



И. С. УРЮПИН

Диалектика бунтарства и мастерства в историософии М. А. Булгакова: тема Петра Великого*

Идею разумного, «созидающего строительства» «новой жизни» попыталась противопоставить агрессивно-иррациональной силе революции вставшая на позиции сменовеховства русская интеллигенция. Ее яркие представители и теоретики из числа белоэмигрантов (Н. В. Устрялов, Ю. В. Ключников, Ю. Н. Потехин, С. С. Лукьянов, А. В. Бобрищев-Пушкин, С. С. Чахотин, И. М. Василевский (Не-Буква) и др.), готовые пойти на конструктивный диалог с большевиками, разрабатывали концепцию «перехода от разрушения к творчеству, от анархии к свободной государственности», «дающей простор личной инициативе»¹. Ключников, лидер общественно-политического движения соотечественников, вынужденно оказавшихся за пределами Родины и мечтавших о преодолении разрыва с ней и своим народом, в программном сборнике «Смена вех» (1921) и в организованной им газете «Накануне» (главным редактором которой он являлся) остро поставил «вопрос об ответственности интеллигенции за русскую революцию», привлекая для его решения писателей и публицистов как из эмигрантской среды, так и из советской России.

В числе сотрудников московской редакции «Накануне» был и М. А. Булгаков, связанный со сменовеховством далеко не только общими идеологическими интересами. В январе 1924 г. «в пышном особняке в Денежном переулке»² он познакомился с Л. Е. Белозерской,

* Впервые: Филологос. Вып. 6. № 3–4. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2009. С. 100–113.

¹ Гачева А. Г. Философская эмиграция. Сменовеховство // Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 191.

² Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1989. С. 87.

еще состоявшей в браке с журналистом Василевским (Не-Буквой), на вечере, устроенном по случаю возвращения в Россию части интеллигентии, изменившей свое отношение к большевистской власти, во главе с А. Н. Толстым (это «важнейшее событие — благополучное прибытие из-за границы знаменитого литератора Измаила Александровича Бондаревского»³ (IV, с. 422–423) найдет отражение в булгаковских «Записках покойника»). В книге мемуаров Белозерская вспоминала о том первом впечатлении, которое произвел на нее «начинающий писатель — Михаил Булгаков, печатавший в берлинском “Накануне” “Записки на манжетах” и фельетоны»: «Нельзя было не обратить внимания на необыкновенно свежий его язык, мастерский диалог и такой неназойливый юмор. Мне нравилось все, принадлежавшее его перу и проходившее в “Накануне”»⁴.

Ставшая с апреля 1925 г. женой Булгакова Белозерская активно включилась в творческую жизнь писателя, вдохновив его на создание «сменовеховской» пьесы «Бег», в которой художник глубоко осмыслил и роковой бег-исход белого движения, и неумолимый бег истории. «Куда, зачем мы бежали?» (II, с. 276) — эти слова Серафимы Корзухиной, убедившейся в бессмысленности своих скитаний по чужбине, в точности выражают мироощущение русской интеллигентии, испытавшей муки изгнанничества и неприкаянности, мечтавшей обрести разорванную связь с Отечеством и потому искренне надеявшаяся на смену вех в политической, общественной, культурной жизни страны. «Смена вех, — замечала Белозерская, — процесс постепенный, основанный на пересмотре позиций “непризнания” большевистской революции и на медленном превращении человека “бездонного” в человека, заново нашедшего родину и желающего вернуться в Россию»⁵, чтобы принять непосредственное участие в ее преображении.

Мечта о преодолении «новой смуты», об укрощении стихийно-разрушительной энергии народа путем обращения ее в созидательное русло нашла отражение в романе Булгакова «Белая гвардия», посвященном Л. Е. Белозерской, в котором обнаруживаются некоторые «сменовеховские» акценты. Булгаков, переживший разгул революционной бури в родном Городе, в «бессмысленном и беспощадном» «русском бунте» отказывался видеть фатальную обреченность России на самоистребление, и хотел верить в то, что нашествие на Русь самозванцев, мутящих

³ Здесь и далее цитаты из произведений Булгакова приводятся по: *Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1990*, — с указанием тома и страниц в скобках.

⁴ *Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. С. 87–88.*

⁵ Там же. С. 61.

народ, обязательно закончится, и начнется эпоха восстановления нормальной жизни. «Россия — противоречива, антиномична»⁶, «широк русский человек»⁷ — не уставал замечать Н. А. Бердяев: разрушающее и созидающее начало в нем неразрывно слиты и подчас одновременно проявлены. Это понимал и Булгаков, осмысляя в «Белой гвардии» национально-культурный архетип «русского бунта», восходящий к «Капитанской дочке», и его полную противоположность — архетип «русского труда»⁸, сформировавший «русскую цивилизацию» и соотносимый в романе с «Саардамским Плотником» — Петром Первым. «Царь-плотник, царь-мастеровой, царь-артельщик» «воплотил в себе лучшие трудовые качества русского человека»⁹, и потому «Саардамский Плотник» «совершенно бессмертен» (I, с. 199), ибо неистребим в народе дух созидания в отличие от скоротечного бунтарского аффекта, аккумулированного в «Капитанской дочке», которую «сожгут в печи» (I, с. 181) новоявленные «пугачевцы».

Так в творчестве Булгакова выявляется устойчивая образно-тематическая парадигма (смута — революция/бунт — восстановление/созидание микро- и макрокосма), состоящая из тех «первосмыслов», «изначально содержащихся в человеческом менталитете»¹⁰, которые в современном гуманитарном знании именуются архетипами. Эти архетипы, имеющие разнообразные внешние проявления, непременно содержат «центральную идею», «обнаруживающую свое присутствие лишь в символически-образной форме» («представления могут значительно отличаться деталями, но идея, лежащая в основе, остается неизменной»)¹¹. Для самого К. Г. Юнга природа архетипов всегда оставалась загадкой: «Как они впервые возникли, никто не знает, а появиться они могут — и появляются — в любое время и в любом месте, даже там, где исключена возможность прямой или перекрестной (через миграцию) передачи подобной информации по наследству». Более того, ученый не отрицал существования и «национально-культурных» архетипов, порожденных особой национальной ментальностью, концентрирующейся в «деятельности подсознания» и «в мифологии в самом широком смысле этого слова»¹².

⁶ Бердяев Н. А. Судьба России: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. С. 273.

⁷ Там же. С. 327.

⁸ Платонов О. А. Русский труд. М.: Современник, 1991.

⁹ Платонов О. А. Русская цивилизация. М.: Роман-газета, 1995. С. 130.

¹⁰ Большакова А. Ю. Литературный архетип // Литературная учеба. 2001. Кн. 6. С. 169.

¹¹ Юнг К. Г. и др. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. С. 66.

¹² Там же. С. 65.

В произведениях Булгакова такими архетипами с ярко выраженным национально-культурным колоритом выступают образы-символы *самозванца* и *мастера*, существующие в художественном сознании писателя одномоментно как две диаметрально противоположные стороны одной «центральной идеи». Они доминируют в булгаковском метатексте не случайно, поскольку в самой отечественной истории феномен самозванства, проявляющийся во всей своей полноте в эпоху смутного времени, диалектически связан с феноменом мастерства/созидания. Видимо, поэтому на смену «бунташному» веку (XVII) «семибоярщины» пришел век (XVIII) преобразований и свершений «Саардамского плотника». Тем самым наметилась определенная «логика» исторического движения России. Она по-своему отразилась в творчестве Булгакова, особенно в развитии и оригинальном решении темы Петра, недостаточно изученной в булгаковедении, а между тем весьма значимой для самого писателя (о чем он признавался в письме Б. В. Асафьеву от 13 февраля 1937 г.: «эта тема у меня давно уже в голове»¹³), для понимания его историософских воззрений.

Интерес Булгакова к фигуре Петра I, возникший у него еще в юношеские годы под влиянием романа П. Р. Фурмана «Саардамский плотник» (1849), ставшего в «Белой гвардии» символом созидания гармоничного мира семьи Турбинах, противостоящего хаосу революционного разрушения («как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади “Саардамский Плотник”...»; I, с. 180), не ослабевал на протяжении десятилетий и получил всестороннее осмысление в либретто «Петр Великий» (1937). Так сложилась творческая судьба художника, что свои раздумья о судьбе России и ее метафизическом пути ему приходилось выражать не в исторических романах и повестях (писатель вообще в 1930-е гг. был лишен возможности свободно выражать собственные мысли: «все мои произведения были запрещены»¹⁴), а в оперных либретто («Что ж, либретто так либретто!» — признавался Булгаков В. В. Вересаеву 2 октября 1936 г., сообщая о своем поступлении в ГАБТ на должность штатного либреттиста: «Теперь я буду заниматься сочинением оперных либретто»).

В Большом театре Булгаков познакомился и подружился с композитором Асафьевым, историком по образованию, учеником академика С. Ф. Платонова, автором выдающихся музыкальных произведений на сюжеты из героического прошлого родной страны. «Булгаков, несомненно, во многом разделял взгляды Асафьева на русскую историю»¹⁵,

¹³ Булгаков М. Дневник. Письма. 1914–1940. М.: Совр. писатель, 1997. С. 427.

¹⁴ Там же. С. 222.

¹⁵ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1998. С. 371.

которые композитор излагал в своей переписке с драматургом в процессе работы сначала над оперой «Минин и Пожарский», не пропущенной председателем Комитета по делам искусств П. М. Керженцевым, а потом и над «Петром Великим», «превратившим своего создателя в какого-то Сизифа от литературы»¹⁶.

И композитор, и драматург, осознавшие себя «одиночками»¹⁷ каждый в своей среде (Булгаков — в литературно-театральной, Асафьев — в музыкальной: «Композиторы меня не признают... Музыковеды в большинстве случае тоже»), работали над историческим материалом с максимальной творческой отдачей, увлекаясь до самозабвения, без оглядки на политическую конъюнктуру и даже вопреки ей, бросая вызов официальной историографии с ее тенденциозной проекцией эпохи Петра на современность «по формулировке тов. Сталина»¹⁸. В результате получилось, по замечанию Н. Шафера, «самое независимое» либретто, созданное в роковой для советской России 1937 г., не имеющее никакого отношения к пресловутому «социальному заказу», поскольку писателю «никто не навязывал этой темы»; «авторы сами выстрадали ее в процессе сложных поисков»¹⁹, совершенно свободно представили в своем произведении и при этом сразу приняли на себя шквал гневной критики со стороны партийно-идеологического руководства искусством.

Однако совместный труд художников не был напрасным, ибо в нем воплотилась «и русская душевная боль, и русское, до всего мира чуткое сердце, и русская философия жизни и смерти», без которой невозможно постичь тайну национального характера, парадоксально сочетающего, по мнению Асафьева, «стрданное, пренебрежительное отношение русского народа к жизни и смерти и неимоверную расточительность всех жизненных сил»²⁰.

Такая «неимоверная расточительность всех жизненных сил» отличала Петра I, который, по свидетельству В. О. Ключевского, «прожил свой век в постоянной и напряженной физической деятельности, вечно вращаясь в потоке внешних впечатлений», сформировавших в нем особую «восприимчивость, удивительную наблюдательность и практическую сноровку», а главное — поразительное умение «задумывать без раздумья, без колебания решаться, обдумывать дело среди самого дела и, чутко угадывая требования минуты, на ходу соображать сред-

¹⁶ Варламов А. Н. Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 724–725.

¹⁷ Булгаков М. Дневник. Письма. 1914–1940. С. 412.

¹⁸ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. С. 373.

¹⁹ Шафер Н. М. А. Булгаков и А. Н. Толстой, год 1937-й // Музыкальная жизнь. 1991. № 13–14. С. 22.

²⁰ Булгаков М. Дневник. Письма. 1914–1940. С. 420, 421.

ства исполнения»²¹. Булгаков в своем произведении сумел, насколько это возможно в жанре либретто (исходя из того, что оно по своим художественным задачам и по средствам воплощения на сцене все же несколько отличается от пьесы), показать диалектически сложный характер Петра и в то же время постарался освободиться от старых и новых стереотипов при его воссоздании.

В булгаковском либретто Петр отнюдь не идеализирован: автор представил «пусть грубого, но просвещенного, пусть вспыльчивого, но беззлобного, пусть гневного, но всепрощающего» — иными словами: «подлинно народного верховного правителя»²², который буквально одержим одной страстью, переполнен одной любовью — к России и во имя ее славы готов пожертвовать — и жертвует кровью и потом своего народа, жизнью своего сына и самим собой. Художник использует прием градации, усиливая от картины к картине впечатление о неуемной энергии царя-реформатора, превозмогающего себя, борющегося со своими слабостями, сомнениями, преодолевающего трудности, извлекающего уроки из поражений и просчетов.

Свое либретто драматург начинает с Полтавского сражения — ключевого в «истории Петра» эпизода, который часто становится кульминационным в произведениях, посвященных легендарному российскому императору (как, например, в пьесе А. Н. Толстого «Петр Первый» или в его же первоначальном замысле одноименного романа). Очевидная пушкинская традиция в осмыслении феномена Петра, идущая от знаменитой поэмы «Полтава», была по-своему продолжена Булгаковым и проявила не только в изображении славной виктории русской армии, в динамике самой битвы, в портретной характеристике царя (Пушкин создает яркий образ полководца перед боем: «Выходит Петр. Его глаза / Сияют. Лик его ужасен. / Движенья быстры. Он прекрасен»; Булгаков в ремарке несколькими штрихами намечает выразительный абрис подлинного героя баталии уже после ее окончания: «Контузенная голова его без шляпы, повязана тряпкой обожженной, лицо закопчено дымом, он в разорванном сбоку кафтане, со смятым крестом на груди»), но и в поэтике сцены победного пира.

Пиরует Петр. И горд, и ясен,
И славы полон взор его.
И царский пир его прекрасен.
При кликах войска своего,

²¹ Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М.: Правда, 1991. С. 193.

²² Шафер Н. М. А. Булгаков и А. Н. Толстой, год 1937-й. С. 22.

В шатре своем он угощает
Своих вождей, вождей чужих,
И славных пленников ласкает,
И за учителей своих
Заздравный кубок подымает...

Этот эпизод «Полтавы» в булгаковском либретто развернулся в сюжетный ход:

«Шведов усаживают, наливают им чарки.

Реншельд. Я благодарен, я не пью...

Петр. Мы и сами не пьем, капли в рот не берем, понеже не видим в том сладости. Да уж день больно радостен! (*Поднимает чарку*). Во здравье славных шведов! (*Шведам*). Спасибо вам, великое спасибо!

Реншельд. За что нас царь благодарит?

Меншиков. За то, что дрались научили»²³ (с. 288).

«Наука побеждать» нелегко давалась как простым солдатам молодой российской армии, познавшей позор поражений, так и самому Петру, получившему бесценный тактико-стратегический опыт в Северной кампании, особенно в сражениях под Нарвой, где ковалась слава русского оружия и где чрезвычайными усилиями вырабатывалось воинское мастерство. «Конфузия под Нарвой, — говорил бомбардир Петр Алексеевич Меншикову в романе Толстого, — пошла нам на великую пользу. От битья железо крепнет, человек мужает. Научились мы многому, чему и не чаяли», и прежде всего доказали, что неуязвимость шведского короля — миф, созданный его слабыми противниками: «Король Карл отважен, но не умен, весьма лишь высокомерен»²⁴.

В либретто «Петр Великий» русский царь бросает вызов «грозному и страшному» северному властителю: «Кто в мире один был непобедим? Карл Двенадцатый! А кто нас под Нарвой, как малых, побил? Кто конницу нашу в Нарове топил? Карл Двенадцатый! Но часа я ждал, я тебя поджидал, король знаменитый, двенадцатый Карл!» (с. 286). Однако у «свейского короля» не хватило мужества ответить Петру, и он в панике бежал с поля битвы, оказавшись трусом: «Позор, позор вместо победы... О, лучше б я ослеп, чем это видеть... Шведы, шведы! (*Карла уносят, свита удаляется вместе с ним*)» (с. 286).

²³ Здесь и далее цитаты приводятся по: Булгаков М. А. Петр Великий // Булгаков М. А. Собр. соч: в 8 т. М.: Центрполиграф, 2004. Т. 5, — с указанием страниц в скобках.

²⁴ Толстой А. Н. Петр Первый // Толстой А. Н. Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 7. С. 639.

Бегство Карла и его преследование Петром показано Булгаковым в аллегорической форме: русский царь уподоблен соколу, набрасывающемуся на своих врагов. Об этом на торжественном пиру по случаю победы над шведами поют русские «солдаты-песенники»: «Выпускали сокола из правого рукава... Ты лети, лети, сокол, высоко и далеко». «И высоко и далеко» устремилась российская конница во главе с «крылатым Боуром» (с. 288, 289), которому было поручено догнать отступающего противника и навсегда выдворить его за пределы Русской земли.

Продолжительная, изнуряющая война наконец-то завершалась, в Отечестве воцарялся мир. И Петр от всего сердца благодарит за службу своих верных сподвижников («всем кланяюся низко. Вы древнюю славу Руси обновили, не посрамили знамен, потомки имен не забудут, ваших великих имен!»); в полной мере разделяя радость, охватившую все русское воинство, он вместе с гвардией предается народному веселью:

«Песенники. Ах, вы, сени, мои сени, сени новые мои...

Гвардия. Сени новые, кленовые, решетчатые...

Выбегает солдат-плясун с ложками, пляшет» (с. 288).

Русская народно-музыкальная стихия с присущим ей «этническим мышлением» и «этнически характерным звучанием, интонацией»²⁵, совершенно естественно входящая в оперное либретто и определяющая его поэтику, вносит особый колорит в образ Петра, традиционно осмыслившегося в литературе и искусстве в отрыве от русской национально-культурной традиции. Сознательно ориентированный на Европу и абсолютизирующий все европейское, презирающий древность, противопоставляющий Московской Руси Кукуй (немецкую слободу) — таков Петр Первый в произведениях А. Н. Толстого и М. А. Волошина.

Оппозиция русское/европейское в булгаковском либретто при всей ее объективно-исторической данности имеет совершенно иное основание, отличное от концепции Н. М. Карамзина и западников XIX в., акцентировавших пропасть между новой и старой Россией, между «европейцем» Петром и «варварской» Москвией. Автор «Петра Великого» попытался «примирить» русское и европейское начала как в самом характере царя, так и в его реформах, и это не было художническим произволом драматурга. Уже в XIX в. А. Н. Пыпин, В. М. Истрин, А. И. Соболевский стали сомневаться в исключительном западничестве

²⁵ Земцовский И. И. Этномузыковедческие заметки об этнической традиции // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. In memoriam. СПб.: Петербург. востоковедение, 2003. С. 295.

Петра, а ХХ в. Д. С. Лихачев прямо высказал идею «органичности» Петра многовековой русской культуре: «гигантская фигура Петра действительно заслонила собой историческую перспективу. Только по мере удаления от Петровской эпохи стали возможны более трезвые оценки: и заслоненной Петром Древней Руси, и всего исторического развития России»²⁶. «Действительно ли культура новой России, — вопрошал ученый, — пошла целиком за Западом, оборвав традиции и зачеркнув все наследие старой Руси?»; «Петр как личность был типичным порождением русской культуры конца XVII века»; «был не исключением, а в известной мере порождением исторического процесса», да и сама «эпоха петровских реформ была подготовлена всеми линиями развития русской культуры, многие из которых восходят еще к XIV веку». И потому «явление Петра», по мнению Лихачева, оказалось не только закономерным, но и по существу исторически эволюционным, а во все не революционным, как утверждал, например, Волошин в поэме «Россия»: «Великий Петр был первый большевик»²⁷.

Эту «эволюционность» (своевременность и назревшую необходимость) Петра при всей его чисто русской «революционности» (т.е. необузданности, аффективности и «противоречивости его натуры», вбирающей в себя «склонность к учительству», «уверенность в своей правоте», «“богоборчество” и пародирование религии в сочетании с несомненной религиозностью», «доброту и жестокость»²⁸) хорошо чувствовал Булгаков, воспевавший во всех своих произведениях «излюбленную и Великую Эволюцию». В художественном сознании писателя «эволюция» и «созидание» (равно как «революция» и «разрушение») были понятиями очень близкими, едва ли не тождественными. В либретто драматург постоянно подчеркивает созидательное начало всех петровских инициатив — как государственных, так и сугубо частных, за которыми между тем всегда пропасть всеобщий смысл. Так во время аудиенции с кабинет-секретарем Макаровым Петр, разбирая личные дела отдельных граждан, принимает решения, выходящие далеко за рамки конкретных ситуаций и приобретающие универсальный характер. Рассматривая вопрос о «зазорных младенцах», Петр приказывает «строить им при церквях гошпитали, чтобы матери тайных младенцев сдавали бы» (с. 290), тем самым государь выражает заботу о своем народе и готов покарать тех, кто этим пренебрегает:

²⁶ Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. С. 165.

²⁷ Волошин М. А. Избранное: стихотворения, воспоминания, переписка. Мн.: Мастацкая літаратура, 1993. С. 151.

²⁸ Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 169–170.

«М а к а р о в. Дворянин Головин человека стал бить и забил его насмерть.

П е т р. Ах, он темный злодей! Ну, я выжгу из них сии пакости! Пиши — быть ему в каторге!» (с. 290).

Жесткие, а подчас и жестокие меры, которые принимал царь, наказывая провинившихся, невзирая на их чины и титулы, были продиктованы исключительно радением об Отечестве, о его пользе и процветании. «Строгий и взыскательный к себе», Петр, по замечанию Ключевского, требовал того же и от других, «а потому с людьми обращался, как с рабочими орудиями, умел пользоваться ими, быстро угадывал, кто на что годен, но не умел и не любил входить в их положение, беречь их силы», «не всегда хотел понимать их»²⁹. В ярость приходит Петр в булгаковском либретто, когда к нему приводят иеродиакона Иосафа, бывшего вологодского помещика Ивана Моркова, принявшего священный сан и отказавшегося от государственной службы («Убояхся соблазну мирского...»; с. 291). Оттаскав его «за волосы», царь приказывает отправить несчастного чернечца «пока в каземат»: «Я тебя в службу верну!»; «Как же мне подлеца не терзать? Ах, ты тать! Для чего же тебя, дармоед, посылали в Венецию? На казенные деньги учить навигацкой великой науке? Он науку прошел и казенные деньги сожрал и, вернувшись, нырнул в монастырь» (с. 291).

В подобном положении оказался и царевич Алексей («Был в далеких краях, все свершил, что мне было указано»; с. 291), на которого Петр возлагал большие надежды как на продолжателя своего дела: «кто же дом наш российский управит?» (с. 294). Но он не оправдал этих ожиданий, проводя в кутежах и разгуле все время путешествия по Европе, презирая труд и науку, сущностно необходимую для преображения России: «а я циркуля в руки не брал! Ненавижу чертежное дело!» (с. 292). Так в либретто завязывается роковой конфликт между отцом и сыном, отнюдь не мистический, как в романе Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» (1905), а нравственно-этический — конфликт труда и праздности: «Ты, мой сын, но гляжу на тебя, ужасаюсь, мой сын, и печаль мое сердце терзает. Ты отцовского дела не любишь, с чернечами связался, мой сын, и в безделии время ты губишь»; «Погляди, чего моим бедным трудом для России повсюду достижен! Видишь, город стоит, где в болоте гнилом были черные нищие хижины! Так из тьмы нищеты подымается новое царство!» (с. 294). Безделье Алексея порождает его раздраженное неприятие всех Петровских реформ и начинаний, которые он намерен упразднить в будущем: «Я отцовской стезей не пойду, старине я останусь верен. Корабли потоплю иль сожгу, корабли я держать не намерен.

²⁹ Ключевский В. О. Исторические портреты. С. 191.

Питербурху не быть, не мечтай, государь, на Москве буду жить, как и жили мы встарь, буду жить я в великом покое!» (с. 298).

Петр не зря опасается коварного замысла Алексея, попавшего под влияние невежественных недоброжелателей России из числа консервативного духовенства и боярства, которые прикрываются лициной древнего благочестия и нагнетают в народе апокалиптические настроения. «Церкви Божии царь разоряет, на войне нашу кровь проливает... Тяжело, тяжело, тяжелехонько...»; «Уж не время ль антихриstu быть? Не у нас ли он в царстве родится?» — спрашивает подьячий в сцене «на мызе Алексея под Петербургом», и ему вторит протопоп: «Как придет гордый князь, как антихрист придет, назовут его... назовут его... назовут его Петр!» (с. 297). В романе Мережковского старец Корнилий, ссылаясь на священное предание, доказывает, что «в России, сиречь в Третьем Риме, и явился оный Петр, сын погибели, хульник и противник Божий, еже есть антихрист. И как писано: Во всем хочет льстец уподобиться Сыну Божию, так и оный льстец, сам о себе хвалясь, говорит: я сирым отец, я странствующим пристанище, я бедствующим помощник, я обидным избавитель; для недужных и престарелых учредил гошпитали, для малолетних — училища; неполитичный народ российский в краткое время сделал политичным и во всех знаниях равным народам европейским; государство распространил, восхищенное возвратил, рассыпанное восставил, униженное прославил, ветхое обновил, спящих в неведении возбудил, не сущее создал»³⁰.

Великое созидающая сила Петра, которую не могли не признать его гонители, пытавшиеся всячески ее дискредитировать, вплоть до того, что в благих действиях царя усматривали изощренное антихристово лукавство, в либретто Булгакова бросает вызов мракобесию «кабалы святош», духовно поработившей царевича Алексея («У, монахи, проклятые птицы! Зло сие все от них и содеялось!»; с. 295). Отсюда ненапрасная тревога императора за судьбу страны и за те реформы, что он затеял: «Я умру... Отвечай, как управляешь сие государство? Отвечай, ненавидишь ты новое? Повернешь ты все вспять, в тьму невежества?» (с. 294). «Труд многославный» (с. 295) Петра чужд Алексею. Он, мечтая о «монастырском черном чине» (с. 295), уклоняется от своего высокого предназначения — быть продолжателем дела отца, а по сути «царству гибелью грозит» (с. 301) и потому совершает преступление, замышляя заговор, не столько против государя, сколько против России: «Ты враг лукавый и опасный! Не мне, а государству враг!» (с. 302).

В булгаковском либретто Петр не отождествляет себя с государством, как Людовик XIV, дерзко заявлявший: «Государство — это я»,

³⁰ Мережковский Д. С. Петр и Алексей: Роман. М.: Современник, 1994. С. 73.

а верой и правдой служит ему, как рядовой гражданин. Автор постоянно подчеркивает удивительный демократизм самодержца, который, будучи абсолютным властителем, по словам Ключевского, в то же время оставался «хозяином-чернорабочим, самоучкой, царем-мастеровым»³¹. Продолжая традиции Пушкина в осмыслении феномена Петра I, представавшего перед современниками «то академиком, то героем, / То мореплавателем, то плотником» («Он всеобъемлющей душой / На троне вечный был работник»), драматург создает поистине свой образ «Саардамского плотника», учитывая художественный опыт и П. Р. Фурмана, и Д. Л. Мордовцева — автора исторического романа «Державный плотник» (1895) (с творчеством которого Булгаков был хорошо знаком, судя по его многочисленным пометам на записках Мордовцева в «Историческом вестнике»³²).

К экспозиции романа «Державный плотник», в которой писатель детально воссоздает «обширный рабочий покой» царя Петра Алексеевича, «представлявший собой, в одно и то же время, то кабинет астронома с глобусами Земли и звездного неба, с разной величины зрительными трубами, то мастерскую столяра или плотника и кораблестроителя, с массою топоров, долот, пил, рубанков, со всевозможными моделями судов, речных и морских, со множеством чертежей, планов и ландкарт, разложенных по столам»³³, восходит и вторая картина первого акта булгаковского либретто, очень важная для характеристики заглавного образа: «Весенний рассвет в Петербурге. Рабочая комната Петра. Горят свечи. Инструменты, чертежи, часы с музыкой. Над камином — компас. Петр, в домашней одежде, в колпаке, работает на токарном станке» (с. 289).

Вообще, в произведении Булгакова император ни минуты не сидит без дела, он занят не только решением чрезвычайно сложных политических и дипломатических проблем, требующих колоссальных интеллектуальных усилий, но и до физического изнеможения «с топором работает среди плотников» на «верфи в Адмиралтействе в Петербурге», принимая непосредственное участие в строительстве «громадного корабля» (с. 292). Так писатель последовательно развивает, а в некотором смысле и мифологизирует представление о Петре Великом как о «цареплотнике» (оно, по замечанию Лихачева, «было распространено в самой

³¹ Ключевский В. О. Исторические портреты. С. 192.

³² Булгаков М. А. Пометы на записках Д. Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим» (Исторический вестник. 1881. № 6) 1920–1930 карандашом. 872 стр. + 64 стр. + 4 лл. (Пост. 96–1970) // Отдел рукописей РГБ. Ф. 562. Ед. хр. 25. I.

³³ Мордовцев Д. Л. Державный плотник: Роман и повести. М.: Советская Россия, 1990. С. 132.

царствующей семьи (особенно у Елизаветы Петровны, Екатерины II, у Николая I и в народе), намеренно высвечивая его архетипическую ипостась в национально-культурной самобытности.

Эта «архетипичность» проявилась и в самосравнении персонажа с первым тружеником — Адамом, обреченным «в поте лица» добывать свой хлеб (Быт 3, 19): «Трудился плотник, как Адам, когда чинил фрегат» (с. 289). Библейский образ выступает протагонистом «Саардамского Плотника», получившего в либретто свое буквальное воплощение — в лирическом герое песни, которую напевает Петр: «Готов фрегат, фрегат общий, наш плотник в радости поет, наш плотник в погребок спешит, его друзей компания ждет! Над Саардамом ночь плывет и месяц гаснет, спать пора! Но плотник пляшет и поет и будет петь он до утра! “Веселый город Саардам”, все плотники твердят, и я бывал когда-то там, и я чинил фрегат!» (с. 289).

Пребывание Петра в Саардаме «официальные историки», по мнению Василевского (Не-Буквы), изображают «как сплошной подвиг, совершенный во имя любви к наукам и мореплаванию», предпочитая не упоминать о «веселой» жизни в нем унтер-офицера Михайлова (так именовал себя в заграничном путешествии царь). Булгаков же, напротив, создает сложный, а не «слащавый, выдуманный и приторный»³⁴ образ императора и потому не только не умалчивает о буйстве страстей Петра, не случайно называя Саардам «веселым городом», но и оправдывает его широкую русскую натуру, равно проявляющую себя в разгуле и труде, в котором, между прочим, царь превзошел всех своих подданных, достигнув поразительного мастерства в корабельном искусстве. Это признает и мэтр корабельного дела, у которого Петр испрашивает советы:

«П е т р. Давно сие я говорил. Ну что же, мастер, научи! В долгу я за науку не останусь...

К о р а б е л ь н ы й м а с т е р. Ну, что ж ученого учить? Ты сам — Михайлов мастер!» (с. 289, курсив мой. — И.У.).

Так в либретто входит семантически емкий и культурно-суггестивный смыслообраз (эйдос) мастера, чрезвычайно важный для Булгакова, приобретающий в его художественном мире архетипическое значение. Петр Великий предстает мастером и буквально, будучи «особенно сведущим или искусным в деле своем»³⁵ (плотницком, корабельном), и метафизически, будучи «’создателем, творцом’» новой России (греч.

³⁴ Василевский И. М. Романовы: От Михаила до Николая: История в лицах и анекдотах. Ростов-на-Дону: МАПРЕКОН, 1993. С. 101.

³⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: ТЕРРА, 1995. Т. 2. С. 303.

«ποιητης — ‘мастер’»), и мистически, будучи «магистром» — духовным вождем учеников-сподвижников, посвященных в таинства великого Плана преображения отечества («др.-русск. мастеръ “магистр ордена”» через «посредство польск. majster»³⁶).

Вместе с тем самым верным сподвижником булгаковского мастера является его Маргарита, и эта нерасторжимая духовная связь мастера и Маргариты, восходящая к гётеевскому «Фаусту», в произведениях писателя (прежде всего в его «закатном» романе) становится сюжето-образующей и имеет четко выраженный символической и мифогенной характер. В либретто «Петр Великий» в роли Маргариты выступает императрица Екатерина, не только вдохновляющая своего мастера на творческий труд, но и хранящая его покой: «В борт волна тихо бьет, хорошо на Неве тебе спится... А заснешь, тут и сон расчудесный придет, глядь приятное тут и приснится... (Гладит голову Петру. Петр закрывает глаза, затихает). Хороши корабли, хороши, нету в них никакого изъяну, и “Штандарт”, и “Самсон”, и “Ричмонд”, и “Арманд”, и проворная шнява “Диана”! Плещут гюйсы на всех кораблях, и приложены накрепко снасти, и с эскадрой плывет адмирал, корабельный Михайлов наш мастер» (с. 296). Монолог-ария Екатерины по своей музыкальной структуре представляет собой, по мнению Н. Шафера, «Колыбельную» — «мелодичную, заманчивую, льющуюся неторопливыми волнами, немного чувствительную, но не слашавую — с за-таенным драматизмом»³⁷. Внутреннее напряжение, чувствующееся в, пожалуй, самом лирическом эпизоде произведения — в доверительной беседе Петра со своей женой и близкой подругой Алексеевной, с которой он делил горе и радость, крещендо усиливается в либретто и достигает своей кульминации в финальном прощании императора — с миром, с жизнью и своей музой:

«Екатерина. <...> Ты великое дело совершил, вывел нас ты из тьмы прямо к свету, ты моря покорил, и за то тебя море убило! О, великий ты мой командор, без тебя как останусь одна?

Петр. Спасибо за все, что сказала, жена, хорошо, что ты правду открыла. Ты не плачь, о, сердечный мой друг!

Екатерина. Ах, печаль, ах, печаль!..

Петр. Завершается круг!..

Екатерина. О, смертельная тяжкая мука!

Петр. И идет мой корабль на причал!

Екатерина. И грозит мне с тобою разлука!» (с. 306).

³⁶ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986. Т. 2. С. 578.

³⁷ Шафер Н. М. А. Булгаков и А. Н. Толстой, год 1937-й. С. 23.

По своему пафосу и глубокому философскому содержанию эта сцена напоминает заключительную картину гётеевского «Фауста», в которой герой, окидывая взором промелькнувшую жизнь, свои грандиозные деяния, преобразившие мир и обуздавшие природу, готовится навсегда покинуть землю и раствориться в вечности. Петр, как и Фауст, видел смысл своего бытия в труде, непрестанном созидании, «В движенье находя свой ад и рай, / Не утоленный ни одним мгновеньем!»³⁸, и потому предсмертные слова великого мудреца точно передают мироощущение российского императора, выражают суть его грандиозных свершений:

Пусть точит вал морской прилив,
 Народ, умеющий бороться,
 Всегда заделает прорыв.
 Вот мысль, которой весь я предан,
 Итог всего, что ум скопил.
 Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
 Жизнь и свободу заслужил.
 Так именно, вседневно, ежегодно,
 Трудясь, борясь, опасностью шутя,
 Пускай живут муж, старец и дитя.
 Народ свободный на земле свободной
 Увидеть я б хотел в такие дни.
 Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
 О, как прекрасно ты, повремени!
 Воплощены следы моих борений,
 И не сотрутся никогда они»³⁹.

В булгаковском либретто умирающий Петр, расставаясь с миром, пытается удержать последнее мгновенье жизни, чтобы навсегда запечатлеть в своей бессмертной душе образ обновленной России, искренне надеется, что его боренья, его титаническая цивилизаторская миссия не были напрасными и что они никогда не сотрутся в памяти потомков. Порукой тому — преданная идеям мастера его Маргарита — «Она одна, Екатерина! Она постигла тайны управленья, ей их доверил Петр! Она умна и милосердна, храбра и любит свой народ!» (с. 307); «Она в походы с ним ходила, делам его была верна, и гвардия ее всегда любила! Да здравствует полковника жена!» (с. 308).

Восшедшая на престол Екатерина посветила свое непродолжительное царствование увековечиванию памяти великого императора и, по мнению А. О. Ишимовой, «с такой точностью старалась исполн-

³⁸ Гёте И. В. Фауст. М.: Художественная литература, 1969. С. 451.

³⁹ Там же. С. 455.

нять все известные ей намерения супруга своего, с таким успехом умела довершать начатое им», что оказалась «достойной наследницей Петра»⁴⁰ — истинной Маргаритой своего Фауста. И в трагедии Гёте, и булгаковской «фаустиане» Маргарита многое перенимает у Фауста, заражается его созидающей энергией и становится его духовным отражением/продолжением. «Только после знакомства с Мастером жившая чувствами Маргарита обрела ориентиры бытия, определяемые и разумом, нашла применение своему дремавшему до того времени интеллекту, став не только женой и любовницей, но и помощницей Мастера»⁴¹, — это замечание Г. Г. Ишимбаевой о героях заветной книги Булгакова в полной мере относится и к его историческим, либреттным «аналогам» — образам Петра и Екатерины, в которых отчетливого проявились типологические черты легендарного Фауста и его возлюбленной.

Вообще, император Петр, поражавший современников своей энциклопедической образованностью, неуемной жаждой познания природы во всех ее проявлениях, учредивший Кунсткамеру и едва ли не корпевший над ретортами в надежде создать гомункула, напоминал таинственного доктора Фауста. И эта ассоциация была художественно реализована в романе Мережковского «Петр и Алексей», в котором фрейлине Арнгейм весьма символичным показалось балаганное зрелище в Петербурге, искусно представленное «итальянскими марионетами, или куклами» под названием «Комедия о докторе Фавсте»⁴². Старинная немецкая легенда о Фаусте, необычайно популярная в эпоху средневековья и изрядно тиражировавшаяся в народных книгах, получила свое развитие в трагедии Гёте, в которой, по мнению Н. Ф. Федорова, впервые в европейской культуре был поставлен вопрос о сущности интеллигенции, ибо «Фауст — воплощение интеллигенции», «он отрекается от Бога и от народа и погружается в отвлеченное промышленное знание», но, достигая его предела и осознавая его ограниченность, искупает свое «отпадение», «представляющееся таким грехом, для которого нет прощения, спасения»⁴³.

«В произведении Гёте, — совершенно справедливо полагал Федоров, — изображается новейшая история интеллигенции», причем не только европейской, но и русской, само появление которой непосредственно связывалось отечественными религиозными мыслителями

⁴⁰ Ишимова А. О. История России в рассказах для детей: в 2 т. СПб.: Альфа, 1993. Т. II. С. 6.

⁴¹ Ишимбаева Г. Г. Русская фаустиана XX века. М.: Флинта; Наука, 2002. С. 100.

⁴² Там же. С. 143.

⁴³ Федоров Н. Ф. «Фауст» Гёте и народная легенда о Фаусте // Контекст—1975. М.: Наука, 1977. С. 324, 325.

с Петром Великим. «Интеллигенция — детище Петрова, законно взявшее его наследие»⁴⁴, — утверждал Г. П. Федотов. «Душа интеллигенции, этого создания Петрова, есть вместе с тем ключ и к грядущим судьбам русской государственности и общественности, — писал С. Н. Булгаков в своей знаменитой «веховской» статье «Героизм и подвижничество». — Худо ли это или хорошо, но судьбы Петровой России находятся в руках интеллигенции»⁴⁵, которая, подобно Фаусту, преодолевшему тьму и заслужившему свет, до конца прошла путь «отпадений и падений», испытав все соблазны рационализма, чтобы во всей глубине постичь духовно-нравственный Абсолют.

Фаустовская жажда познания мира и его преображения — великое созидающее начало, неистребимое в человеке, — в отечественной культуре сфокусировалась в Петре и определила его феномен, разгадать который на протяжении всей своей истории пыталась русская интеллигенция. Булгаков, неоднократно заявлявший о своей не только формальной, но и глубинно-мировоззренческой причастности к «мыслящему сословию», в самом первом своем романе «Белая гвардия» почувствовал и художественно отрефлектировал мистическую связь интеллигентства и мастерства, Фауста и Петра, и это нерасторжимое единство, в сущности оказывающееся архетипическим, будет неизменно воспроизводиться и в других произведениях писателя, ибо «“Фауст”, как “Саардамский Плотник”, — совершенно бессмертен» (I, с. 199).



⁴⁴ Федотов Г. П. Судьба и грехи России: в 2 т. СПб., 1991. Т. 1. С. 79.

⁴⁵ Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Из глубины. М.: Правда, 1991. С. 33.