

Михаил Булгаков: Киевские театральные впечатления¹

М. С. Петровский

1

Будущий драматург и автор «Театрального романа» Михаил Булгаков уже и в киевские годы свои несомненно был человеком театра — влюбленным и пристальным зрителем. А смотреть в Киеве было что. Город, пользовавшийся в конце прошлого века репутацией театрального захолустья (по свидетельству современников), на глазах у Булгакова превратился в одну из театральных столиц страны. Случилось так, что год рождения Михаила Булгакова стал и годом создания в Киеве театра Н. Н. Соловцова — одного из лучших драматических театров в России. Киевская опера обладала слаженной труппой, опытными дирижерами, ее подмостки привлекали самых знаменитых гастролеров. В пору событий «Белой гвардии» и в предшествовавшие годы мировой войны Киев сосредоточил неслыханные театральные силы — московские, петроградские, местные. Сразу после революции театральная жизнь в городе стала приобретать черты бума: одновременно шли спектакли оперные и драматические, опереточные и цирковые, возникали и исчезали эфемерные «театры миниатюр», кабаре, подвальчики, и в этом театральном Вавилоне звучало с подмостков русское, украинское, польское, немецкое и еврейское слово. Не случайно столь высокое напряжение театральной культуры города вскоре разрешилось марджановским спектаклем «Фуэнте Овехуна», ставшим советской классикой.

Но, быть может, это же напряжение разрешилось и другим театральным явлением, которое называется — Михаил Булгаков. Творчество Булгакова — прямое порождение киевского культурного очага, драматург — птенец из этого гнезда, и театральные мотивы его произведений небезотносительны к месту и роли театра в «киевской культуре».

«Впечатления полутора революционных лет, проведенных в Киеве, оказали огромное формирующее влияние на творческое сознание писателя и преломились так или иначе во всех решительно его произведениях — вплоть до последних редакций последнего романа», — решительно заявила М. Чудакова двенадцать лет назад.² Полностью солидаризуясь с этим заявлением, попробуем уточнить его и расширить в сторону нашей темы: к полутора революционным годам (1918-1919) прибавим годы ученичества — гимназические и студенческие годы Булгакова, а слово «впечатления» дополним словом «театральные», ибо киевские театральные впечатления воспринимало всего охотней своеобразно ориентированное творческое сознание будущего писателя.

Весь быт Турбиных в «Белой гвардии» пронизан театральными образами — преимущественно оперными, определяющими, прежде всего, театральные склонности и вкусы культурной военной семьи. Пейзаж за окном турбинского дома в начале романа напоминает «Ночь перед Рождеством», — очевидно, не только или даже не столько повесть Гоголя, сколько оперу Римского-Корсакова, ее уютную, мирно-патриархальную

¹ Статья М. С. Петровского была впервые напечатана в Русской литературе [Ленинград], № 1 (1989 г.) и печатается в Записках без каких-либо изменений с любезного разрешения редакции Русской литературы.

² Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя — Записки отдела рукописей ГБЛ. М., 1976, с. 35.

декорацию, в которой вот-вот разыграется кровавая оперетка романа. Оперой Турбины словно бы защищаются от оперетки — точно так же, как «кремовыми шторами». Оперные знаки тяготеют к дому и противостоят опереточным знакам города. На рояле у Елены разложены ноты «Фауста»; в ее воспоминаниях проходит тема Лизы из «Пиковой дамы» — все три оперы, заметим, с «чертовщинкой», с потусторонними силами, поданными «всерьез» или иронически, но так или иначе присутствующими (выпадает из этого наметившегося было ряда только ссыла на «Аиду», звучащая в голосе Радамеса-Мышлаевского).

Все эти вещи Турбины (и неоднократно М. Булгаков) слышали в Киевской опере на протяжении 1900-1910-х годов. «Саардамский плотник», упоминаемый среди теплых знаков «домашности», был для Булгакова связан, возможно, не только с простодушной повестью П. Р. Фурмана, прочитанной в детстве, но и с оперой Г. А. Лорцинга «Царь-плотник», шедшей на сцене Киевского оперного театра («Царь-плотник», быть может, аукнулся в собственном произведении Булгакова на близкую тему — в оперном либретто «Петр Великий»). Ни одно оперное произведение Булгаков не вводит в свой роман «условно»: репертуарные списки Киевской оперы подтверждают уважительно точное следование автора за «натурой» — реалиями культурной жизни города.

Булгаков следует за «натурой» даже в таких обстоятельствах, в которых он, казалось бы, может воспользоваться творческой свободой и прибегнуть к вымыслу по любому, самому строгому эстетическому кодексу, — например, в изображении зрительских впечатлений своих героев. За столом у Турбиных идет пьяный разговор, — так сказать, последние судороги монархических настроений:

«— На Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная!.. Я.. был на «Павле Первом»... неделю тому назад... — заплетаясь, бормотал Мышлаевский, — и когда артист произнес эти слова, я не выдержал и крикнул: «Верр-но!» — и что ж вы думаете, кругом заплодировали. И только какая-то сволочь в ярусе крикнула: 'Идиот!'».³

Даже эта, — по всей видимости, сочиненная Булгаковым для своего персонажа зрительская реакция Мышлаевского, — даже она, оказывается, написана «с натуры» и подтверждается объективными свидетельствами. Пьеса Мережковского с большим успехом шла в киевском театре «Соловцов» — только эту постановку и мог видеть Мышлаевский. Местная периодика с удивлением отметила редкий по тем временам успех, когда число спектаклей перевалило за двадцать пять. Успех был подтвержден театрами миниатюр, где представляли пародии на «Павла Первого» (с участием В. Я. Хенкина).

Сочиненная в 1908 году, в ту пору либерально-оппозиционная и даже запрещенная (чем, прежде всего, и был вызван репертуарный интерес к ней после революции) пьеса Мережковского ходом событий была смещена резко вправо. На это осторожно намекал Всеволод Чаговец в своей рецензии на киевский спектакль: «В целом же пьеса значительная, и вероятно, в свое время могла будить известные настроения. Теперь же все это воспринимается иначе...».⁴ Отличие нового восприятия от прежнего рецензент подтверждает реакцией зрительного зала: «...воспринимается иначе, вплоть до того, что

³ Булгаков Михаил. Избр. проза. М.: Худож. лит., 1966, с. 143. Ссылки на «Белую гвардию» приводятся по этому изданию в тексте.

⁴ Чаговец Всеволод. [Рецензия] // Киевская мысль, 1918, 9 апр./27 марта.

когда заговорили на сцене о том, что величие России зиждется только на самодержавии, — в театре раздались, правда, робкие, хлопки».⁵ Вот эти-то «робкие хлопки» и перенес Булгаков на страницы своего романа, в реплику пьяненького, завирающегося Мышлаевского, «кругом заплодировали».

Несколько раньше, еще до революции, Булгаков, надо полагать, видел на киевской сцене «Сирано де Бержерака» Э. Ростана в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник. Переводчица была дочерью известного киевского адвоката — в глазах киевлян это придавало переводу особый «киевский», «местный», «свой» привкус. Будущий «трижды романтический мастер» Булгаков, несомненно, многое вынес из романтического «Сирано». Об этом писал Юрий Олеся в мхатовской многотиражке, когда МХАТ репетировал булгаковского «Мольера» («Кабалу святош»): «Булгаков очень хороший драматург, и все, что выходит из-под его пера, блестяще, талантливо. Не лишена этого свойства и пьеса «Мольер». Но когда смотришь эту пьесу, нельзя отделаться от воспоминаний о «Сирано де Бержераке» Ростана. Обе пьесы говорят об одном и том же: поэте и власти. В обеих — горестная судьба поэта и торжество «сильных». Возможно, что Булгаков, создавая своего «Мольера», сводил счеты с тем впечатлением, какое в свое время произвела на него замечательная пьеса Ростана...».⁶

Наблюдение Ю. Олеши подтверждает отзвуки пьесы Ростана в других вещах Булгакова (и само подтверждается ими). Диалог об обстоятельствах гибели Сирано (привожу его, опуская имена действующих лиц) своеобразно аукнулся в диалоге о возможности случайной гибели на первых же страницах «Мастера и Маргариты»:

— Я шел к нему: он в это время вышел
Из дома своего. Вдруг хлопнуло окно
И тут я страшный крик услышал.
Я улицу едва перебежал —
Передо мной он весь в крови лежал...
— О подлецы! Но что же это было?
— Должно быть, случай. Страшное бревно
Упало вдруг с окна и голову разбило
Там проходившему случайно Сирано.
— Случайно? Подлецы!⁷

Смысл диалога ясен: Сирано погибает из-за хорошо подготовленной его врагами «случайности». Случайность как причину гибели своего героя Ростан этим диалогом отводит. Роман Булгакова исключает возможность чьей-либо случайной гибели в принципе. В художественном мире «Мастера и Маргариты» случайность вообще отсутствует. То, что люди в простоте своей принимают за случайность, находится в ведении Воланда — генерального специалиста по этой части. Поэтому человек не может сказать, что он будет делать сегодня вечером.

⁵ Там же.

⁶ Горьковец, 1936, № 4 (10).

⁷ Ростан Эдмонд. Пьесы. М., с. 379.

«— Ну, здесь уж есть преувеличение. Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно. Само собою разумеется, что, если на Бронной мне свалится на голову кирпич...

— Кирпич ни с того ни с сего, — внушительно перебил неизвестный, — никому и никогда на голову не свалится...».⁸

Так что замечание Олеси о роستانовских впечатлениях Булгакова весьма основательно. Кроме того, наблюдательный Олеша заметил в «Мольере» (отсутствующую у Ростана) главную ситуацию всего творчества Булгакова: противостояние поэта, пророка, правдолюбца с «бессудной властью».

2

Эту ситуацию впечатляюще представляла другая пьеса — шиллеровский «Дон Карлос». «Призыв маркиза Позы "О, дайте людям свободу мысли!" покрывался бурными аплодисментами зрителей», — сообщает историк киевского театра «Соловцов».⁹ Его сообщение, строго говоря, не сообщительно: такова была реакция на слова Позы во всех постановках «Дон Карлоса». Демократическая публика с восторгом, словно прозвучавший с подмостков собственный манифест, встречала десятую сцену третьего действия пьесы — ту самую, где в диалоге с королем Филиппом Поза провозглашал необходимость свободы мнений. Нисколько не покушаясь на значительность пьесы в целом, можно утверждать, что «Дон Карлос» ради этой сцены прежде всего и ставился: здесь — идейный пик шиллеровского творения. О роли «Дон Карлоса» в русском духовном развитии — упомянутой сцены прежде всего — следовало бы написать специальное исследование, и странно, если оно не будет написано.

«Дон Карлос» на киевской сцене (с Е. Неделиным — королем Филиппом, И. Шуваловым и Е. Лепковским — маркизом Позой) шел в переводе Михаила Михайловича Достоевского.¹⁰ Необходимо предположить, что юный театрал Булгаков видел соловцовскую (антреприза И. Э. Дуван-Торцова) постановку «Дон Карлоса», пользовавшуюся шумным успехом, а знаменитую сцену маркиза Позы с королем Филиппом мог видеть, сверх того, в неоднократно повторявшихся сборных концертных программах театра.¹¹ Эта сцена отложилась в творческой памяти будущего писателя особым образом — не столько своим текстом, переведенным довольно сучковато и занозисто, сколько типологически, ситуативно, в виде некоей мелодии, на которую можно «спеть» и другие слова, разыграть с другими персонажами.

Ершалаимские (в отличие от московских) главы «Мастера и Маргариты» в литературе принято именовать «евангельскими», и мнимая очевидность происхождения заслоняет тот факт, что в Евангелии нет никакого материала для столь детальной психологической

⁸ Булгаков Михаил. Избранное. М.: Худож. лит., 1980, с. 17. Все ссылки на «Мастера и Маргариту» приводятся по этому изданию в тексте.

⁹ Городиский М. П. Київский театр «Соловцов». Київ, 1961, с. 71.

¹⁰ Таким образом, не соответствует действительности утверждение исследовательницы: «"Дон Карлос" в переводе М. М. Достоевского ни разу не появился на сцене» (Коган Г. Ф. Цензурная история «Дон Карлоса» в переводе М. М. Достоевского // Фридрих Шиллер: Статьи и материалы. М., 1966, с. 328).

¹¹ Например, киевский «Театральный курьер» (1912. 30 янв. с. 10) сообщал: «"Дон Карлос", траг. Шиллера, пер. Достоевского (дана будет 3-го акта 10-я картина). Роль Позы исп. М. Ф. Багров».

развертки, какую находим в булгаковском романе, например в сцене Иешуа Га Ноцри и Понтием Пилатом. Эта сцена в «Мастере и Маргарите» положена на «мелодию» «Дон Карлоса», ситуативно и психологически развернута по схеме диалога маркиза Позы с королем Филиппом.

Обе ситуации — Позы с Филиппом и Иешуа с Пилатом — подвергают художественному исследованию, в сущности, один и тот же вопрос о власти. В обоих случаях оказывается, что могущественная власть слаба и чревата предательством: и король, и прокуратор предают своих любимцев. Предают из страха: над королем мировой державы, какой была во времена Филиппа Испания, нависает еще более грозная власть Великого Инквизитора, над всеильным, казалось бы, наместником Иудеи — державная власть римского императора. Но чудо, тайна и авторитет власти разрушены мыслью Позы и Иешуа.

Вы видите, как я снимаю с власти
Все тайные покровы, и вам страшно.
Что для меня теперь не свято то,
Чего страшиться перестал я...¹²

Булгаков строит сцену между Иешуа и Пилатом в точном соответствии с этими словами Позы: прокуратору страшно из-за того, что нищий бродяга, сняв тайные покровы с власти, перестал ее страшиться. Перед королем и прокуратором предстают два однотипных персонажа — два аутсайдера, бескорыстные и честные до безрассудства. Два «идеалиста» — в том смысле, какой вкладывало в это слово прошлое столетие, называвшее так человека, живущего ради идеи, безраздельно преданного своему идеалу.

«Гражданин мира» Поза освобожден от жесткой национальной прикреплённости своим званием мальтийского рыцаря так же, как вываренный в многонациональном ближневосточном котле Иешуа — своей безродностью и полиглотством, и оба они говорят с владыками от имени человека «вообще» и общечеловеческих идеалов. Излагая перед ликом «бессудной власти» эти идеалы, они не испрашивают ничего для себя лично, да и не могут ничего получить, кроме гибельной опасности. Поэтому король поначалу берется защитить Позу от инквизиции, Пилат — защитить Иешуа от Синедриона. Они и впрямь нуждаются в защите, ибо то и дело забывают об уязвимости своей «материи», когда говорят об идеалах, словно дети, не ведающие страха. Поэтому очень выразительно детское простодушие Иешуа и то, что увлеченность Позы король оправдывает его молодостью. В обоих случаях — типичная позиция и поведение пророка, чья «должность» в том и заключается, чтобы любой ценой высказать правду, даже ценой собственной жизни. Пророк может одержать только нравственную победу, и ее вероятность — в готовности бескомпромиссно и самоотреченно идти до конца. Попытка уклониться — равносильна поражению.

¹² Шиллер Фридрих. Собр. соч. в переводах русских писателей, изданных под ред. Н. В. Гербеля. 3-е изд. СПб., с. 157. Перевод «Дон Карлоса», выполненный М. М. Достоевским еще в 1847 году, некоторое время печатался с цензурными сокращениями — как раз в десятой сцене третьего действия и в других местах, касавшихся маркиза Позы. Полный текст перевода увидел свет лишь в составе названного, третьего издания сочинений Шиллера. Далее ссылки на это издание даются в тексте (по экземпляру, принадлежавшему некогда библиотеке киевской Первой гимназии, той самой Александровской гимназии, из стен которой вышел будущий писатель и драматург Михаил Булгаков).

Вся сцена Иешуа с Пилатом (до известных пределов) разворачивается как бы «по программе» сцены Позы с Филиппом. Внутреннее развитие обеих сцен, их психологическое содержание — в переходе властителя от самоуверенности, основанной на мнимом знании людей, к ошеломленности, вызванной встречей с таким человеком. Владыки поражены глубоко серьезным, внеэтикетным, жертвенным благородством своих собеседников. Привыкшие к лести, заискиванию, угодливости Филипп и Пилат впервые встречаются с людьми, которые — как равные равным — сообщают им безусловно запретную правду. «Я еще не знал такого человека», — признается самому себе Филипп (с. 165). Пилат тоже еще не знал такого человека: «Впервые слышу об этом», — пытается он иронизировать, но не может скрыть свою растерянность (с. 26).

Король и прокуратор, два усталых циника, изверившиеся в людях, сталкиваются с двумя одержимыми, горячо верующими в добро и в человека. Вера Позы так велика, что он и короля объявляет добрым: «Ведь от природы вы добры», на что следует иронический вопрос Филиппа: «Кто ж вас в том так уверил?» (с. 162). Насмешливый скепсис короля обоснован: король знает себя и осведомлен о своей репутации. Точно так же Иешуа называет «добрым человеком» Пилата, а тот спокойно и не без горечи возражает: «Это меня ты называешь добрым человеком? Ты ошибаешься. В Ершалаиме все шепчут про меня, что я свирепое чудовище, и это совершенно верно...» (с. 21). Прокуратор прямо проговаривает то, что король только подразумевает. Пилат идет дальше — он знакомит Иешуа с Марком Крысобоєм. Но грубый кусок почти бездушной «материи», заведомый палач Марк для Иешуа тоже добрый, «правда, несчастный человек», т.е. добрый от природы», как говорил маркиз Поза.

Философствующий рыцарь и бродячий философ отличаются от всех людей, стоявших когда-либо перед Филиппом и Пилатом, высочайшей духовностью — дивным умением переживать все муки мира как свои собственные — и человечностью — изумительным даром понимания другого человека как самого себя. Никто никогда не отваживался коснуться внутреннего мира Филиппа и Пилата, заговорить с ними об их интимной душевной жизни, догадаться о сокровенной скорби, терзающей короля и прокуратора. Поза и Иешуа отваживаются, и эффект этого, в сущности, простого человеческого поступка сокрушителен. Признание Филиппа: «Клянусь, он проникает в душу мне!» — означает перелом в рискованном диалоге (с. 159). То же мог бы сказать и Пилат — проницательность бродячего философа круто меняет отношения.

Одиночество властителя — вот та сокровенная скорбь, в которой король и прокуратор, торжественные символы власти, не признаются даже самим себе — человеку Филиппу, и человеку Пилату. С легкостью догадываясь, с уверенностью сообщая властителям об их одиночестве, Поза и Иешуа становятся почти нечаянно духовными врачевателями, воплощениями совести, без которых король и прокуратор уже не могут обойтись. Нынешним читателям хорошо памятен этот эпизод из главы «Понтий Пилат» булгаковского романа. В переводе «Дон Карлоса», выполненном М. М. Достоевским, соответствующее место выглядит на первый взгляд не слишком выразительно. Поза упрекает короля в том, что, неслыханно возвысившись над людьми, он тем самым отделился от них и обрек себя на одиночество:

Человека

Вы сделали лишь клавишью свою:
Кому же созвучьем с вами поделиться?
(с. 159)

Гораздо резче эта мысль выражена в другом месте шиллеровской пьесы, в реплике принца Карлоса, друга Позы, его единомышленника и отчасти даже двойника. Принц говорит королю-отцу: «Мне ужасно подумать, что и я на троне буду стоять один... один...». Согласно ремарке, Филипп, «пораженный этими словами, стоит в глубоком размышлении», а затем, «после некоторого молчания», потрясенно подтверждает: «Да, я один...» (с. 57). Двойничество Позы и Карлоса скрепляет дублирующие друг друга эпизоды в общий мотив, который, по-видимому, и был на свой лад воспроизведен Булгаковым: «...ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласишься, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон...» (с. 25).

Оба — Иешуа и Поза — напоминают владыкам о суде грядущих поколений. «И если вам так хорошо известно, как обо мне судить потомство будет...» — иронизирует Филипп (с. 166). Пилату не до иронии, им овладевает таинственная уверенность, что потомство будет судить его — именно так, как сказал нищий философ. Поза для короля — «странный мечтатель» (с. 163), речи Иешуа для прокуратора — «утопические» (с. 27) — бросается в глаза преднамеренный анахронизм этого определения. Поза предрекает, что век Филиппа сменится другим и тогда

Родится мудрость кроткая, и счастье
Граждан в согласие с тронем уживется;
Престол народом будет дорожить
И укротит свой меч необходимость...
(с. 161)

Иешуа идет в своем пророчестве гораздо дальше, ему видится не просвещенная монархия, а времена гармонии столь полной, что всякая власть станет излишней. Но утопическое напряжение, пророческий пафос и драматическая функция уравнивают говорящих о будущем Позу и Иешуа: ни король, ни прокуратор дальше слушать не желают. Уверенность Иешуа в том, что «настанет царство истины», вызывает яростный крик Пилата: «Оно никогда не настанет!» (с. 30). Точно так же — «Ни слова более!» — обрывает Филипп Позу; утопии странного мечтателя никогда не сбудутся, и он сам поймет это, когда лучше узнает людей (с. 166).

И еще одно — знаменательное — совпадение: в репликах Позы, как и в репликах Иешуа, возникает вопрос об истине, напоминая, что у этих образов есть общий источник, тот самый, где великому вопросу «Что есть истина?» придан циничный смысл, ставящий под сомнение несомненное. Отталкиваясь от этого общего источника, Булгаков мог использовать шиллеровскую типологию для создания своего Иешуа. Ведь и Ф. М. Достоевский опирался на «Дон Карлоса», когда, создавая своего Великого Инквизитора, соединял Шиллера и Евангелие. Таким образом, от шиллеровской пьесы тянутся связи к двум знаменитым русским мистериям — вставному рассказу в романе Ф. М. Достоевского и новозаветным (тоже как бы «вставным») главам в романе М. А. Булгакова.

Булгаков едва ли не в каждой своей вещи (после «Белой гвардии») возвращался к коллизии того типа, который представлен у Шиллера в сцене короля Филиппа с маркизом Позой, словно испытывая и проверяя разные возможности, таящиеся в столкновении правдолюбца, пророка, поэта, утописта с «бессудной властью». 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 диалога между королем Людовиком и поэтом Мольером — сломленным правдолюбцем, отступившимся пророком и, следовательно, уже не поэтом. В контексте других вещей Булгакова эта несостоявшаяся беседа по-своему выразительна — именно тем, что не состоялась.

Минутная слабость пророка, равносильная полному поражению, проверена в сцене «красноречивого вестового» Крапилина с Хлудовым («Бег»). Вестовой выбран на эту роль не случайно: вестовой — тот, кто приносит вести (прозрачный псевдоним вестника, который на языке Библии, называется «ангелом»), но Крапилин до этой сцены разве что красноречиво безмолвствует, а свою искреннюю и правдивую весть не осмеливается договорить до конца. Крапилин срывается и тем обрекает на гибель себя, Хлудова — на Пилатов грех.

Разными способами устраивает Булгаков встречу власти с «научно-техническим пророком», ученым или изобретателем, в «Роковых яйцах», «Собачем сердце», «Иване Васильевиче» и «Адаме и Еве». Замечательно, что драмодел Дымогацкий («Багровый остров») оказывается пророком, так сказать, внепрофессиональным образом — не в своей пьесе, а тогда, когда, жалкий неудачник, он оплакивает свое несправедливо загубленное создание. Даже Алексей Турбин, в меру простодушный герой «Белой гвардии», становится в ряд булгаковских пророков — он пророк-сновидец. Ему снятся провидческие сны, все значение которых он не в силах постичь, «напрягая свой бедный земной ум» (с. 165). Как бы ни был сомнителен и слаб «Батум», он типологически родствен любому другому булгаковскому произведению, сталкивающему пророка с властью. Это становится неопровержимо очевидным, если вспомнить ранее название пьесы — «Пастырь», т.е. юный пастырь, пророк в столкновении со старой властью. «Батум» — неудачная попытка сказать свою правду на материале, продиктованном обстоятельствами.

Лиддел Гарт, английский историк, остроумно отличает «пророков» от «вождей»: если дело пророка — познать истину и провозгласить ее любой ценой, даже ценой собственной жизни, то дело вождя — воплотить эту истину на практике, опять-таки любой ценой, пусть даже ценой компромиссов, умалаяющих самое истину. Пророк — отчаянный максималист, идущий напролом; вождь вынужден сообразоваться с обстоятельствами и достигает цели тем успешней, чем лучше с ними сообразуется. Своей гибелью пророк укрепляет достоинство своей проповеди, гибель вождя означает крах его дела: «Пророков неизбежно забрасывают камнями, такова их участь, и это критерий того, в какой мере выполнили они свое предназначение. Но вождь, которого забрасывают камнями,

доказывает тем самым, что он не справился со своей задачей по недостатку мудрости или же потому, что спутал свои функции с функциями пророка».¹³

Ошибка «Батума» заключается в том, что пьеса написана о пророке, который между тем давно перестал быть пророком и сделался вождем. Образ пророка, подсвеченный прототипом, ставшим вождем, разрывается этим противоречием, становится фальшивым, «неистинным» в терминах Булгакова. Тем самым отступился от своей роли пророка и драматург, но несомненно, что Иешуа Га Ноцри, чей диалог с Пилатом восходит к диалогу Позы с Филиппом, представляет собою инвариант всех прочих булгаковских пророков, так или иначе вступающих с властью в роковой диалог.

Называя типичную фигуру булгаковского героя пророком, нужно сразу же и решительно снять с этого слова ореол таинственности, лишить его каких-либо провиденциальных оттенков. Булгаковских пророков точно и полно 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».¹⁴ Нечего жаловаться на разруху, ворчит один из булгаковских пророков, гениальный хирург Преображенский, «если я, входя в уборную, начну, извините за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной начнется разруха...».¹⁵ Пророчество, по Булгакову, простая и естественная функция порядочного человека.

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. На долю Мастера выпадает редкостное счастье — он убеждается в правоте своего пророчества: «Как я угадал! О, как я все угадал!» Но Мастер — историк по профессии, тот самый историк, которого Гегель ненароком, и очевидно наугад, сравнил (в стихах Пастернака, спутавших Гегеля с Шлегелем, но в остальном правильных) с пророком, пророчествующим назад. Ничто не отвергает провиденциального пророка решительней, никто не противостоит ему безоговорочней, нежели пророк-историк. По-видимому, историком осознавал себя и писатель: профессия Мастера прояснилась, кажется, в то же время, когда Булгаков начал работу над конкурсной рукописью по истории СССР.

Знаменитая реплика Мастера «О, как я угадал! О, как я все угадал!» (с. 110) тоже имеет свой источник, хотя и московский по-видимому, но 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

¹³ Лиддел Гарт Б. Х. Стратегия не прямых действий. М., 1957, с. 26.

¹⁴ Блейк У. Заметки на книгу Уатсона «Апология Библии» // Цит. по: Некрасова Е. Уильям Блейк. М., 1960, с. 32.

¹⁵ Булгаков Михаил. Собачье сердце // Знамя, 1987, № 6, с. 93.

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 гимназии.¹⁶

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»), «Совесть» («Иуда»), «Суд Синедриона», «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» и два варианта «Распятия» (1892 и 1894 годы).¹⁷

Этот пласт работ Н. Н. Ге, дающий как бы заблаговременный, упреждающий ряд к новозаветным главам «Мастера и Маргариты», пересекался с другим пластом работ художника — с портретами современников. Евангельские сюжеты, решенные без всякой оглядки на ортодоксальную церковно-живописную традицию и на традицию академическую, образовали с портретами контрастно-связанное целое, по смыслу близкое к контрастно-связанному целому «Мастера и Маргариты».

Свой последний шедевр — 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...“».¹⁸

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

¹⁶ Ге Н. Н. Киевская Первая гимназия в сороковых годах // Сборник в пользу недостаточных студентов Университета св. Владимира. СПб., 1895, с. 52-65.

¹⁷ На картине Ге «Что есть истина?» Пилат стоит в ослепительном солнечном свете, Иисус же задвинут в глухую тень. 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» (с. 24). Ср. аналогичную ремарку из «Адама и Евы»: «Дараган стоит на солнце, над ним поблескивает снаряжение, Ефросимов стоит в тени».

¹⁸ Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка / Составил В. Стасов. М., 1904. С. 388. (Курсив мой, - М. П.)

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 Страннолюбской: «Милый Степан Петрович... Картина свое сделала. Толстой в восторге, залился слезами и сказал: «Так должно было быть. Вы ничего не сделали лучше этого...».¹⁹

Булгаков, по всем сведениям, внимательно следил за новинками культурно-исторической литературы, в том числе за книгами этого рода, выходившими 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. Этот булгаковский источник показывает, между прочим, глубокую собирательность и обобщенность образа мастера: кроме автопортретных черт и черт Гоголя (что уже обнаружено некоторыми литературоведами), в нем присутствует и отклик толстовской фразы. Отдельные черты и черточки булгаковских пророков, так же как типология этих образов в целом, восходят к киевским впечатлениям писателя.

Но не слишком ли далеко рассказ о киевских впечатлениях Булгакова углубился в область типологии его творчества? Ничего не поделаешь: между этими двумя темами существует неотменимая связь и, касаясь одной, с неизбежностью задеваешь другую.

4

Киевские театральные впечатления отразились в творчестве Булгакова множеством ярких рефлексов, порой до парадоксальности неожиданных.

Во вторник 29 (15) октября 1918 года, в самый канун событий булгаковского романа «Белая гвардия», на сцене Народной аудитории Киевского общества содействия начальному образованию (Бульварно-Кудрявская, 26) была показана премьера спектакля «Царь Иудейский» в постановке режиссера Л. Лукьянова. Всякая премьера так или иначе событие, у этой же были особые причины попасть в разряд событий.

У пьесы была краткая, но громкая, с привкусом скандала история. Сочиненная великим князем Константином Константиновичем Романовым, публиковавшим свои произведения под криптонимом «К. Р.», пьеса не была допущена на сцену цензурой. До революции состоялась одна-единственная, любительская постановка «Царя Иудейского» на сцене дворцового Эрмитажного театра силами придворного литературно-драматического кружка «Измайловские досуги». Естественно, что спектакль, в котором

¹⁹ Лев Николаевич Толстой и Николай Николаевич Ге: Переписка / Вступ. статья и примеч. С. П. Яремича. М.; Л.: Academia, 1930. С. 39. (Курсив мой, - М. П.)

одну из главных ролей исполнял автор — «августейший поэт К. Р.», как именовали его верноподданные критики, — был, говоря нынешним языком, «закрытым». Пьеса неоднократно издавалась, но запрет, наложенный на ее сценическое осуществление, «закрытость» единственного спектакля — все это создавало вокруг «Царя Иудейского» ореол таинственности и скандала.

История — ироничная особа и любит пошутить, порой невпопад: только февральская революция, покончившая с самодержавием, открыла путь на сцену произведению великого князя, члена царствовавшего дома. Вскоре киевская публика получила возможность познакомиться с пьесой в концертной — «ан фрак» — постановке с участием Мамонта Дальского, а затем состоялась упомянутая постановка Л. Лукьянова.²⁰

Интерес к «Царю Иудейскому», произведению художественно незначительному, был основан не в последнюю очередь как раз на его запретности и еще, конечно, на том, что пьеса была посвящена Иисусу Христу, точнее, последнему акту евангельской трагедии — от Входа в Иерусалим до Голгофы и Воскресения. Это была мистерия в точном смысле слова — жанр скорее западноевропейский, неведомый русской драматургии XIX века.

Представление, осуществленное в Киеве будущим режиссером Московского камерного театра Л. Лукьяновым, с трудом поддается реконструкции, но известный советский театровед Г. Крыжицкий, видевший в юности этот спектакль, вспоминал, что «постановка 'Царя Иудейского' превратилась в большое событие. Главную роль — Иосифа Аримафейского — блестяще играл талантливый артист Л. Фенин... Оформил спектакль Г. Комар строго и со вкусом. Ряд больших белых лилий вдоль рамп создавал как бы рамку для сценической картины...».²¹ В постановке была использована музыка А. Глазунова, написанная еще для того первого, придворного спектакля. Уж если Булгаков был на «Павле Первом» (вспомним «документальность» реплики Мышлаевского), то «Царя Иудейского» будущий автор романа об Иешуа Га Ноцри никак не мог пропустить. Второе действие «Царя Иудейского» происходит «У Пилата» и подробная ремарка описывает обстановку. Вспомним эту ремарку, раз уж у нас нет возможности всмотреться в декорацию художника Г. Комара.

«Перистиль дворца Ирода Великого. Две стены, сходящиеся под углом в глубине сцены. В первой стене две двери: первая, ближайшая к зрителю, на судейский помост (лифостратон или гаввафу)... В левой стене, посередине, третья дверь, ведущая к выходу из дворца. Между дверьми в правой стене ниша с мраморной статуей. Отступая от стен и параллельно им идет колоннада из нескольких колонн, на которых утверждено перекрытие, образующее навес над проходом между стенами и колоннами... Посередине мраморного мозаичного пола фонтан. Отверстие в потолке затянуто мягкой тканью, сквозь которую сверху проходит свет... Ложе, столы, кресла, скамьи, мраморы, бронза... Предрассветный сумрак».²²

²⁰ Когда эти заметки о киевских театральных впечатлениях Михаила Булгакова уже были написаны, в печати появилось утверждение И. Бэлзы о том, что пьеса К. Р. «Царь Иудейский» будто бы ставилась в Киеве «в студенческие годы Булгакова» (Контекст — 1980. М., 1981, с. 216). Утверждение это, как видим, безосновательно: в студенческие годы Булгакова пьеса еще была запрещена к постановке на сцене.

²¹ Крыжицкий Г. Пути театральные. М., 1976. с. 60.

²² К. Р. Царь Иудейский. СПб., 1914, с. 54. (Курсив мой, — М. П.). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

В этой декорации, созданной воображением драматурга К. Р. на основе археологических реконструкций, протекают не только сцены из «Царя Иудейского», но и все сцены во дворце Понтия Пилата в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Тождественность этих декораций (по отношению к роману слово «декорация» употребляется, конечно, условно) обнаруживается не сразу, потому что Булгаков не дает подробного предварительного описания, как в ремарке К. Р., а создает картину места действия постепенным, но последовательным вводом деталей: «ранним утром ... в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат...», «на мозаичном полу у фонтана уже было приготовлено кресло...», «и сейчас же с площадки сада под колонны на балкон...» (с. 20), «полное молчание настало в колоннаде, и слышно было, как ворковали голуби на площадке сада у балкона, да еще вода пела... в фонтане...», «вынул из рук легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи...» (с. 21). Далее по всему тексту новозаветных глав «Мастера и Маргариты» местопребывание Пилата рисуется многократными напоминаниями о крытой колоннаде, мозаичном поле, фонтане и статуе в нише — деталями, организующими пространство сцены.

Передвижения героев «Мастера и Маргариты» во дворце Пилата безусловно подтверждают, что устройство этого пространства полностью совпадает с устройством дворца Ирода Великого у К. Р. (как если бы это были « типовые » или « стандартные » дворцы), отличаясь, кажется, только материалом статуи — в одном случае она бронзовая, в другом — мраморная. Столь точное воспроизведение пространственных обстоятельств, по-видимому, обусловлено тем, что Булгаков ориентировался не на печатный текст ремарки, а на зримое ее сценическое воплощение. Художник театра — при любой трактовке авторской ремарки — не мог уйти от ее основных, организующих сценическое пространство указаний, иначе в его декорациях просто невозможно было бы разыграть пьесу К. Р. Поэтому текст Булгакова нужно сравнивать не с текстом ремарки, а с ее представимой и обусловленной сценической реализацией.

«Дело в том, — признается булгаковский Воланд, — что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать...» (с. 39). У Булгакова были серьезные основания дать эту реплику своему герою: он, будущий автор «Мастера и Маргариты», наверняка «лично присутствовал при всем этом» — в качестве зрителя на киевском спектакле «Царь Иудейский». Едва ли мы отклонимся от истины, представив себе, что Булгаков, сочиняя новозаветные главы «Мастера и Маргариты», видел перед собой фигурки, движущиеся в «коробочке» киевской сцены, как это случилось однажды с героем «Театрального романа»...

Во втором действии «Царя Иудейского» на сцене Лия и Александр — влюбленные друг в друга молодые невольники жены Пилата, тайные приверженцы Христа. Александр напоминает Лии обстоятельства их вчерашнего неудачного свидания. Драматургически (и поэтически) это, конечно, чрезвычайно наивно: слуги, излагающие «экспозицию» (обычно — «накрывая стол»), — театральный штамп прошлого века, неспособный соблазнить даже пародиста. Тем не менее к этой сцене у К. Р. стоит приглядеться.

Вчера, лишь я успел тебе признаться,

И в роще Гефсиманской голоса
Так напугали нас, ты обещала
Свиданье мне в другом пустынном месте.
Тогда я видел, поспешила ты.
Я за тобой поодаль шел, чтоб вместе
Не подглядели нас. И вдруг толпа
Мне преградила путь. То были слуги
Первосвященника. Не видно было,
Кого вели они, но рассмотрел
Я римских воинов. На меди шлемов
И лат играли месяца лучи
И пламень светочей. Шли эти люди,
Кто с кольями, а кто с мечами... Лия,
Зачем ты не сдержала обещанья
Мне подарить хоть несколько мгновений
В глуши Иосафатовой долины?
Зачем у моста чрез поток Кедронский
Под старым кипарисом у гробницы
Меня не дождалась ты?

(с. 55-56)

Булгакову крепко запомнился этот монолог о неудачном свидании. Через полтора десятка лет, сочиняя роман о Мастере и Маргарите, он воспроизвел ситуации, топографию и последовательность деталей этого рассказа в эпизоде другого неудачного свидания — Иуды из Кириафа с Низой, свидания, закончившегося гибелью предателя. При этом искренний испуг и простодушное кокетство Лии превратилось в хорошо разыгранную осторожность и провокационное кокетство Низы, заманивающей Иуду в ловушку.

Так же как Александр Лию, Иуда упрекает Низу за нарушенное обещание. Так же как у Лии с Александром, свидание назначается за городом («в Гефсиманию, за Кедрон, понял?» — говорит Низа — с. 254), маршруты обеих пар влюбленных и место встречи совпадают во всех деталях: «Поток Кедронский... у гробницы» — в пьесе К. Р.; «маленькое кладбище... к кедронскому потоку ...» (с. 255) — у Булгакова.

Пространство в художественном произведении формируется не столько описанием устойчивых, больших или малых, ориентиров местности, сколько динамическими моментами, характером движения в этом пространстве прежде всего. Статически трактуемые сведения о древнем Иерусалиме были достаточно известны образованному человеку дореволюционной поры — не в них дело. Сходство между сценой в романе Булгакова и рассказом в пьесе К. Р. менее всего в статистических элементах топографии Иерусалима — оно в далеко идущей «параллельности» движения и движущихся персонажей, ситуаций, связывающих персонажи друг с другом, направления, характера и психологических мотивировок движения, обстоятельств, тормозящих движение и т.д.

По примеру Александра, скрывающего свои отношения с Лией, Иуда должен следовать за Низой на расстоянии, поодаль: «Я пойду вперед, — предупреждает Низа Иуду, — но ты не иди по моим пятам, а отделись от меня. Я уйду вперед... Когда

перейдешь поток... ты знаешь, где грот?» И дальше снова: «Но только не смей идти сейчас же за мной, имей терпение...» — мотив, сближающий этот эпизод у Булгакова с рассказом Александра, усилен тем, что повторен.

Иуда, поспешая за Низой, натывается на такое же препятствие, какое задерживает Александра, догоняющего Лию: «конный римский патруль с факелом, залившим тревожным светом его путь» (с. 254) — у Булгакова; «рассмотрел... римских воинов», озаренных «пламенем светочей», — у К. Р. Александру «не видно было, кого вели они», но читатель (или зритель) «Царя Иудейского», знает, что там, в толпе слуг первосвященника, — арестованный Иисус. Булгаков словно бы настаивает на моментах, сближающих эпизод его романа с эпизодом из «Царя Иудейского» (быть может, произвольно) и пересекает путь Иуды встречным потоком еще раз: Иуда «попал наконец к Гефсиманским воротам. В них, горя от нетерпения, он все-таки вынужден был задержаться. В город входили верблюды, вслед за ними въехал сирийский военный патруль...» (с. 255).

Но, надо полагать, сознательно, художественно преднамеренно Булгаков «скрещивает» путь Христа, которого (в «Царе Иудейском») влекут на несправедливый суд и казнь, с путем Иуды, бегущего (в «Мастере и Маргарите») навстречу справедливому возмездию. Возможностью этого «пересечения», выскажем догадку, и привлек Булгакова не ахти какой изобретательный эпизод у К. Р. Можно показать и другие «параллельные места» в «Царе Иудейском» и «Мастере и Маргарите».

О древнем Ершалаиме Булгаков рассказывает так, словно он и впрямь «это видел». Исторические и евангельские реалии в «Мастере и Маргарите» придают повествованию острый и терпкий привкус добротной достоверности. Ясно, что Булгаков эти реалии не выдумал, а заимствовал из заслуживающих доверия источников. Из каких? Некоторые литературоведы называют груды и вороха библиографических раритетов и уникалов. При этом как бы предполагается знакомство Булгакова чуть ли не с монастырскими библиотеками Западной Европы...

Эти догадки красноречиво свидетельствуют об эрудиции литературоведов, но едва ли имеют какое-либо отношение к Булгакову. Автор «Мастера и Маргариты» сродни своему «трижды романтическому мастеру», творящему свободно и вдохновенно; образ добросовестного начетчика, зарывшегося с головой в манускрипты и волюмы, впору скорее Константину Романову. Тем более что интерес к вопросам религиоведения был традиционным в той ветви царствующей семьи, к которой принадлежал автор «Царя Иудейского» (его отец, например, был причастен к приобретению для России так называемого «Синайского кодекса»).

Литературоведы, дальноручные чересчур, все же отчасти правы: в «Мастере и Маргарите» действительно учтены многие сведения из редкостных и труднодоступных источников. Другое дело — где нашел писатель эти сведения. Подсчитав, сколько разных вещей написал Булгаков в период работы над «Мастером и Маргаритой», И. Л. Галинская пришла к обоснованному выводу: профессиональная занятость писателя была физически несовместима со штудированием того объема источников, который использован в романе. У Булгакова «просто не могло быть времени на то, чтобы собирать по крупицам

различные сведения по теме Пилата из столь большого числа источников».²³ Если для их изучения не было времени, а в романе они учтены, значит, логично заключает исследовательница, Булгаков воспользовался специфическими «сгущенными» источниками — вроде «сумм», компендиумов, энциклопедий, экстрактов.

Такой «суммой» — сводом рассеянных сведений — было издание «Царя Иудейского», отпечатанное в 1914 году типографией министерства внутренних дел. Этот роскошный полупудовый фолиант был снабжен рисунками и фотографиями, относящимися к единственной постановке пьесы, нотами А. К. Глазунова и, главное, обширным и дотошным автокомментарием, представлявшим собой, по словам почетного академика А. Ф. Кони, «в высшей степени ученый труд, богатый историческими и археологическими данными и справками».²⁴ Авторский комментарий показывает, как основательно К. Р. освоил литературу вопроса, в том числе те редкостные и труднодоступные источники, знакомство с которыми будто бы обнаруживается у Булгакова: все они процитированы в книге К. Р. и снабжены ссылками. Возможно, на мысль взять в руки печатное издание «Царя Иудейского» Булгакова навела память о спектакле, увиденном некогда в Киеве.

Автокомментарий К. Р. к этому изданию — самый простой (и уже потому заслуживающий внимания) ответ на вопрос о религиозных источниках «Мастера и Маргариты»; вместе с ним Булгаков получал почти исчерпывающую сводку интересующих его материалов, представленных как раз теми выдержками, фрагментами, цитатами, которые, по мнению исследователей, использованы в романе. Другими словами, знакомство с этим изданием (кстати сказать, излюбленным объектом обывательского книгособирательства) делало для Булгакова излишним или сводило к минимуму необходимость дальнейших библиотечных разысканий. Простая ссылка на автокомментарий К. Р. к этому изданию отменяет литературоведческую легенду о несметном множестве источников булгаковского романа.

Реалии «Мастера и Маргариты», восходящие к забытым или редкостным книгам, преспокойно извлекаются из мистерии К. Р. — из ее текста и особенно из автокомментария: и Капрея — резиденция императора, и Кесарея — резиденция Пилата, и Себастьянская когорта, и страшная Антониева башня, и многое другое — практически все. Из комментария можно получить необходимые и достаточные сведения о дворце Ирода Великого (в реконструкции Н. К. Макковейского), о болезни цезаря, о происхождении Пилата, о маслобойке в Гефсиманской роще, о полиглотстве Христа и о его осле («У меня и осла-то никакого нет», — говорит булгаковский Иешуа — с. 26). На раскрашенной фотографии Булгаков мог увидеть артиста А. Л. Герхена в роли Понтия Пилата: снимок изображает сухощавого, коротко остриженного человека в белом плаще на алой подкладке. Легко показать, что в большинстве случаев Булгаков ближе к интерпретации источников у К. Р. (в пьесе и в автокомментарии), чем к источникам непосредственно.

²³ Галинская И. Л. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: к вопросу об историко-философских источниках романа // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1983, т. 42, № 2, с. 107.

²⁴ Кони А. Ф. К. Р.: (Речь в общем собрании АН в память великого князя Константина Константиновича) // Ежемесячные литературные и научно-популярные приложения к ж. «Нива» на 1916 г., т. 3, ноябрь, с. 455.

Экземпляром «роскошного» издания «Царя Иудейского», надо думать, располагал и постановщик киевского спектакля режиссер Л. Лукьянов. Музыку А. К. Глазунова для своего спектакля он мог получить в виде отдельного нотного издания, но ряд деталей оформления, в том числе «рамку из лилий», о которой вспоминал Г. Крыжицкий, можно было извлечь, кажется, только из названного «роскошного» издания, где эта рамка воспроизведена в цвете. Десять лет спустя на сцене Московского камерного театра Л. Лукьянов (совместно с А. Я. Таировым) поставил «Багровый остров» Булгакова — режиссер, конечно, не знал о влиянии своего киевского спектакля на драматурга и о том, что постановкой «Багрового острова» он замыкает кольцом эту линию нашего рассказа.

Не подвергая сомнению глубокую образованность и широкую осведомленность Булгакова, следует допустить, что он охотнее пользовался источниками ближайшими, в особенности если они были связаны с впечатлениями его юности, с киевскими впечатлениями.

5

Впечатление от «Царя Иудейского» было столь сильным, что, отложившись в «Мастере и Маргарите», оно вышло за пределы романа и переплелось в другие произведения Булгакова.

Здесь самое время сообщить об одной особенности пьесы К. Р. — об особенности, до сих пор намеренно не упоминавшейся. Дело в том, что в посвященном Христу «Царе Иудейском» Христа нет, в перечне действующих лиц он не значится, и события евангельской трагедии разворачиваются вокруг Христа, остающегося все время за сценой. Собираясь рассказать свою «Легенду о великом инквизиторе» — самую знаменитую в русской литературе XIX века и, заметим, нетеатральную мистерию — Иван Карамазов предуведомлял: «У меня на сцену является Он». О своей мистерии К. Р. мог бы сказать: «У меня Он на сцену не является...».

В «Царе Иудейском» перед нами проходят последние дни Христа — без Христа. Эту уникальную драматургическую композицию Булгаков воспроизвел в пьесе «Пушкин». Другое название булгаковской пьесы — «Последние дни», и Пушкин в ней на сцену не является. (Прикрепленность формулы «последние дни» к евангельским событиям была очевидностью культурных представлений той среды, из которой вышел Михаил Булгаков. Он, надо полагать, знал книгу «Последние дни земной жизни Иисуса Христа» либерального церковного деятеля о. Иннокентия — И. А. Борисова, занимавшего одно время пост ректора Киевской духовной академии. Начиная с середины XIX века книга «Последние дни земной жизни...» выходила отдельными изданиями не менее трех раз).

Драматург К. Р. отказался от сценической фигуры Христа скорее всего вынужденно, сообразуясь с цензурными условиями: театральная цензура, не колеблясь, запрещала к представлению то, что общая цензура легко пропускала в печать. На сцену не допускались предметы православного культа — скажем, иконы; о появлении же на подмостках фигуры Христа и речи быть не могло, сценическая судьба пьесы и без нее не задавалась.

Булгаков оценил, насколько художественно выразительной оказалась уступка драматурга К. Р. Цензурно вынужденное он переосмыслил как эстетически необходимое.

Выразительность этого драматического решения основана на том, что из общеизвестной ситуации выведена (вернее, введена в нее особым, «отрицательным» образом) фигура самого высокого уровня — такая фигура, что ее отсутствие в произведении превращается в художественное событие, осмысляется не как вычеркивание, а как подчеркивание, и, конечно, нет в русской культуре более подходящего кандидата на подобную роль, нежели Пушкин.

Булгаков демистифицировал пьесу К. Р. и наполнил заимствованную у него композиционную «раму» конкретным историческим материалом. «Последние дни» — светская версия духовного сюжета. Но, противопоставив свою пьесу пьесе К. Р. (как история противостоит мифу), Булгаков щедро насытил рассказывающую о Пушкине «светскую мистерию» (сочетание парадоксальное, но в нашем случае необходимое и точное) легендарными мотивами. Нет ничего удивительного в том, что это — именно евангельские мотивы. Отсутствующий на сцене Пушкин становится главным действующим лицом и событийным центром трагедии — незримая мистериальная «модель» берет на себя главную смыслообразующую роль. Правильное, соответствующее авторскому замыслу понимание «Пушкина» требует прочтения пьесы, так сказать, по евангельскому коду, точнее, по коду мистерии. По тому мистериальному сюжету, который развит в «Царе Иудейском».²⁵

История последних дней поэта в пьесе Булгакова непрерывно подсвечивается легендой о последних днях Христа. Мотив «страстей» вводится в первом же действии: «Христос терпел и нам велел», — говорит ростовщик, отставной подполковник Шишкин, и лицемерие этих слов в устах «процентщика», разоряющего поэта, предупреждает о том, что Пушкину предстоит бороться и погибнуть в борьбе со святошами. Мелкий лицемер заимодавец Шишкин предваряет появление крупного лицемера — высочайшего заимодавца поэта. Пушкин попадает в кабалу к «кабале святош». Евангельская тема в пьесе подспудно продолжается: за поэтом установлен надзор, и Дубельт платит своим мелким осведомителям по тридцати рублей, агентам покрупнее — по тридцати червонцев, но всегда расплачивается с ними только этой иудинной суммой.

Для пьесы о великом поэте далеко не пустяк, каким своим произведением поэт будет в ней представлен. Изъятое из контекста сочинений Пушкина и помещенное в контекст произведения о Пушкине, оно с неизбежностью включится в другие связи, переосмыслится. Тем более что это произведение должно как бы заменить собой своего автора, отсутствующего на сцене. Булгаков отказывается вывести на подмостки Пушкина, погруженного в заботы суетного света. Но поэт, призванный к священной жертве Аполлоном, на сцене присутствует своим деянием, своим поэтическим словом. И другой «священной жертвой» — «полной гибелью всерьез», которой оплачивается поэтическое слово. Потому что причиной гибели поэта в пьесе о нем оказывается его деяние — поэзия, стихи.

В «Последних днях» таких пушкинских текстов два. Первый — «Буря мглою небо кроет», своего рода фон, заменитель отсутствующего в пьесе Петербурга (отсутствующего

²⁵ Предположение о связи булгаковского «Пушкина» с «Царем Иудейским» К. Р. принял А. М. Смелянский, познакомившийся с этой работой в рукописи (см.: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986, с. 343, 377).

²⁶ Лернер Н. О. ...К истории «Мирской власти» // Звенья М.; Л.: Academia, 1935, кн. 5, с. 186-187. (Книга подписана к печати 3 июня 1935 года).

центурионом такого подчеркнуто завершительного — «под занавес» — значения. Подчеркнутость этого эпизода — своеобразие трактовки материала у К. Р.

Переключка «Последних дней» с «Царем Иудейским» неожиданно открывает в пьесе о Пушкине глубокое типологическое сходство «в другую сторону» — с романом о Мастере и Маргарите. «Пушкин» тоже рассказ о борениях и гибели Мастера, причем в центре пьесы поставлено произведение ее Мастера о Христе, как роман о Христе — в «Мастере и Маргарите». И роман о Христе становится причиной гибели его создателя в «Мастере и Маргарите», подобно тому как стихотворение о Христе — причина гибели Пушкина в «Последних днях».

Типологический ряд: «Царь Иудейский» — «Пушкин» — «Мастер и Маргарита» — подтверждается присутствием в каждом из названных произведений функционально однотипных персонажей, например фигуры, которую можно условно охарактеризовать как «гонитель, раскаявшийся и уверовавший в гонимого». В «Царе Иудейском» и «Пушкине» — это соответственно, как уже говорилось, безымянный римский легионер и соглядатай Битков. Нетрудно догадаться, что в «Мастере и Маргарите» эту роль выполняет Иван Бездомный, ставший профессором Поныревым (т.е. Савл, превратившийся в Павла). Утверждение П. В. Палиевского, что все происходящее в булгаковском романе «обращено» к Иванушке и имеет смысл лишь относительно него,²⁷ столь же основательно, сколь и гипотетическое утверждение, будто все происходящее в Евангелии обращено к римскому легионеру, который распинал Христа, а потом уверовал в распятого. Очевидно, что здесь происходит размыкание текста во внетекстовое пространство — в мир читателя.

Сопоставлением с «Царем иудейским» булгаковский «Пушкин» открывается не как случайное, невесть откуда залетевшее произведение («заказная работа», «юбилейная пьеса»), но как мотивированный всем развитием художника не очень далекий подступ к его главной вещи, значительный этап в размышлениях писателя, одна из ранних попыток освоить тот комплекс образов и идей, который с наибольшей полнотой и силой будет воплощен в «Мастере и Маргарите». Структурное родство, тематическая и идейная связь «Последних дней» с «Мастером и Маргаритой» заходят так далеко, что исследователь творчества Булгакова получает вместе с пьесой как бы еще один ранний — неучтенный — вариант романа. Сопоставление этих двух булгаковских вещей (конечно, куда более обстоятельное, нежели беглая заявка, предпринятая на этих страницах) может многое прояснить в движении художественной мысли писателя. Не исключено, скажем, что новозаветные главы в «Мастере и Маргарите» должны быть прочитаны как романная развертка пушкинской «Мирской власти».

Мы смотрим пьесу о Пушкине, в которой Пушкин как сценическое лицо отсутствует. В «Зойкиной квартире» видим на сцене Аметистова, «расстрелянного в Баку», а в «Беге» — некую Барабанчикову, «даму, существующую исключительно в воображении генерала Чарноты». Мы читаем сочиненный Мастером роман, хотя прочесть его нельзя: он сожжен и тем самым отсутствует (в этом же смысле, кстати, нельзя прочесть «Легенду о Великом Инквизиторе», только задуманную, но не написанную Иваном Карамазовым). Точно так

²⁷ Палиевский П. В. Последняя книга М. Булгакова // Палиевский П. В. Пути реализма: Литература и теория. М., 1974, с. 270. (Первоначально: Наш современник, 1963. № 3).

же читаем (в «Собачьем сердце») дневник доктора Борменталья, недоступный для прочтения, ибо он сожжен у нас на глазах. Мы знаем эпиграф к «Театральному роману» — «Коемуждо по делам его...», хотя, поставленный было условным публикатором романа, этот эпиграф, по его же, «публикатора», свидетельству, был снят. В пьесе драматурга Булгакова «Багровый остров» мы видим («сцена на сцене», как «Мастер и Маргарита» — «роман в романе») пьесу драматурга Дымогацкого под тем же названием, но увидеть ее нельзя: она запрещена к постановке согласно сюжету первой пьесы. Видим то, что нельзя увидеть, читаем то, что нельзя прочесть, и тому подобное — эта подмывающая игра в «отсутствие присутствующего» (и наоборот) проходит через все творчество Булгакова, странным образом перекликаясь с литературной судьбой писателя.

Воланд сообщает, что был свидетелем тех событий, о которых повествуют новозаветные главы романа. Мессир — персонаж серьезный: раз говорит, что был, значит был. Но где в новозаветных главах Воланд? Его нет как нет, хотя он должен быть. Утверждают, будто здесь ошибка писателя, промах незавершенного романа: гадают, в чьем облике — не Афрания ли? — мог бы скрываться в этих главах Воланд. Контекст творчества Булгакова заставляет усомниться в правомерности таких утверждений и гаданий: уж очень игра в «отсутствие присутствующего» системна у Булгакова, уж очень она булгаковская. Нужно, по-видимому, не пытаться заполнить этот пропуск, а осмыслить его как особенность произведения.

Неявный Воланд «Белой гвардии» — Михаил Семенович Шполянский — все время вертится на авансцене романа и мощно воздействует на все его события, включая судьбы главных героев, но читатель почти не замечает эту «частицу силы, которая...» и т.д., потому что пути Шполянского нигде не пересекаются в открытую с путями Турбиных, ни в одной точке романа он не приходит в непосредственное соприкосновение с ними, и те даже не догадываются о его существовании. Он «отсутствует» для них и тем самым для читателя, следящего за судьбой Турбиных.

Редактор Рудольфи — маленький Воланд «Театрального романа» — запускает механизм романного действия и исчезает; спровоцированные им события протекают без него; читатель узнает об этом из записок Максудова, который «отсутствует», ибо покончил с собой, как сообщает предуведомление к роману (первоначально названному «Записки покойника» — не «покойного», заметим). Булгаковский Дон-Кихот живет на грани реальности и книжных фантазий: трезво отдавая себе отчет в вымышленности книжного мира, он предпочитает жить в нем, отсутствующем, и погибает, утратив этот второй (для него — первый!) ирреальный план своего бытия. Визиты булгаковских героев в прошлое и будущее тоже вливаются в прочерченный ряд изображений «отсутствующего» и загадочно-демонстративных пропусков в изображении «присутствующего».

Рассказ о киевских впечатлениях Булгакова снова закономерно перерастает в размышления о типологии булгаковского творчества. Ничего удивительного: киевские впечатления — своего рода ключ к этой типологии.

Мне уже приходилось писать, что едва ли не каждое булгаковское произведение — своего рода «мистерия-буфф» (если воспользоваться словом Маяковского), свободно сочетающая высочайшее с низменным; сакральное — с профаническим, всемирно-историческое — с будничным, нетленно вечное — с бранным сиюминутным, истово серьезное — с неистово шутовским и балаганным.²⁸ Мистериально-буффонадная типология начала формироваться у Булгакова с первой его большой вещи — «Белой гвардии», и можно сказать, что и эта особенность булгаковского творчества непосредственно связана с темой «киевских впечатлений».

В заведении мадам Анжу, по Театральному проезду 10, среди распыленных на плечиках дамских платьев и коробок со шляпками, расположился один из пунктов записи добровольцев в белые отряды. Сюда дважды попадает Алексей Турбин: впервые — чтобы из штатского врача превратиться в военного, а затем — чтобы в последний (буквально) час гетманщины сорвать с себя погоны и вновь стать штатским, на худой конец — полувоенным, но без этих губительных офицерских знаков... Заведение мадам Анжу, кажется для того и существует в романе, чтобы служить для переодеваний героя.

Через весь роман лейтмотивом проходит тема «оперетки». Гетманщина — оперетка, и все с ней связанное было бы до крайности несерьезно, если бы не кровь. На сцене Города идет оперетка — кровавая. Спектакль, идущий на исторической сцене, отличается от театрального тем, что у него нет и не может быть зрителей. В него втянуты все, сторонних нет — только участники, даже несколько не опереточные персонажи Турбины.

Тема этого лейтмотива ни в малой мере не принадлежит Булгакову: она проходит через всю литературу о той эпохе и, что особенно важно, через современную событиям киевскую публицистику. В самый день падения гетманщины солидная киевская газета писала в передовой статье: «Гетманство началось на Украине как оперетка немецко-венского изделия. Кончалась она как тяжелая драма».²⁹ Переживший трагикомедию падения гетманщины в Киеве Роман Гуль описал ее той же театральной метафорой: «Все это внешне — опереточно весело. По существу ж — тяжело и, быть может, трагично».³⁰ Значит, подобные оценки режима в устах героев и автора «Белой гвардии» исторически достоверны, документально подтверждены, но публицистическую метафору Булгаков «реализует» — возвращает к прямому значению (впрочем, сохраняя при этом и переносное).

Для оперетки, венской особенно, куда как характерны всяческие переодевания, и герои «Белой гвардии» то и дело переодеваются. То в вечернем костюме денди, то в элегантной форме военного шофера появляется Шполянский. Роскошную черкеску с газырями меняет на не менее роскошный смокинг Шервинский, правда, прикрывая этот новый наряд убогим рваньем, выменным у какого-то прощелыги. Становится известно о переодевании и бегстве гетмана (в пьесе «Дни Турбиных» этот эпизод выведен на сцену).

²⁸ Петровский Мирон. Два мастера: Владимир Маяковский и Михаил Булгаков // Лит. обозрение, 1987, № 6, с. 30-37.

²⁹ Киевская мысль, 1918, 15/2 дек.

³⁰ Гуль Роман. Жизнь на фукса. М.: Л., 1927, с. 13.

Включенный в оперетку, идущую на сцене гетманского города, ничуть не опереточный персонаж Алексей Турбин тоже все время переодевается (в последний раз, увы, недостаточно тщательно). К тому же дело происходит в реквизированном дамском конфекционе — слишком «низком» месте для переодевания боевого офицера, снижающем трагедию до фарса. Да и расположено оно рядом с оперным театром, где в ту пору шли не оперы, а как раз оперетты (роман оговаривает это обстоятельство). Роман заботливо и настойчиво напоминает, что дело происходит в Театральном проезде, т.е. что оно несомненно отмечено театральностью. Но и этого Булгакову мало для «снижения» — и реальному салону мадам Ольги, действительно находившемуся по этому адресу, присваивается имя мадам Анжу, — конечно, не без намекающего кивка в сторону мадам Анго, героини оперетки, где, между прочим, тоже идет речь о какой-то Директории...

У нас, кажется, есть возможность назвать по имени оперетку, идущую в булгаковском Городе, — это именно «Дочь мадам Анго». Дело даже не в том, что «Дочь мадам Анго» была самой популярной вещью киевского опереточного репертуара, о чем еще в конце прошлого века писал местный театральный критик,³¹ а театральные афишки и программки свидетельствуют о незатухающей популярности этой оперетты в последующие годы. Дело в том, что «Дочь мадам Анго», по словам Абрама Эфроса (писавшего о другой, московской постановке оперетты), «становится меткой сатирой на всякое правительство, по внешности рожденное революцией и действующее якобы именем народа и во имя народа, но по существу оказывающееся старым знакомцем, со старыми навыками и старыми приемами».³² Подобно тому как в Париже 70-х годов XIX века «Дочь мадам Анго» выглядела сатирой на Третью республику, так в Киеве 1918 года она с неизбежностью становилась сатирой на гетманщину.

Мысль переименовать салон и сделать его местом почти маскарадного переодевания героя взята не с потолка. Нет, она взята с витрины заведения мадам Ольги в Театральном проезде 10, — с витрины, где в декабре 1918 года висело (повторенное местной прессой) объявление о том, что салон «предлагает изящный выбор маскарадных костюмов». Вот этим-то предложением воспользовался Булгаков для своего трагифарсового маскарада и, вселив в помещение мадам Ольги салон мадам Анжу, превратил его в своего рода костюмерную оперетки, идущей на исторической сцене.

Гоголь — булгаковский «учитель в чугунной шинели», оставляя на поверхности буффонаду, глубоко упрятывал мистику («Ревизор», «Мертвые души»). Ученик вывел на поверхность оба потока — сакральный и профанический. К роману об исторической оперетке «Белая гвардия» стоит эпиграф из Апокалипсиса, и апокалиптические темы, образы, цитаты пронизывают все произведение вторым — параллельным опереточному — лейтмотивом. Легкомысленнейший жанр на сцене Вечного Города, всемирно-историческое действо на шантаных подмостках, оперетка и апокалипсис одновременно — это же она и есть, булгаковская «мистерия-буфф». При этом тема «киевских театральных впечатлений» получает неожиданный, не предусмотренный изначально расширительный смысл: речь идет уже не о спектаклях на сценах киевских театров, но о самом городе — всем городе, воспринимаемом как огромная сценическая площадка.

³¹ См.: Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве. Киев, 1898, с. 97.

³² Эфрос Абрам. [Рецензия] // Культура театра. М., 1921, № 1, с. 37.

Насыщенная театральная жизнь Киева начинает окрашивать всю городскую жизнь, которая приобретает черты театральности и осмысливается по законам зрелищных искусств.

Нужно добавить, что внутри этого опереточно-апокалиптического, этого мистериально-буффонадного города, в самом центре его художественного пространства, поставлен дом, устроенный, как вертеп — коробочка украинского народного действа. Подобно кукольному вертепному домику, дом на Алексеевском спуске в романе Булгакова разделен на два отсека по вертикальной оси — на «землю» внизу и «небо» наверху, причем Турбины оказываются «небожителями»; а отвратительный Василиса со своей тоже несимпатичной Вандой пресмыкается у них под ногами. Вертепное устройство турбинского дома уже отмечалось в литературе, но не было осознано, что при этом дом Турбиных превращается в маленькую модель всего романа, с его резким противопоставлением «верха» и «низа», что эта модель достоверно воспроизводит мистериально-буффонадную структуру «Белой гвардии», и роман предстает как «театр в театре» (подобно «Багровому острову» и «Мольеру» или как «роман в романе» в «Мастере и Маргарите»). Эту конструкцию (впрочем, весьма распространенную) следует признать типичной для творчества Булгакова и связанной с его киевскими театральными впечатлениями.

Все булгаковские вещи — и прозаические, и собственно драматические — располагаются между двумя крайними точками театральности — между мистерией и буффонадой — и потому легко поглощают все промежуточные виды театральной выразительности. Каждая вещь Булгакова поэтому производит впечатление сумятицы жанров — жанрового многоязычия. В театральном Вавилоне Булгаков был полиглотом, подобно Мастеру и бродячему философу его романа. Читая по-русски диалог Иешуа с Пилатом, мы едва осознаем, что на самом деле (в художественной реальности, в подразумеваемом «оригинале») этот диалог идет на трех языках — арамейском, греческом, латыни. Вот так осознается не сценическое «многоязычие» Булгакова, «снятое» художественным синтезом, а смыслы и эффекты, извлекаемые у нас на глазах из столкновения разных театральных «языков». В этом синтезе растворены ситуации, фрагменты, мотивы, «цитаты», заимствованные из разных, порой, казалось бы, несовместимых источников: мистерия-буфф все в себя примет и все превратит в себя.

Булгаков несколько не маскирует мистериально-буффонадный смысл своих вещей, напротив—заботливо тычет читателя носом в этот смысл, заявленный эпитафиями. У булгаковских эпитафий своя манера, совпадающая с манерой его произведений, моделирующая их в миниатюрном и обозримом виде: обычно эти эпитафии двойные и резко контрастные. В эпитафии к «Жизни господина де Мольера» стоит строчка из Горация: «Что мешает мне, смеясь, говорить правду?», в которой не хватает одного слова — «страшную»: «смеясь, говорить страшную правду», — и эта недостача восполняется вторым эпитафием, эпически-величаво говорящим о трагедии. В эпитафии к «Белой гвардии» рядом с историческими соседствуют мифологические строки, их взаимодействие создает «бездну пространства». То же самое — в эпитафии к «Адаму и Еве»: исполненное пафоса пророчество о благоденствии снабжено шутовской ссылкой на «неизвестную книгу, найденную Маркизовым».

С. Ермолинский как-то обмолвился, что Булгаков словно бы жонглировал стилями и жанрами.³³ Продолжим и уточним метафору: художник, подобно простодушному мастеру — «жонглеру Богоматери» из рассказа Анатоля Франса, становясь вверх ногами и кувыркаясь, возносил «аллилуйя» своему прекрасному и горькому миру.

Замечено, с какой легкостью проза Булгакова транспонируется для сцены. Так бывает легко «перевести обратно» на язык подлинника переводной текст. Эта легкость — свойство структуры: проза Булгакова осуществлена на грани драмы. Он писал пьесы раскованные и емкие, подобно большим жанрам прозы, и прозу, помнящую о своем сценическом происхождении. Свободу, которую художник искал, он несомненно обрел — в творчестве.

³³ Ермолинский С. О. О Михаиле Булгакове // Театр, 1966, № 9, с. 91.