос поэт, о культурном контексте поэта. Вне контекста нельзя понять ни «всеобщее», ни «особенное» в индивидуальном творчестве (структура этого творчества не может быть объяснена из себя самой), – вот что подразумевала порожденная острым морфологическим чутьем, намного опередившая время мысль Гёте. Она была порождена и несомненно лирическим чувством: глубоко переживая прикреплённость своего творчества к немецкой почве, Гёте приглашал каждого, кто захочет понять «Фауста», «посетить» Германию, Тюрингию, Веймар. Для такого «посещения» абонемент научной библиотеки важнее визы, потому что предлагаются не «страсти по Бедеру», а культурно-познавательные усилия широкого плана.

Тут в самый раз вспомнить выученика выдающихся европейских и отечественных городоведов Н. К. Пиксанова, который в книге «Три эпохи» (1913) впервые высказал и в книге «Областные культурные гнезда» (1928) наиболее полно развил мысль об особом характере местных культурных очагов, об их локальной специфике, хорошо заметной при соотношении с общенациональной культурой, об отмеченности художника, выпестованного культурным гнездом, знаком этого гнезда. Предлагалось – ни много ни мало – изучение типологии культуры, общей для гнезда и его питомца, и даже слово было помянуто то самое: предшествующие поколения исследователей накопили большой материал, полагал Н. К. Пиксанов, и остается только сделать выводы – установить «типологические образцы и приемы для др. исследований»¹. Перед нами – одно из самых ранних употреблений слова «типология» в русской литературе. Пиксановское «культурное гнездо» – это она и есть, «страна поэта», ближайшая «логосфера» писателя.

Свой «особый отпечаток» не только «на всех московских», что справедливо отмечено еще Грибоедовым, но и на воронежских, и на саратовских, и на харьковских, и на ярославских, и на одесских, понимаемых, конечно, не просто как «жители», но как участники культурного процесса, сформированные обстоятельствами времени и места, – и в свой черед формирующие эти обстоятельства. «Особый отпечаток» – печать принадлежности к определенному областному гнезду русской культуры. Совокупность этих отпечатков – материал для построения культурной типологии данного гнезда. Нужно только помнить, что далеко не всякий город, даже крупный, становится культурным гнездом; для этого тре-

¹ Пиксанов Н. К. Областные культурные гнезда: Историко-краеведный семинарий. М.–Л., 1928. С. 4.

буются серьезные социальные предпосылки, пробуждающие культурные силы: университет, театр, библиотека, газета или журнал, литературные или театральные кружки и тому подобные образования, становящиеся, так сказать, «очагом очага».

Появление в литературе «воронежского прасола» Кольцова можно было еще рассматривать как необъяснимую прихоть судьбы, но когда вслед за тем в столичной печати появились произведения другого воронежского поэта, Никитина, – «стали догадываться, что в этом выдвижении двух значительных поэтов нет случайности, что тут следует искать каких-то общих причин»². Кольцов и Никитин были только наиболее яркими фигурами в большой группе культурных и литературных деятелей, воспитанных воронежским областным гнездом.

Ни чудом, ни случайностью не было поразительное явление Ломоносова из Холмогор. Оказалось, между прочим, что вместе с ним оттуда же, с русского Севера, прибыла целая «делегация», в которую входил и лучший русский скульптор той эпохи Ф. И. Шубин. Известно, что тогдашняя Академия наук была укомплектована, в основном, учеными иностранного происхождения; все русские члены Академии – современники Ломоносова – оказались и его земляками. Общий знаменатель этой холмогорско-архангельской плеяды следует приписать характеру и влиянию культурного гнезда.

Точно так же (добавим из другого времени) не было ни чудом, ни случайностью явление из Киева писателя Михаила Булгакова. Чудо предполагает однократность, оно по определению не может быть серийным, а Киев с конца XIX века непрерывно порождал явления отнюдь не городского масштаба и выводил персонажей воистину удивительных. До сих пор мало кем осознается тот, например, факт, что русский символизм, определивший развитие отечественной культуры далеко за пределами так называемого «Серебряного века», ведет свое начало из Киева, со статей и манифестов Николая Минского, Иеронима Ясинского и Виктора Бибикова, как показала в своих поздних работах З. Г. Минц. Что три крупнейших русских философа первой половины XX столетия – Николай Бердяев, Сергей Булгаков и Лев Шестов – киевляне по рождению или по воспитанию. Что почти одновременно с Михаилом Булгаковым покинул Киев и осел в Москве другой киевлянин, другой «прозванный гений», по горькому слову Вадима Перельмутера, – Сигизмунд Кржижановский, чье поразительное творчество дает с булгаковским цепочку чрезвычайно выразительных соответствий жанрового, сюжетного, образного характера. Что философ из Киева Яков Голосовкер, перебравшись в Москву, сочинил, между прочим, роман о Христе, сжег его, а потом восстановил, подобно тому, как сделал это сам Булгаков. Словно писать в Москве романы о Христе, сжигать их и затем восстанавливать – необходимая принадлежность некоей «киевской типологии»...

Выходцы из областных культурных гнезд нередко «занимают в столичной культуре крупное, руководящее положение... Все знают это, но мало кто осознает. Факт признается всеми безотчетно. Между тем, чтобы осмыслить появление и роль этих деятелей в общерусской культуре, необходимо изучить гнезда, в которых они воспитывались»³. То есть – побывать в стране поэта, в обратном переводе на язык гётевского афоризма.

Пиксанов работал над «Областными культурными гнездами» как раз в то время, когда положенная в основу его книги мысль убедительно подтверждалась многочисленными фактами культурного развития. Революционная буря повалила леса и рощи старой культуры, и на этом лесоповале возникала поросль новых культурных образований. Скоро, очень скоро и по ним пройдет каток новой государственности, но пока – то наращивая активность, то притихая, делегируя своих питомцев в столичную культуру или сохраняя относительную

² Там же. С. 29.

³ Там же. С. 19.

автономность, они в короткий срок – и на короткий же срок – изменили культурную географию страны.

Одесское гнездо породило и десантировало в столицу группу ярких талантов, резко самобытных и одновременно родственных, что дало основание В. Шкловскому наречь их совокупным именем «Юго-Запад». Заштатный и мало кому ведомый Витебск свил гнездо, вместившее М. Шагала и К. Малевича, М. Бахтина, П. Медведева, В. Волошина, И. Соллертинского. Коротко, но ярко просверкала история «Черниговских Афин». Поразительный культурный всплеск (главным образом – театральный) дал Киев. Из феномена Пиросмани вырос тифлисский авангард – литературный и живописный. За Уралом сложилось по-сибирски крепкое культурное гнездо вокруг журнала «Сибирские огни». На другом конце страны, раздираемой в клочья Гражданской войной, Владивосток неожиданно аукнулся со столичными футуристами.

Странно, что в ту пору никто (и сам Пиксанов тоже) не обратил внимание на прогностические возможности этих идей: если из воронежского гнезда вышли поэты, подобные Кольцову и Никитину, то не следует ли ожидать выхода оттуда же – Андрея Платонова? Если Астрахань дала Тредьяковского, то не ей ли стать гнездом Велимира Хлебникова? Да и Тарту, ставший всемирно известным центром структурно-типологических исследований, не породил ли некогда ранние типологические попытки Пиксанова, воспитанника Юрьевского (понынешнему – Тартуского) университета, так что собственная судьба Пиксанова подтвердила его мысль о роли локального культурного гнезда?

Европейские национальные культуры развивались либо как централизованные, сосредоточенные в столице, либо как децентрализованные, рассредоточенные по периферии. Наглядным образцом первого типа может служить, например, французская, почти исключительно «парижская»; второй тип культуры можно представить немецкой, до середины XIX века разбросанной по землям, княжествам и городам, среди которых – Веймар Шиллера и Гёте. Конечно, абсолютно «чистые» типы – скорее условность, зато все наличные культуры хорошо описываются как переходные или смешанные формы, а связи внутри культуры – как взаимодействие «центра» и «периферии». Это взаимодействие и создает то внутренне напряженное целое, которое именуется национальной культурой. Не потому ли в первые послереволюционные годы по всей стране прошли вспышки областных очагов и «местных дарований», что разрушенная имперская культура мгновенно децентрализовалась и продемонстрировала возможности локальных и компактных гнезд?

Несколько упрощая, можно сказать, что областные гнезда представляют собою дифференцированные части национальной культуры, а она сама – интегрированное целое локальных очагов. Культура, осуществлявшаяся на территории Российской империи, была преимущественно то ли «петербургской», то ли «московской», но несомненно тяготела к центру. Знаменитая пушкинская формула «и перед новою столицей померкла старая Москва» не годится для описания культурных процессов XVIII–XIX веков: то старая Москва меркла перед новою столицей, то Петербург меркнул перед старою Москвою, и это «мерцание» определило траекторию развития русской культуры. Неслучайно борения разного рода – социальные, эстетические, историософские – осмыслились в русской литературе как «спор Москвы и Петербурга».

За столичными околицами начиналась бесконечная провинция, которой оставалось только наблюдать этот спор, участвовать в нем на ролях слуг просцениума и присоединяться (или не присоединяться) к победителю. Роль областных гнезд порою была значительной, но все же не шла в сравнение с ролью столиц, чье мощное притяжение непрерывно захватывало все лучшее, что нарабатывалось на периферии. Это и определило появление в Москве 1921 года Михаила Булгакова.

«Где это видано, чтобы из Назарета был пророк?» – пожимали плечами иерусалимские столичные снобы. Но именно из Назарета пророк явился в Иерусалим, чтобы подвигом самопожертвования искупить грехи мира – и, как мифологический трикстер-медиатор, свести на нет будто бы непримиримые противоречия между «столицей» и «провинцией», между Назаретом и Иерусалимом (который, конечно, в свой черед почитался глухой провинцией у римских снобов). Ходившее за Булгаковым в Москве прозвание «писатель из Киева» столь явно указывает на «пророка из Назарета», так дальновидно соединяет писателя с его главным персонажем, что возникает подозрение: не сам ли Михаил Афанасьевич и пустил в ход эту великолепную двусмыслицу?

Но вот вопрос: был ли породивший и воспитавший Булгакова Киев – провинцией? На него не ответишь ни ссылкой на административное деление, ни напоминанием о славном историческом прошлом или количестве и качестве библиотек и фабрик, театров и монастырей, издательств и учебных заведений, элеваторов и церквей.

Тут на первый план выходит самоощущение человека, живущего в этом пространстве. Все остальное годится для проверки – нет ли в этом самоощущении заносчивости или же уничижительности.

Осип Брик рассказывал, что в начале Первой мировой войны в одном петроградском доме кто-то пожаловался, что Петроград приобрел провинциальный вид, и виной тому – наполнившие город толпы провинциалов, беглецов из юго-западных провинций, в том числе из Киева. Велимир Хлебников, обычно не вступавший в споры, сидевший, как всегда, в сторонке с видом нахохленной птицы, неожиданно встрепенулся и заговорил с необычной резкостью. Хлебников заявил, что беженцев из юго-западных, включая киевские, земель, никак нельзя называть провинциалами. Слово «рго», напомнил Хлебников, по латыни означает «за», а «vincere» – на той же латыни значит «воевать»; «провинция», следовательно, – завоеванная, приобретенная земля. Поэтому провинциалами правильно называть как раз жителей Петербурга...

Велимир Хлебников, наделенный феноменальным филологическим и историческим слухом, мгновенно вернул слову «провинция» его исходный смысл, противостоящий не «столице», а «своей», «исконной» территории. Не сговариваясь с Хлебниковым киевлянин Николай Бердяев бросил крылатую формулу: «Все, что удалено от Бога, – провинциально» – и не вошел ли в этот афоризм киевский «провинциальный» опыт философа? Административное деление и размеры кружка на карте ни при чем, когда речь идет о столь высоких бытийственных смыслах.

Родной город Булгакова был онтологической столицей его мира и творчества. Для понимания Булгакова не годится концепция «двух столиц», тут нужно прибегнуть к представлениям о трех столицах – Киеве, Москве, Петербурге – в духе Георгия Федотова: «Западнический соблазн Петербурга и азиатский соблазн Москвы – два неизбежных срыва России, преодолеваемые живым национальным духом. В соблазнах крепнет сила. Из немощей родится богатство. Было бы только третье, куда обращается в своих колебаниях стрелка духа. Этим полюсом, неподвижной православной вехой в судьбе России является Киев, то есть идея Киева»⁴. Было бы только третье... Из этого «третьего» и пришел писатель Булгаков и внес в общерусскую литературу «идею Киева».

Пассажиру железнодорожного вагона не дано наблюдать свой поезд со стороны, как видят его машущие платочками дети на обочине, но можно, высунувшись из окна, на крутом повороте увидеть состав от головы до хвоста. Киев стал для Булгакова вагонным окном на крутом повороте железного пути истории. Киев дал ему необыкновенный дар – воспринимать общенациональную культуру, находясь в ней, и в то же время как бы «со стороны», –

⁴ Федотов Г. П. Три столицы // Новый мир. 1989. № 4. С. 215.

ощущать себя и пассажиром в тесноте коробки вагона, и ребенком на просторе за полосой отчуждения, машущим проносящемуся мимо поезду, осознавать себя в центре и вместе с тем на периферии, быть «столичным» и заодно «провинциальным», короче – охватить взглядом ту целостность, в которую он заключен на правах ее части. Навряд ли объясняется простым совпадением тот факт, что Киев на грани двух веков породил и распространил по свету целую череду вопрошателей мира сего – философов, историков, культурологов, решавших на своем профессиональном языке те же задачи, что их земляк Булгаков – на языке художественном. Во всяком случае, Киев был для Булгакова провинцией особого рода – Педагогической Провинцией, Кастилией, если воспользоваться образом Германа Гессе.

Одержимость Киевом – едва ли не доминанта булгаковского творчества, а «идея Киева», сопрягающая несомненно всемирно-историческую, «сверхстоличную» судьбу города со столь же несомненной его каштанно-акациевой провинциальностью, порождает, как бы наперед задает своей неразрывной несовместимостью основные структуры художественной мысли Булгакова. В конфликте между столицей и провинцией, в споре «двух столиц» город Булгакова играет выразительно «третью» – медиативную – роль. Есть нечто обнадеживающее в том, что популярность Булгакова стремительно росла как раз в ту пору, когда столичные «городские» и провинциальные «деревенские» писатели точили друг на друга литературные зубы. Ни в чем не согласные друг с другом, они сошлись на любви к Булгакову, поскольку Булгаков – великий трикстер, священный клоун русской литературы.

Недостатком своей работы о культурных областных гнездах Пиксанов считал, между прочим, то, что в ней из крупных центров почти совершенно не захвачен Киев, столь богатый художественно-идеологическими движениями. Некоторые сведения по Киеву Пиксанов все же приводил, но – лишь до начала 90-х годов XIX века. Все они относятся, таким образом, к «добулгаковскому» периоду, обрываясь буквально на его пороге. Ущерб, нанесенный этим обрывом, тем заметней, что киевское богатство «художественно-идейных движений» в последующие годы не иссякло, но приумножилось и стало той питательной средой, в которой вырос Михаил Булгаков. Более того – киевские «художественно-идейные движения» тут только – в названную пору – и начались по-настоящему. Это может показаться нелепостью, но очерченный восемьдесят лет тому назад пробел начинает заполняться только сейчас.

Дело в том, что у исторического познания есть своя дистанция, свой поступательный шаг, свой модуль: современность становится привлекательной для историка по прошествии примерно двадцати лет. Через такой приблизительно срок, равный, как считают, времени вхождения в жизнь нового поколения, историческая наука замечает, что текучее «сегодня» уже стало «вчера» и ее, науки, поле познания приросло новым участком. Сегодняшняя современность, ставшая вчерашней, осознается как место приложения усилий историка. В точном соответствии с этим двадцатилетним (приблизительно, повторяю) шагом или модулем исторического познания, все дореволюционные опыты изучения культурной истории Киева заканчиваются на пороге 90-х годов XIX столетия, в редких случаях приближаясь к грани веков. Для последующего времени (1900-е–1910-е годы) час познания должен был пробить после Первой мировой войны, после революции, после войны Гражданской, одним словом – после...

Но в наступившем «после», говоря словами Салтыкова-Щедрина, «история прекратила течение свое». То есть прекратился, конечно, не поток событий, а возможность серьезной научной фиксации и осмысления этого потока, возможность историографии, – и самый интересный, самый богатый, самый насыщенный период киевской истории оказался и самым неизвестным. Предреволюционный период, непосредственно противостоящий истории режима, возникшего в результате революции, превратился в наиболее запретный для историка, в своеобразный «спецхран» с весьма затрудненным доступом. Достаточно выйти за околицу творчества Булгакова, и тот Киев, который ныне называют булгаковским,

окажется сплошной *terra incognita*, землей неведомой, таинственной зоной, в которую лишь в последнее время стали заглядывать сталкеры-историки. Великокняжеский Киев Владимира и Ярослава, древний город, канувший, словно град Китеж, изучен не в пример старательней и известен несравненно лучше, чем столь, казалось бы, близкий, рядом стоящий – рукой подать! – Киев времен детства и юности Михаила Булгакова, поэта этого города, почти нашего современника.

Поэтому, отправляясь в страну поэта, не приходится рассчитывать на широту охвата, на глубину проникновения: картина по необходимости получится фрагментарной или даже клочковатой, но между отдельными освоенными участками этой страны можно будет прочертить соединительные линии, пусть даже пунктирные. Кроме того, читатель будет прав, если между осуществленными главами этой книги представит себе главы пропущенные, задуманные, но по разным причинам не написанные, на манер «пропущенных», обозначенных, но даже не написанных строф «Евгения Онегина». Так, между первой и второй главой следовало бы поместить воображаемую главу «Коллекция Первой гимназии» – о гимназической библиотеке, несомненном питательном источнике будущего писателя, его ближайшем и влиятельном контексте. А в четвертую главу (о киевских театральные впечатлениях Булгакова) мысленно поместить раздел о киевской эстраде и ее замечательном порождении – Александре Вертинском, чьи песенки стали одним из сквозных лейтмотивов булгаковской прозы и пьес⁵. В идеале книга должна была бы стать сопоставлением типологии творчества Булгакова с типологией «киевской культуры»; реально можно говорить только о сопоставлении некоторых элементов первой с отдельными же элементами второй.

У Пиксанова было основание снабдить свою книгу эпиграфом из Гёте «*Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen*»⁶. Гётевский эпиграф здесь так же уместен и значителен, как система гётевских эпиграфов к «Морфологии сказки» В. Я. Проппа, вышедшей первым изданием годом ранее, чем «Областные культурные гнезда». Совпадение едва ли случайное: оно (вместе с другими подобными фактами) свидетельствует, что интерес к типологической проблематике в ту пору назревал – то явно, то подспудно – у разных направлений отечественного литературоведения, на разных уровнях профессионализма.

В сущности, Пиксанов пытался – наивно и косноязычно – сделать по отношению к культуре городской, неканонической, инновационной примерно то же, что Пропп – по отношению к сельской, фольклорной, традиционной культуре (другое дело – работают ли те же подходы на городском материале). Подобно надолго забытой книге Проппа, книга Пиксанова тоже была на свой лад забыта. Забвению подверглось главное в ней – мысль о необходимости типологических подходов в городоведении, и книга, приоткрывавшая новые познавательные горизонты, была «возвращена» повседневной практикой в краеведение – к фактологическому, собирательскому, накопительному уровню, несомненно важному и необходимому, но столь же несомненно – другому.

Ссылка на Пиксанова уместна здесь не только потому, что его названная книга указывает дорогу в «страну поэта». Она уместна еще и потому, что наш поэт – писатель и драматург Михаил Булгаков – знал труды Пиксанова, по крайней мере – его книгу «Грибоедов и Мольер (Переоценка традиции)». Булгаков перелистал, прочел или проштудировал эту (вышедшую в 1922 году) книгу, готовясь к работе над биографией Мольера.

В книге «Грибоедов и Мольер» Пиксанов рассматривал вошедшее в литературоведческую традицию мнение Алексея Веселовского о зависимости комедии Грибоедова «Горе от ума» от мольеровского «Мизантропа», о зависимости, прежде всего, образа Чацкого от Альцеста.

⁵ См., например: *Воробьева И.* Бледный Пьеро – кузен из Житомира // *Collegium*. 1995. № 1–2. С. 140.

⁶ Кто хочет понять поэта, должен побывать в его стране (*нем.*).

Пиксанов подвергал сомнению эту зависимость и, вводя (едва ли не впервые) понятие «полигенетичность цитаты», подхваченное или изобретенное заново тартускими структуралистами, доказывал, что определенные мотивы в грибоедовской комедии возводятся к Мольеру в такой же мере, как и ко множеству других источников, так что говорить о зависимости русского комедиографа от французского нет оснований.

В прологе к «Жизни господина де Мольера» Булгаков приводит (скорее всего – по Алексею Веселовскому) финальные монологи Чацкого и Альцеста, насмешливо уклоняясь от оценки: «Есть сходство между этими финалами? Ах, мой бог! Я не знаток, пусть в этом разбираются ученые! Они расскажут вам о том, насколько грибоедовский Чацкий похож на Альцеста-Мизантропа...»⁷. Мнимо простодушная «фигура уклонения» у Булгакова здесь лукава и подмигивает в сторону полемики Пиксанова с Алексеем Веселовским. Конечно, эти двое – представители ученой корпорации, которым Булгаков предлагает разобраться, похож ли грибоедовский Чацкий на мольеровского Альцеста. Булгаков не желает ввязываться в сугубо научный спор – его ли, художника, это дело? – но за позицией писателя подразумевается, по крайней мере, изрядное знакомство с сущностью спора и его участниками.

Впрочем, о предложениях Веселовского Булгаков мог узнать много раньше – из книги киевского театрального критика Н. И. Николаева «Эфемериды», изданной в Киеве в 1912 году. Среди прочего в книгу вошла статья «Общественный элемент в „Горе от ума“ и „Мизантропе“» (газетная публикация статьи состоялась в 1902 году – для Булгакова рановато). «Так ли действительно близки Альцест и Чацкий, два главных действующих лица сравниваемых произведений, как это утверждает г. Веселовский в очерке, озаглавленном их именами?» – ставит вопрос Н.

А. Николаев и отвечает на него решительным отрицанием. «Единственный стих, совпадающий по содержанию и фактуре – это заключительное восклицание: „Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок!“ Здесь влияние „Мизантропа“ неоспоримо. Но если одна ласточка не делает весны...»⁸ и т. д. Именно финальные монологи Чацкого и Альцеста (вместе с процитированной строкой) предлагает сравнить и Булгаков, отказываясь от участия в споре – пусть об этом судят ученые.

Булгаков, несомненно, знал хорошо известного в Киеве начала XX века критика Николаева и ссылаясь на его авторитет во Владикавказе, в маленькой газетной статье, посвященной старому актеру С. П. Аксенову: «Критик Николаев в Киеве отличал его чуждую подчеркиваний игру, говорил о его строгой выдержанности»⁹. Можно, следовательно, утверждать, что эпизод с учеными в прологе к написанной в Москве «Жизни господина де Мольера» имеет киевские корни, киевские истоки, и, столкнувшись с подобным спором в книге Пиксанова, Булгаков должен был воспринять его как повторяющийся, то есть подчеркнутый. Таким образом, толкующий о контексте художника, Пиксанов и сам принадлежит ближайшему культурному контексту Булгакова.

«Чтобы понять поэта вполне...» Понять поэта – это ведь прежде всего значит определить «особость» художника, то, в чем он не похож на других, в чем «похож на самого себя». Отличие Булгакова от всех художников на свете – такая несомненная, грубо очевидная данность, что об этом и говорить как-то дико. Напротив, поместив художника в круг сродственных или близких ему явлений, можно проникнуть в область тонких различий, которые един-

⁷ Булгаков М. Избр. произв. В 2-х т. Т. 2. К., 1989. С. 686–687. Все цитаты из произведений М. Булгакова (кроме оговоренных случаев) приводятся по этому изданию, а также по кн.: Булгаков М. Избр. произв. К., 1990, – которая рассматривается как условный третий том названного двухтомника.

⁸ Николаев Н. И. Эфемериды. К., 1912. С. 104.

⁹ Булгаков М. С. П. Аксенов: 35 лет служения сцене // Коммунист. 1921. № 332, 18 мая. Цит. по: Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 195.

ственно важны. «Писателя из Киева» следовало бы рассматривать вместе с Киевом подобно тому, как геолог рассматривает золотую жилу вместе с прилегающим куском породы.

Про какого писателя не было хотя бы однажды сказано, что он, мол, всю жизнь писал одно произведение? Все, созданное писателем, скреплено и пронизано развивающимся единством его личности, и она, эта личность, и есть основа сюжета, выстраивающего все создания писателя в одно произведение. По отношению к Булгакову эта мысль должна быть переформулирована: Булгаков всю жизнь писал как бы варианты одного произведения, хотя это «произведение» реально – в виде самостоятельного текста – не существует нигде. Оно – умопредставимая абстракция, результат познавательных усилий, артефакт. Но именно оно с наибольшей полнотой и отчетливостью воплощает образ художника, образ его мыслей, устройство его мыслительного аппарата. Оно-то и есть в точном значении литературный портрет писателя. Вариативное в своей основе творчество Булгакова взывает к такому подходу.

Азиатская ослепительная пестрота произведений Булгакова не может скрыть их европейскую логическую четкость: в каждой булгаковской вещи лоб в лоб сдвинуты одни и те же противоборствующие силы, в конфликтах, не схожих по конкретным обстоятельствам, виден один и тот же испытываемый смысл, в разных жанрах и сюжетах – поиски ответа на одни и те же булгаковские вопросы. Из них же самый главный: как человеку пройти жизнь между необходимостью добра и неизбежностью зла, между вечным и сиюминутным, между светлой жадной созидательного творчества и покусением темных, нетворческих, разрушительных сил, стремящихся воспрепятствовать творчеству, пока оно длится, присвоить его плоды, когда оно завершено, уничтожить творящую личность – в любом случае.

Еще не писатель, уже не врач, Михаил Булгаков, оказавшись в 1921 году в Москве, сочинил маленькую статью к столетнему юбилею Некрасова – под вполне тривиальным для этой темы названием «Муза мести».

Сочинил он этот свой, по его собственному, в подзаголовке поставленному определению, «маленький этюд», скорей всего, с голодухи, для литературного заработка, хотя эта биографическая справка ровным счетом ничего не объясняет в направленности сочинения. А направленность его была определена тем, что Булгаков, еще не написавший ни «Дьяволиаду», ни «Белую гвардию», ни «Роковые яйца», ни «Собачье сердце», ни «Театральный роман», ни «Мастера и Маргариту», ни свои впоследствии прославленные пьесы, – короче, ни одного из тех произведений, которые в совокупности образуют в читательском сознании понятие «Михаил Булгаков», – только приготавливаясь к нелегкому писательскому поприщу, осмыслял свои задачи, свою роль и судьбу – на примере Некрасова.

И вот что бросается в глаза: все основные мотивы еще не написанных его произведений уже присутствуют в «маленьком этюде» под названием «Муза мести». Менее всего там говорится – как раз о мести.

Речь там идет о двойном облике сатирика, словно Булгаков, уже и в ту пору страстный театрал, слил воедино, вдвинул одна в другую две театральные маски – так хорошо знакомые каждому театральные символы. Смеющаяся маска – символ комедии, и маска скорбная – символ трагедии становятся у Булгакова обозначением двух полюсов писательства: «...застыла на его лице язвительная усмешка и не сходила с него, а скорбные уста роняли жгучие слова гнева. Смеялся и негодовал. <...> Но, полная гнева, душа его все же имела два лика. Лик гнева и лик скорбной любви или жалости. Ибо любить тех, кого он любил, значило жалеть...»¹⁰ Великий гнев и великая любовь создают напряженное противоречие, из которого, как электрический ток, рождается сатира. О ком это? О Некрасове, разуме-

¹⁰ Булгаков М. Муза мести // Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 196.

ется. Но, конечно, и о самом себе, о том писателе Булгакове, которому еще только предстоит воплотиться.

И сразу же в маленькой статье о Некрасове у Булгакова возникает мотив крестной муки – отголосок старого мифа о безвинном страдальце, принявшем на себя все грехи мира ради их искупления. Этот миф даст творчеству Булгакова нравственный эталон, моральную меру, и то глухо и скрыто, то явно и ослепительно будет подсвечивать судьбу едва ли не всех любимых героев Булгакова – ученых, поэтов, художников, изобретателей, правдолюбцев – пока не выйдет открыто на авансцену и не зазвучит в полный голос в «Мастере и Маргарите», где распятый Иешуа Га-Ноцри окажется наиболее полным средоточием того бескорыстного подвига, который по частям уже был роздан другим булгаковским мастерам. А пока, в ранней статейке о Некрасове, читаем: «Когда в творческой муке подходил к своему кресту (ибо тот, кто творит, не живет без креста)...»¹¹ Кредо, заявленное пока что походя, вскользь, в скобках.

И снова, продолжая свою некрасовскую тему, Булгаков возвращается к двусоставности (вернее – двуединству) сатирика, к тому поединку между ненавистью и любовью, который отражает неизбежную биполярность мира, вековечные борения добра и зла, их взаимосвязь и взаимоосмысление: «Но не может жить великий талант одним гневом. Не утолена будет душа. Нужна любовь.

Как свет и тени...»¹²

До чего же это размышление Булгакова в статье 1921 го-да похоже (правда, как бы «с другой стороны») на философскую реплику Воланда в романе, который будет окончен (или не окончен) перед самой смертью писателя в 1940 году:

«Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла, – возражает Воланд Левию Матвею в романе «Мастер и Маргарита». – Не будешь ли ты 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? Ведь тени получаются от предметов и людей <...> Не хочешь ли ты ободрать весь Земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?..»

Воланд выступает блестящим мастером диалектики, как бы странно ни звучало это слово, отнесенное к нечистой силе. Той – несколько манихейской – диалектики, которая пронизывает все творчество Булгакова от раннего «маленького этюда» до последнего романа. И если бы Булгакову пришлось выбирать еще раз, то он – подлинный жизнелюбец – вновь выбрал бы не «голый свет», не дистиллированное и потому бесплодное добро, а вполне реальную землю с ее добром и злом, светом и тенями, с ее утомительным существованием, о котором мы знаем так мало, и небытием, о котором мы не знаем ничего.

При жизни Некрасова, продолжал Булгаков в своем «маленьком этюде», «сколько раз расходился гнев народный в улыбку. А в наши дни не разошелся. И были грозные, кровавые дожди. Произошли великие потрясения, пошла раскачка всей земли. Те, что <...> успев ускользнуть из-под самого обуха на чердаки-мансарды заграниц, сидели съезжась и глядя в небо, по которому гуляли отсветы кровавых зарниц...»¹³

В этих строчках трудно не увидеть зачаток будущих произведений Булгакова, повествующих о революционной «раскачке всей земли», о «кровавых дождях» братоубийственной Гражданской войны, о безысходности эмиграционного исхода, о вине и ответственности, невозможной без карающей совести. Не о будущем ли романе «Белая гвардия» свидетельствуют строчки из юбилейной заметки? Не о будущей ли пьесе «Бег» они пророчат? А со-

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 197.

вестные муки, ответственность перед верховным судом совести станут сквозным мотивом всего творчества Булгакова.

Даже грозная интонация Страшного суда – булгаковская интонация! – прорывается в непритязательной заметке 1921 года: «Ибо страшен был хлынувший поток гнева рати-орды крестьянской...»¹⁴ Роман «Белая гвардия» (1923–1924) будет начинаться памятными словами, столь же апокалиптически интонированными: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй»...

Даже тема бессмертия – важнейшая для Булгакова! – пусть на мгновение, пусть легким промельком, но появляется все же в «Музе мести»: «Некрасов спит теперь в могиле. Но если бы совершилось еще одно чудо и тень поэта встала бы из гроба...»¹⁵ Не это ли чудо произойдет на последних страницах «Мастера и Маргариты»?

Даже знаменитая реплика мастера, убедившегося в справедливости своих пророческих вымыслов – «О, как я угадал! О, как я все угадал!» – даже она уже заявлена, уже присутствует в «маленьком этюде» 1921 года. Взглянув на революционные костры, сжигающие «мир старой жизни», вставший из гроба Некрасов сказал бы: «Я знал это...»¹⁶ Пророческий дар художника, талантливый профессионал, творца – эта тема у Булгакова будет везде и всегда, во всех его прозаических и драматических произведениях.

Даже непрерывные мечты о жизни упорядоченной, мечты о нормальном существовании, воплотившиеся во всех произведениях Булгакова (будущих, напомним еще раз), недвусмысленно заявлены в «Музе мести»: «И пройдут еще года. Вместо буйных огней по небу разольется ровный свет...»¹⁷ Чуть ли не этими самыми словами будут заканчиваться оба романа Булгакова – первый, «Белая гвардия», и последний, вершинный – «Мастер и Маргарита».

Сверх того, в «Музе мести» выразилось – на некрасовском материале, с помощью Некрасова – отношение будущего писателя к «народу», этому чисто романтическому понятию, которое для человека XIX и затем большей части XX столетий имело вполне четкое значение: те, кто живет и трудится на земле, крестьянство. «Православный народ», «христиане», «крестьяне» – это в тогдашних представлениях ряд почти синонимический. Сострадательное отношение Булгакова к «народу» здесь совершенно соответствует русской интеллигентской традиции: типичное отношение просвещенного горожанина к важнейшей российской проблеме – сельской, крестьянской.

Понятие «народ» в этом, да и в других позитивных смыслах, ненаходимо в дальнейшем творчестве Булгакова, зато коллизия «город – село» определит едва ли не все основные конфликты и смыслы романа «Белая гвардия», где непрерывные налеты чуждых, внешних сил на Город выглядят – с позиции автора-горожанина – нашествием номадов-кочевников, варваров-иноземцев, акультурных сил – вне или сверх исторической, социальной, национальной окраски чужих знамен.

Человек своего времени и среды, вполне определенных социальных и культурных ориентиров, Булгаков ясно видел угрозу, исходящую от этих сил. Но художник, демиург создаваемой им вселенной, он, подобно Вседержителю, понимал и жалел всех, в том числе – эту озверевшую от горя, сбитую с панталыку орду: «Да-с, смерть не замедлила. Она пошла по осенним, а потом зимним украинским дорогам вместе с сухим веющим снегом. Стала постукивать в перелесках пулеметами. Самое ее не было видно, но явственно видный пред-

¹⁴ Там же. С. 198.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

шествовал ей некий корявый мужичонков гнев. Он бежал по метели и холоду, в дырявых лаптишках, с сеном в непокрытой свалывшейся голове, и выл...» Это – из «Белой гвардии».

А в «Музе мести» все уже было написано – чуть ли не слово в слово! – только «корявым гневом» истекал не украинский, а русский мужичонка: «За эти десятки лет в Заплатовых, Дырявиных скопилось столько гнева, что не вместила его больше исполинская чаша. Порвалась цепь великая, <...> оба конца ее очутились в железных корявых руках...»¹⁸

Традиционная культурология рассматривает коллизию «город – село» как устойчивую оппозицию «цивилизация – культура», но в романе городского художника Булгакова будет другой расклад: культура города – варварство пришельцев. Для Булгакова будут лишены актуальности социальная, национальная или политическая природа тех, кто захватывает город. Правдивый художник, он, как хронист или летописец, будет просто следовать за случайностью исторических событий, за конкретикой «малого времени», но во Времени Большом, которое он, впрочем, предпочитал называть Вечностью, всякий захватчик Города – варвар и только. Двойной хронологический отсчет будет задан первой же строкой «киевского романа»: «по рождестве Христовом» – «от начала же революции».

Отсчет в романе будет вестись по домашним уютным часам, которые прежде наполняли семь пыльных турбинских комнат идиллической мелодией гавота. Даже этот, такой, казалось бы, локальный образ уже был заявлен грозным символом в «Музе мести»: «... В течение многих десятков лет в урочное время звенел золотой брегет (онегинский. – М. П.), призывая от одного наслаждения к другому. И так тянулось до наших дней. Но однажды он прозвонил негаданно тревожным погребальным звоном и подал сигнал к началу невиданного балета...» Позже мы узнаем – уже из романа «Белая гвардия» – что это был балет киевской кровавой оперетки.

Одним словом, «маленький этюд» Булгакова, написанный в 1921 году и в ту пору не напечатанный, увидевший свет только через шестьдесят три года после его создания, через сорок четыре года после смерти автора, открывается вдруг как манифест писателя, провозглашенный в самом начале пути. Открывается как программа будущего булгаковского творчества, больше похожая на пророчество о самом себе: «О, как я угадал! О, как я все угадал!»

Никакой особенной роли, да и вообще, кажется, никакой не сыграл роли Некрасов в творчестве Булгакова. Подоспел юбилей Некрасова и был объявлен конкурс на посвященный ему текст, а мог подвернуться любой другой. Некрасов здесь ни при чем – случайность повода только выпячивает неслучайность булгаковской характерности текста, обреченность художника самому себе.

Но если Булгаков, чуть только оказался в Москве, сочинил – по первому подвернувшемуся поводу – текст, в котором уже достаточно определенно мерцают структурообразующие элементы и задана сама типичная структура его будущих произведений, – значит, эти элементы и эта структура сложились прежде, в домосковском существовании писателя, и в Москву он привез их уже «готовыми», не так ли?

Известный булгаковский персонаж на глазах изумленных москвичей «соткался прямо из воздуха». «Из воздуха» – это только в фантазмагориях «Мастера и Маргариты» означает «из ничего». Воздухом, из которого чудесным образом соткался писатель Булгаков, была атмосфера культуры, ряд непрерывно расширяющихся культурных контекстов – от культуры семьи и ее ближайшего окружения до культуры города и дальше – до общенациональной и мировой. Учитывая обстоятельства биографии писателя и его творчества, на страницах этой книги за основу принята культура города – условно говоря, «киевская культура».

¹⁸ Там же. С. 199.

III

Ни Михаил Булгаков, ни исследователи его творчества никогда не придавали «Музе мести» программного значения. И правильно делали. Кажущаяся программность «маленького этюда» – побочный эффект высокой типологичности этого творчества: так с любого, как угодно малого фрагмента голографического негатива можно, говорят, получить полный позитивный отпечаток.

Подлинной писательской декларацией, осознанным и концентрированным программным документом принято считать другой, самый ранний из достоверно известных нам булгаковских текстов – небольшую статью «Грядущие перспективы», опубликованную 26 (13) ноября 1919 года в северокавказской газете «Грозный» под криптонимом М. Б. Вырезка статьи пряталась среди бумаг Булгакова в его личном архиве, но зашифрованная подпись и лишь частично сохраненное название газеты придавали документу вид загадочной неопределенности: то ли он есть, то ли нет его.

Автор имел основания скрывать эту публикацию – окажись она в руках «компетентных органов», московских опекунов писателя, положение Булгакова, и без того находившегося «под пятой» (название его дневника), катастрофически обострилось бы. Но у Булгакова были основания и для того, чтобы бережно сохранить среди своих бумаг вырезку «Грядущих перспектив», притом не из сентиментальных соображений (ах, первая публикация, как первая любовь), а в виду ее чрезвычайной серьезности.

Первый дошедший до нас булгаковский текст пышет пророческим жаром, столь характерным для писателя с такими профетическими амбициями, как у Булгакова. Раскаленность булгаковского профетизма запечатлена даже в названии – «Грядущие перспективы», в его едва прикрытой легкой тавтологичности: иностранные «перспективы» не то же ли самое, что архаично-славянское «грядущее» (как «ретроспектива» и «минувшее»? Соединяя западное с восточным, название как бы удваивает пророческую претензию. Первый дошедший до нас булгаковский текст с категоричностью, не допускающей двойных толкований, закрепляет культурные, политические и этические координаты автора в мире, расколотом по всем направлениям недавней Мировой войной и дрящейся Гражданской.

Временная координата «теперь – тогда»: «Теперь, когда наша несчастная Родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала „великая социальная революция“...» – «Тогда страна, окровавленная, разрушенная, начнет вставать... Медленно, тяжело вставать...»

Пространственная координата «мы здесь – они там»: «Безумство двух последних лет толкнуло нас на страшный путь, и нам нет остановки, нет передышки. Мы начали пить чашу наказания, и выпьем ее до конца». – «На Западе кончилась великая война великих народов. Теперь они зализывают свои раны. Конечно, они поправятся, очень скоро поправятся!»

Направления «там» (на Западе) и «тогда» (в российском будущем) совпадают: стрелка булгаковского компаса без колебаний указывает на культурно-созидательные усилия Европы как на единственно возможное и единственно приемлемое направление отечественного развития. Но между этими «там» и «тогда» лежит поле жестокой борьбы, определяющее политический выбор автора: «...Придется много драться, много пролить крови, потому что, пока за зловещей фигурой Троцкого еще топчутся с оружием в руках одураченные им безумцы, жизни не будет, а будет смертная борьба. Нужно драться...»

Социально-политический смысл булгаковской декларации 1919 года достаточно очевиден. В сущности, это общее место представлений многих тогдашних российских интеллигентов в широком партийном спектре – от конституционных монархистов до либераль-

ных демократов. Здесь пока еще нет ничего – или почти ничего – лично-булгаковского. Но этого уже не скажешь о культурно-этическом смысле «Грядущих перспектив».

Тот культурный идеал, на который ориентированы «Грядущие перспективы», представлен главным образом или даже исключительно как идеал городской культуры, то есть, строго говоря, если вспомнить исконные значения слов, цивилизационный, урбанистический идеал. Словно нарочно, прихотливая судьба подбросила недавнему военному лекарю несколько номеров английского иллюстрированного журнала, чтобы будущий писатель «долго, как зачарованный, глядел на чудно исполненные снимки» – «и долго, долго думал потом...» Сказать по правде, Булгаков не столько «думает» над этими снимками, сколько (по формуле Маяковского), «воспевает машину и Англию» – воплощение и символы технической цивилизации:

«Колоссальные машины на колоссальных заводах лихорадочно, день за днем, пожирая каменный уголь, гремят, стучат, льют струи расплавленного металла, куют, чинят, строят...

Они куют могущество мира, сменив те машины, которые еще недавно, сея смерть и разрушая, ковали могущество победы».

Трудовые усилия принесут добрые плоды и, продолжает Булгаков, – «там, на Западе, будут сверкать бесчисленные электрические огни, летчики будут сверлить покоренный воздух, там будут строить, исследовать, печатать, учиться...»

Одним словом, там, в исторической перспективе, за червонными от крови полями Гражданской войны, притягательно сияет огнями большой европейский город, норма или идеал существования, награда за муки борьбы, город, сливающий в творческом синтезе усилия мускулов, ума и духа. В жизненном опыте военного лекаря Михаила Булгакова, заброшенного боевыми действиями на Северный Кавказ, был только один город, сколько-нибудь соответствующий этому описанию – его родной город. И впрямь, из-под выразительной обобщенной картины города-идеала вдруг проступают черты реального Киева. Игра оптики? Игра воображения?

Нет, это не мираж и не вымысел. Достаточно сравнить приведенное только что описание неназванного города в «Грядущих перспективах» с описанием Киева (тоже не названного) в «Белой гвардии», чтобы убедиться в их пусть не идентичности, но уж в далеко заходящем сходстве – точно:

«...И в пять, и в шесть, и в семь этажей громоздились дома. Днем их окна были черны, а ночью горели рядами в темно-синей выси. Цепочками, сколько хватало глаз, как драгоценные камни, сияли электрические шары, высоко подвешенные на закорючках серых длинных столбов. Днем с приятным ровным гудением бегали трамваи с желтыми соломенными пухлыми сиденьями, по образцу заграничных...»

«Зимою... весь машинный гул уходил внутрь каменных зданий, смягчался и ворчал довольно глухо. Вся энергия Города, накопленная за солнечное и грозовое лето, выливалась в свете. Свет с четырех часов дня начинал загораться в окнах домов, в круглых электрических шарах, в газовых фонарях, в фонарях домовых, с огненными номерами, и в стеклянных сплошных окнах электрических станций, наводящих на мысль о страшном и суетном электрическом будущем человечества, в их сплошных окнах, где были видны неустанно мотающие свои отчаянные колеса машины, до корня расшатывающие самое основание земли...»

Однотипность этих двух урбанистических фрагментов видна, что называется, невооруженным глазом и едва ли требует дополнительных доказательств. В обоих случаях густая конкретика Киева замешана на городской символической, превращая изображаемый город в некое подобие уэллсовского Эвритауна (Вездеграда). В реальном Киеве 1918 года сквозят черты электрического и машинного города будущего, возникающего на основе европейской урбанности («по образцу заграничных», «электрическое будущее человечества» – характерные проговорки, еще больше сближающие Город «Белой гвардии» с городом «Гря-

дущих перспектив»). Текстуальные и смысловые совпадения легко обнаруживаются – тексты словно бы взаимозаменяемы: две апологии урбанистической цивилизации в том виде, в каком она сложилась в дореволюционном прошлом и будет складываться дальше после победы над деструктивными, сеющими хаос и разрушение силами революции.

Идеальный город будущего из «Грядущих перспектив» – это иллюминированная, слегка подвеченная английской акварелью временна я экстраполяция Киева. Обращенное в будущее пророчество «Грядущих перспектив» проговаривается обращенным в прошлое сожалением, подлинной лирикой утратившего свой город киевлянина, что подтверждает (кажется, запоздало) принадлежность Булгакову текста, затерянного в северокавказской газетке, и неожиданно обнаруживает в ранней декларации писателя – среди других манифестируемых ценностей – доселе скрытое, непоказное «присутствие Киева». Программный смысл этого присутствия будет вскоре подтвержден всем творчеством Булгакова.

Чтобы попасть в тот сияющий электрическими огнями город, где будут «строить, исследовать, печатать, учиться», мало выиграть сражение на поле боя. Самое трудное, предрекают «Грядущие перспективы», после этого только и начнется. Нужно будет по самым высоким расценкам платить за грех революционного безумия. Вся кода «Грядущих перспектив» идет к завершающей ноте: «Платите, платите честно и помните социальную революцию!»

Платить – чем и как? «Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни. Платить в переносном и буквальном смысле слова». В буквальном – это понятно, речь о выплате военных и прочих долгов России странам Запада; плата в переносном, нематериальном смысле слова – это покаяние и искупление. «Плата», «невероятный труд», «суровая бедность жизни» – булгаковская программа на много поколений вперед – получают в грозненской декларации будущего писателя чрезвычайно высокий духовный статус, приравниваются – ни много ни мало – к религиозному служению, к покаянной и искупительной молитве. Этика труда и ответственности прямо ведет к череде будущих булгаковских мастеров, чей творческий «невероятный труд» и «суровая бедность жизни» станут специфическим эквивалентом молитвы Господней. Подобно «жонглеру Богоматери» из рассказа Анатоля Франса, они, эти мастера, вместо молитвенного шепота и битья поклонов будут служить литургию – в том же самом значении – своим трудом и своим мастерством. К этой теме еще предстоит вернуться, речь об этом впереди.

Через двенадцать лет после «Грядущих перспектив» московский писатель Михаил Булгаков едко высмеял оказавшиеся, увы, иллюзиями пророческие ожидания своей ранней статьи. Нет, он не перестал связывать свои надежды с творческим подвижничеством мастеров, не отказался от своего идеала цивилизованного, для нормальной жизни приспособленного городского устройства – по западному образцу, не утратил веру в искупительную силу труда. Но через двенадцать лет после «Грядущих перспектив», когда, по меркам человеческой жизни, грядущее стало настоящим, а эпоха раскрыла новые, совсем, совсем иные перспективы, он, ни от чего не отказываясь, горьким смехом посмеялся над наивной верой своей молодости.

Через двенадцать лет после «Грядущих перспектив» он написал пьесу «Адам и Ева» – о надвигающейся и неотвратимой схватке между коммунистическим СССР и буржуазной Европой (без деления на тоталитарные и демократические режимы, насколько можно понять) – тоже своего рода «грядущие перспективы», но уже иные – образца 1931 года. И вот столь дорогие для него идеи и образы статьи 1919 года он в этой пьесе передал не ее мастеру – академику Ефросимову, гениальному изобретателю, пацифисту, равно чуждому обеим схватившимся сторонам, а омерзительному Пончику-Непобеде, беспринципному и, кажется, бесталанному литератору, автору приспособленческого романа «Красные зеленя». Отчего же идеи и образы статьи с почти тавтологическим названием «Грядущие перспек-

тивы» откочевали к автору романа с оксюморонным названием? Почему тогдашняя высокая патетика превратилась в нынешнюю заниженную иронию?

Пончик-Непобеда, подобно мольеровскому Тартюфу, грешит лицемерья – он, «верующий до мозга костей», православный, «дед служил в консистории» (отец автора, напомним, служил в духовной академии), по обстоятельствам места и времени сотрудничал в атеистическом журнале, правда, на всякий случай подписываясь инициалами (инициалами, напомним, были подписаны и «Грядущие пер спективы» Булгакова). Он, вместе с тем, «до мозга костей» городской человек, написал «подхалимский роман» из колхозной, сельской жизни: «– Эх, Ваня, Ваня! – зазвенело на меже...» Свое будто бы искреннее право славы он передает с такой же легкостью, как свой несомненно показной коммунизм. В списке действующих в пьесе лиц названа только его странная двойная фамилия, но по ходу пьесы узнается, что зовут его весьма семантически в христианском контексте именем Павел, а затем – единожды, но оглушительно – всплывает его отчество: Павел Апостолович! То есть прямо указывается на апостола Павла, христианина, возникшего из иудея Савла. Павел Апостолович, перевертыш, легко мигрирует в обе стороны. На предательство намекает и первая часть его двойной фамилии: Пончик – это ведь уменьшительное от «Понтий». И вот ему-то Булгаков отдает, его голосом озвучивает «Грядущие перспективы»: «Для меня нет никаких сомнений в том, что Дараган и погиб-то из-за того, что в одиночку встретил неприятельские силы – европейские силы! – и, конечно, ввязался в бой».

«Мы раздражили весь мир, то есть не мы, конечно, – интеллигенция, а они. Вот она, наша пропаганда, вот оно, уничтожение всех ценностей, которыми держалась цивилизация...»

«Ты думаешь, я хоть одну минуту верю тому, что что-нибудь случилось с Европой? Там, брат Генрих, электричество горит и по асфальту летают автомобили» (прямая цитата из «Грядущих перспектив»!).

В образе Пончика-Непобеды затеяна опасная, двусмысленная игра между автором и его антиподом: к антиподу отходят некоторые биографические и профессиональные черты автора, принципиальные особенности его мировидения. Что это – единственная для советского писателя возможность обнародовать свои нонконформистские взгляды, приписав их негативному персонажу, – ход, давно известный в литературе (так любимец Булгакова Мольер вписал в своего Дон-Жуана собственные антиклерикальные эскапады), а для советского литератора уже традиционный, даже шаблонный? Или отдающая цинизмом попытка расчета с иллюзиями молодости? Или горечь безнадежности, претворенная в автопародию? Или несостоявшийся, но возможный и нависающий с угрозой вариант собственной судьбы?

Трудно понять вполне – и навряд ли возможно однозначно истолковать – смысл этой автосатиры, этого загадочного пародийного издевательства над высокими принципами «Грядущих перспектив». Трудно понять до конца, в чем заключена этическая возможность и эстетическая необходимость этой игры. Но один несомненный ответ заключен во второй части двойной фамилии служащего литератора, писателя-перевертыша: Не-победа. Пророчества «Грядущих перспектив» исходили из веры в победу одних сил, а победили другие. Над программной статьей стало возможным иронизировать, потому что случилась не-победа. Весь писатель Булгаков с его трагическим юмором возник в известном смысле потому, что идеалы «Грядущих перспектив» сохранили привлекательность, а пророчества – провалились.

Ритуальная фраза советских писательских автобиографий – меня как писателя, дескать, создала революция, – вполне могла быть произнесена и Булгаковым, правда, в парадоксальном трагикомическом смысле. Революция создала писателя Булгакова, разрушив его мир. Булгаковская «Божественная комедия» – тоже плод изгнания. Булгаков утратил свой Город не тогда, когда перебрался в Москву, а когда под ударами истории пал Киев – легендар-

ный мир его детства и юности. Следствием стало возникновение писателя, осмысляющего эту катастрофу. «Грядущие перспективы» – неосуществленная мечта о завоевании Иерусалима крестоносцами Най-Турса. Потерянный киевский рай мог быть возвращен только творческим воображением.

Глава вторая Происхождение Мастера

I

Мы уже как-то не отдаем себе отчет в том, что все немалое наследие Михаила Булгакова – результат прискорбно непродолжительной творческой жизни. Если, следуя за волей писателя, отбросить киевские домашние эксперименты и бучанскую самодеятельность, если пренебречь несколькими скороспелыми пьесами, написанными во Владикавказе, и начинать отсчет с московских опытов, то на всю литературную работу Булгакову было отпущено менее восемнадцати лет (как Пушкину и Маяковскому).

Владимир Иванович Вернадский, выдающийся ученый, земляк Булгакова и, в отличие от него, долгожитель, имел обыкновение отказываться от самых соблазнительных научных предложений, если они уже прежде не входили в его планы. Он объяснял, что отказывается – из-за страха смерти. Не в очевидном психологически-бытовом смысле, а из-за боязни не успеть в отпущенные жизненные сроки сделать то, что уже задумано. И хорошо бы, добавлял Вернадский, чтобы этот страх появлялся у творческой личности как можно раньше, лучше всего – до тридцати лет, но главное – сохранить его до конца.

Этот страх – не успеть, не уложиться, не осуществить – сопровождал Булгакова всю его литературную жизнь. Этот страх был одним из сильнейших стимулов его творчества. Немой строкой он вписан в каждое его произведение, как строчка света в партитуру симфонии Скрябина. Булгаков спешил. Он очень – и небезосновательно – спешил. Последняя точка последнего романа была поставлена чуть ли не с последним вздохом.

Компрометирующие обертоны слова «страх» в этом случае слетают, как бессмысленная, не идущая к делу шелуха: талант стремится осуществить себя, и в этом случае говорить о высочайшей нравственной ответственности было бы уместней. Страх, который на самом деле есть чувство ответственности перед своим даром, вписан в творчество Булгакова не только невидимой строкой, но и вполне зримыми образами центральных персонажей писателя.

Через все творчество Булгакова проходит цепочка однотипных образов: в каждом его произведении есть свой Мастер. Профессор Персиков в «Роковых яйцах», профессор Преображенский в «Собачьем сердце», писатель Максудов в «Театральном романе», другой писатель – безымянный мастер в «Мастере и Маргарите», «бедный и окровавленный мастер» Мольер в «Кабале святош» и биографической повести, Пушкин (чем не «бедный и окровавленный мастер»?) в «Последних днях», изобретатели – академик Ефросимов в «Адаме и Еве», инженер Рейн в «Блаженстве», Тимофеев в «Иване Васильевиче» и так далее.

Называть этих булгаковских героев «однотипными» рискованно – уж очень они разные. Разные по своему неповторимому человеческому характеру, по конкретным обстоятельствам биографии и судьбы, по своему месту в историческом времени и географическом пространстве, да и по жанру текстов, репрезентирующих этих героев. Но у всех у них есть нечто общее и решительно важное для Булгакова: талантливость и причастность к творческому труду. К «неимоверному труду» при (почти во всех случаях) «суровой бедности жизни», как было сказано в «Грядущих перспективах». Это оно и есть, то «упорное изображение русской интеллигенции как самого лучшего слоя в нашей стране», которое Булгаков с верой и отвагой декларировал в письме к коммунистическим иегмонам в понятных для них терминах.

Точка приложения таланта не важна: булгаковский мастер может сочинить стихотворение, роман или пьесу, открыть биологически активные лучи или изобрести способ хирургического воздействия на природу живого существа. Важно другое: чем бы эти мастера ни занимались, их работа всегда есть приближение к истине. Поэтому булгаковские мастера, каким бы частным ни было их приближение, как бы держат в руках будущее. Они, эти мастера, – обыкновенные люди, такие же, как все, со всеми человеческими слабостями, порой очень смешными или даже непростительными, и только талант, заставляющий их трудолюбиво устремляться к истине, отличает их от иных прочих, возвышает над окружением. Открытая ими истина превращает их в пророков – будет ли это истина о «лучах жизни», найденная профессором Персиковым, или истина о событиях двухтысячелетней давности, открывшаяся мастеру, автору романа о Пилате. Пророческий дар булгаковских специалистов получает, между прочим, и «научно-фантастическое» (впрочем, весьма ироничное) воплощение, когда его мастера принимают за создание машины времени.

Булгаковских пророков хорошо описывает афоризм Уильяма Блейка (тоже «мистического писателя», с которым Булгаков, по-видимому, сошелся бы не только в этом пункте): «Каждый человек – пророк. Он высказывает свое мнение о частных и общественных делах. Например: если вы будете поступать так, последствия будут такие-то. Он никогда не говорит: то-то случится, что бы вы ни делали. Пророк – провидец, а не произвольный диктатор»¹⁹.

Нечего жаловаться на разруху, – ворчит один из булгаковских пророков, гениальный хирург Преображенский. – «Если я, посещая уборную, начну, извините меня за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной получится разруха...» Пророчество – простая и естественная функция порядочного человека. Пророк тот, кто говорит правду.

Поэтому в «Беге» пророком оказывается не Голубков, приват-доцент, сын профессора-идеалиста (Голубков – прозрачная анаграмма фамилии автора, что было сразу разгадано А. В. Луначарским), а «красноречивый вестовой» Крапилин. Мы непрерывно слышим о красноречии Крапилина, хотя он только то и делает, что красноречиво безмолвствует – вплоть до той сцены, где он в глаза называет Хлудова палачом и убийцей. Вестовой выбран на эту роль не случайно: вестовой – тот, кто приносит вести, по-булгаковски легкое указание на того вестника, который на языке Библии именуется «ангелом». Обычная у Булгакова роль мастера-пророка в «Беге» разделена на две: профессионализм отходит к Голубкову, пророчество – к Крапилину. Быть может, в результате такого разделения и оказалась в этой пьесе столь бедной, недостаточной роль интеллигента, высокообразованного профессионала.

Типичные пророки Булгакова – честные профессионалы, крепко знающие свое дело и сообщающие о весьма возможных результатах тех или иных человеческих действий. Они – красноречивые вестовые, не более; часто – увы, слишком часто – делящие судьбу вестового Крапилина.

Пророческий дар мастера или Пушкина, а может, и Мольера или Преображенского, – очевиден, но что, казалось бы, пророческого у несчастного драмодела Дымогацкого («Багровый остров») или у Алексея Турбина, в меру простодушного военного лекаря («Белая гвардия»)? Профетизм булгаковских героев этого ряда прочерчен последовательно и неуклонно: Дымогацкий и Турбин оказываются пророками, так сказать, непрофессиональным образом. Дымогацкий – не в своей на потребу написанной пьесе, а когда, жалкий неудачник, он оплакивает свое несправедливо загубленное создание и начинает догадываться, что его противостояние с властью (пускай лишь театральной властью) может иметь лишь один, трагический, конец.

¹⁹ Блейк У. Заметки на книгу Уатсона «Апология Библии». Цит. по: Некрасова Е. Уильям Блейк. М., 1960. С. 32.

Алексей же Турбин – и вовсе выдающаяся фигура среди булгаковских пророков: он – пророк-сновидец. Ему снятся провидческие сны, все значение которых он не в силах постичь, «напрягая свой бедный земной ум». В горячечном тифозном бреде, страдая раной, он зимой 1918 года видит сон о белогвардейцах, погибших под Перекопом (1920 год!). Вместе с большевиками, погибшими там же, они походными колоннами направляются в рай. В вещем сне Турбину открывается великая истина: Господь хранит всех, с небесных высот земные политические страсти ничтожны и бессмысленны, – но, наивный пророк, Турбин не догадывается о своем даре...

Лишь одно создание Булгакова не описывается предложенной типологией. Это, конечно, цикл рассказов «Записки юного врача», впрочем, выпадающий из булгаковской типологии и по другим обстоятельствам. Оно и понятно: цикл повествует о раннем периоде профессионализма, о юном враче, только становящемся специалистом, о становлении мастера.

«Записки юного врача» можно рассматривать как предысторию всех булгаковских мастеров, тем более, что все мастера появляются перед читателями уже совершенно мастерами в своем профессиональном и пророческом качестве. Булгаков, как правило, отказывается рассказывать о том, что было с его героями-пророками до начала повествования, снисходя лишь до редких и отрывочных экскурсов в их прошлое. С наибольшей силой это свойство булгаковских пророков (как и другие) проявилось именно в романе «Мастер и Маргарита», где мастер появляется неожиданно перед Иваном Бездомным и перед читателем. Создается впечатление, будто его жизнь и судьба начинаются прямо со встречи с Маргаритой и создания романа о Пилате. Все, что было с ним прежде, расплывается в неясном мерцании. Устанавливается соответствие с Иешуа Га-Ноцри из евангельских глав «Мастера и Маргариты»: судьба этого пророка тоже как будто начинается с его появления в Ершалаиме. Вот в этом все дело: Булгаков хочет рассказывать только о последних днях, о Страстной неделе своих пророков.

Неудержимая страсть к познанию, стремление к истине уподобляет булгаковских мастеров главному мастеру познания в европейской культуре – Фаусту. Все они в большей или меньшей мере подсвечены образом Фауста, озвучены фаустианскими обертонами. Их фаустианство так же двусмысленно, как и у Гёте, как и во всей европейской традиции. Познание – в природе вещей и, несомненно, богоугодное дело, но в своем познавательном безудерже булгаковские фаусты нарушают некие предустановленные запреты, проникают в области, находящиеся вне человеческой компетенции, ускоряют естественный ход Великой Эволюции и, следовательно, работают уже заодно с Воландом.

В то же время, пророческий дар уподобляет судьбу булгаковских мастеров судьбе того пророка, который выведен в «Мастере и Маргарите» под именем Иешуа Га-Ноцри: «ибо тот, кто творит, не живет без креста». Тут на передний план у Булгакова выступают борения пророка, трагедия таланта, крестная мука творческой личности. Булгаков в каждой своей вещи (после «Белой гвардии») возвращался к коллизии того типа, который представлен у Достоевского в сцене Великого Инквизитора с Христом. Возвращался, словно проверяя и испытывая разные возможности, таящиеся в столкновении правдолюбца, профессионала, пророка – с «бессудной властью». Перебор возможностей неизменно приводил к одному и тому же ответу: попытка таланта реализовать свой дар приводит к гибели даро-носителя. Цари, игемоны, короли, цезари, императоры, председатели и генеральные секретари против пророков, одним словом – мирская власть против власти духовной, – так в самом общем виде описывается типичный конфликт булгаковских произведений.

Невежественные чиновники отбирают у гениального Персикова его открытие, и оно, способное осчастливить людей в руках честного профессионала, становится жуткой угрозой самому существованию человечества, попав в руки безответственной власти. То, что было

открыто как «лучи жизни», оборачивается лучами смерти, отобранное у искателя истины радателями «пользы». Царь Мидас в древнегреческом мифе превращал в золото все, к чему прикасался; бюрократический функционер в булгаковской сатире (и в соответствующей действительности) – это, так сказать, царь Мидас наоборот.

Такая же коллизия возникает в пьесах Булгакова «Адам и Ева» и «Блаженство»: на открытия замечательных ученых пытается наложить лапу всемогущее бесконтрольное государство. Неважно, что в одном случае изобретен какой-то умиротворяющий луч, а во втором – машина времени; неважно даже то, что в «Адаме и Еве» – несовершенное современное государство, а в «Блаженстве» – почти идеальное государство будущего. Результат один и тот же: великое достижение творца-профессионала, попадая в руки бесконтрольной государственной машины, становится ее частью и превращается в угрозу для человека, для человечества. Грядущий или текущий Апокалипсис у Булгакова всегда обязан своим происхождением безумию мирской власти.

Разнузданные демагоги – порождение официальной бюрократии – натравливают на гениального ученого Преображенского («Собачье сердце») его же собственное лабораторное создание, так что создатель только чудом спасает свою профессиональную честь и возможность продолжать работу. Талантливого и честного профессионала, писателя Максудова («Театральный роман») буквально выживают из жизни – клеветой, завистью, непониманием, травлей. Сообщенная писателем правда оказывается никому не нужной, потому что всемогущее государство превратило литературу и театральное искусство из области поиска истины в некое подобие «сферы обслуживания». К этому же сводится и судьба пророка-историка, автора романа о Пилате, безымянного героя «Мастера и Маргариты». Его попытки выйти из своего подвального и вынести оттуда свой пророческий роман кончаются гибелью пророка.

Даже отсутствие Пушкина среди сценических лиц в «Последних днях» не мешает возникновению этой коллизии: поэт шлет на сцену свое создание, свой воплощенный в стихах голос, и диалог между царем Николаем и поэтом Пушкиным все-таки происходит. Наоборот, не происходит этого рода диалог между королем Людовиком и поэтом Мольером – сломленным правдолюбом, отступившимся пророком и, следовательно, уже не поэтом. В контексте других вещей Булгакова эта неудачная беседа по-своему выразительна – именно тем, что не состоялась.

Булгаковские мастера-пророки настолько углублены в свои профессиональные занятия, настолько захвачены творчеством, что забывают о существовании всемогущего государства и тяготеют к аутсайдерству. Но никакое государство не позволит мастеру-пророку занять такую позицию – ни абсолютная монархия Людовика Великого, короля Франции, или Николая Первого, российского императора, ни коммунистическое государство в период НЭПа или «великого перелома», ни блаженное государство отдаленного будущего, ни Римская империя времен Тиберия. Булгаковским мастерам-пророкам вроде бы нет дела до государства, да вот государству-то есть дело до них. Конфликт Мастера и Власти в каталитическом присутствии какого-нибудь Мефистофеля (идуший с нарастанием от произведений двадцатых годов к тридцатым) – вот описанная самым общим образом типология творчества Михаила Булгакова. Это его предельно сжатая формула, жесткая матрица, разворачиваемая в новой конкретике в каждой булгаковской вещи.

Государство – высшее воплощение мирской власти – всей своей мощью наваливается на пророка – высшее воплощение власти духовной – и губит его. Все произведения Булгакова сливаются в протяжный реквием по несправедно загубленным мастерам и пророкам, в непрерывную инвективу против губителя-государства. Конфликт между творческой личностью и государством у Булгакова мистериален, то есть вечен и неизбывен. Поэтому, если и можно отыскать в творчестве Булгакова какой-то политический смысл, то он именно здесь:

перед нами твердая позиция художника-антигосударственника. В то же время, это позиция художника, одержимого идеей порядка.

Несомненно возникающее между этими двумя идеями противоречие снимается репликой «утописта» Иешуа Га-Ноцри – самой резкой антигосударственнической декларацией во всем творчестве Булгакова: наступят, дескать, времена столь гармонических отношений между людьми, что никакое государство не понадобится... Поэтому усилия российских национал-радикалов объявить Булгакова «своим» столь же безосновательны, сколь усилия украинских национал-радикалов сделать Булгакова «ихним». Попытки окрасить Булгакова в цвета шовинизма – все равно, со знаком «плюс» или «минус» – разбиваются об антигосударственничество художника. Может ли антигосударственник, господа, быть шовинистом?

Мастер связан с Иешуа своим романом и параллельностью судьбы. Все его предшественники – булгаковские мастера и пророки – так или иначе соотнесены с образом Христа. Чаще и охотней всего Булгаков соотносит определенные моменты судьбы своих героев с завершающими евангельскими эпизодами – с крестной гибелью на Голгофе. Прежде чем упасть под ноги распоясавшейся толпы ни в чем не повинный Персиков пытается остановить погромщиков, раскинув в дверях своей лаборатории слабые интеллигентские руки. Этим жестом профессор проговаривается о крестной муке творческой личности: «как распятый», – замечает Булгаков о предсмертном жесте Персикова. Последним своим усилием профессор привычно, как всегда в трудные минуты, зовет на помощь лабораторного сторожа Панкрата, и это простонародное, «мужицкое» имя вдруг открывает свой первоначальный смысл: Панкратос по-гречески значит «всесильный», «всемогущий». Подобно своему образу, распятый Персиков, погибая, взывает с креста к Отцу и Вседержителю: «Отче, отче, почто меня покинул?»

Бросив в лицо Хлудову обвинение в палачестве, «красноречивый вестовой» Крапилин принимает на себя обязанности пророка – в том числе и крестную муку. Крест Крапилина по обстоятельствам военного времени оказывается виселицей, но на груди повешенного – доска с надписью «Большевик», столь же соответствующая истине, как другая доска, с ложной надписью «Царь Иудейский» – над распятым Иисусом.

Театральный секретарь Лагранж с вынужденной краткостью и недоговорками описывает смерть своего любимого учителя Мольера и в знак печали ставит в своем журнале крест («Кабала святош»). Тем самым он выполняет функцию евангелиста при этом пророке, его «Регистр» уподобляется другому «журналу», где тоже на последних страницах стоит крест, а театр становится Голгофой. Спасение театра, моделирующего весь мир, – метонимия спасения мира. Параллели между пророком-поэтом Пушкиным и Христом отмечены в «Последних днях» разветвленной системой сигналов (но об этом – в главе «В коробочке киевской сцены»).

Странно было бы ждать христологических мотивов от «Театрального романа». Они, надо полагать, исключены историческим отношением христианства к театру – «позорищу», «блудодействию», «непотребству» и тому подобному. Тем не менее, христологические мотивы пронизывают роман и образуют его смысловой каркас: перед нами роман о пророке, который явился из провинции, чтобы обновить и спасти театр. Здесь та же метонимия, что и в «Кабале святош». За названием неоконченного произведения (в том виде, в каком оно опубликовано) стоит ходовая метафора «Весь мир – театр» – и такое вселенское мистериальное прочтение замысла, согласимся, вполне в булгаковском духе и как нельзя лучше соответствует типологии его творчества.

Другое – не «издательское», а первоначальное, авторское название этого романа – «Записки покойника» – под легким флером обыкновенности скрывает очевидную двусмысленность. Перед нами, заметим, не «Записки покойного», что означало бы авторство человека, сначала создавшего свои записки, а затем скончавшегося, так что сейчас, после его смерти,

они представляют как бы «прижизненные записки покойного Максудова». Нет, нам предъявлены «Записки покойника» – словно автор создал свои записки после собственной кончины! Идея бессмертия имплицирована в название, а сюжет разворачивается как одна из многочисленных у Булгакова метафор жизни Христа.

Работа над «Записками покойника» была брошена автором там, где в евангельском (параллельном романному) тексте только начинается тема страстей пророка, описанная в другом романе – в «Мастере и Маргарите». Другими словами, «Театральный роман» оборван именно на том месте евангельского сюжета, где начинается «Мастер и Маргарита» – и нет ли в этом казусе объяснения неоконченности «Записок покойника»?

Декларация Христа «Я пришел в мир...» на разные лады повторяется булгаковскими пророками, ибо им (не всегда, но с заметной устойчивостью) свойственно осознание своей миссии. Максудов: «Я новый! Я при шел!» («Театральный роман»). Тимофеев: «Понимаете, я пр он-зил время! Я добился своего!» («Иван Васильевич»). Мастер: «О, как я угадал! О, как я все угадал!» Судьба Михаила Булгакова, писателя из Киева, – точка, в которой сходятся (и из которой расходятся) судьбы всех изображенных им мастеров и пророков.

Киевское происхождение пророка-сновидца Алексея Турбина и театрального пророка Максудова – сюжетный факт булгаковского текста. Но, оказывается, знаменитая реплика «О, как я угадал! О, как я все угадал!» (изнутри, из романной действительности подтверждающая пророческий дар мастера), реплика, «московская» по видимости, тоже имеет источник, вытекающий из киевской почвы.

В киевской Первой гимназии, где учился Михаил Булгаков, существовало, как водится, почитание знаменитых выпускников – своего рода школьный «культ предков». Среди знаменитых выпускников гимназии самым знаменитым был Николай Николаевич Ге, окончивший ее в 1847 году. Прославленный художник стал легендой родного учебного заведения, чем-то вроде «культурного героя» гимназического мифа. За полгода до смерти Н. Н. Ге заплатил дань памяти годам ученичества, написав очерк о киевской Первой гимназии²⁰.

Легендарная слава выпускника 1847 года, конечно, вызывала у гимназистов булгаковских времен повышенный интерес к художнику. Если взглянуть на творчество Н. Н. Ге под углом нашей темы, в нем обнаружится параллель к тем образам, которые потом будут развиты в романе другого выпускника киевской Первой гимназии – в «Мастере и Маргарите». Художник начал свой путь картиной «Тайная вечеря», затем были написаны картины «Христос в Гефсиманском саду», «Вестники Воскресения», «Что есть истина?» («Христос и Пилат»), «Совість» («Иуда»), «Суд Синедриона», «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» и два варианта «Распятия» (1892 и 1894 годы).

«Распятие» 1894 года – последний шедевр Ге – был растиражирован и стал популярен в столицах и захолустьях. Репродукция с этого «Распятия» висит в аскетическом деревенском жилище Гриши – персонажа рассказа И. А. Бунина «На даче», написанного буквально вслед картине Ге – в 1895 году:

«– Странный человек! – повторил Гриша, хмурясь в темную фототипию, висевшую над кроватью, – снимок с картины знаменитого художника. Это было жестокое изображение крестной смерти, написанное резко, с болью сердца, почти с озлоблением. Все, что вынесло человеческое тело, пригвожденное по рукам и ногам к грубому тяжелому кресту, было передано в лике почившего Христа, исхудалого, измученного допросами, пытками и страданием медленной кончины. И тяжело было глядеть на стриженную, уродливую голову привязанного к другому кресту и порывающегося вперед разбойника, на его лицо с безумными гла-

²⁰ Ге Н. Н. Киевская Первая гимназия в сороковых годах // Сборник в пользу недостаточных студентов Университета Св. Владимира. СПб., 1883. С. 113.

зами и раскрытым ртом, испутившим дикий крик ужаса и изумления перед смертью того, кто назвал себя Сыном Божиим...»²¹

Евангельский цикл работ художника хорошо был знаком современникам, землякам Н. Н. Ге особенно, и, конечно, учащимся и выпускникам Первой гимназии – вне сомнения. Этот «источник» христологических мотивов творчества Булгакова, насколько мне известно, никогда не рассматривался. Между тем он дает ряд уникальных параллелей к Булгакову, например, такую: на картине Ге «Что есть истина?» Пилат стоит в ослепительном солнечном свете, Иисус же задвинут в глухую тень и просматривается с трудом. Быть может, следует предположить, что освещение персонажей в «Мастере и Маргарите» сформировано знакомством с картиной Ге: «Пилат... увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца». Аналогичная ситуация в «Адаме и Еве» изображается подобной ремаркой: «Дараган стоит на солнце, над ним поблескивает снаряжение, Ефросимов стоит в тени». Снаряжение, заметим, не «на Дарагане», как следовало бы ожидать, а над ним: ослепительный символический блеск империи осеняет ее представителя в пилатовской ситуации.

Евангельский пласт работ Н. Н. Ге, дающий как бы заблаговременный, упреждающий иллюстративный ряд к новозаветным главам «Мастера и Маргариты», пересекался с другим пластом работ художника – с портретами современников, мастеров и страстотерпцев русского XIX века. Евангельские сюжеты, решенные безо всякой оглядки на ортодоксальную церковно-живописную традицию, равно как и на традицию академическую, образовали с портретами контрастно-связанное целое, по смыслу близкое к контрастно-связанному целому «Мастера и Маргариты».

Второй вариант «Распятия» Н. Н. Ге повез в Петербург на передвижную выставку через Москву: автор мечтал показать свое творение Льву Николаевичу Толстому. К тому времени художника и писателя связывала уже многолетняя дружба, а перед нравственным и эстетическим авторитетом Толстого Ге благоговел всегда. Толстовскую этику, столь близкую к протестантской, он принимал безоговорочно и, в отличие от самого Толстого, придерживался ее последовательно. В Москве Ге показывал свою картину приватно – в мастерской С. Мамонтова. О том, что было дальше, художник рассказал Е. И. Страннолюбской: Лев Николаевич остался наедине с картиной, а когда через некоторое время Ге подошел к нему, Толстой был в слезах. «Он обнял меня и сказал: „Друг мой, я чувствую, что это именно так и было. Это выше всего, что вы сделали...“»²²

Слова Толстого, обращенные к художнику, – «я чувствую, что это именно так и было» – обернулись словами мастера, обращенными к самому себе: «О, как я угадал! О, как я все угадал!» Совпадение смысла едва ли нужно доказывать, но стоит заметить, что обе фразы произносятся по одному и тому же поводу. В обоих случаях речь идет о творческом прозрении художника, восстановившего с неоспоримой достоверностью голгофскую трагедию. Знакомство Булгакова с отзывом Толстого очевидно, но познакомился с ним Булгаков, вероятней всего, не по запискам Е. И. Страннолюбской, опубликованным в книге В. В. Стасова, а по другому источнику.

В 1930 году издательство «Academia» опубликовало переписку Ге со Львом Толстым. В предисловии к этой книге С. П. Яремич, киевский художник и искусствовед, приводил адресованное ему письмо Ге, представляющее собой вариант рассказа, переданного Стран-

²¹ Бунин И. А. Рассказы. М., 1983. С. 113.

²² Стасов В. В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904. С. 388. Здесь и далее разрядки в цитатах мои (кроме особо оговоренных случаев). – М. П.

нолюбской: «Милый Степан Петрович... Картина свое сделала. Толстой в восторге, залился слезами и сказал: «Так должно было быть. Вы ничего не сделали лучше этого...»²³

Булгаков, по всем сведениям, внимательно следил за новинками культурно-исторической литературы, в том числе за книгами этого рода, выходящими в издательстве «Academia». 1930 год – переломный момент в истории «Мастера и Маргариты», когда первый вариант романа был уже сожжен, а последующие только формировались. Книга с толстовской фразой «так должно было быть», отнесенной к «Распятию» Н. Н. Ге, попала в руки Булгакова как нельзя более своевременно. Она была притягательна для Булгакова памятью о знаменитом однокашнике – авторе картин на евангельские сюжеты, с памятью о киевской Первой гимназии, о Киеве.

Впрочем, со словами Льва Толстого, утверждающими, что на Голгофе все именно так и было, как угадал Ге, Булгаков мог познакомиться гораздо раньше, на первых курсах медицинского факультета университета Св. Владимира. В 1911 году отмечалось столетие Первой гимназии, к этой дате ей было присвоено имя императора Александра I и вышло монументальное издание, посвященное юбилею. Там, среди множества других материалов, которые, надо полагать, еще послужат изучению биографии Булгакова в гимназические годы, был помещен очерк о Николае Николаевиче Ге, подписанный криптонимом В. Р. Очерк, несомненно, принадлежал перу В. Ю. Рябчевского – учителя рисования и регента гимназического хора, близкого родственника поэта Велимира Хлебникова. Соответствующее место в очерке Рябчевского выглядит так: «Увидевши картину, Л. Н. Толстой попросил оставить его одного в комнате. Когда вошел Ге, Л. Н. Толстой был весь в слезах; он обнял художника и сказал: „Друг мой, я чувствую, что это именно так и было. Это выше всего, что вы сделали“»²⁴ (Рябчевский, конечно, пересказывает этот эпизод по названной выше книге В. В. Стасова).

Этот булгаковский источник показывает, между прочим, глубокую собирательность и обобщенность образа мастера: кроме автопортретных черт и черт Гоголя (что уже обнаружено некоторыми литературоведами)²⁵, в нем присутствует и отклик толстовской фразы. Мастер – квинтэссенция всех булгаковских персонажей этого типа, и не потому ли автор так мало заботит себя описанием мастера, репрезентируя его едва ли не одним лишь его деянием – романом о Пилате, что все внешние и психологические черты этого персонажа уже давным-давно описаны – в предшествующих вещах Булгакова? Интригующие пропуски и умолчания в образе Мастера хорошо увязываются с другими загадочными умолчаниями и просто загадками романа.

Отгадывать их мучительно сладко еще и потому, что они содержат какое-то обещание, какой-то намек на причастность к тайнам бытия. И неведомо, что откроется отгадывающему: то ли некое технологическое ухищрение художника, то ли секреты времени и вечности, смерти и бессмертия. Распахнутые писателем онтологические пространства (все равно – подлинные или художественно-иллюзорные) не имеют себе равных в литературе того «места и времени», в которых Булгакову довелось жить, в той литературе, естественной и парадоксальной частью которой он стал.

²³ Лев Николаевич Толстой и Николай Николаевич Ге: Переписка / Вступ. статья и примеч. С. П. Яремича. – М.; Л., 1930. С. 39.

²⁴ В. Р. <Рябчевский>. Столетие Киевской Первой гимназии: 1804–1811–1911. Т. I. К., 1911. С. 326.

²⁵ Напр.: Чудакова М. Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность (К 175-летию со дня рождения). М., 1985. С. 371.

II

Среди вопросов, которыми Михаил Булгаков озадачил читателей, один лежит на самом видном месте – на титуле романа «Мастер и Маргарита». Что сопоставлено с жанромана? Мастером назвала героя влюбленная женщина, он же отвечает этим словом на вопрос, не писатель ли он – нет, он мастер, следовательно, нечто иное, принципиально от писателя отличное. Писатели – это те бездарные или даже одаренные сочинители опусов на потребу, жадной толпой кишачие возле деликатесов Грибоедова (не писателя, а ресторана) и в кабинетах, где распределяют жилье. Он, видите ли, мастер, – это слово обозначает сразу и имя, и профессию, и род занятий, и место в общественной структуре, и нравственную позицию, и кажется, еще что-то. Слово «мастер» заменяет целое жизнеописание – и включает в себя множество обертонов, которыми его озвучивают романский и внероманские контексты. Что же оно такое, это загадочное и простое слово – «мастер»?

Если бы события романа происходили в реальной действительности и советская адская цензура позволила творение мастера к печати, автор все равно не мог бы его опубликовать, поскольку роман – анонимен. Советское авторское право (назовем это так) узаконило анонимат, но практическое его осуществление было абсолютно исключено. Не зная об этом Булгаков не мог. Маргарита и ее мастер разгневаны вопиющей несправедливостью и откровенным доношением рецензий Аримана и Латунского, но нисколько не удивлены самим фактом появления печатных отзывов о неопубликованном романе: такое ли еще бывает в их мире... Если В. Блюм и О. Литовский (возможные прототипы Аримана и Латунского) образовали от имени Булгакова пугающее словечко «булгаковщина», то, учитывая некоторую параллельность судеб писателя и его героя, следовало бы ожидать в булгаковском романе такого же словечка, образованного от имени мастера. Ариман и Латунский действительно пускают в ход такое словечко, но это не «мастеровщина», конечно, а – «пилатчина». Им не дано манипулировать именем мастера, как если бы он был безымян, а его роман был анонимен и для них.

Самый знаменитый (и едва ли не уникальный) случай анонимной публикации художественного произведения в советской печати – поэма «150 000 000» Владимира Маяковского, в первой же строчке которой стоит: «150 000 000 – мастера этой поэмы имя», далее разъясненное: «150 000 000 говорят губами моими». Анонимность поэмы Маяковского – производное от претензии автора на полное слияние «со всеми», на полное растворение личности автора «во всех»: сто пятьдесят миллионов – число жителей РСФСР. Анонимность поэмы Маяковского – апофеоз максималистского коллективизма, сплывающего всех в обезличенную массу с числовым количественным именем. Сто пятьдесят миллионов, сорок человек или восемь лошадей.

Анонимность романа мастера – прямо противоположного свойства. Личностное начало доведено в ней до такой степени, что имя – как вторичный знак – становится ненужным и невозможным. Возведенная на такую высоту личность ничем не может быть обозначена, кроме себя самой. Любой условный знак поддается тиражированию, автонимический знак (т. е. некий объект в качестве знака самого себя) принципиально уникален и невоспроизводим. Безымянность булгаковского мастера подразумевает именно такую невоспроизводимую единичность авторской личности и максималистский персонализм. В романе Булгакова слово «мастер» лишь единожды написано с прописной литеры – на титульном листе, но ведь это написание – окказиональное и этот случай – не в счет, а во всех остальных – с малой. Вызывающе малой, если учесть, что «мастер» – эквивалент имени собственного, зато обоснованно малой, если не забывать об анонимности романа «О Пилате», не имеющего, к тому же, и названия. «Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной», – нагло

заявляет Кот Бегемот, подмахивая справку для инженера Николая Ивановича. Дата – знак времени, затопляемого вечностью. Что же тогда и думать о романе, у которого нет ни даты, ни названия, ни имени автора?

Погруженное в сумрак загадочности, слово «мастер» провоцирует интерпретатора; каждый, пожалуй, читатель поддается соблазну истолкования, и в различных, порой необыкновенно изысканных и остроумных предложениях относительно смысла слова – недостатка нет. Смысл слова, его реальное содержание пытаются выявить – полагаю, совершенно справедливо – его контекстами.

Лозунг «борьбы за мастерство» был одним из самых популярных и настойчиво внедряемых в советской литературе конца 1920-х и особенно – начала 1930-х годов. Сосредоточенность тогдашней критики на вопросе о мастерстве определялась не только «призывом ударников в литературу», то есть спровоцированными дилетантскими попытками людей «от станка» и «от сохи» литературно воплотить свой жизненный опыт, но и совершенной уверенностью организаторов литературного процесса в том, что мастерство писателя есть нечто внеположное всем его психофизиологическим и культурным качествам, всей его жизни и судьбе. Изъяв у буржуазных «спецов» литературы их мастерство, как изымаются любые материальные ценности во время реквизиции, как изымается, например, валюта у нэпманов в том же романе «Мастер и Маргарита», можно стать новым, советским, государственно наделенным собственником этого мастерства – мастером советской литературы, готовым выполнить любой коммунистический госзаказ. Надо только научиться «писать красиво» – овладение мастерством приравнялось к урокам каллиграфии.

На представление о «мастере» выводила и теория «социального заказа», лицемерно или простодушно маскировавшего практику партийно-государственного заказа: «Предоставив рабочему классу роль „социального заказчика“ и вдохновителя – они оставляют за собой скромную роль „мастеров“ художественного ремесла, хранителей творческих приемов искусства, делателей „идеологических“ вещей, хотя такое противопоставление подрывает в корне доброкачественность их притязаний»²⁶.

Отсюда – отчужденно-уважительное (до поры до времени) отношение к старым владельцам мастерства – чужакам, у которых не вполне понятно как отнять их умение, прежде чем решить их дальнейшую судьбу. Отсюда – настойчиво повторяемый вопрос Сталина в телефонном разговоре с Пастернаком о Мандельштаме: «Ведь он мастер? Мастер?» – допытывался вождь у поэта, словно советуясь с ним – удушить ли Мандельштама сейчас же или дать ему еще немного подышать воздухом советской страны. Мог ли какой-то оттенок – защитительный, например – этого словоупотребления войти в состав булгаковского имени «мастер»? Вполне мог: давая своему герою это имя, Булгаков делал заявку на охранную грамоту для него, тем самым – и для себя. Все остальные оттенки этого слова принадлежали скорее деятелям МАССОЛИТА, что бы ни скрывалось под этой аббревиатурой – РАПП ли, Союз ли советских писателей или иные деперсонифицированные гурт, гурьба или стадо.

В то самое время, когда Булгаков обдумывал соотношение своего героя и своих антигероев, концептуальную оппозицию «мастер – МАССОЛИТ» (где важно всё – от начальной рифмы до графики), один из журналов нарисовал литературную ситуацию, удивительно похожую на ту, которая позже появится в «Мастере и Маргарите», – в виде развернутой метафоры «наша литературная мастерская»:

«Бесцеремонная кружковщина; самая бесстыдная реклама и самореклама, спекуляция на близости к массам, в нужный момент ловко меняемой близостью „к верхам“, игра лозунгами, пошлая и недобросовестная шумиха „деловитых“ и „смышленных“ людей, пожелавших именно литературу сделать ареной своей поучительной деятельности, – все это шумно

²⁶ Полонский Вяч. Спор о социальном заказе // Печать и революция. 1929. Кн. 1. С. 19.

и нагло врывается в нашу литературную мастерскую, отрывает людей от работы, суетливо разбрасывает инструменты, толкается, горланит, громко поет „Верую“ и „Отче наш“, исподтишка распределяя зуботычины, провозглашает божков и низвергает их за „несоответствие“ – господствует над литературой и об одеждах ее мечет жребий <...> Гегемония над литературой, подобная вышеописанной, вызывает среди литераторов две противоположные тенденции: одна их часть с расчетом или по малодушию стремится вступить в кортеж триумфаторов, чтобы разделить предвкушаемое торжество или хоть погреть руки у костра победителей. Другая попросту разбредается по домам, отмахиваясь от вершителей литературного дня, как от надоедливой мухи...»

Не только в этой мастерской, но и среди «разбредшихся по домам» булгаковский мастер – безусловно аутсайдер. Его не вписать ни в рамки горьковской формулы «С кем вы, мастера культуры?», ибо вопрос подразумевает сплочение мастеров под красными знаменами; ни в пастернаковское (о Шекспире сказанное) «гений и мастер», поскольку для Булгакова эти понятия синонимичны; ни в маяковское «поп или мастер?», противопоставляющее вещуну-пророка «делающему вещи» высококвалифицированному работнику. Булгаковский мастер органически синтезирует обе составляющие – его литературный дар сродни пророческому. Поскольку булгаковский мастер – несомненный носитель неотчуждаемого мастерства, его прозвание так или иначе, репликой протеста или «жестом ухода», но включается и в эти контексты.

Быть может, таинственное имя героя нужно возводить к масонской терминологии, в которой «мастер» – обозначение одного из иерархических уровней ордена или ложи? Некоторые исследователи так и делают, полагая, что «вынесенное на поверхность „масонское“ имя героя тянет за собой целую цепь ассоциаций и открывает возможность для истолкования ряда сцен романа и деталей его „вещного“ мира в том же масонском ключе»²⁷. Другие подтверждают: да, имя масонское, скорее всего из ритуала ордена иллюминатов. Текст романа «Мастер и Маргарита» охотно идет навстречу этому истолкованию, как, впрочем, и другим – например, вполне основательному утверждению Э. Бацарелли, что тип булгаковского художника – от Пушкина и Мольера до мастера из последнего романа – это «символ человека как такового, человека как индивидуальности»²⁸. «Мой бедный и окровавленный мастер» – называет Булгаков Мольера в прологе книги о нем, а далее везде – «мэтр». Русское «мастер» – эквивалент французского «мэтр»? И этому уравниванию тоже ничто не противоречит в булгаковском романе.

Устроитель декораций, костюмов и зрелищных эффектов в средневековой европейской мистерии назывался «мастер чудес». Наполненное таким смыслом слово «мастер» как нельзя лучше пристает – если не герою булгаковского романа, то уж автору – несомненно. И этот контекст охотно соответствует словоупотреблению романа.

Памятуя чрезвычайный интерес Булгакова к Э. Т. А. Гофману, можно высказать предположение, что его мастер обязан именем гофманским апологиям средневековых цеховых мастеров («Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», «Мастер Вахт»). Булгаков мистифицировал своих слушателей, выдавая фрагменты статьи С. Миримского о Э. Т. А. Гофмане за поразительно точные отзывы о себе самом²⁹, так что и этот контекст, возможно, не чужой для булгаковского мастера.

Средневековый мастер – тот, кто завершил ученичество созданием шедевра; об ученичестве булгаковского мастера нам ничего не известно, да и не было у него ученичества,

²⁷ Белобровцева И. З., Кульяс С. К. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова как «эзотерический» текст: «масонский» слой романа // Булгаковский сб.: Материалы по истории русской литературы XX века. Вып. 1. Таллинн, 1993. С. 30.

²⁸ Bazzarelli E. Invito alla lettura di Bulgakov. Milano, 1976. P. 178.

²⁹ См., например: Ермолинский С. Из записей разных лет // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.

поскольку «роман о Пилате» – плод озарения, исходящего из каких-то неведомых сфер, а не кропотливого ремесленничества, но шедевр он, во всяком случае, создал. И, подобно цеховому мастеру, воспитал ученика. Эту тему можно развивать и далее, но и без продолжения достаточно видна легкость, с какой она может развиваться.

Быть может, нужно учесть, что мастер в средневековой Европе титуловался на тогдашней латыни словом «domnus» (при имени; например, «domnus Martinus») или даже – тоже при имени – словом «dominus», означающим одновременно и «господин», и «Господь»³⁰. Слово, покрывающее одним и тем же знаком мастера земного и небесного Творца, выглядит вполне уместно при истолковании романа, рассказывающего историю безымянного пророка параллельно истории пророка по имени Иешуа.

Ко всем пушкинским юбилеям (а их, широко отмечаемых, на веку Булгакова было по крайней мере три – 1899, 1924 и 1937 года) шла в ход сакраментальная фраза о «бессмертном мастере русского слова», возникшая, по-видимому, в дни торжеств по случаю открытия памятника поэту в Москве в 1880 году. Соотнесение главного героя русской культуры с главным героем романа Булгакова далеко не бессмысленно. Пушкина Булгаков исповедовал религиозно, и одновременно с романом, где выведен мастер, у которого отсутствует имя, он работал над пьесой о Пушкине, где Пушкин как действующее лицо отсутствует. И Пушкин в пьесе, и мастер в романе погибают по одной и той же причине: и тот, и другой сочинили нечто о Христе – мастер свой роман, Пушкин – стихотворение «Мирская власть». Так что пушкинский контекст никак нельзя считать чужим при истолковании загадочного прозвища булгаковского героя.

В ту пору, когда Булгаков задумывал и писал свой роман, в театральном мире гремело имя Всеволода Мейерхольда, называвшего себя на афишах не режиссером, но – мастером («мастер спектакля» как «мастер корабля», например). Так же – мастером – было вменено называть Мейерхольда сотрудникам его труппы. Мог ли Булгаков, постоянно находившийся в состоянии полемики с мейерхольдовскими крайностями, назвать своего героя мастером с дискуссионным вызовом? В том смысле, что подлинным мастером следует считать не Мейерхольда, авангардиста и деструктора старой театральности, а булгаковского героя, художника консервативного типа, реконструктора великой мистерии? Вполне мог; вопрос только в том, действительно ли этот побудительный мотив определил и осмыслил прозвание героя. Во всяком случае, и этот, мейерхольдовский контекст, подступавший буквально к порогу булгаковского жилища, не противоречит роману, в котором, кстати, слышны антимейерхольдовские нотки.

В специфическом словоупотреблении русских старообрядцев, в их напряженно-религиозном быту, лишенном церковной иерархии, «мастер» – название лица, выделенного общиной для обучения грамоте по священным книгам. Как ни странно, но и это словоупотребление не бессмысленно для булгаковского романа, герой которого тоже ведь словно бы учит нас по «священным книгам» собственного сочинения.

И, наконец, почему бы не вспомнить, хотя бы шутки ради, что Булгаков, столь захватисто черпавший из своего любимого Брокгауза-Ефрона, не зацепил там глазом редкостное значение слова «мастер»: главный, самый шустрый пес в охотничьей стае, заводила травли? «В гончих коновод, передовая», как добавляет всеведущий Даль. Мыслительный ход вполне допустимый для сатирика, запойного читателя истории охоты в России при Алексее Михайловиче, известного собаколюба и создателя образа пилатовой собаки Банга, «травильного дога», как было впрямую указано в одной из ранних редакций романа...

Одним словом, булгаковское слово «мастер» с готовностью откликается на любой из своих контекстов, не укладываясь ни в один, ни с одним не совпадая полностью. Хитрый

³⁰ Гуревич А. Я. Средневековый купец // Одиссей: Человек в истории. М., 1990. С. 104.

фокус этого булгаковского слова заключается в том, что все его вторые и третьи, дополнительные, оттеночные смыслы (коннотации) даются легко, а главный смысл (денотат) ускользает и остается загадочным. «Устройство» этого слова оказывается изоморфным структуре романа, для читателя отчетливо прозрачного и неизъяснимо загадочного. Двойственность, скорее даже множественность значений слова «мастер» входит во всю систему «двоений» «Мастера и Маргариты», во всю тяжбу его смыслов и в героическое снятие его антиномий.

Почти любое предположение о смысле слова «мастер» (как и многие истолковательные подходы к роману) выводит интерпретатора на лунную дорожку, по которой он устремляется с чувством облегчения, не замечая, что идет один, без спутника. Но если смысл метафоры неясен, следует держать в уме ее прямой смысл; если широкие контексты не проясняют значение слова, правильной будет ориентация на ближайший контекст. Таким ближайшим для слова «мастер» контекстом безусловно следует признать сам роман о мастере.

А в романе сказано как бы вскользь, коротко, но недвусмысленно: «мастером» героя назвала боготворящая его влюбленная женщина, пылко выражая свое восхищение романом, сочинением этого самого мастера. Едва ли не с той же пылкостью Маргарита восхищается способностью Азazelло, стреляя через спину, попадать прямо в сердце, более того – в любое предсердие или желудочек по выбору. «У нее была страсть ко всем людям, которые делают что-либо первоклассно», – замечает по этому поводу автор. Значение слова «мастер» окончательно замыкается на «романе о Пилате»: мастер – тот, кто мог написать такой поразительный роман. В названии «Мастер и Маргарита» Маргарита присутствует дважды: и своим именем, и тем, которое она дала своему возлюбленному.

Каким бы бедным ни казался такой вывод любителям мистических глубин и темнот, надо согласиться с тем, что мастер – это мастер, замечательный, из ряда вон выходящий искусник своего ремесла. Тем более, что именно такой смысл придавался этому слову в киевском быту, в ближайшем окружении семьи Булгаковых, у них самих, коллег и соседей. Дочь профессора Киевской духовной академии П. П. Кудрявцева, учившаяся в гимназии вместе с сестрами Булгаковыми, рассказывала эпизод из педагогической практики отца (с его слов): «... как-то на уроке разбирался рассказ... Был затронут вопрос семантики языка. «Ну, а что такое „мастер“? Кто скажет, кто объяснит это слово?» Поднимается один из учеников: «Я знаю. У нас Петр Павлович (то есть сам профессор Кудрявцев. – М. П.) – мастер. Он – мастер своего дела»³¹.

В киевском окружении Михаила Булгакова «мастерами» называли тех, кто «делает что-либо первоклассно», и булгаковская ведьма придает этому слову тот же смысл, что и простодушный воспитанник профессора Кудрявцева – вместе с другими учениками других киевских школ и гимназий.

Но земную должность мастера Булгаков возносит на такие божественные высоты, что она мифологизируется, приобретает сверхчеловеческие черты. Она, эта должность, окрашивается цветами «архаического сознания», для которого, по словам С. С. Аверинцева, «всякое ремесло есть колдовство, и мастер – скромный, но легитимный собрат мага: оба „знают слово“, оба проникли в особые секреты, неведомые профанам, оба умеют сходиться с демоническими силами...»³²

За булгаковским словом стоит непреклонное намеренье отделить благородно-консервативную часть интеллигенции от ее радикально-революционаристской части, за которой (особенно после «Вех») и закрепилось, собственно, это название. Не до конца осознанное

³¹ Кудрявцева Е. П. [Воспоминания об отце, профессоре Киевской духовной академии П. П. Кудрявцеве]. Машинопись. Киевский литературно-мемориальный музей М. А. Булгакова. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить музей за разнообразную добрую помощь. – М. П.

³² Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдине // Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972. С. 96.

и осмысленное противоречие: инвективы «Вех», направленные на радикальную, готовящую социальный взрыв интеллигенцию, исходили все же из интеллигентской среды – но из ее культурно-созидательной составляющей. Усилия яростного публициста или, того хуже, «металщика», охотящегося на государственного сановника, заметней, нежели каждодневные кабинетные труды ученого. «Линия Радищева» заслонила «линию Карамзина» (в терминах В. Скуратовского). Славный продолжатель второй из них (менее всего имеются в виду прямые историографические его попытки), Булгаков вступился за честь и достоинство сословия тружеников-специалистов, сокращенных советской властью до «спецов», а там и вовсе «сокращенных». За то славное сословие российских врачей, учителей, агрономов, инженеров, военных, юристов, историков, среди которого он вырос, из которого он вышел, чтобы стать его художником-предстателем.

«...Булгаков – это первый и последний в истории русской культуры певец (и, пожалуй, даже философ) упомянутого сословия ее высококлассных „специалистов“, ее „профессионалов“, столь интенсивно образовавшегося в шестидесятых прошлого (XIX. – М. П.) века, расцветшего к его концу и отчасти уничтоженного, отчасти деморализованного революцией... Булгаков да еще беспорядочная груда частных исследований (безразлично – о русских лесоведах ли и почвововедах или о русских авиаторах и т. д.) – единственный транслятор в современное сознание той трагической судьбы, единственное указание на мощный интеллектуальный взрыв в недрах отечественной культуры, в отличие от взрыва революционного не уничтожающего, но структурирующего вещество жизни...»³³

³³ Скуратівський В. Історія і культура. К., 1996. С. 178.

III

То и дело наталкиваясь на хри стологические мотивы булгаковского текста, на прихотливые пересечения или схождения божеских замыслов и дьявольских козней, на устойчивую соотнесенность бытовых коллизий с евангельскими, на непрерывные апелляции к высшим и потусторонним силам, наконец, на прямое появление в вершинном романе некоего Иешуа Га-Ноцри, в котором так и тянет разглядеть фигуру Того, о Ком повествует Евангелие, и некоего же Воланда, чье имя по-русски не рекомендовано поминать к ночи, на их загадочно-нетрадиционную связь и многое другое из этой же области, – никуда не уйти от вопроса о вероисповедных основах булгаковского творчества. Об устройстве космоса этого творчества, в особенности – его трансцендентальных составляющих. Что они такое, эти пересечения, соотнесения, появления – только ли условный художественный антураж, щедрая дань романтической традиции, то есть, в конце концов, «литература», или же нечто иное? Становится неизбежным вопрос этому творчеству – и, естественно, его автору: како веруеши? И веруешь ли вообще?

Казалось бы, наперед решен этот вопрос для писателя, родившегося и выросшего в ортодоксальной религиозной (чтобы не сказать – клерикальной) семье, в городе, помнящем о своей роли в истории отечественного христианства и блюдущем свою репутацию первостолицы православия. Предки Михаила Булгакова и по отцовской и по материнской линии были провинциальными священниками, отец писателя настойчивым трудом выбился в ученую элиту историков церкви, православие было традицией семьи – и ее профессионально-интеллектуальной деятельностью, и просто исповеданием. «Что бы ни происходило со старшим сыном доктора богословия в первые годы после смерти отца и в последующие десятилетия – все это воздвигалось на фундаменте, заложенном в детстве: он был уже невынимаем»³⁴, – справедливо напомнила М. Чудакова.

Она же предложила динамическую схему отношений Михаила Булгакова с наследственной религиозностью: поначалу полное и доверчивое приятие веры отцов, затем – в студенческие годы, под влиянием старших коллег и медицинских штудий, под влиянием дарвинистской биологии – такой типичный для той эпохи отход к атеизму и позитивизму, и, наконец, в зрелые годы писателя – возвращение к вероисповедным ценностям его киевского детства, к каким-то формам религиозности. Подобный путь духовного развития проделали многие (в том числе выдающиеся соотечественники писателя) и в конце века девятнадцатого, как Владимир Соловьев, от позитивизма и гегельянства пришедший к православию с некоторым католическим уклоном, и в начале века двадцатого, как Николай Бердяев и Сергей Булгаков, отказавшиеся ради православия от своего марксизма.

Нет никакой необходимости оспаривать или пересматривать эту схему духовного пути Михаила Булгакова, но есть насущная необходимость ее уточнения. Прежде всего требует уточнения именно вопрос о формах его религиозности, потому что в ложе традиционного православия писатель Михаил Булгаков явным образом не укладывается. Более того – выглядит в нем вызывающе еретически, и благословение «Мастеру и Маргарите», полученное от архиепископа Иоанна Сан-Францисского (кн. Шаховского) в предисловии к первому полному (зарубежному) изданию романа, было, кажется, результатом недоразумения или политической акцией, желанием подпустить советологическую шпильку.

В булгаковских рассказах, повестях, пьесах, романах – в романе «Мастер и Маргарита» особо – то промелькнет масонский намек, то антропософский пассаж, то сатанинская выходка, и так соблазнительно (не вникая – нечаянная ли это проговорка о сокровенном,

³⁴ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 44.

невольное признание художника, или только краска на его палитре) воскликнуть: эврика! Булгаков – тайный антропософ! Или: полуприкрытый масон! Или: явный сатанист! Что многие и делают. Булгаков словно бы нарочно водит читателя в бурном поле противоречий и кружит по сторонам, наталкивая то на миражный пень, то на призрачного волка. В романе же «Мастер и Маргарита» вообще легко находимы если не мотивы, то ноты едва ли не всех европейских верований – от славянского язычества до христианского модерна, от ортодоксального православия до сектантского многоголосия. Все это идет скорее в булгаковскую картину мира, нежели в характеристику личных религиозных ориентаций Булгакова. Ответ на вопрос о булгаковской религиозности становится тем вернее, чем он неопределенней.

Но если получить ответ на обращенный к Булгакову не очень-то деликатный вопрос «како веруеши?» трудно или невозможно, то сказать нечто определенное о его религиозно-нравственных представлениях возможно вполне. Тем более, что Бог метафизики очень мало занимает Булгакова, но его чрезвычайно заботит Бог этики.

Судя по свидетельствам близких к писателю людей, он не соблюдал предустановленную православную обрядовость, не посещал церковь; умирая, испросил для себя гражданское, светское погребения. Все его творчество подтверждает внецерковность его религиозно-нравственных ориентаций. Они не подразумевают посредничество церкви между человеком и Богом, исключают церковь из отношений между ними, словно бы следуя принципу «третий лишний». В диалоге земного существа и небесного повелителя Булгаков убирает промежуточные инстанции.

В очерке «Киев-город», написанном в 1923 году, в самый канун «Белой гвардии», Булгаков дал в высшей мере скептическую характеристику всем трем киевским церквям – старой, «живой» и автокефальной, или украинской: «Три церкви – это слишком много для Киева».

«Положение таково: старая ненавидит живую и автокефальную, живая – старую и автокефальную, автокефальная – старую и живую.

Чем окончится полезная деятельность всех трех церквей, сердца служителей которых питаются злобой, могу сказать с полнейшей уверенностью: массовым отпадением верующих от всех трех церквей и ввержением их в пучину самого голого атеизма. И повинны будут в этом не кто иные, как сами попы, дискредитировавшие в лоск не только самих себя, но самую идею веры».

Ясней не скажешь: дороги не церкви как религиозные организации, не попы как представители этих организаций, дорога сама идея веры. Церкви выступают здесь в неожиданной роли рассадников голого атеизма, для автора неприемлемого и отвратительного, что подтверждается многими записями булгаковского дневника, для печати не предназначенного.

Этот многострадальный дневник – «Под пятой», – судьбой своей подтвердивший свое название, полон самых отчаянных выкриков и воплей: сталкиваясь в советском быту с эскападами «голового атеизма», Булгаков не может сдержать негодования, ужаса и сарказма. В его творчестве вместо общепринятого противопоставления веры и церкви атеизму возникает другое, парадоксальное и лично-булгаковское: атеизм и церковь противопоставляются вере. И дело вовсе не в том, что речь в «Киеве-городе» идет об украинских церквях – в дневнике обсуждаются дела московские, российские, но с тем же итогом: доходящим до полного отрицания скепсисом по поводу церкви – и омерзением перед выходками вульгарного атеизма.

«После этого я дал себе клятву в богословские дела не вмешиваться, какие б они ни были – старые, новые или автокефальные», – иронически завершает тему трех церквей в «Киеве-городе» Булгаков. Свою клятву он выполнил только отчасти, только в определенном смысле: «вмешиваясь» все-таки в богословские дела на языке своего художества, реши-

тельно развел вероисповедное и церковное, «отделил» церковь от державы своих ценностей. Вмес-те с тем, вера Булгакова – не чистый деизм, расхожая форма интеллигентской религиозности. Это, несомненно, какой-то извод христианства, и пророк из Назарета у него – ценность высочайшего порядка, ценность незаменимая, но не церковная. Ситуация, скажем, не вполне обычная.

Ведь сколько раз читатели отстаивали утрени, обедни и вечерни вместе с героями русской классической и неклассической литературы, сколько литургий описано у Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова – благоговейных, скучных, трогательных, лицемерных, умиленных да мало ли еще каких, но всегда – во храме, переполненном народом или пустынном, все равно. Как же русскому роману, вообще – русской прозе XIX и начала XX века обойтись без литургии? Булгаковские персонажи – искренне и горячо верующие – вполне обходятся.

Иступленно, обливаясь слезами, молится о братьях Елена Тальберг, в девичестве Турбина (зеркально обращенная ария Валентина из «Фауста» – «Я за сестру тебя молю», – проходящая через роман), но молится она, конечно, не в храме, а в своей спальне, у домашней божницы. Алексей Турбин идет к о. Александру, настоятелю церкви Николая Доброго (прототип этого образа, о. Александр Глаголев, профессор Киевской духовной академии, действительно служил в этом храме и был духовником семьи Булгаковых), но идет, заметим хорошенько, не в храм, а в жилище священника, в его крохотную каморку. Вот, казалось бы, случай Алексею Турбину попасть во Владимирский собор – там отпевают порубанных под Киевом офицеров. Но Турбин не только не попадает в храм, даже на папёрть его не ступает, наблюдая всю сцену похорон издали, с угла Владимирской улицы и Бибиковского бульвара, поскольку к отпеванию он, по воле автора, опоздал. В той же «Белой гвардии» четко обозначено местонахождение дома Турбиных в тени Андреевской церкви, но ни один из Турбиных (равно как и другие персонажи романа) в этот храм не попадают. Так и в «московском» романе «Мастер и Маргарита» – храм Христа Спасителя возносит над городом свои золотые главы, но никто из персонажей не переступает порог храма, словно храм уже разрушен.

Турбины под церковные своды попадают дважды, по горестным поводам в обоих случаях. В первый раз – в самом начале романа – они отпевают маму, «белую королеву». Вся сцена видится с точки зрения самого младшего Турбина – Николки:

«Николкины голубые глаза <...> смотрели растерянно, убито. Изредка он возводил их на иконостас, на тонущий в полумраке свод алтаря, где возносился печальный и загадочный старик бог, моргал, за что такая обида? Несправедливость? Зачем понадобилось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?

Улетающий в черное, потрескавшееся небо бог ответа не давал...»

Печальный, улетающий в потрескавшееся небо и не дающий ответа (т. е. не утешающий) старик – это, конечно, всего лишь нарисованный Бог церковной картинки, одряхлевшая стенная роспись. С первых же страниц романа, с растерянности и недоумения Николки, начинается легкое, постепенное снижение церкви, продолженное в сцене отпевания (снова отпевания, заметим) полковника Най-Турса. В ней подробно зафиксировано все, что относится к убиенному, даже то, что он «значительно стал радостнее и повеселел в гробу», но все, относящееся к маленькой часовенке при Анатомическом театре, дано скорописью, бегло и вскользь. В результате – над сценой отпевания, крохотной, как сама часовенка, нависает мрачной, сырой и отталкивающей громадой предшествующая сцена в покойницкой, чрезвычайно подробно разработанная, с избытком натуралистических подробностей. Окончательное булгаковское отлучение церкви от Бога происходит в «Белой гвардии» под сводами Софийского собора, где идет служба в честь победоносного войска Петлюры. Начинается эта сцена так (жаль, нельзя ее привести целиком по причине чрезвычайной обширности):

«Сотни голов на хорах громоздились одна на другую, давя друг друга, свешиваясь с балюстрады между древними колоннами, расписанными черным и фресками. Крутясь, волнуясь, напирая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем. В бездне качалась душная тысячеголовая волна, и над ней плыл, раскаляясь, пот и пар, ладанный дым, нагар сотен свечей, копоть тяжелых лампад на цепях. Тяжкая завеса серо-голубая, скрипя, ползла по кольцам и закрывала резные, витые, векового металла, темного и мрачного, как весь мрачный собор Софии, царские врата. Огненные хвосты свечей в паникадилах потрескивали, колыхались, тянулись дымной ниткой вверх. Им не хватало воздуха. В приделах алтаря была невероятная кутерьма...» и т. д.

А заканчивается так: «...Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тьякали, заливаясь, без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимает гвалт... Видно было, как метались и кричали маленькие колокола, словно яростные собаки на цепи...»

Общее впечатление этой картины хорошо передается репликой в толпе, окружающей собор: «Отлитургисали, можно сказать». Нужно ли объяснять, что покровы нагнетаемой «черноты», все эти «бездны», наводящие на мысль не столько о церкви, сколько об аде, едко-ироничные детали, «животные», то есть «бесовские» по смыслу «сравнения и пуант...», прямо указующий на сатану, складываются в картину не церковной службы, а бесовского шабаша, дьявольского действия, своего рода «антилитургии», наподобие Воландовой «черной мессы», которая будет написана десять-пятнадцать лет спустя. Церковь изображена, но при этом безнадежно, «в лоск», как говаривал Булгаков, скомпрометирована этим изображением.

Булгаковский Бог стоит не только над церквями различных христианских исповеданий (что показано с сарказмом в «Киеве-городе»), но даже над различием между верующими и безбожниками. Второе лицо в небесной иерархии – апостол Петр, ключарь, – в свой рай впускает на равных и погибших бойцов «христоролюбивого белого воинства», и заведомых атеистов и богохулов воинства красного. С его высот это различие уже не релевантно. Булгаковский Бог подлинно хранит всех, «присоединившихся к большинству» на поле боя. Несмотря на такую воистину божескую широту, он вполне определенно, хотя и добродушно осуждает своих служителей – попов – теми же самыми словами, какими метит их Булгаков в «Киеве-городе»: «срам, а не попы...» И не увольняет их булгаковский Бог (в том же сне Алексея Турбина) только потому, что-де – жалко. Для чрезвычайно важных в булгаковском художественном мире отношений человека с Абсолютом церковь оказывается «вне игры» и даже на чужой стороне.

Буфетчик варьете, ошалев от всей чертовщины, приключившейся с ним в «нехорошей квартире», московском жилище Воланда и его свиты, скачет на извозчике в храм – замолить, очиститься. Едва вдохнув воздух храма, он чувствует неладное – не ладаном пахнет в церкви, а почему-то нафталином. Он заказывает молебен об избавлении от нечистой силы – и:

«Отец Иван, как будто ждал этого приглашения, тылом руки поправил волосы, всунул в рот папиросу, забрался на амвон, глянул заискивающе на буфетчика, осатаневшего от папиросы, стукнул подсвечником по аналою...

„Благословен Бог наш...“, – подсказал мысленно буфетчик начало молебных пеней.

– Шуба императора Александра Третьего, – нараспев начал отец Иван, – ненадеванная, основная цена 100 рублей!

– С пятаком – раз, с пятаком – два, с пятаком – три! – отозвался сладкий хор кастратов с клироса из тьмы.

– Ты что ж это, оглашенный поп, во храме делаешь? – суконным языком спросил буфетчик.

– Как что? – удивился отец Иван.

– Я тебя прошу молебен, а ты...

– Молебен. Кхе... На тебе... – ответил отец Иван. – Хватился! Да ты откуда влетел? Аль ослеп? Храм закрыт, аукционная камера здесь!»³⁵

Тут буфетчик замечает, что в храме ни одной иконы, одни лишь картины самого светского содержания, а в довершение всего, оказавшись снаружи, он «голову задрал. На куполе креста не было. Вместо креста сидел человек, курил»³⁶. Правда, эта сцена не вошла в окончательный текст романа «Мастер и Маргарита». Она осталась в том раннем варианте, который сейчас известен под названием «Черный маг».

Идет ли речь о церкви – культовом здании, или же о церкви – религиозной организации, сообществе единоверцев, она у Булгакова не входит в список позитивов. Изображая церковь или отказываясь от изображения, Булгаков исключает ее из числа своих ценностей. Это тем более странно, что по христианскому вероучению, вне церкви нет ни истины, ни спасения, а поиски истины и спасения – главная забота любимых булгаковских героев и, надо полагать, стоящего за ними автора. Внецерковная истина и внецерковное спасение – ересь с ортодоксальной точки зрения, но именно в них – центральный нерв и специфика булгаковской религиозности. Что же остается, если исключить церковь (в обоих названных смыслах)? Остается вера как таковая, вера «в чистом виде» и прямой, неопосредованный контакт между человеком и Богом. По вере и воздастся. Персонажи Булгакова говорят с Господом напрямую, подобно людям Ветхого Завета, и онирическая беседа Алексея Турбина с апостолом Петром – всего лишь развернутая метафора уже названного прямого контакта булгаковского человека с Божеством.

Изъятие из этих отношений церкви с ее функцией то ли ретранслятора, то ли фильтра резко увеличивает личную ответственность. Никто не предстательствует за человека, никто за него не молит, но никто и не отделяет его от Бога: один на один в целом свете, во времени и вечности. Сюжетные нарушения этого принципа – доказательства того же принципа «от противного». Скажем, Маргарита просит за детоубийцу Фриду, полагая, что вина не на ней, а на отце ребенка, на хозяине, соблазнившем и бросившем служанку. Кот недоумевают: при чем же здесь хозяин, ведь не он душил младенца в лесу! Ответственность строго разделена и персонализирована – своя у Фриды, своя у хозяина. Каждому по делам его.

Вина за гибель Иешуа в «Мастере и Маргарите» ложится на Пилата; Пилат делит ее с предателем Иудой и фанатиком Каифой; мысль о виновности иерусалимской толпы даже не возникает, хотя, казалось бы, именно выкрик толпы: «Вар-Равван!» – лишает Пилата возможности помиловать безвинного пророка. Личная ответственность, конечно, подразумевает присутствие личности, поэтому толпа у Булгакова всегда безответственна. Будет ли это толпа членов МАССОЛИТа, или толпа, громящая лабораторию профессора Персикова, или толпа беглецов с Севера, наводнившая Город, или толпа горожан, поклоняющаяся новому владыке Города, или толпа на ершалаимской площади, отдающая на расправу Иешуа Га-Ноцри, – она у Булгакова всегда предпочитает Вар-Раввана и неменяема в юридическом или в нравственном смысле слова. Ее ответственность деперсонализирована и потому фиктивна. «Человек толпы» может выступать у Булгакова в относительной особости, вне кишечника толп, все равно: безответственность – и его преступление, и наказание, которое налагает на него художник.

³⁵ Булгаков М. Черный маг // Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М., 1992. С. 209–210.

³⁶ Там же. С. 210.

Не то булгаковские герои переднего плана, явленные читателю в своей человеческой самодостаточности, так сказать – персонально. Какое бы произведение Булгакова мы ни раскрыли, из каждого вопиет голос ответственности – мучительной, личностной и неотменимой. Ответственность – главная проблема, которую с разной мерой успеха (или неуспеха) решают булгаковские персонажи. Ответственность – и стоящая за ней вина, подлинная или мнимая. Вынужденная вина доктора Яшвина и еще нескольких персонажей из ранних попыток киевского романа. Вина непрофессионализма в «Рассказах юного врача». Безвиновая вина профессора Персикова и трагическая вина профессора Преображенского. Инцестуальная вина Мольера. Простодушная вина академика Ефросимова. Пилатова вина генерала Хлудова и еще нескольких, типологически близких ему персонажей, – особенно эта вина, начавшая отягощать булгаковских героев задолго до того, как сам Пилат шаркающей кавалерийской походкой вошел в его роман. Вершина темы – загадочная вина мастера.

Если «Мастер и Маргарита» (по мнению некоторых читателей и многих исследователей) – это роман о Пилате, о его минутной трусости, вине, расплате и прощении, то, надо признать, проблема ответственности доведена в романе до высшей точки: ей придан всемирно-исторический и, более того, онтологический смысл. Ответственность становится мерой человеческого существования, мерой и смыслом отношений человека с Абсолютом, и расширять ее дальше просто некуда. Всегда актуальная, эта проблема приобретает у Булгакова черты трагедии, потому что эпоха «восстания масс» – действительность, в которой художник существовал и которую осмыслял, представала перед ним как оргия безответственности.

Первое же известное нам булгаковское слово – грозненская статья 1919 года «Грядущие перспективы» – было об ответственности: «Нужно будет платить за прошлое неимоверным трудом и суровой бедностью жизни... Платите, платите честно...» Самозабвенное труженичество при аскетическом существовании выводится из разряда бытовых обстоятельств, ему придается глубоко идеологизированный – вероисповедный – смысл: труд во искупление, труд как залог спасения. Верность этому пунк-ту своей ранней декларации Булгаков подтвердил всем своим творчеством. Апологий труда в русской литературе сколько угодно, но у Булгакова – едва ли не впервые – труд связывается с сотериологией, с надеждой на спасение. В российском быту нечто подобное наблюдалось разве что в старообрядческой среде, и, быть может, доносительский выпад Латунского, назвавшего мастера «воинствующим старообрядцем», не просто клевета продажного писаки, но булгаковская ироническая автопародия.

Судьба булгаковских мастеров, изложенная параллельно судьбе великого евангельского пророка, с необходимостью отсылает к протестантским (обобщенно понимаемым) концепциям: предназначенности к спасению отдельных личностей, постигших свое призвание, сосредоточенности на земном облике Христа, разрушающей теодицею Святой Троицы, оправданий разума как средства познания Абсолюта. Протестантские мистики добавляют к этому концепцию столь глубокого слияния человека, действующего по божественному предначертанию, с божеством, что он, этот человек, обретает право оспаривать любую церковную каноническую экзегезу. Чем и занимался Булгаков с охотой и широтой.

Творчество Булгакова вносит в грозненскую декларацию только одну, но весьма заметную, очень «булгаковскую» поправку: «неимоверный труд» здесь всегда – высокопрофессиональный творческий труд, созидательные усилия специалиста. Между трудом булгаковских ма с те ров-специалистов и высшими силами протянуты нити таинственной – мистической – связи. Непроходимая теологическая пропасть, разделяющая принцип «каждому по его вере» (реплика Воланда в «Мастере и Маргарите») и принцип «каждому по делам его» (эпиграф, поставленный и снятый условным издателем «Театрального романа») для Булгакова не помеха. Для него здесь нет ни малейшего противоречия. «Дела» и «вера» суть одно

и то же в его художественном мире. Профессиональные усилия специалиста почитаются здесь «задачей, поставленной перед человеком Богом, притом главной задачей»³⁷. Самозабвенная и самоцельная погруженность в профессию вместе с аскетическим существованием выводятся у Булгакова из разряда бытовых обстоятельств, им придается глубоко идеологизированный – вероисповедный – смысл. Булгаковская вера предстает как религия высокопрофессионального труда и высочайшей ответственности.

Внецерковная вера, выводящая на прямой контакт с Богом, ответственность, неотъемлемая и незаместимая, профессиональный труд, понимаемый как путь к спасению, – главные определительные признаки так называемой «протестантской этики». Они были разработаны идеологическими лидерами Реформации в начале XVI века – в раннебуржуазный период европейского развития – и актуализированы в работах Макса Вебера в начале XX века. О непосредственном знакомстве Булгакова с сочинениями Вебера нет и речи, о знакомстве с трудами Лютера или Кальвина – и подавно, тем не менее очевидна чрезвычайная близость религиозно-нравственных представлений, царящих в булгаковском художественном мире, к основным нормам протестантской этики.

³⁷ Вебер М. Протестантская этика. / Сб. статей. Ч. 1. / Перевод и введение М. И. Левиной. ИНИОН. М., 1972. С. 102 (выделено автором).

IV

Такой вывод или, скажем осторожней, такую гипотезу, идущую вразрез с мнениями, принятыми в литературе о Булгакове, следовало бы подкрепить «внешними» фактами, возможными влияниями – прямыми и опосредованными, ссылками на источники, откуда Булгаков по возможности или по необходимости черпал подобные представления. В самом деле, где бы Булгаков, выходец из порядочной православной семьи, мог набраться лютеровой и кальвиновой скверны, вообще – протестантской ереси?

Выходя из дому (из последнего своего жилища на Андреевском спуске), Булгаков-старший, Афанасий Иванович, поворачивал направо и шел на Подол. Он направлялся в Киевскую духовную академию, где читал курс западных протестантских вероисповеданий, в особенности англиканства, которое и составляло его главную и узкую специальность. В «Трудах Киевской духовной академии» регулярно появлялись статьи доцента (профессорское звание он получил за несколько месяцев до кончины) А. И. Булгакова, с замечательной последовательностью разрабатывавшие эту проблематику: «Очерки истории методизма» (1886–1887), «Идеал общественной жизни по определению католического, реформатского и лютеранского вероисповедания» (1891), «Новые религиозные преобразования в Англии в настоящем веке» (1897), «К вопросу об англиканской иерархии» (1898), «Законность и действительность англиканской иерархии с точки зрения православной церкви» (1900–1902) и другие. Нужно ли оговаривать, что все работы А. И. Булгакова по протестантизму носили определенно критический характер и осуществлялись «с точки зрения православной церкви».

Но круг идей европейского протестантизма сохранял для него актуальность на протяжении всей жизни. Жизнь была посвящена им.

Попытки преодолеть противоречие между православием и протестантизмом, не выходя за пределы предустановленной догматики, с очевидностью просматриваются в исследованиях А. И. Булгакова, особенно в статьях об английском старокатоличестве («Старокатоличество», 1893; «Старокатолическое богослужение», 1898–1899), которое, по мнению автора, из всех ответвлений английской религиозности наиболее близко православию. Поиск сближения с протестантизмом вообще был характерен для южнорусского православия ввиду актуального противостояния католической экспансии. А. И. Булгаков участвовал и в коллективном переводе творений Блаженного Августина, опубликованных в «Трудах Киевской духовной академии», а затем вышедших отдельными изданиями (1879–1906). А. И. Булгакову, в частности, принадлежит перевод Августинова трактата «О согласии евангелистов».

Выходя из того же дома на Андреевском спуске, младшие сестры Михаила Булгакова поворачивали налево и шли вверх, в Липки, на Лютеранскую улицу, в женскую гимназию при Киевской евангелическо-лютеранской церкви Св. Екатерины. И не одни только девочки Булгаковы: преподаватели Киевской духовной академии вообще охотно отдавали дочерей в эту гимназию. Учили там хорошо, а брали за обучение недорого, что было немаловажно для многодетной православной профессуры.

Профессор истории философии П. П. Кудрявцев, сам по совместительству читавший курс в лютеранской женской гимназии, послал туда учиться двух своих дочерей, которые в старости вспоминали: «Гимназию посещали гимназистки разных национальностей (русские, немки, польки, украинки, еврейки) и разных достатков. Наряду с детьми мелких чиновников, гимназию посещали дочери крупных фабрикантов, домовладельцев. Например,

сестры Френкель, старшая из которых дружила с Надей Булгаковой. Только уроки закона Божьего вели разные преподаватели: ксендз, пастор, батюшка, раввин»³⁸.

В гимназии Св. Екатерины, как видно, царил дух уважительной толерантности, и едва ли православные профессора позволили бы своим дочерям переступить порог этого заведения при малейшей угрозе «сращения» девочек в другую конфессию. Тем не менее, лютеранство и его гимназия были частями городского быта, конкретно – быта профессорского состава Киевской духовной академии. Так и жила семья Булгаковых – между поворотом отца направо, к кафедре протестантских вероисповеданий и поворотом сестер налево, за парту лютеранской гимназии. Юность будущего писателя – те дни, когда нам были новы все впечатленья бытия – проходила в концентрированно православной, диффузно – протестантской киевской среде. Но Михаил Булгаков не пошел ни в отцовскую, ни в сестринскую сторону. Он пошел тем путем, которым до него медленно, однако последовательно шла великая русская литература.

Перефразируя Пушкина, можно сказать: протестантской революции у нас не было – и тем хуже. Не исключено, что за несостоявшуюся в русской истории протестантскую революцию страна расплачивалась ужасами революции социальной. Несостоявшаяся протестантская революция в России расщепилась на множество разноуровневых – и разной степени адекватности – явлений: от раскола до «светского богословия», от движения многочисленных сект до революционного движения, которое в насквозь мифологизированном сознании масс оборачивалось вариантом возврата к раннехристианским ценностям – с изрядной долей чисто российского анархизма. Церковная догма и ритуал во храме все явственней не соответствовали живой жизни верующих за пределами церковной ограды. На протяжении всего XIX века – и особенно к его концу – необходимость церковной реформы (с большим или меньшим уклоном в сторону именно Реформации) становилась все очевидней на разных этажах российского социума, но догматическая косность, скорее даже фундаментализм русской церкви непреодолимо стояли поперек, наращивая отрыв клира от прихожан.

Противоречие между формальным православием и сущностным протестантизмом могло быть объяснено и «снято», например, так, как это делалось Петром Струве – еще в ту пору, когда будущий автор «Мастера и Маргариты» ходил в гимназию: «Христианство, мне кажется, заключает в себе две струи: идеалистическую, иначе гуманистическую, и материалистическую, иначе космическую. Культурно-философское значение и содержание протестантизма заключается в том, что он решительно отказался от материализации Бога и от всякой попытки подчинить „космос“ религии. Я чувствую себя протестантом, не в бытовом, конечно, смысле, ибо я крещен православным и вырос в строго верующей семье, а в религиозно-философском. В этом смысле я гораздо ближе к Толстому, чем к Соловьеву, хотя религия Толстого <...> меня совершенно не удовлетворяет. Различия установленных церковью совершенно несущественны, на мой взгляд, для разделения религиозно мыслящих людей на православных и протестантов. Т. е. я хочу сказать, что люди протестантского образа мыслей могут принадлежать и на самом деле принадлежат к православной церкви. Вообще, религии сохранились в мире почти исключительно в форме протестантизма...»³⁹

В стране, где не было ни публичного судебного разбирательства (до судебных реформ 1860-х годов), ни парламентского красноречия, ни свободной прессы, ни легальной политической деятельности (до Манифеста 17 октября 1905 года), вообще – никакой возможности обще-

³⁸ Женская гимназия при Киевской Евангелическо-лютеранской церкви Св. Екатерины / Записано со слов Е. П. и Б. П. Кудрявцевых Л. В. Вдовиной. 1992–1993 гг. Машинопись. Киевский литературно-мемориальный музей М. А. Булгакова.

³⁹ Письмо П. Б. Струве – А. С. Глинке (Волжскому). 1907 г. // РГАЛИ. Ф. 142. Оп. 1. Ед. хр. 287. Цит. по: Колеров М. А., Плотников Н. С. Творческий путь П. Б. Струве // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 99.

ственного обсуждения общественных же проблем, все эти нереализованные, но вопиющие необходимости уходили, как известно со времен Герцена, в литературу, поглощались ею, осуществлялись только или главным образом в ней. Быть может, это обстоятельство и определило отличие русской литературы от ряда других европейских: ее феноменальное идеологическое напряжение суммировало то, что в Европе было естественно распределено между разными общественными институтами. Несостоявшаяся протестантская революция тоже ушла в литературное подполье, и вся русская литература нового времени (от германофильства Тредиаковского, Ломоносова, Жуковского и скромной защиты протестантизма у Пушкина – в дневнике и переписке) может быть представлена как перманентное, хотя и вяло текущее протестантское движение, взорвавшееся в конце XIX века вулканическим явлением Льва Толстого.

Лев Толстой вывел наружу столь долго зревшую подспудно отечественную Реформацию и яростно прибил свои вероисповедные тезисы к воротам русской православной церкви. Вероучение Льва Толстого – это «перевод» Библии, выполненный нашим Мартином Лютером, одна из многочисленных попыток (но, по-видимому, наиболее мощная) осуществить непрестанную русскую мечту о «новом Евангелии». Толстовская внецерковность, взывающая к личной ответственности, и трудовая этика яснополянского еретика были восприняты Булгаковым вместе с художеством Льва Толстого, а переосмысление функции зла в булгаковском творчестве по сути снимало вопрос о пресловутом непротивленчестве. Свой жизненный опыт, свой биографический материал Булгаков будет беллетристически осваивать, опираясь на художественный и идеологический опыт Льва Толстого, порой с наглядной очевидностью (в соотнесенности образа Николки Турбина с Петей Ростовым, например), порой в сложных опосредованиях и трансформациях. Скрытый диалог Булгакова со Львом Толстым мог бы стать темой отдельного – и, как можно априорно утверждать, не бесплодного – исследования. Валентин Катаев возмущался «искусственностью», дурной придуманностью фамилии булгаковского героя – Турбин; друг-недруг Булгакова, Катаев мог не знать, что Турбины – родовая фамилия автора «Белой гвардии» по материнской линии, но как он мог забыть, что Турбиным зовут героя толстовских «Двух гусар» и что Николаем Нилычем Турбиным зовется персонаж рассказа катаевского учителя Бунина «Учитель»?

Протестантизм толстовского типа попадал в дом на Андреевском спуске не в виде абстрактных идеологем, но вместе с конкретными живыми людьми ближайшего булгаковского окружения, весьма заметными персонажами киевского культурного быта. Среди них следует назвать прежде всего колоритную фигуру Василия Ильича Экземплярского.

Начиная с 1904 года, когда была опубликована магистерская диссертация В. И. Экземплярского «Библейское и святоотеческое учение о сущности священства», его научные работы регулярно появлялись на страницах «Трудов Киевской духовной академии» и выходили отдельными книгами: «Евангелие Иисуса Христа перед судом Ницше» (1905), «К вопросу об отношении нравственности к политике» (1906), «Христианское юродство и христианская сила» и другие. На протяжении ряда лет он возглавлял Киевское религиозно-философское общество. С 1916 года он издавал в Киеве (на собственные средства) либерально-религиозный журнал «Христианская мысль».

В годы первой русской революции Экземплярский активно выступал против смертной казни. Преподавание нравственной философии (на соответствующей кафедре Киевской духовной академии) было для Экземплярского не отправлением должности, но вдохновенным служением мыслителя, сердечно удрученного разладом между христианской моралью и реальным бытом церкви и прихожан. Экземплярский глубоко верил, что моральные заповеди Христа – не утопия, не тягостный идеал, достижимый лишь в непредсказуемом будущем, а безусловный ориентир для каждодневного жизненного поведения. И не приспособливать эти заповеди к сегодняшним надобностям надлежит церкви и верующим, но напротив

того – саму жизнь изменять, дотягивая ее до Христовых заповедей. К этой простой мысли он шел трудным путем познания, усилиями ученого-богослова, погруженного в изучение Евангелия и отцов церкви. По чистоте душевной он и сам поначалу не замечал, что его профессорская кафедра превращается в кафедру проповедника.

Конфликт Экземплярского с тем, что он называл «официальным богословием», исподволь назревал и становился неизбежным. К «официальному богословию» он причислял тех своих коллег, которые как раз и тщились «приспособить» моральные заповеди Христа к потребностям насыщенной жизни – и тем самым оправдать ее несправедливость, ложь, унижение и человекоубийство. Смысл проповеди Экземплярского сводился к необходимости заново обрести ценности первых веков христианства – к приоритету труда перед богатством, к отказу от роскоши, к вере в жизненность нравственных постулатов.

Он, наверно, очень удивился бы, если бы ему сказали о сходстве его убеждений с идеями Реформации, с тезисами протестантской революции. Но едва ли не это сходство навело его на размышления о вероучении Льва Толстого, подлинного Мартина Лютера так и не состоявшейся русской Реформации. Вот тут-то и разразился скандал, сравнимый в киевских своих масштабах со всероссийским скандалом по поводу отлучения Льва Толстого от церкви.

Когда до Киева дошла весть о кончине Толстого, студенты попросили профессора Экземплярского сказать слово о великом покойнике, и это слово было немедленно, экспромтом произнесено с академической кафедры. Слово об отлученном от церкви писателе в стенах казенной духовной академии – ситуация сама по себе скандальная, но этим дело не ограничилось. Вскоре Экземплярский выступил на заседании Киевского религиозно-философского общества с докладом, выпущенным затем отдельной брошюрой: «Гр. Л. Н. Толстой и Св. Иоанн Златоуст в их взгляде на жизненное значение заповедей Христовых» (Киев, 1911). Верный сын церкви, Экземплярский, разумеется, ни в коем случае не мог принять догматическую сторону учения Толстого, этой церковью осужденную. Специалист по патристике, он обратился к нравственному смыслу толстовской проповеди, действительно весьма близкому отцам церкви раннего ее периода. Экземплярский солидаризировался не с учением отлученного еретика, а с его нравственным пафосом и, как бы через голову Льва Толстого, со святоотеческими наставлениями первых веков христианства. Он поддерживал Толстого по крайней мере в его критике современного состояния православной церкви, не желающей заметить и осмыслить пропасть между христианским учением и христианским бытом.

«Толстой не учитель Церкви, – писал Экземплярский. – Та „часть истины“, которая прошла через его сознание, уже с первых веков христианства заключена в творениях великих провозвестников церковного учения и заключена во всей полноте <...>. Но гр. Л. Н. Толстой – это живой укор нашему христианскому быту, будитель христианской совести. Дремлет эта совесть... Высоко поднимаются храмы христианские и много их по лицу земли, – этих символов того, что победил Галилеянин. Но вне стен этих храмов жизнь течет по своим законам, глубоко враждебным тому, что возвещается в Евангелии, и приносятся непрестанные жертвы богам иным. И усыпляется совесть мнимо христианским бытом, и сладко сознание, что можно считать себя последователем Христа, сделав Его крест украшением своей жизни, но не нося в себе тяжесть этого креста. Дремлет совесть...»⁴⁰

За эту брошюру (она вошла полностью также в изданный в Москве год спустя «Сборник второй о религии Льва Толстого») указом Синода и распоряжением Совета Киевской

⁴⁰ Экземплярский В. За что меня осудили?: I. Несколько слов уволенного профессора духовной Академии в защиту своего богословского направления; II. Гр. Л. Н. Толстой и св. Иоанн Златоуст в их взгляде на жизненное значение заповедей Христовых. К., 1912. С. 59–60.

духовной академии профессор нравственного богословия В. И. Экземплярский был отстранен от кафедры. Отрешение Экземплярского произошло без разбирательства и под лицемерно надуманным, совершенно фантастическим предлогом.

«Причина увольнения, – извещал Экземплярский, – доклад митрополита Киевского Флавия по поводу моей статьи... Сущность его содержания согласно передается в газетах. „Колокол“, особенно хорошо осведомленный в церковных делах, передает, что я уволен за „антиправославную“ литературную деятельность, „Новое время“, равно как и другие газеты, отмечает и некоторые пункты в докладе митрополита, указывающие, что именно в моих суждениях было „антиправославного“. Это то именно, что я в своей статье называл Л. Н. Толстого „великим учителем добра“, утверждал будто бы, что „нравоучение писателя во всем сходится с учением Иоанна Златоуста“, а о современном официальном нравственном богословии говорил, что оно искажает учение христианства, разрушая деяния, противные ему»⁴¹. (Судьба Экземплярского складывалась точно так, как потом, уже в другую эпоху, будут складываться судьбы любимых героев Михаила Булгакова – поэтов, ученых, мастеров и пророков. Едва мирская власть обнаруживает своим недремлющим оком этих носителей власти духовной, она с тупой и непреклонной силой вышибает их из мастерской, из профессии, из жизни.)

Киевская либеральная пресса вступилась за опального профессора, осуждая бессудную расправу с честным мыслителем. Разрастающийся скандал достиг столиц, и на трактат Экземплярского о Толстом доброжелательно откликнулся Сергей Булгаков в московском журнале⁴². Не надеясь на справедливость Синода – этого светского правительства церкви – Экземплярский апеллировал к обществу. Он объяснился со своими учениками и единоверцами, со всеми непредубежденными читателями в брошюре «За что меня осудили» (1912). Соглашаясь признать частные промахи, Экземплярский настаивал на главном – на нравственном принципе, на актуально-жизненном, а не условном значении Христовых заповедей, но в том-то было и дело. Он был восстановлен на кафедре только в 1917 году, между двумя революциями, в самый канун полного закрытия Киевской духовной академии.

Василий Ильич Экземплярский был близок со всем семейством Булгаковых – по общей работе с Афанасием Ивановичем в академии, по общности интересов и взглядов, наконец просто – по месту жительства. После смерти Афанасия Ивановича он и вовсе становится своим человеком в осиротевшем семействе. Маленький, совсем крохотный факт выразительно иллюстрирует эти отношения: большинство дошедших до нас семейных фотографий Булгаковых выполнены В. И. Экземплярским.

В дневниковой записи 1912 года (то есть уже после изгнания Экземплярского из академии, в самый разгар обрушившихся на него преследований) сестра Михаила Булгакова Надежда соединила два обстоятельства, повлиявшие на ее духовное развитие: разговоры с братом и «встречи с одним из интереснейших людей, которого я когда-либо видела, моей давнишней инстинктивной симпатией – Василием Ильичем Экземплярским»⁴³. Соединение весьма красноречивое. Одним из немногих киевлян, кому Михаил Булгаков передавал приветы в письмах домой из Москвы 1921 года, где он голодал и холодал, проживая на птичьих правах и перебиваясь случайными заработками, был Василий Ильич Экземплярский. «Присутствие» идей и личной ауры Экземплярского в религиозно-этических поисках будущего писателя несомненно.

Великий ученый В. И. Вернадский, возглавив в 1918 году Комиссию по организации Украинской академии наук, в поисках опоры среди киевской интеллигенции, занес в днев-

⁴¹ Экземплярский В. Указ. соч. С. 3.

⁴² Булгаков С. Н. Самозащита В. И. Экземплярского // Русская мысль. 1912. Кн. 8. С. 39–40.

⁴³ Земская Е. А. Из семейного архива // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 70.

ник: «Наиболее выдающиеся личности <...> в Духовной академии – Экземплярский, Кудрявцев...»⁴⁴ Петр Павлович Кудрявцев, профессор кафедры истории философии Киевской духовной академии, вместе с Экземплярским создавал Киевское религиозно-философское общество и возглавлял его, пока церковная администрация не потребовала от сотрудников академии выйти из общества. Это требование было одной из мер, предпринятых в связи с толстовской речью Экземплярского. Тем не менее сотрудники академии – и П. П. Кудрявцев прежде всего – продолжали неформальное участие в заседаниях общества. У Кудрявцева вообще была репутация «левого» – то есть либерального религиозного мыслителя, понимающего необходимость церковной реформы. Архиепископ Волынский Антоний, проводивший в 1906 году ревизию Киевской духовной академии, был напуган вольнодумством ее профессоров и в своем отчете именовал Кудрявцева – ни более ни менее – «русским Вольтером»⁴⁵. В ответ на этот отчет, более смахивающий на донос, группа профессоров академии при участии Кудрявцева составила и издала книгу «Правда о Киевской духовной академии».

«Пунктиком» Кудрявцева, соединявшим его взгляды с бытом, была трудовая этика. По воспоминаниям дочерей Кудрявцева, в семье «из гражданских праздников папа еще до революции, когда это было не так „модно“, всегда и неизменно отмечал 1 Мая... Он говорил, бывало: „Это наш праздник, праздник нас – пролетариев, работников физического и умственного труда“»⁴⁶. Отсюда и вопрос Кудрявцева, обращенный к школьникам – о том, что есть «мастер» (о чем упоминалось выше), и непрестанный его интерес к творчеству М. Горького – главного апологета труда в русской литературе начала XX века.

В 1914 году, в первые недели Мировой войны, в Киеве вышла книга «Волны вечности в русской художественной литературе» – антология или хрестоматия стихов и прозы (по большей части в отрывках) на библейские темы. Фрагменты из произведений прозаиков – Тургенева, Мельникова-Печерского, Лескова, Мережковского, Чирикова – чередовались в книге со стихотворениями Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Полонского, Хомякова, Языкова, Брюсова и других. Художественные тексты были распределены по рубрикам: «Невыразимое», «Вечность», «Тайна звездная», «Взыскующие града», «Бог», «Подражание псалмам», «В великом храме природы», «Божий дом», «Божье слово», «Христос», «Божья мать», «Божьи дни», «Божьи люди», «Смерть», «Последние времена», «Вечная жизнь». Рубрика, посвященная Христу (едва ли не самая протяженная в книге), была построена по основным евангельским событиям и в их последовательности, – от Благовещения и Рождества до Голгофы. Книга представляла как художественный текст, параллельный евангельскому, как художественный комментарий к Евангелию или, более того, его художественный эквивалент.

Если верно то, что не осуществившаяся в России протестантская революция ушла в художественную литературу, воплотившись лишь в ее религиозных раздумьях и поисках, то репрезентирующая евангельскую тему этой литературы книга «Волны вечности» (так она была обозначена на обложке) преднамеренно или поневоле становилась новым русским – и притом именно протестантским – Евангелием. Наивный аналитизм монтажа (или склейки фрагментов) «Волн вечности» явно предшествовал мощному синтезу того же материала, предпринятому в булгаковском романе «Мастер и Маргарита». Сказочного богатыря, изрубленного на части, сначала обрызгивают мертвой водой – и куски срастаются; затем в дело идет вода живая – и богатырь начинает дышать. «Волны вечности» орошают фрагменти-

⁴⁴ ОР ЦНБ АН Украины. Ф. 260. № 758. Л. 20 (об.). Цит. по: *Шурляков С. В.* К истории философских обществ в Киеве: Киевское религиозно-философское и научно-философское общество // *Философская и социологическая мысль.* 1993. № 7–8. С. 173.

⁴⁵ *Шурляков С. В.* Там же. С. 153.

⁴⁶ *Кудрявцева Е. П.* Цит. соч.

рованное «тело» русского литературного протестантизма первоначальной мертвой водой в ожидании живой воды булгаковского творчества.

«Волны вечности» сопровождал некоторый привкус загадочности, поскольку книга, последовательно называя авторов собранных в ней стихов и прозы, утаивала имя составителя и автора предисловия. Анонимность тем более удивительная, что предисловие было написано от первого лица. Однако для киевлян не было тайной, что «Волны вечности» составлены и изданы Петром Павловичем Кудрявцевым, который не поставил на ней свое имя, возможно, из-за чрезвычайно высоких духовных претензий книги: «Если бы нужно было одним словом обозначить содержание предлагаемой книги, – говорилось в предисловии, – то, конечно, ее следовало бы назвать книгой о Боге...»⁴⁷ А так как книг о Боге множество, то следовало очертить особенности и отличия этой: «Обширные и обстоятельные речи о Боге ведутся главным образом в богословских и философских сочинениях, представляющих собою изложение различных опытов богопонимания <...>. На деле, однако, даже в сфере познания, одним пониманием предмета наши к нему отношения не исчерпываются – по той простой причине, что в процессе познавательного отношения к предмету понимание представляет собою момент вторичный, которому предшествует непосредственное переживание...» И далее: «Непосредственное живое ощущение предмета дает нам то, чего не может дать никакая философия или научная теория и – наоборот». Вот на непосредственное переживание Бога и делает ставку составитель, предлагая художественные произведения, ибо, помимо прочего, «сила художника заключается в том, что он умеет охватить и выразить то, что не укладывается в рамки логически оформленного предложения, именно то, что дано в акте предметоощущения...»

Составитель прекрасно понимал неканоничность художественного «предметоощущения», его отход от догматически-церковного, и предупреждал об этом: «...при чтении книги читатель рискует не раз натолкнуться и на такие места, которые могут вызвать в нем по отношению к себе оппозиционное чувство <...>. Материал далеко не однородный по своим идеям и настроениям...»

То, что П. П. Кудрявцев осуществил на литературном материале, В. И. Экземплярский пытался осуществить на материале изобразительном. На протяжении многих лет он собирал коллекцию репродукций с картин (преимущественно западноевропейских художников) на темы Евангелия, готовясь к научной работе «Лик Христа в изображениях». Удивительная, насколько можно судить, далеко за десять тысяч номеров, христологическая коллекция Экземплярского создавала изобразительный ряд, параллельный литературному ряду, составленному Кудрявцевым. В обоих случаях – у Кудрявцева и у Экземплярского, – образ Христа выводился далеко за рамки православной догмы. Юный Михаил Булгаков, говорят, захаживал к Экземплярскому порыться в листах его коллекции.

Реконструируя культурные контексты Булгакова, следовало бы поместить на его рабочем столе полемический трактат Экземплярского о Льве Толстом и Иоанне Златоусте, антологию П. П. Кудрявцева «Волны вечности» – в непосредственной близости (а может, и родстве) с сочинениями теологов, вроде Штрауса, Фаррара и Ренана.

Протестантские теологи, деятели так называемой «исторической критики», внимательно проштудированные Булгаковым, разрушали – порой целенаправленно, порой невольно – ореол боговдохновенности вокруг Библии и заменяли пафос «данности» пафосом «созданности»: филология потеснила теологию (В. Скуратовский). Тем самым они готовили почву для сакрализации созидательных творческих усилий, для мистического уравнивания Создателя с создателями, Писания – с писанием, того самого уравнивания, которое

⁴⁷ Волны вечности в русской художественной литературе. К.: Изд. Киевского религиозно-философского общества, 1914. С. 111. Дальше цитируется по этому изданию без ссылок.

проходит через все творчество Булгакова и с такой впечатляющей кощунственностью реализовалось в последнем его романе. Сверх того, следует учесть, что мистики разных конфессий ближе друг к другу (именно на основе мистицизма), нежели прочие исповедники этих конфессий. Десакрализация Писания повела к сакрализации писаний, сакральное переместилось в роман. Незамеченный и недооцененный парадокс: по филологическим исследованиям Евангелия Михаил Булгаков изучал как раз его новую теологию. Роль Киева в издании трудов протестантских теологов была велика и далеко не пропорциональна месту города в культурной жизни империи. Здесь, например, были выпущены и отсюда разошлись по всей стране наиболее полные и точные переводы Ренана: собрание сочинений в двенадцати томах (1902–1903) и «Будущее науки» в двух томах (1902).

Киев властно приобщал Булгакова к концентрированным источникам или диффузному «духу» протестантской идеологии – этой «естественной» формы религиозности становящегося буржуазного города.

Глава третья

Мефистофели и прототипы

I

В каждом романе Булгакова есть свой Мефистофель. Не странно ли, что Булгаков, читая неоконченный роман «Мастер и Маргарита» в узком кругу знакомых (скорее – посвященных), предлагал своим слушателям угадать, кто такой Воланд?⁴⁸ Да что же здесь угадывать, когда и младенцу ясна сатанинская природа элегантного господина, соткавшегося прямо из воздуха предзакатной порой на Патриарших прудах? С Берлиоза и Иванушки спрос малый – они слепые догматики вульгарного материализма, но слушатели из круга Булгакова?

Позднейшие читатели не сомневались в сатанинской сущности Воланда, но и отчаянность художественного шага Булгакова воспринимали уже далеко не так остро. Все же они не могли освободиться от смущения: фантастический персонаж, наделенный фантастическим же обаянием – это, конечно, сам Сатана, прибывший в Москву, но почему он, Князь тьмы, вовсе не так зол и начисто лишен традиционного для Сатаны человеконенавистничества? Он временами не только добродушен, но и великодушен. О милосердии, которое порой стучится в сердца москвичей («люди как люди»), он говорит так, словно в его сердце милосердие пребывает всегда. И почему столь незначительны, почти аскетически умерены последствия посещения Москвы столь страшной силой, как Сатана? Погиб Берлиоз, но ведь не Воланд его под трамвай определил. Ну, дамочки, соблазненные даровыми нарядами, оказались в нижнем белье, ну, Степа Лиходеев был вышвырнут мгновенно из Москвы в Ялту... Что еще? Был ликвидирован – не Воландом обреченный – доносчик барон Майгель, сгорело несколько домов, в том числе любимый писательский – с отменным рестораном. Не густо, господин Воланд, не густо... От вас, как от Сатаны, мы вправе были ожидать большего.

Величественный, ироничный и печальный Воланд прибыл в Москву не карать грешников по праву Страшного суда, а с иной, гораздо более скромной миссией. Воланд – не столько всесильный каратель, сколько инспектор, лучше сказать гоголевским словом – ревизор. Воланду вменено в обязанность только представить по ведомству доклад о нынешних москвичах. Его задача, так сказать, познавательная. Познание же подразумевает эксперимент – вот его-то и производит Воланд в Москве, подогревая, ускоряя, провоцируя события, которые и так, без него произошли бы, только растянулись бы во времени. Жертвы и несчастные случаи в Москве – всего лишь мелкие и, увы, неустранимые последствия познавательного эксперимента – соли, выпавшие в осадок при воландовских нравственно-химических опытах.

Провокации Воланда ослепительным светом адского огня выхватывают из тьмы повседневности мелочность, суетность, корыстность москвичей, их испорченность «квартирным вопросом» и прискорбную отчужденность от духовности. Не обминул их и самый тяжкий грех – трусость и порождаемое ею предательство. Мастер – тоже жертва воландовой провокации, жертва странная, парадоксальная. Не выиграл мастер по облигации госзайма сто тысяч, жизнь его продолжала бы влачиться в бытовых мелочах, не давая ему возможности осуществить призвание (или предназначение) – написать «роман о Пилате», то есть об Иешуа, конечно. Выигрыш такой огромной суммы дает мастеру независимость

⁴⁸ Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 257 (запись от 27 апреля 1939 г.); Виленкин В. Я. Незабываемые чтения // Литературная Россия. 1979. 2 февраля.

и угол, где можно писать, ибо в его железный век без денег и свободы нет (и с ними, впрочем, как свидетельствует судьба мастера, тоже нет свободы). Доставшиеся мастеру деньги провоцируют духовное усилие писателя и трансформируются в листки его рукописи; другие деньги, доставшиеся москвичам на сеансе черной магии в Варьете (и в других местах, но тоже несправедливо), трансформируются в бутылочные наклейки и подобную чепуху. Но происхождение денег во всех случаях одно и то же – из монетного двора Воланда.

То, что мы, напрягая свой «бедный земной ум», почитаем случайностью – профессиональная компетенция дьявола. Случайности, проявляющие суть вещей, ускоряющие ход событий – вот она, работа Воланда, купно с его демоническими двойниками и коллегами из других булгаковских произведений. Демон, по классическому определению современной науки о мифе, есть бог мгновения. Но, поскольку мгновение, оспаривающее вечность, и случай, ускоряющий ход времени, нарушают нормальный, «естественный» для булгаковского мира ход Великой Эволюции, то владыки мгновения и случая – злая сила, правда, нередко порождающая добро по законам диалектики (которая, заметим, оказывается дьявольским атрибутом).

Не Воланд решает судьбы мира – они в других руках; Воланду же дано только ускорить предначертанное. Даже безымянный (и почти безликий) мастер в известном смысле более значительное лицо булгаковского мира, чем Воланд. Мастер – он и есть мастер, превзошедший своим мастерством обычный, человеку присущий профессиональный уровень, а Воланд – всего лишь подмастерье другого, главного Мастера, исполнитель воли Иешуа, царственный мальчик на побегушках. Двусмысленность этой роли порождает парадокс: к Воланду – самым кошунственным образом – отходят некоторые функции Иешуа. Непредсказуемо смешивая краски, Булгаков задает загадки.

«Бог мгновения» Воланд получает инструкции от «Бога вечности» и оказывается, так сказать, исполнительным исполнителем. Ему, следовательно, отводится еще и роль посредника, шута-медиатора. Последовательно проведенное через все творчество и завершенное в «Мастере и Маргарите» булгаковское представление о дьяволе – трагическая ошибка, вопль отчаяния затравленного художника. Только на пределе усилий, когда уже не за что ухватиться, не на что опереться, мог Булгаков вообразить (и изобразить) дьявола, ведущего к благу. Как будто это возможно – пребывать в тени зла в надежде, что дьявол ассистирует Богу...

Вопреки эпиграфу, отсылающему к Мефистофелю Гёте, булгаковский Воланд если и состоит в родстве с этим персонажем, то, надо признаться, самым отдаленным. Семейное сходство не подтверждается функциональным. Можно по пунктам сравнивать персонажей Гёте и Булгакова, уточняя детали совпадений и различий, и при этом не углядеть главного: Воланд и Мефистофель – адские функционеры разного порядка. Мефистофель – великий охотник, ловец человеков. Воланд – великий провокатор, человекоиспытатель.

Ссылка на «Фауста» Гёте, поставленной в эпиграфе к последнему роману, в других, написанных ранее вещах Булгакова, соответствует ссылка на «Фауста» Гуно. Оперный «Фауст» звучит в том же «Мастере и Маргарите», в «Белой гвардии», в пьесе «Адам и Ева», в повести «Тайному другу», в «Записках юного врача». Несколько тактов из этой оперы, несколько слов из какой-нибудь ее арии, прозвучав самым невинным манером, должны настораживать – это Булгаков сигналил (не всегда, но в большинстве случаев) о приближении дьявола: внимание, дьявол близко! Любой крохотный фрагмент оперы – даже трогательная молитвенная ария Валентина – в булгаковском тексте переосмысливается в выходной марш Мефистофеля, в «часть той силы, которая...» и так далее.

В «Театральном романе» эта сила представлена не столь откровенно, как в «Мастере и Маргарите», с большей, что ли, осторожностью. Илья Иванович Рудольфи, «один из самых приметных людей в литературном мире того времени, редактор-издатель единственного

частного журнала», входит в убогую комнату и в судьбу писателя Максудова в тот момент, когда писатель собирается свести счеты с жизнью при помощи украденного револьвера. Рудольфи является под иронически-серьезный аккомпанемент из «Фауста» Гуно (а как же иначе!), имеющего, впрочем, вполне заземленную, бытовую мотивировку: ниже этажом кто-то крутит патефон. Но бытовая и мистическая мотивировки шутовски переплетаются, появление дьявола совпадает с выходом оперного дьявола в звучащей за стеной музыке, затевается двусмысленная игра между бытовым обликом гостя и его будто бы потусторонней сущностью.

Рудольфи вводит Максудова в писательский мир, до крайности отвратительный новичку («зло»), но через литературу Максудов попадает в мир театральный, нравящийся ему безумно: «Этот мир мой!» («добро»). Задолго до эпиграфа к «Мастеру и Маргарите» Рудольфи действует в точном соответствии с его предначертанием, ведет к благу через зло. Выполнив свою провокаторскую задачу, Рудольфи исчезает из Москвы и из романа навсегда.

В принадлежности Рудольфи к иному, «нездешнему» миру может усомниться читатель, но у Максудова на этот счет нет сомнений, и даже отъезд «редактора-издателя» за границу, представляющийся читателю банальной эмиграцией нэпмана, Максудов склонен представлять возвращением исчадия ада в свои области: дьявол в русской фольклорной (отчасти и литературной) традиции – обычно «иностранец», «чужеземец», «инородец». Он более чем «не наш человек» – он «не наш» и не человек. Булгаков ведет затейливую игру между сознанием своего персонажа и сознанием читателя, образ Рудольфи двойится, отражаясь то в бытовом, то в адском зеркале, каждый отдельный эпизод может быть истолкован то в обвинительном, то в оправдательном смысле. Но приговор по совокупности обстоятельств оставляет Рудольфи под подозрением: Мефистофель, Сатана, Воланд «Театрального романа».

Дьявол ли Рудольфи, не дьявол ли, – для понимания всего творчества Булгакова важно другое: типологически заданная необходимость в структуре произведения персонажа, творящего зло, которое порождает благо, – и ответ адского пламени на функционально провокаторском образе. Булгаковский дьявол познается не по копытам (отброшенным, когда «Консультант с копытом» превращался в «Мастера и Маргариту»), а по провокаторской функции.

В бюрократической неразберихе «Дьяволиады» все кружится и мелькает перед глазами: кабинеты, лестницы, трамваи, столы, лифты, колоннады, мотоциклетки, коридоры, извозчики, стеклянные стенки, учреждения, учреждения, учреждения... А сверху, неведомо откуда, сыплются, как гигантские конфетти, вороха бумаг – падают на людей, залепляют им глаза, заваливают, словно снегом, сводят с ума. Какие бумаги, для чего бумаги? Ничего не понять. Круговерть бумажного безумия, шабаш осатаневших документов, одним словом – дьявольская метель.

Но по традиции, идущей от пушкинских «Бесов» и «Капитанской дочки» – метель и есть разнузданная пляска «бесов разных», и в булгаковской пьесе о Пушкине эта традиция напоминает о себе песенкой «Буря мглою небо кроет», проходящей лейтмотивом через «Последние дни». И в неразберихе «Дьяволиады» бес нас водит, видно, и кружит по сторонам. Но бес тоже двусмыслен и неразличим: пахнет ли он адской серой или же просто серой от дурных спичек треста «Спимат»? И который из двух Кальсонеров дьявол? Бритый и медногосый или бородатый тенор? Более того: кто из них Кальсонер? Может, оба? А домовый, к которому посылают Короткова, – это еще один нечистый из ада («Домового ли хоронят?») или просто «домовой уполномоченный», управдом? Кто их, к черту, разберет, чертей! Ясно одно: черт здесь – и не дремлет.

Профессор Преображенский («Собачье сердце»), возвращаясь к себе домой на Пречистенку, приманивает голодного пса. Там, в отличной семикомнатной квартире, пес подвергнется преобразению и, став жалким подобием человека, начнет губить профессора и едва не погубит. Все это настойчиво взывает к «Фаусту» Гёте, кивает на «Фауста» и просит

быть прочитанным «по „Фаусту“». Пудель, круживший вокруг Фауста во время загородной прогулки, приведен в дом ученого и оборачивается там Мефистофелем: «Я понял тебя, пудель!» – восклицает Фауст. Ничего такого профессор Преображенский не восклицает, но, рассматривая его вину, следует, быть может, помнить, что он изначально был спровоцирован простодушным Шариком, не подозревающим о своей дьявольской роли.

Не под вой метели, не под гром оперных труб является к профессору Персикову судьба. Злой и неизбежный рок приходит к нему, как заурядный посетитель, обыкновенным бытовым образом. Он даже не стучит в двери железной рукой, а просто нажимает кнопку звонка. Правда, к Персикову приходит не рок, а товарищ Рокк: «Рокк пришел», – объявляет Панкрат, служитель профессора. Но ведь эти тонкости – прописная литера в начале и удвоенная строчная в конце – воспринимаются только на письме, в произношении же совсем не различимы, так что Панкрат нечаянно сообщает ужасную правду: рок пришел...

Рокк (он же – рок, судьба, фатум, предопределение, неизбежность и т. д.) кладет перед профессором такую бумагу, что обсуждать ее невозможно, возражать бесполезно. Перед этой бумагой профессор бессилен, как кролик перед гипнотическим взглядом удава, и, не догадываясь, что главные удавы еще впереди, делает то, чего делать не хочет, чего делать не следует. Разражается катастрофа, в которой Рокк становится чуть ли не первой жертвой, но свою провокационную дьявольскую роль он уже отыграл. Подобно Шарик, Рокк не догадывается о своей роли, но исполняет ее исправно.

В пьесе о Мольере «Кабала святош» дьявольские рога первоначально примерялись архиепископу Шаррону, но затем автор отказался от внешних атрибутов, оставив Шаррону провокационную функцию носителя зла (отнюдь не переходящего в добро). Сделать ответственным функционером зла иерарха католической (христианской все же) церкви – замысел совсем не тривиальный, но проливающий свет на отношение Булгакова к церкви. В «Последних днях» сатанинское начало и вовсе не персонифицировано, на его присутствие намекают – правда, вполне внятно намекают – пушкинские стихи о буре, мглою небо кроющей. А в «Записках юного врача» даже не стихи, а стихия, завывание самой бури в печной трубе зимней ночью свидетельствует о неистовстве дьявола.

Рассматривая булгаковских дьяволов, мы двигались вспять, ходом, обратным хронологии, – от «Мастера и Маргариты» к «Театральному роману», к пьесам, «малой прозе» рассказов и повестей. Если вернуть условную ретроспективу к подлинной исторической перспективе, станет ясно, что дьявол, присутствуя в произведениях Булгакова, так сказать, изначально, открывался писателю (и читателю) с нарастающей силой, все менее и менее таясь – от трудно различимых мотивов и трудно уличимых персонажей к Воландовой недвусмысленности. Здесь, надо полагать, общая закономерность творчества Булгакова: подобное нарастание можно проследить по всем структурным элементам его творчества. Он сначала вводит эти элементы осторожно, словно бы с опаской – получится ли? – а затем делает следующий шаг, уже более решительный. Типологическое единство всего творчества Булгакова чрезвычайно высоко, и только жанровое разнообразие слегка маскирует это обстоятельство. Подход, пренебрегающий жанровыми различиями его произведений, многое открывает, многое объясняет в булгаковском творчестве.

Он, между прочим, заставляет подозревать, что в недрах «Белой гвардии» тоже скрывается свой дьявол – Воланд «киевского романа» – и, может быть, даже часть той силы, что, вечно служа злу, тем не менее неисповедимыми путями приводит к добру. Априорно можно утверждать, что такой персонаж в раннем романе Булгакова будет едва различим в своей сатанинской роли, но функционально вполне определен. Где же дьявол в этом романе? В какой белизны маскхалат он облачился, чтобы стать незаметным, раствориться в снегах «Белой гвардии»?

II

Дьявол «Белой гвардии, не был опознан, кажется, потому, что никакими вторичными адскими признаками он не наделен и предстает перед читателями в импозантном, но вполне земном, в суетный быт погруженном облике Михаила Семеновича Шполянского, личности, некуда правду деть, весьма странной и загадочной.

Загадочно уже то, что Шполянский – единственный из персонажей романа – появляется в романе с подробнейшим и каким-то издевательским перечислительным «предисловным рассказом». Все остальные персонажи показывают себя читателю постепенно, от слова к слову и от поступка к поступку, – Михаил Семенович предстает сразу «готовым», с длинной, выписанной столбиком анкетой. И чем подробней этот реестр исчисляет все многочисленные дела, способности и возможности Шполянского, тем загадочней становится Михаил Семенович.

Загадочно, каким образом он ухитрился прибыть «из города Санкт-Петербурга» – к моменту его прибытия города с таким названием не существовало уже года четыре. Санкт-Петербург был переименован в Петроград сразу после начала Первой мировой войны, а события «Белой гвардии», как известно, датируются концом 1918 года. Новоприбывший появляется словно бы из ирреального мира, из местности, которая отделена от фактически существующего Петрограда пропастью, как отделен географический Иерусалим от канувшего в века Ершалаима. Загадочен «уютный номер» Михаила Семеновича в «лучшей гостинице» – как он его добыл в катастрофически перенаселенном Городе? (Впрочем, булгаковские Мефистофели вообще любят вознаграждать себя комфортом за пребывание в нашем неблагоустроенном мире.) Гоголевские подтексты Булгакова непрерывно напоминают о себе – здесь явная отсылка к тому персонажу Гоголя, который прибудет из Санкт-Петербурга по высочайшему повелению и остановится в гостинице. Загадочны неестественность Михаила Семеновича в деньгах и проникновение в «Интуитивное у Гоголя». Таково название трактата, сочиняемого Шполянским по ночам: когда же, как не ночью, и кому же, как не Шполянскому, и проникать-то в такие деликатные сферы...

Сведения о Шполянском с чрезмерной, едва ли не иронической щедростью уснащены знаками «потусторонности». Книга его стихов называется «Капли Сатурна»; Сатурн – по алхимической номенклатуре – знак свинца, «мертвой материи». Свои стихи он читает в клубе «Прах» – этим грозно звучащим словом Булгаков заменил иронически-самокритичное название действительно существовавшего в Киеве клуба «Хлам», что значит всего лишь «Художники, литераторы, артисты, музыканты». «Прах» расшифровывается столь же невинно – «Поэты, режиссеры, артисты, художники», но мыслимое ли дело не вспомнить при этом настоящий прах – тот, например, который обильно представлен на балу у сатаны в «Мастере и Маргарите»?⁴⁹

Библиотекарь Русаков прямо называет Шполянского «аггелом» и «предтечей антихриста», да притом не где-нибудь, а в ответственной месте романа – в конце, в последней сцене с участием Алексея Турбина. Правда, Русаков немного сумасшедший, но не устами ли безумцев...

Загадочна внешность Шполянского: «Михаил Семенович был черный и бритый, с бархатными баками, чрезвычайно похожий на Евгения Онегина». Это «жуткое» и «неприличное» сходство настойчиво, чтобы не сказать назойливо, подчеркивается – ложная, подмигивающая подсказка.

⁴⁹ О клубе (кафе? кабаре?) «Хлам» см. очерк: Киевский роман Осипа Мандельштама // *Петровский М.* Городу и миру: Киевские очерки. К., 1990. С. 245–248.

Но более всего загадочно, пожалуй, то, что «самый сильный из всех в этом городе», многоликий, вездесущий и всем известный Шполянский мощно воздействует на судьбу Турбиных (с турбинским ближайшим окружением купно), ни разу не приходя в прямое с ними соприкосновение! Писатель не позволяет ему ни одного контакта с Турбиными, – нигде, ни в одной точке разветвленных событий романа Шполянский не встречается с главными героями, и главные герои даже не догадываются, что решающие, поворотные события их жизни предопределены, организованы, спровоцированы действиями Шполянского. Поэтому и читатели, внимательно следя за судьбой Турбиных и турбинского круга, почти не замечают этого, мелькающего по всему роману, персонажа. Он и не думает прятаться, он весь на виду, но «невидим», и выглядит в лучшем случае «незначительным», так как романист решительно избегает знакомить его со своими главными героями.

Михаил Семенович свращает бедного сифилитика в декадентскую богему, но из адепта Шполянского Русаков становится пациентом Алексея Турбина, и литературно-условные «Капли Сатурна» превращаются в реальные «капли Меркурия» – в те ртутные препараты, которыми Турбин пользуется больного: Меркурий, по уже упоминавшейся алхимической номенклатуре, – «живая материя», и мертвое, таким образом, превращается в живое. Шполянский соблазняет женщину – но эта женщина, чье имя он «как джентельмен, никому не открывал» (правда, имя другой его любовницы знал весь город), оказывается Юлией Рейсс, спасающей раненого и преследуемого петлюровцами Алексея Турбина; ей, намекает роман, суждено стать большой любовью героя и, кажется, погубить его духовно, как она спасла его физически.

Шполянский вместе со своим спутником по фамилии Щур (по-украински – «крыса»; вспомним анималистические образы свиты Воланда: у того – кот, у этого – крыса) обвиняет мирного обывателя в краже часов, коих тот, как говорится, ни сном, ни духом, но эта – дерзко провокационная – выходка Михаила Семеновича немедленно возымела благие последствия: спасся большевистский оратор, к самосуду над которым призывал «мирный обыватель». Никакой особой нежности к большевистскому оратору Булгаков не испытывает, речь идет о спасении человеческой жизни. Спасенный – «светловолосый», «светлый», и вся сцена осмысляется контрастом мелькающего в толпе черного, с черными баками Шполянского (узнаваемо описанного, но не названного по имени) – с тем, светлым. Черное оказывает услуги светлomu – ситуация, знакомая по эпиграфу и перипетиям «закатного романа».

И, наконец, главное – из-за Шполянского, ни много ни мало, «гетманский город погиб на три часа раньше, чем ему следовало бы» (не на два и не на четыре, заметим, а ровно на три – как в сказке!). Эти три часа обострили катастрофичность событий. Продлись события на три часа дольше – и Алексей Турбин, оставив распущенный дивизион, благополучно добрался бы до дома. Но тогда не было бы и встречи с Юлией Рейсс. Без вмешательства Михаила Семеновича не было бы столь паническим бегство, и не погиб Най-Турс, прикрывая бегущих мальчишек в кадетских и студенческих шинелях. Но тогда не состоялось бы и знакомство Николки Турбина с найтурсовой сестрой. Зло и благо связываются узами более сложными, чем простое противостояние, зло парадоксальным образом порождает благо, а Шполянский оказывается режиссером спектакля, идущего в городе, засекреченным постановщиком «кровавой оперетки». Тем самым подтверждается типологическое сходство всех романов Булгакова: все они – «театральные романы», а Мефистофели этих произведений – подразумеваемые режиссеры романной театральности, дьяволы-постановщики. Сатана там правит бал...

Как же удалось человеку, похожему на Евгения Онегина, укоротить жизнь гетманского режима? А вот как. Офицер гетманского бронедивизиона Шполянский «явился в сарай, имея при себе большой пакет в оберточной бумаге. Часовой Щур пропустил его в сарай, где тускло

и красно горела мертвая лампочка, а Копылов довольно фамильярно подмигнул на мешок и спросил:

– Сахар?

– Угу, – ответил Михаил Семенович.

В сарае заходил фонарь возле машин, мелькая, как глаз, и озабоченный Михаил Семенович возился вместе с механиком, приготавливая их к завтрашнему выступлению...

Совместные усилия Михаила Семеновича и механика к тому, чтобы приготовить машины к бою, дали какие-то странные результаты. Совершенно здоровые еще накануне три машины... в утро четырнадцатого декабря не могли сдвинуться с места, словно их разбил паралич. Что с ними случилось, никто понять не мог. Какая-то дрянь осела в жиклерах, и сколько их не продували шинными насосами, ничего не помогло...

Этот рассказ о «сладкой жизни», устроенной гетманским броневикам, выглядит подозрительно знакомым, словно мы его уже где-то читали. Мы и в самом деле читали его – в «Сентиментальном путешествии» В. Шкловского.

«...Я не поступил непосредственно к Скоропадскому, а выбрал 4-й автопанцирный дивизион...

Меня в 4-м автопанцирном солдаты считали большевиком, хотя я и отрицал...

Я засахаривал гетманские машины.

Делается это так: сахар-песок или кусками бросается в бензиновый бак, где, растворяясь, попадает вместе с бензином в жиклер (тоненькое калиброванное отверстие, через которое горючее вещество идет в смесительную камеру).

Сахар, вследствие холода при испарении, застывает и закупоривает отверстие.

Можно продуть жиклер шинным насосом. Но его опять забьет»⁵⁰.

Утверждение М. Чудаковой, что Виктор Шкловский впервые был назван прототипом Шполянского ею (в «Советской культуре» от 22 января 1983 г.), основано на недоразумении. Еще большее недоразумение – попытка В. Каверина «к предполагаемым прототипам в „Белой гвардии“ прибавить еще один: Шполянский – Шкловский»⁵¹, предпринятая и вовсе в 1987 году. Эти (и некоторые другие) открытия архаичны и безнадежно запоздали, ибо Шкловского в качестве Шполянского гораздо раньше открыл – сам Шкловский. В автобиографии, опубликованной в 1972 году, он писал: «Попал в Киев. Увидел белую Россию. В Киеве поступил шофером в броневой дивизион Скоропадского. Там я засахарил его броневые машины. Делается это так...». И снова со вкусом изложив технологию засахаривания броневиков, В. Шкловский замечает: «Об этом написал Булгаков, одним из дальних персонажей романа которого я оказался»⁵².

Замечание Шкловского ценно, но неточно, вдвойне неточно. Во-первых, Шполянский, как мы видели, вовсе не «дальний персонаж» булгаковского романа, а его Мефистофель, то есть фигура первостатейная; во-вторых, Шкловский оказался, конечно, не персонажем, а лишь прототипом, точнее – одним из прототипов образа Шполянского.

Сходство задано сразу – фамилией: Шкловский от Шклова, Шполянский – от Шполы, однообразно звучащих названий двух местечек в «черте оседлости». От Шклова, несомненно, подвижность и предприимчивость, скажем прямо – авантюризм булгаковского персонажа. От него же, надо полагать, ошеломляющий темперамент и многообразие занятий, среди которых и литературные. Мог ли Булгаков не ощутить, как органично вписываются киевские приключения Шкловского в ту напряженную авантюрную эпоху? Личность в выс-

⁵⁰ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Пг., 1923. С. 194.

⁵¹ Каверин В. Литератор // Знамя. 1987. № 8. С. 107.

⁵² Шкловский В. Автобиография // Советские писатели: Автобиографии / Сост. Брайнина Б. Я. и Дмитриева А. Н., М., 1972. Т. 4. С. 698.

шей мере оригинальная, Шкловский оказался личностью вполне типичной для Киева той смутной поры. Эта органичность и эта типичность подтверждаются показаниями тогдашних журналистов, описавших киевские типы зимы 1918–1919 года – и среди них один, кажется, более похожий на булгаковского Шполянского, чем сам Михаил Семенович – на Евгения Онегина. Вот одно такое свидетельство:

«Киев сейчас стал центром тех особых, сложных, путанных и непонятных людей, которые носят мутное звание не то иностранных агентов, не то международных авантюристов.

Это в самом деле особые, таинственные люди.

Их никак нельзя узнать.

Вот, например, один. Кто он? Он высок, худ. Лицо совершенно спокойно, а умные глаза беспокойно бегают. Утром на нем был резиновый плащ и желтые ботфорты, а вечером вы можете его встретить в каком-нибудь скромном ресторане в широком обывательском пальто... Еще через день он будет мчаться куда-то по Крещатику на велосипеде, а то вдруг вы встретите его в важном солидном автомобиле. Кто он?

Во всех своих перевоплощениях он имеет будничный вид, не обращающий на себя внимания. Если вы подумаете, что это, скажем, английский шпион, то это будет так же безосновательно, как если предположить, что он курьер сиамского посольства...

А может случиться, что это просто лишь „родной“, но объевропеившийся большевик, тайно делающий в Киеве свои дела...

Эти „особые“ люди – неуловимы. Кто они, чем занимаются и что делают в Киеве – узнать невозможно, но деятельность у них кипучая. Они всегда спешат, всегда озабочены, но и хладнокровны всегда...

Они очень умны, эти „особые“ люди. Им известны закулисные причины событий, подоплеку отношений и планов, и они, оставаясь неузнанными, в душе мефистофельски хохочут над мирным, глупым, ничего не знающим обывателем...»⁵³

Сходство описанного в заметке типа со Шполянским – поразительно. Может показаться даже, будто перед нами – не фельетон из старой газеты, но именно попытка рассказать о булгаковском персонаже. Здесь каждая запятая – Шполянский: и его таинственность, и внешний облик, и одежда (штатское платье, замененное военным костюмом, и «желтые ботфорты», замененные на «гетры», тоже есть у Булгакова), и «солидный автомобиль» (из которого, правда, роман пересаживает своего «особого человека» не на велосипед, а на мотоцикл), и подозреваемая принадлежность персонажа к большевикам, и кипучая, но не поддающаяся расшифровке деятельность, и острый, холодный ум, и даже причастность к «подоплеке событий», и уж, конечно, «мефистофельская» ухмылка всеведения.

Дело вовсе не в том, знал или не знал Булгаков эту газетную заметку (мог знать). Дело в том, что подобный тип, порожденный и сформированный местом и временем, мельтешил в киевском многолюдстве той эпохи, и Булгаков – все равно, в журналистике или в «натуре» – его заметил и навеки прикрепил к страницам своего романа.

Даже подсказанная фамилией прототипа фамилия персонажа едва ли была выбрана без влияния «киевского контекста», без учета киевских впечатлений. Какой-то Г. М. Шполянский окончил ту же, что и Булгаков, Первую киевскую гимназию (по 1-му, «аристократическому» отделению) с серебряной медалью в 1902 году, так что будущий писатель мог неоднократно видеть эту фамилию, начертанную серебром на мраморной доске в вестибюле гимназии, и фамилия ему примелькалась.

Другой Шполянский – Аминодав Петрович – одновременно с ним учился в университете Св. Владимира – правда, на юридическом факультете, но уж слишком немногочисленным было тогдашнее киевское университетское студенчество, чтобы им разминуться.

⁵³ Королев А. Особые люди // Вечер (Киев). 1918. 7 нояб.

Этого Шполянского Булгаков знал наверняка, если не лично, то по литературе – безусловно, потому что А. П. Шполянский стал поэтом-сатириконец (позднего призыва) и журналистом, известным под собственным именем и под псевдонимом Дон Аминадо. В пору событий булгаковской «Белой гвардии» А. П. Шполянский находился в Киеве, много писал, и обе его подписи то и дело появлялись в киевской периодике с весны 1918 года. В городе, переполненном беглецами с Севера, «тотчас же вышли новые газеты, и лучшие перья в России начали писать в них фельетоны и в этих фельетонах поносить большевиков», – сказано в «Белой гвардии». Среди этих лучших перьев было и талантливое перо Шполянского – Дона Аминадо.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.