



М. Н. КАПРУСОВА

**Механизм влияния пьесы Л. Андреева «Реквием»
на становление авторской концепции
романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»***

Существуют немногочисленные работы о возможном влиянии сочинений Л. Андреева на творчество М. Булгакова¹. Обычно называются такие произведения Андреева, как «Красный смех», «К звездам», «Савва», «Жизнь человека», «Дневник Сатаны» и некоторые другие. При этом остается незамеченным воздействие на авторскую концепцию романа «Мастер и Маргарита» пьесы Андреева «Реквием». Переключки романа с пьесой просматриваются на уровне проблематики, организации пространства и изображения тишины, описания центральной сцены произведения. Непрощаемый грех в обоих произведениях — предательство, для авторов важен жанр реквиема и — что особо нас заинтересовало — в наличии сходные персонажи. В «Реквиеме» присутствуют универсалии: 1) «несчастные влюбленные», 2) «веселый человек», 3) «человек, облеченный мнимой властью, — актер», 4) «преступная или просто несчастная мать», 5) «пророк». У Булгакова эти универсалии разворачиваются в образы: 1) Мастер и Маргарита, 2) Жорж Бенгальский и Коровьев, 3) Понтий Пилат, 4) Фрида, 5) Иешуа, Мастер,

* Впервые: Капрусова М. Н. Механизм влияния мировоззренческих и эстетических установок Л. Андреева на становление авторской концепции романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Проблемы целостного анализа художественного произведения: сб. Вып. 2. Борисоглебск, 2001. С. 17–27. Публикуется с незначительными изменениями.

¹ См.: Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. С. 129–146; Балонов Ф. Р. Литературные перекрестки и параллели: Леонид Андреев и Михаил Булгаков // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М.: Наследие, 2000. С. 271–281; Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 141–142, 168, 488.

И. Бездомный (Понырев)². Во всех этих случаях аллюзия на Андреева содержала у Булгакова полемический, а порой и пародийный оттенок. Ниже нами будут подробно рассмотрены два примера. Пока же поговорим о самой возможности влияния авторской концепции «Реквиема» на авторскую концепцию булгаковского романа.

Пьеса «Реквием» впервые была напечатана в литературном сборнике «Страда» в 1917 г., затем перепечатана в книге «Реквием: Сборник памяти Л. Андреева» 1930 г. Премьера же «Реквиема» состоялась еще 17 декабря 1916 г. в Московском драматическом театре им. В. Ф. Комиссаржевской. Сразу же появились рецензии в журналах «Театр», «Рампа и жизнь», в «Театральной газете»³. Эти рецензии и текст пьесы вполне могли быть известны Булгакову — с юности и до конца человеку театральному. Тем более что, говоря словами А. Смелянского, «переимчивый Киев мгновенно усваивал то, что имело успех на сценах двух столиц империи», наряду с другим это был и «весь Андреев»⁴. Киев оставался «театральным» и в страшные 1918–1919 гг.⁵, и Булгаков был свидетелем этого. Подобно С. Юткевичу, Булгаков в 1919 г. мог видеть в Киеве спектакли по пьесам Л. Андреева «Екатерина Ивановна», «Тот, кто получает пощечины», а возможно, и другие⁶. Чуть позже произошло открытие Булгаковым «театральной» Москвы, знакомство с актерами «театра Л. Андреева» (например, с Н. Хмелевым, актером МХАТа, сыгравшим А. Турбина, — первую свою роль он получил в спектакле по пьесе Л. Андреева «Младость»)⁷.

Из воспоминаний Н. А. Земской мы знаем, что молодые Булгаковы в 10-е гг. читали «новую литературу и спорили о ней»⁸. Как свидетель-

² См.: Капрусова М. Н. 1) Дополнения к генеалогии некоторых героев романа «Мастер и Маргарита»: о диалоге М. Булгакова и Л. Андреева // Проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе: XXI век: сб. науч. тр. Саратов, 2000. С. 172–177; 2) От «Реквиема» Л. Андреева к «Мастеру и Маргарите» М. Булгакова // XII Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры: сб. ст. и материалов. М., 2000. С. 148–149.

³ Чирва Ю. Н. Примечания // Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Л.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 547–548.

⁴ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С. 17–20; Вертинский А. Н. Дорогой длиною... / сост. Ю. Томашевский. М.: Правда, 1990. С. 43–49, 58.

⁵ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С. 23–30.

⁶ Юткевич С. Шумит, не умолкая, память... // Встречи с прошлым. Вып. 4. М.: Сов. Россия, 1987. С. 15.

⁷ Первые шаги в искусстве: Автобиографии советских актеров и режиссеров / обзор О. Ф. Мелешко // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 381, 382.

⁸ Земская Е. А. Из семейного архива: Материалы из собрания Н. А. Булгаковой-Земской // Воспоминания о Михаиле Булгакове: сб. / сост. Е. С. Булгакова и С. А. Ляндрес. М.: Сов. писатель, 1988. С. 58.

ствуется К. Чуковский, Л. Андреев в начале века был фантастически популярен, являлся культовой фигурой (особенно для декадентствующих самоубийц)⁹. В середине 10-х гг. проблема самоубийства перестанет быть для Булгакова отвлеченной и эстетической: на глазах студента медика убьет себя его друг, потрясение от этого останется на всю жизнь. Сходная трагедия в это же время произойдет и в семье невесты будущего писателя¹⁰. Учитывая характер и взгляды Булгакова — он не склонен был оправдывать самоубийство — и, помня об указанной выше биографической коллизии, можно предположить неслучайность интереса Булгакова к творчеству Л. Андреева и закономерность некоторой полемичности произведений Булгакова по отношению к мировоззренческим и эстетическим установкам Андреева.

При обращении к проблематике «Реквиема» и «Мастера и Маргариты» сразу становится ясно, что в центре обоих сочинений лежат проблема «нравственного выбора» и мотив проверки героев Его светлостью или Воландом. В пьесе «Реквием» Директор за деньги потревожил сон мертвецов, сделал их марионетками, выставил на обозрение их страдание, неутоленную страсть, их интимное. Он поступает цинично, но это не мучает его, ведь тот, кто его нанял, хорошо платит. Кульминационный момент — торжество справедливости, наказание: среди марионеток, потревоженная, мучимая непокоем, обреченная на вторую смерть, появляется женщина, которую когда-то любил Директор. Истина, которую он корысти ради заставлял себя забыть, вновь встает перед героем, и он молит о милосердии для себя, актеров, мира. Крик: «Милосердия! Милосердия!» — последняя реплика героя (с. 486)¹¹. Это его прозрение и *неуслышанная* мольба.

Все герои романа Булгакова проверяются на способность познать истину и остаться ей верными. Причем, истина у Булгакова не только мировоззренческая, но и нравственная категория: это способность к доверию¹², к жертве, к духовной эволюции, к нравственному пересозданию мира. Герои имеют возможность сделать свой выбор, и, значит, быть ответственными за него. Совершивших отступничество ждет *справедливое* возмездие. Но у Булгакова — это еще не конец: «<...> каждому будет дано по его вере» (с. 265)¹³. Посмертное страдание Берлиоза, а также его уход

⁹ Чуковский К. Современники: Портреты и этюды. Минск, 1985. С. 196–196.

¹⁰ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 52–53.

¹¹ Цитаты из произведений Л. Андреева приводятся по: Андреев Л. Н. Реквием // Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Т. 2, — с указанием страниц в скобках.

¹² Левина Л. А. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова в контексте эпохи // Из истории советской литературы: межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 1992. С. 79–88.

¹³ Цитаты из произведений М. Булгакова приводятся по: Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1990. Т. 5, — с указанием страниц в скобках.

в небытие справедливы, ведь он сам цинично отказался от истины, сам выбрал веру не в Милосердие или хотя бы *бытие*, а в политические доктрины. Справедливы и страдания Директора в «Реквиеме» Андреева: «Моих страданий я не передам слезами. Моих страданий я не передам и криком, как бы я ни кричал и ни бросался тяжелыми словами — только море молчания, пустынное море тишины и безмолвия, тихая гладь *небытия* воздвигнет образ несказанной скорби моей, моей горькой и страшной печали» (с. 486). В пьесе Андреева действует лишь одно «ведомство» — того, чей дух «беспокоен», «речи надменны», «иронии тупа», а «замыслы страшны», «и он сам страдает молча...» (с. 486).

Это «ведомство» Духа отрицания, торжества *абсолютной справедливости* и смерти. Крик: «Милосердия! Милосердия!» — несется в пустые небеса. Никогда, ни для кого и ничего не изменится. В романе Булгакова равны два «ведомства». «Эти ведомства, несмотря на всю силу традиций и, несмотря на обманчивый эпиграф, не удастся противопоставить по антитезе Добра и Зла. Роман подсказывает другое разграничение: Справедливость и Милосердие»¹⁴. Как пишет М. И. Андреевская, «никакими силами Справедливости, даже если она захочет счесть двухтысячелетние муки Пилата искуплением и заслугой, которую надо наградить, страданий Пилата снять нельзя, потому что Пилат сам никогда не простит его себе. <...> Это прощение — акт Милосердия, которое, в отличие от понятной и доступной человеку Справедливости, остается для человека и чудом и тайной»¹⁵.

Итак, ключевые понятия и в сочинении Андреева, и в романе Булгакова — Справедливость и Милосердие. Но если у Андреева торжествует Справедливость и «ненарушимы молчание и мрак» (с. 486), то у Булгакова побеждает Милосердие.

Булгаков был сторонником скорее психологического театра. Переусложненность формы и содержания отталкивали его. Именно в этом духе он объясняет свое неприятие некоторых вещей А. Белого¹⁶. И, кроме того, все-таки милосердие «стучится» *в сердца* (с. 123). Для Булгакова важно, чтобы сердце иногда опережало мысль и рациональная Справедливость отступала перед безрассудным Милосердием. Творческий метод Андреева не мог не привлекать внимание Булгакова, вызывая интерес, сомнение и, скорее всего, несогласие. Как заявляет исследователь Ю. Н. Чирва, «большая часть драматического наследия Л. Андреева и является попыткой превратить драму в средство анализа и заставить зрителей вместе

¹⁴ Андреевская М. И. О «Мастере и Маргарите» // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 60.

¹⁵ Там же. С. 61.

¹⁶ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 76–77.

с действующими лицами напряженно искать их решение»¹⁷. По признанию Л. Андреева, он начал реформировать драму уже при написании «Жизни Человека». «Писателю требовались простота, ясность, доходчивость и обобщенность. И он нашел эти качества в синтезе новой драмы с формами и приемами античного и народного искусства. Так появился жанр пьесы притчи, в которой тесно сплелись назидательность и философичность»¹⁸. Для Андреева было важно интеллектуальное воздействие на зрителя. Он сознательно рассказывал и показывал ему «тривиальную историю» — так зрителю будет легче ее осмыслить¹⁹. «<...> В письмах к К. С. Станиславскому драматург настойчиво повторял, что “Жизнь человека” не драма, а представление, что сцена “должна дать только отражение жизни”. Почему драматург так настаивает на “отражении”, на “искусственности” своей пьесы? Почему он так боится сопереживания зрителей? Потому что достоверности жизни он противопоставляет наглядность и глубину модели, схемы. Он не копирует, а моделирует действительность»²⁰. Разумеется, это декларации, разумеется, Андреев прошел длинный путь от «Жизни Человека» до «Реквиема», где в атмосфере «итогов и синтеза пережитого в обобщенных стилизованных формах»²¹ нашлось место и психологизму (образ Директора в некоторых сценах). Однако важна установка. В «Письмах о театре» Л. Андреев отмечает, что «в ряд с первичными страстями и “вечными” героями драмы: любовью и голодом — встал новый герой: интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль — человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме»²².

Итак, персонажи Андреева представляют собой сконструированные универсальные образы, образы-типы, образы-схемы. За кадром остаются описания их жизней — цепь тех или иных жизненных ситуаций, приведших их к финалу, который и изображается. Подразумевается, что их жизнь содержала ситуацию выбора, была сделана ошибка, жизнь сопровождалась страданиями, которым человек или отдавался, или, преодолевая, старался забыть; закончилось же все смертью и существованием в «пустоте». Эти герои Андреева условны. В литературе сотни раз описывалось что-то подобное, но Андреева не интересуют

¹⁷ Чирва Ю. Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Л.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 6.

¹⁸ Там же. С. 17.

¹⁹ Там же. С. 21.

²⁰ Там же. С. 21.

²¹ Там же. С. 28.

²² Там же. С. 29.

психологические изыски: он выстраивает схему образов и сюжета. Потому мы и называли образы многих героев «Реквиема» вариантами архетипов: «несчастливые влюбленные» — вариант архетипа «священный брак», «веселый человек», «шут» и «человек, облеченный мнимой властью», — варианты архетипа «трикстер», «преступная или просто несчастная мать, потерявшая своего ребенка», — вариант архетипа «богиня-мать», «пророк» — вариант архетипов «певец, поэт» и «жрец».

Прочитав или увидев на сцене пьесу Андреева «Реквием» или вспомнив свои впечатления от нее, Булгаков не мог не заинтересоваться подбором участников «игры» и их судьбой. Не могли не заинтересовать сына доктора богословия понятие «пустота» и неизменность настроения психологического надрыва, отчаяния и ужаса.

Булгаков своим романом достаточно посмеялся над штампами, правилами, нормами и схемами. Имея утрированную внешность оперного Мефистофеля, которую нельзя было не узнать, булгаковский Воланд оставался не признанным и не был Сатаной по сути. Его образ, мировоззрение, функции выстроены иначе. Роман Булгакова бессмертен еще и потому, что в нем и с ним все еще может случиться. «Сюрпризов» от романа будут ждать и в XXI в.

Как нам представляется, образы многих героев романа Булгакова могли строиться так: брался яркий универсальный мифологический или литературный образ (Сатана, демоны, ведьмы, влюбленные, Христос и т.д.) и/или персонажи и реалии советской жизни (пролетарские поэты, явления шпиономании и т.д.). Вначале эти образы воспринимались Булгаковым и действовали как схемы. Постепенно они насыщаются подтекстами, затекстами и т.д., делаются всё более булгаковскими. Однако какое-то время писатель еще действует традиционно (отсюда первые названия романа и несовершенство дошедших до нас вариантов черновиков). Текст вызывает массу традиционных и не очень мифологических, литературных и жизненных ассоциаций у первых — и не только — читателей. «Выдумывать Булгаков не умел. Это хорошо известно всем исследователям его творчества. Опубликован длинный список литературы, изученной писателем в период работы над произведениями, казавшимися исключительно плодом его фантазии <...>», — так категорично пишет Л. Л. Фиалкова, называя еще один источник романа «Мастер и Маргарита» — пьесу С. М. Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины»²³.

Возможно, в чем-то исследователь и прав, но всегда был у Булгакова еще один, последний виток в развитии повествования: откровенная

²³ Фиалкова Л. Л. К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1981. Т. 40 (№ 6). С. 532.

пародия на любые, в том числе только что использованные, клише. Текст романа делается целостным и ни на что не похожим — теперь это канонический текст Булгакова.

Роман «Мастер и Маргарита» именно потому так сложно экранизировать или ставить на сцене, что столь тонка авторская ирония и столь тонок переход из одной фазы развития образа в другую. Булгаков был не только очень начитан и внимателен к современному искусству и периодике, как показывает Л. Л. Фиалкова. Он был принципиален и азартен. Думается, он очень со многими писателями и философами поспорил в своем закатном романе: как раньше с В. В. Вересаевым в «Записках юного врача».

Один из таких случаев — образы и сама концепция андреевского «Реквиема», которым Булгаков воспользовался как материалом, от которого оттолкнулся. Взяв внешнюю канву, он дал образам иное наполнение, дал им иную судьбу и таким образом вступил в диалог с Андреевым.

Перейдем к конкретным примерам. Обратимся к сцене представления актеров Директором Его светлости из пьесы «Реквием».

Итак, *первые* — «две фигуры: юноша и девушка в средневековых романтических костюмах. Обнявшись, с застывшим на лицах выражением счастья и муки, они медленно, скользящей походкой проходят через сцену <...>». И далее Директор объясняет: «Это влюбленные. Я нарочно одел их в средневековые костюмы: это больше идет к любви, чем наша отвратительная прозаическая одежда» (с. 480).

У Булгакова этой парой влюбленных станут Мастер и Маргарита. «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» — так начинается Булгаков вторую часть романа (с. 209–210). В авторских словах заключены и романтический порыв и легкое лукавство: этой истории тысячи лет, где уж тут — «только за мной». Но уже был рассказ о чудесной встрече Мастера и Маргариты. Они романтики: они верят в любовь с первого взгляда и любят розы. На их лицах, как и у персонажей Андреева, тоже застывало выражение счастья и муки (с. 136–140, 142–145, 276–285, 353–356). Они пока одеты в «отвратительную прозаическую одежду», но свой последний полет совершат в старинной (с. 368). Прощаясь, Воланд называет своего спутника: «О трижды романтический мастер», — а затем рисует перед ним и Маргаритой идиллически-романтическую картину с начинающими зацветать вишнями, звучащей музыкой Шуберта, с гармонией во всем (с. 371).

Однако Булгаков разрушил андреевскую схему: его герои — не чистые девушка и юноша, а зрелые люди, многое узнавшие и переживавшие, ошибавшиеся, знавшие браки без любви и т. д.; его героям не надо умирать после второго акта — их ждет вечная жизнь. Их любовь

носит ярко выраженный плотский оттенок, сами герои даже называют ее «связью» (с. 138). Булгаков нарушает этим романтический колорит, отказывается от максимализма и любви к абсолюту, свойственных Андрееву. Недаром автор иногда посмеивается над своими чересчур романтически настроенными персонажами. Во всяком случае, лукавство ощущается во фразе, вложенной в уста Маргариты, и в описании ее жеста: «Я погибаю из-за любви! — и, стукнув себя в грудь, Маргарита глянула на солнце» (с. 221–222).

А на представлении актеров-призраков в пьесе «Реквием» «снова вспыхивает свет. Через сцену проходит, проплывает величественно высокий, уже не молодой человек с красивым бритым лицом. В своем окаменелом величии он похож на тяжелый движущийся монумент». *Директор* поясняет: «Это — **гениальный актер**. Он покончит с собою к концу третьего действия.

Маскированный. Такие обычно режутся бритвой.

Директор. Вы ошиблись, ваша светлость: он застрелится» (с. 481).

У этого героя в «Мастере и Маргарите» тоже есть пара, иронический двойник — Понтий Пилат. Заметим сходство внешности героев и их посмертной судьбы. Немаловажно и то, что с образом Понтия Пилата как исторического персонажа связано множество преданий. Согласно одному, он покончил жизнь самоубийством, как и герой Андреева; другая легенда «связывает с его бедственной судьбой название одной из гор в Швейцарии, где он будто бы ежегодно появляется в Великую пятницу и умывает себе руки, тщетно стараясь очистить себя от соучастия в ужасном преступлении»²⁴, как и герой Булгакова (с. 369).

С этим булгаковским персонажем связаны в романе темы истинной и кажущейся власти, свободы. Властитель мига и Вечности, носитель истины — бродяга Иешуа. Он же, Понтий Пилат, — лишь дурной актер, играющий опостылевшую роль. В начале допроса Иешуа Понтий Пилат мечтал лишь об одном, «велеть затемнить комнату, повалиться на ложе, потребовать холодной воды, жалобным голосом позвать собаку Банга, пожаловаться ей на «гемикранию», да еще «мысль об яде вдруг соблазнительно мелькнула в больной голове прокуратора» (с. 25). Ему часто приходится выступать актером: 1) его должность публична, он привык прибегать к жестам и поведенческой игре (таковы способы внушения страха к себе, примененные к Иешуа, а позже к Каифе, таково символическое омовение рук перед толпой) (с. 21, 37–39, 369); 2) он вынужден прибегать к иносказанию: всюду шпионы — многое должно читаться в глазах, скупых жестах, интонации (вспомним попытку Понтия Пилата

²⁴ Лопухин А. П. Пилат // Христианство. Энциклопедический словарь: в 3 т. / гл. ред. С. С. Аверинцев. М., 1995. Т. 2. С. 349.

подсказать ответ Иешуа или разговор прокуратора с начальником тайной службы об Иуде) (с. 31, 297–300); 3) и главное — он боится и презирает кесаря, боится потерять свое место и такую «огромную» власть, которую оно дает. Он — смелый и достойный человек во всех областях, кроме этой. Но он уже много лет играет роли «богов, героев» и, добавим, «слуги» и перестал замечать это. Пока не оказался перед ним бродячий философ и в его лице — истина. Пока не услышал он, что «в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость» (с. 296). Горькая ирония сквозит в выводе Булгакова о том, что сильные мира сего — лишь плохие актеры.

Андреевский герой «доигрался»: «он проплывает величественно высокий», «в своем окаменелом величии он похож на тяжелый движущийся монумент» (с. 481) — и так будет всегда.

Андреев продолжает пугать. «Окаменелость» актера не менее страшна, чем «гримаса смеха на мертвецки-бледном лице» «веселого человека» (с. 480–481). Ужас усиливается тогда, когда мы понимаем, что у героев нет возможности, говоря словами Булгакова, «оплатить и закрыть счет» (с. 368). Усиливает эффект Андреев и тем, что его герои-призраки действуют во сне: «они страдают» (с. 474), но ничего не в силах изменить, им не дано издать ни звука, они даже не могут осознать, что и почему с ними произошло, они не могут отдохнуть от роли (как Коровьев) или попросить за себя (как Фрида). К тому же в «Реквиеме» все так безнадежно и потому, что нет в «пустоте» ни одного чистого, любящего сердца, которое могло бы произнести слова добра и любви, обратиться к Его светлости. Призраки немые, а Директор предал память о своей любви. Увидев потревоженный призрак своей возлюбленной, Директор взбунтовался. Но на отчаянный бунт Директора Его светлость отвечает «спокойно и весело»: «Что с вами? Вы знаете прекрасно, зачем я к вам пришел, и я слышу явственно, как в вашем кармане побрякивает мое золото. Или я вам не доплатил? Скажите, и вы получите сполна» (с. 483, 484).

Иначе у Булгакова. Да, Понтий Пилат двенадцать тысяч лун неподвижно сидит «на каменистой безрадостной плоской вершине», являя собой, как и актер Андреева, будто бы глухую и слепую скульптуру. А когда «приходит полная луна», его терзает бессонница, он мучается, судит себя и мечтает, чтобы казни не было. Он мечтает «пойти по лунной дороге», чтобы поговорить с Га-Ноцри, «но, увы, на эту дорогу ему выйти почему-то не удастся, и к нему никто не приходит» (с. 369–370). Пилат, в отличие от Директора, даже малодушно не кричит: «Милосердия! Милосердия!».

Прошло двенадцать тысяч лун, и Воланд говорит Маргарите: «Но сегодня такая ночь, когда сводятся счета» (с. 368). Почему она настала? Почему роман Мастера получил свой конец, и, плача или смеясь от счастья, побежал по лунной дорожке сын Звездочета навстречу тому, о ком

думал два тысячелетия? Может быть, потому, что очередная хозяйка Весеннего бала полнолуния не попросила в награду богатства или могущества, а произнесла слова милосердия и любви. Любовь, верность, милосердие стали той силой, которая смогла «свести счеты» и «закрыть их», т.е. сделать то, во что не верил Андреев.

Андреев пугает inferнальным, смертью, сатаной, мучением за гробом, «пустотой», а Булгаков показывает, что действительность страшнее и изощреннее. Во всяком случае, первые отнюдь не мистические исчезновения из квартиры № 50 имели более серьезные последствия, чем инспирированное Воландом и К° исчезновение Степы Лиходеева. По мнению Булгакова, для того, чтобы познакомиться с двумя «ведомствами», управляющими миром, совсем не обязательно переносить действие в «пустоту», как это делает Андреев. Мир людей «является сферой воздействия этих двух “ведомств”, двух извечно существующих начал, их взаимодействия и борьбы, которые разворачиваются в романе в полном соответствии с его дуалистической основой», — пишет И. Бэлза²⁵.

В 20 лет Андреев записал в своем дневнике, что мечтает стать знаменитым и «написать такую вещь, которая собрала бы воедино и оформила те неясные стремления, те полуосознанные мысли и чувства, которые составляют удел настоящего поколения... Я хочу показать, что на свете нет истины, нет счастья, основанного на истине, нет свободы, нет равенства, — нет и не будет... Я хочу показать всю несостоятельность тех фикций, которыми человечество поддерживало себя: Бог, нравственность, загробная жизнь, бессмертие души, общечеловеческое счастье и т.д. ...Я хочу быть апостолом самоуничтожения. Я хочу в своей книге подействовать на разум, на чувства, на нервы человека, на всю его животную природу. Я хотел бы, чтобы человек бледнел от ужаса, читая мою книгу, чтоб она действовала на него, как дурман, как страшный сон, чтоб она сводила людей с ума, чтоб они проклинали, ненавидели меня, но все-таки читали ее и... убивали себя. Мне хочется потешиться над человечеством, хочется вволю посмеяться над его глупостью, над его легковерием»²⁶. Такое впечатление, что через 26 лет желание Андреева осуществилось вполне — пьеса «Реквием» отвечает всем сформулированным им требованиям. По сути, эта пьеса венчает творческий путь писателя, является своеобразным завещанием и итогом. Итогом, который, думается, в первую очередь ужасал самого автора, апологета уходящей эпохи.

²⁵ Бэлза И. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» // Дантовские чтения — 1987 / под общ. ред. И. Бэлзы. М.: Наука, 1989. С. 87.

²⁶ Дэвис Р. Леонид Андреев // История русской литературы: XX век. Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1995. С. 380.

Своим «закатным» романом Булгаков ответил Андрееву, а также тем силам, которым поклонялся автор «Реквиема».

Расхождение Булгакова с декадентским, символистским или экзистенциальным искусством, на наш взгляд, заключалось не только в неприятии им чрезмерной формальной сложности некоторых произведений, но и в неприятии некоего психического надлома, в них содержащегося, исступленной веры в мистическое, Смерть, Страх, в неприятии игры, которая самими ее участниками воспринималась как жизнетворчество. Булгаков был внуком священника и сыном доктора богословия. Мистическое было *его* средой обитания, отсюда спокойное отношение к вере — без экзальтации, отсюда право на *свою* веру. Булгаков — врач, отсюда ирония и трезвость мысли. Утонченность чувств, салонный демонизм он скорее назвал бы истерией, а «магию» Брюсова — гипнозом. Булгаков — актер: эта профессия вполне могла стать для него второй. Как известно, актеры бывают двух типов: одни проживают роль, другие выстраивают рисунок роли сознательно, остраиваясь²⁷. Булгаков ближе ко второму типу — не только по природе дарования, но и потому, что он врач и писатель, т.е. человек, склонный к анализу.

Общеизвестны слова, сказанные Л. Толстым о Л. Андрееве: «Он пугает, а мне не страшно»²⁸. Это мог бы повторить и Булгаков. То, что у Андреева серьезно, трагедийно, страшно, таинственно, у Булгакова скорее пародийно, шутливо и буднично. Сравним описание начала представления в «Реквиеме» (с. 480) и начала бала в «Мастере и Маргарите» (с. 254–257). С разными настроениями изображается двумя писателями нереальное пространство: «пустота» (Аваддон) и «5-е измерение». Андреев был создателем пьесы-модели, персонажей-универсалий. Булгаков же не был сторонником чрезмерной формализации. Оттолкнувшись от схемы «Реквиема», спародировав отдельные моменты, поменяв настроение, заменив персонажи-универсалии на живые, психологически наполненные образы, Булгаков своим романом ответил Андрееву. Ответил *концептуально* — и мировоззренчески, и эстетически.



²⁷ Демидова А. С. Тени Зазеркалья. Роль актера, тема жизни и творчества. М., 1993. С. 19, 69–71.

²⁸ Чирва Ю. Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Л.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 40.