

РОССИЯ МИХАИЛА БУЛГАКОВА 20-30-Х ГОДОВ

Владимир Немцев

В одном из ранних рассказов булгаковский повествователь восклицает: «Ах, я, жалкий провинциал!» Коллеги-писатели на такие подробности были внимательны. И вот уже вслед за этим собратья уверенно зовут Булгакова *провинциалом*. Тем более, что, вероятно, сам писатель к такой характеристике относился болезненно. Причину писатель сам объяснил своему товарищу: «А знаешь, кто мне больше всего навредил? Завистники»¹. Не потому ли ещё он не стал мстить драматургу и рапповскому критику В.Киршону и прочим, когда это уже было можно? Его мораль подсказывала: так вести себя невозможно.

Д.Спендель де Варда заметила, упоминая про Леонида Леонова в окружении других молодых советских писателей: “L`unito nato a Mosca”² («единственный рожденный в Москве». – В.Н.). Действительно, а ведь вся московская советская литература состояла из приезжих, что говорит о литературном подъёме, язвительное же замечание, запущенное, вероятно, с подачи одного из коллег-недоброжелателей, о «провинциализме» Булгакова, отнюдь не отличается объективностью, поскольку мерки стабильного времени неприложимы к ситуации революционных сдвигов в сознании и быте. Да и говоривший это сам был из далёких южных краёв.

Е.С.Громов сообщает важный факт: «Заполняя в 1920 году развёрнутую анкету всеукраинской конференции КПУ, Коба [партийная кличка И.В.Сталина. – В.Н.] пишет в главке «профессия» – «писатель (публицист)»³. Так что ещё меньше обращалось внимания на другое: и писатели, и вожди, считающие себя писателями, происходили из провинции. Это обстоятельство означало одно: революционных преобразований требовала вся страна, не только столицы. И пускай сам Булгаков воевал отнюдь не за революцию, он также прибыл в Москву творить литературу. Призвала его к этому тоже революция. Друг-недруг Булгакова В.П.Катаев повоевал за обе стороны, но теперь-то он, как и бывший эмигрант А.Н.Толстой, был, как любили тогда выражаться, «обеими руками „за“».

Писатели создавали новую революционную культуру, что было вполне в традициях отечественной словесности, только под этой новой культурой всяк понимал своё, и не всегда партийно-советское. Скажем, Булгакову импонировали изменения на основе чисто европейского опыта, крупницы которого писатель вынес из устных воспоминаний Е.И.Замятина, А.Н.Толстого, своей жены Любви Евгеньевны и оставил в рассказах и повестях. В этом смысле Булгакова можно назвать «прогрессистом», или хотя бы сочувствующим техническому прогрессу⁴. Творивший же революцию *писатель-вождь* Сталин иной раз заговаривал как мещанский персонаж Зоценко: «Избиратели-приказчики! Не голосуйте за кадетов, пренебрёгших интересами вашего отдыха»;

¹ Ермолинский С.А. Драматические сочинения. М., 1982. С. 595.

² Giovanna Spindel. La Mosca degli anni: Venti Sogni e utopie di una generazione. Roma: Editori Riuniti, 1999. P. 145. Надо сразу заметить, что «провинциализм», как и другое понятие – «интеллигентность», носит совершенно субъективный характер и применяется в основном из полемических соображений. Хотя в советские времена это были почти официальные характеристики, употребляемые, в свете ещё одного советского понятия «московская прописка», с противоположными знаками: «москвич» – «провинциал». – В.Н.

³ Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. М.: Республика, 1998. С. 64. Это для Сталина не обмолвка, почти все советские вожди выступали в качестве публицистов и литературных критиков, что требовала специфика революционной работы в царской России и эпоха создания советского государства и «выделки нового человека». Эта самоидентификация едко и всесторонне обыграна в кн.: Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 384 с. – В.Н.

⁴ Справедливости ради надо сказать, что печатание в московском издательстве «Недра», тем более в альманахах «Недра», которые составлялись П.Н.Зайцевым, причисляло Булгакова к «правому» флангу попутнической литературы. Однако в действительности Булгакова «даже не относили к числу «попутчиков», а числили по группе «сменовеховствующих», т.е. активно сотрудничающих с берлинской газетой «Накануне» (Динерштейн Е.А. А.К.Воронский: В поисках живой воды. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2001. С. 198). Лишь перед самым роспуском РАППа прижился термин Воронского «советская литература» (там же. С. 202), которым стали великодушно обозначать творчество всех писателей, живущих и пишущих в советский стране. – В.Н.

«Раньше, бывало, на ногу наступишь – и ничего. А теперь это не пройдёт, товарищи!»⁵.

Понятно, почему ранняя проза (фельетоны, рассказы) вызывали реакцию раскаяния Булгакова⁶: они одномерны в художественном отношении. Ведь проза зрелого писателя многослойна. Раннюю же Булгаков не любил потому, что она писалась торопливо, порой фельетоны были не отделаны – из-за журналистской специфики и из-за внутренней необязательности. А пьесы из кавказской жизни были вызваны горячим желанием прославиться. Булгаков потому стыдился многих ранних своих вещей. Писатель с середины 20-х стыдился смеха потому, что почувствовал свой личностный уход от гражданской растерянности. Его перестал устраивать примитивизм анекдота и особенно его низшей формы – каламбура. Но главное, Булгаков стал бояться всякой формы психологической компенсации жизни. Он *вырос как личность*.

Смех в последнем романе имеет уже совершенно другую природу, он вырастает из *личностной силы* повествователя. Как ему изображать нечистую силу в атмосфере странного общества хронического дефицита, в котором «чего нихватишься, ничего нет», а сатане авторитетно заявляют, что он не существует? Описывая современное ему общество, писатель нашёл стиль, представляющий адекват эпохи. Между романом Мастера и «современными страницами», рисующими современную Москву, проходит резкая грань: там высокий реализм, а здесь какая-то сниженная действительность, содержащая мало сатирического⁷. Булгаков просто увидел жизнь в её истинных, чаще непривлекательных, формах. И тогда непременно этой жизни противопоставит эстетическая позиция повествователя.

Вот и понятие России имеет в творчестве писателя прежде всего эстетическую подоплёку. Так каждый русский литературный классик предлагает нам свою страну, населённую его героями, обживающими особое эстетическое пространство и действующими в отдельных обстоятельствах. Чтобы понять, какова Россия Пушкина, Л.Толстого, Тургенева, Достоевского, Бунина, Солженицына, нам необходимо осмыслить предлагаемые ими обстоятельства и героев, населяющих узнаваемую, но такую разную у каждого писателя страну. То, что страна эта Россия, мы понимаем и чувствуем. Однако читательская рефлексия побуждает осознать предлагаемый эстетический феномен.

В отношении булгаковской России осознание особенно сложно и интересно, потому что это писатель, остро и болезненно чувствующий новое время, живший в экстремальную эпоху, которую мы ещё не до конца познали. Булгаков и в жизни, и в творчестве, что редко сочетается в крупном художнике, отразил ключевые моменты истории России современного ему времени. Булгакову удалось художественно охватить и исторический перелом, и его изломанное развитие. Он постиг трагический смысл истории, глубинный слой её, невидимый и не чувствуемый большинством современников. Это всеведение, правда, не делало его вдохновлённым, лишь убило раньше времени.

Россия двадцатых годов встаёт из булгаковской образности и сюжетосложения как самобытная в своём кураже-веселье, но сбившаяся с панталыку страна. В тридцатые годы страна уже видится другой, горькой, усмешливой, но терпеливой. Пореволюционная Россия Булгакова – это Турбины, Шервинский, Лисовичи, Мышлаевский, Тальберг, Лариосик, Шполянский, Русаков, это молодой врач, мечтающий о зрительском кресле в Большом театре, это доктор Бакалейников, это и полковник, умирающий под Чечен-аулом, ещё профессор Преображенский и его ассистент Борменталь, воспитывающие человекообразное существо, Швондер и Зоя, это профессор Персиков и комиссар Рокк, это князь Тугай-Бег и его слуга Гаврила, это Зойка и Абольянинов, Аметистов и Гусь-Хрустальный, это Хлудов и Голубков, Серафима и Чарнота, Люська и Корзухин, это Тихий и Баев, Ар-

⁵ Вайскопф М. Писатель Сталин... С. 25.

⁶ «...я писать фельетонов больше не могу. Физически не могу. Это надругательство надо мной и физиологией». – Булгаков М. Дневник. Письма. 1914-1940. М.: Современный писатель, 1997. С. 87.

⁷ Мы говорили об этом в телепередаче: Михаил Булгаков (Мариэтта Чудакова, Владимир Немцев) // Передача А.Гордона. НТВ. 2003. 17 апреля. См. также в н. кн.: Вопросы изучения художественного наследия М.А.Булгакова. Самара, 1999. С. 62-66.

тур Артурыч и Антуан, Крапилин и епископ Африкан... Булгаковская страна никак не может быть увидена без этих персонажей.

Булгаков, неуверенно чувствующий себя в новой жизни, уверенно отразил её в своих сочинениях 20-х годов, сам став Россией затаившейся, смятенной, несогласной, но вместе с тем осознающей свою нераздельность с происходящим. И он хорошо передал одну из главных бед России – маленькое поле чести для личности. Отсюда и дихотомия «почвенничество – западничество». Эта особенность русской культуры накладывает отпечаток на всю историю страны.

Для того, чтобы проникнуться атмосферой довоенной эпохи, полезно почитать с искренней правдивостью сделанные В.Шкловским повести о времени «Жили-были», «ZOO, или Письма не о любви», «Встречи», где художественно осязаемо показывается порывистая Россия иная, не сталинско-приземлённая, – вся устремлённая в будущее. Хотя и настоящее её устраивает, но лишь как трамплин в это будущее. В одном из своих очерков, «Константин Эдуардович Циолковский», писатель создаёт поразительный портрет русского человека, «ракетносителя», всю жизнь стремившегося к звёздам, чтобы жить на «каменистых площадках»⁸. Зачем только, спрашивается, человеку эта каменная почва? Российского чернозёма ему мало? Не охота возделывать богатые земли?.. Булгакова тоже не устраивало настоящее, но Циолковского, как и большинство советских людей, оно не устраивало потому, что они отказывались от прошлого, и потому, что не хотели обустроиваться в настоящем всерьёз и надолго – их ждало будущее. Но Булгаков считал себя обречённым терпеть лихолетье. Советские люди об этих материях вряд ли глубоко задумывались. Им приходилось повседневно ожидать *неминуемого* счастья, тем более, что его обещали их вожди. Такая вера отчасти возмещала постоянную неустроенность жизни. Кроме того, все *устремлённые в будущее* жить в настоящем не умели, а может, не хотели в силу его скучности и обременительности для этих мечтателей.

Художественное сознание было всегда основой русской национальной жизни, от фольклорных преданий и сказок до святой веры в писательское слово. Складывался на протяжении веков даже некий кодекс писателя – учителя жизни. В основе этого сознания – анархизм, отрицание власти. Ведь русский человек – аристократ духа: он не любит действовать. Особенно ему не по душе банальные поступки, говорящие о «ничтожестве».

«Театральный роман», удачно показывающий модель российской государственности и культуры, как их воспринимал Булгаков, отнюдь не в безобидном контексте отразил и биографические реалии писателя. Один только «режиссёрский театр» метафорически демонстрирует государственный авторитаризм. Ведь вся русская национальная почва отразилась в его проявлениях. Правда, Булгаков в 1937 году, кажется, не понял сути создаваемой административной системы, потому что она только оформлялась, – коммунисты не имели стройного учения о государстве и пользовались самыми радикальными идеями этого плана. Да и понятия такого для слуха общественности не существовало – «тоталитаризм».

Адекватным в этом отношении для писателя стал роман «Мастер и Маргарита» – произведение о власти и об искусстве: там мало женщин и почти нет детей. Зато много inferнальных фигур, ценящих искусство и власть. Гости бала у сатаны проходят парадом сильных мира сего в прошлом, когда они обладали большими объёмами власти. Здесь же находятся и самые известные творцы в разных областях искусства.

Все идеи, темы романа Булгакова, вбирающего в себя многое из жизни XX века, обнаруживают авторское стремление проникнуть в тайны власти – одну из постоянных тенденций произведения. Но дело в том, что свободные личности в авторитарных (читай: тоталитарных) условиях не могут полноценно жить.

Так, вслед за Иешуа и Мастер не хочет бороться, ибо будет хуже. А ведь Иешуа искупил грехи человеческие... Что ж, а Мастер искупил недостаток истины. Но атеисты

⁸ Шкловский В.Б. Жили-были. М.: Советский писатель, 1964. С. 448-457.

не позволяют Мастеру говорить правду. И, что знаменательно, эти атеисты носят фамилии, производные от языческих понятий, как по смыслу, так и в отдельном случае по составу: Ариман⁹, Лаврович¹⁰, Латунский¹¹. Несмотря на зашифрованность главной идеи романа Мастера, слуги режима догадываются о смысле его, точнее, их страшит сама тема о правдоподобии Христа. Значит, роман опубликован быть не может. Найти защиту Мастеру можно только у властей, так что, выйдя из заключения, он добровольно является в «перевоспитательную» лечебницу профессора Стравинского. Тем более, что, на его доверчивую душу, все подобного рода «богоугодные заведения», как известно, находятся под покровительством небес.

Мастер прекрасно отдаёт себе отчёт, что нет смысла бороться за публикацию романа. Не суждено ему быть героем, тем более в исторической действительности второй половины 30-х годов идеологические и литературные преследователи Булгакова сами были казнимы или отправлены в заключение. Потому к этому времени Булгаков делается суровее и трезвее относительно своей судьбы. Художник так устроен, что он больше чувствует власть, чем знает изнутри. Феномен Булгакова как художника в том, что его творчество состоялось, несмотря на отсутствие социальных и психологических условий для творчества. Но у творчества свои меры, забыв про них, общество преждевременно потеряло и С.Есенина, и В.Маяковского, и С.Васильева, и Л.Добychина, и А.Соболя, и М.Цветаеву, и многих других. Пропали целые миры в одном реальном; значит, умалился и он.

Искусство в советскую сталинскую эпоху впитало не только коллизии этой эпохи, но и коллизии искусства, существующего всегда в сложном мире. Творчество Булгакова, А.Платонова, Б.Л.Пастернака пронизано этим отношением к историческим реалиям страны. В этом была их поэтика Голгофы, у каждого своя. И с героями Булгакова происходит удивительная коллизия. Герой (Иешуа), которого создал Мастер, повлиял на его жизнь и взгляды, диктовавшие жизненное поведение. Больше того, Иешуа имел обаяние реального лица, полностью отвечавшего художественному созданию. В этом торжество художника. Но и трагичность коллизии. Мастер уже должен поступать как христианин, а не как писатель. Коллизия усиливается тем обстоятельством, что Иешуа-то мёртв! Совершенно по-нищевски – Бог умер...

Но, обратившись с такими послылками к реальной истории Булгакова-художника, мы увидим, что он почти не знал побед, ибо все основные препятствия на пути его самоидентификации оказались неустранимыми. Он в своей стране постоянно жил в атмосфере злобы и в опасности (Вот его живое ощущение собственной судьбы, бережно переданное в донесении агентуры НКВД от 7 ноября 1936 г.: «Я похож на человека, который лезет по намыленному столбу только для того, чтобы его стаскивали за штаны вниз для потехи почтеннейшей публики»¹²). Конечно, в гражданскую войну взаимная озлобленность дошла до такой высокой точки, что «красные» и «белые» стояли друг друга. Но после победы большевиков Булгаков, не решившийся на эмиграцию, был вынужден выстраивать свои отношения с новой властью, которой он не сочувствовал по идейным соображениям. Но большевики всё равно жили мерками войны. Однако Россия оставалась Россией, и это было главным.

В России проблема власти и творчества не изменилась в своём существе, и Булгаков, уже в традиции XX века, страстно, остро заявляет проблему («Собачье сердце», «Роковые яйца»). Другие писатели не хотят заострять, например, П.Романов не стремится

⁹ В персидской огласовке – Анхро-Манью, князь тьмы, злой дух, глава диков и противник Ормузда в учении Зороастра (Всероссийский словарь-толкователь (составленный несколькими филологами и педагогами): В 2-х т. / Под ред. В.В.Жукова. СПб: Издание А.А.Каспари, 1893. Т. I. А-М. С. 128). Читай: явление язычества. – В.Н.

¹⁰ Фамилия перекликается с «лаврой», то есть крупным монастырём. Вероятно, критик иронично сравнивается с монахом, тогда как он входит в одно из литературных объединений, собранных в романе в МАССОЛИТ. – В.Н.

¹¹ Производное от «латуни» – жёлтого металла, *похожего на золото*, но представляющего сплав 2 ч. меди и 1 ч. цинка. Во всяком случае, *не сталь*. А то, что *похоже* на символы добра, то выражает зло. – В.Н.

¹² Шенталинский Виталий. Мастер глазами ГПУ // Новый мир. 1997. № 11. С. 186.

«вразумлять» читателя – он беспристрастно запечатлевает то, что видит в качестве новых явлений жизни, избегая всяческих оценок, принимая происходящее как данность («Право на жизнь, или Проблема беспартийности», «Товарищ Кисляков», «Собственность»). Это усиливает эстетическую позицию. Но вынуждает потерять идеологическую страстность и проблематическую углублённость.

Так что, можно сказать, писателю в России негоже стремиться в начальники, а государственному человеку – в творцы. Впрочем, это всё опять не правило жизни: все успешные советские писатели, современники Булгакова, признавали правоту власти, и даже «Горький при отдельных несогласиях с диктатором... в главном был с ним заодно»¹³.

Включив, тем не менее, писателей в сферу власти, Сталин интересовался отдельными из них. О настроениях и взглядах этих «инженеров человеческих душ»¹⁴ его извещали собственные референты, идеологические чиновники, а также чекисты, у которых хватало осведомителей. И, разумеется, он прочитывал произведения, отчётливо видя достоинства и изъяны их авторов. Но все они в конечном счёте оказались у него в цепких руках. Способы для компрометации тогда были самыми разнообразными¹⁵. Скажем, на первом съезде писателей 21 августа прозвучала речь И.Г. Лежнёва, в которой тот цитировал ряд печатных высказываний писателей в 1925 году: «В.Вересаев: „Общий стон стоит почти по всему фронту современной русской литературы. Мы не можем быть сами собой. Нашу художественную совесть всё время насилуют. Наше творчество всё больше становится двухэтажным – одно мы пишем для себя, другое – для печати“... Покойный Андрей Соболев... отражая настроение многих беспартийных единомышленников, писал: „Опёка и художественное творчество – вещи несовместимые. Гувернёры нужны детям, но гувернёры при писателе – это более чем грустно“. Лежнёв комментировал: „Эти выступления говорят сами за себя. Выставленные... писателями „общедемократические“ требования заимствованы из меньшевистско-эсеровско-кадетского политического обихода“. Это был прямой донос на живых и на мертвых», – добавляет М.О. Чудакова¹⁶.

Книга, в которой описываются беседы с бывшим идеологическим работником И.И. Гронским, близким к Сталину¹⁷, даёт важные сведения для понимания той атмосферы, которая окружала писателей и других творцов после съезда. Гронский как один из организаторов писательского союза рассказывал исследовательнице в начале 1980-х годов, что немногие перспективные писатели были «поделены» между членами политбюро и доверенными лицами, как сам Гронский: «К каждому писателю было прикреплено несколько членов Политбюро. К Горькому – Сталин, Молотов, я и ещё двое, к Демьяну Бедному – Ворошилов и я. Очень серьезная, трудная работа. О ней никто не знает...»¹⁸.

«Провинциал» Булгаков был неугоден преуспевающим в литературе новым писателям тем, что был внутренне свободен и независим. Это заметно даже по его героям – они все такие. Хитрости карьеры, о которой говорит Бомбардов Максудову, не проходили даром для пробивающихся провинциалов. Мы, кстати, считаем, что одной из решающих причин запрета «Батума» была та, что юный герой пьесы – тоже *свободен и независим*.

¹³ Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. М.: Республика, 1998. С. 90.

¹⁴ Это название применил Сталин на встрече с избранными писателями 26 октября 1932 года. Там же. С. 151.

¹⁵ Вот оценка из эмиграции: «В литературной среде создалась совершенно невыносимая атмосфера доноса и розыска. В органах, посвящённых искусству, почти каждая рецензия – допрос с пристрастием... Всякой пошлости обеспечено право на опубликование, если только выкрашена она в защитные цвета сталинопопослушания. Ведь напечатал Госиздат „Детский Интернационал“ со стихами такого рода: Феска – спелая морковь, В сердце братская любовь...» (Слоним М. Сталинщина в литературе // Воля России. 1930. № 10).

¹⁶ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 2-е изд. С. 535-536.

¹⁷ Там же. С. 672.

¹⁸ Там же. С. 536.

Поскольку природа художественного произведения проявляется только в процессе его анализа, то есть очевидного выявления художественной идеи и жанрового своеобразия, то обратимся к конкретному драматическому произведению литературы. Довольно интересным с этой точки зрения нам представляется «Бег. Восемь снов: пьеса в четырёх действиях» М.А.Булгакова, пьесы, историко-литературоведческого прочтения которой пока не было. Что же касается сценической истории, то она бедна. А вот что стало известно про неё ещё до рождения: «В июле 1927 г. ОГПУ узнало, что Булгаков замышляет ещё одну пьесу. Агент доносил: „Меня считают к/р, ну так я им напишу революционную пьесу“. И уехал в Крым работать»¹⁹.

«Бег» осмысляет узловую момент в жизни поколения, близкого Булгакову: на чьей стороне будет выбор каждого из участников исторических событий гражданской войны, а также каков исход судьбы тех, кто оказался за рубежами России? Штабс-капитан Мышляевский в первом варианте пьесы Булгакова «Белая гвардия» ещё говорил о тех, кто стремился в эмиграцию: «Куда ни приедешь, в харю наплюют: от Сингапура до Парижа»²⁰. И вот действительно – плюют, а они увёртываются...

Противостояние одних героев другим в «Беге» очевидно: Чарнота – Артур Артурович, Чарнота – Корзухин, Хлудов – главнокомандующий, Хлудов – Крапилин. То есть, это противостояние «идеалистов» и циничных людей практической сметки, либо просто людей здравого смысла. Но всё это второплановые конфликты. Главный конфликт составляет смутное противостояние всех героев року ли, чужбине ли в виде «проклятого города» Константинополя, восставшей ли крестьянской стране России... Думается, существо конфликта пьесы трудно сформулировать потому, что конфликт разлит в действии, в диалогах, в жанровых особенностях, и то, что происходит, воспринимается скорей чувствами, чем разумом. И чтобы освоить конфликтные ситуации, приходится вновь обращаться к историческому контексту тогдашнего времени.

Драматург в 20-е годы был антисоветски настроен, поэтому трагизма в первом варианте пьесы значительно меньше: вот и Хлудов тогда возвращается в Советскую Россию, подобно генералу Слащёву, надеясь встретить узнаваемые черты родной страны и послужить России по-своему; может быть, такому исходу способствуют сменовеховские настроения в обществе, и главным образом за границей. А в 1937 году, когда написана окончательная редакция пьесы, таких иллюзий ни у кого из персонажей не остаётся, кроме законченных идеалистов Серафимы и Голубкова, но они теперь как бы не *в счёт*. У самого Булгакова иллюзий было мало уже в 1930 году, когда он пишет письмо Сталину²¹, прося *отпустить* его из России. Потому Хлудов стреляется. Он решил про себя сделать это уже давно, но осуществляет тогда, когда его помощь уже никому не требуется. В 30-е годы Булгаков, видимо, стал большим монархистом, чем в молодости. К тому же монархических признаков в жизни общества добавилось, по сравнению с началом 20-х. И всё это послужило причиной более беспощадного к реалиям жизни взгляда на ситуацию, отражённую в пьесе. Общество во время гражданской войны настолько разделилось, что и монархические тенденции конца 30-х не имели ничего общего с монархизмом Российской империи. Гражданские войны вообще историей не пересматриваются.

Диктатура и авторитаризм всегда кажутся незыблемыми. Это демократия хрупка. История же показывает, что режимы личной власти разламываются мгновенно, а демократия живёт долго. Если же её сменяет на время авторитаризм, то в стране начинается борьба с последствиями демократических свобод. Когда происходит наоборот – такой острой проблемы не существует. В этом смысле довольно интересной представляется пьеса «Адам и Ева», свидетельствующая о государственных иллюзиях писателя. Булгаков не мог видеть, что дело идёт к тоталитарному устройству

¹⁹ Шенталинский Виталий. Мастер глазами ГПУ... С. 183.

²⁰ Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов / Театральное наследие. 2-е изд., стереотип. Л., 1990. С. 107.

²¹ «...28.3.1930 г. письмо Правительству СССР, по духу – Сталину; один экз. – в ОГПУ, чтобы дошло наверняка». (Шенталинский Виталий. Мастер глазами ГПУ... С. 188).

страны²², и надеялся, видимо, на возможность влиять своим творчеством на принятие здравых политических решений.

В пьесе на первом плане подаётся ницшеанское решение смены супруга. Однако главное в ней – тема организующей силы в обществе – механизма осуществления событий. Лётчик Дараган в этом отношении противостоит профессору Ефросимову, который склонен к компромиссному и конвергентному разрешению конфликтов. Так, учёный, открывший способ обеззараживания химического поражения, намерен отдать открытие в руки обеих воюющих сторон. Ефросимов не склонен ради агрессивного решения коммунистической идеи подвергать опасности химического отравления сограждан.

Дараган олицетворяет совершенно иное организующее начало, человека долга, для которого потери ничто перед достижением большевистской задачи. Это сложившийся тип советского комиссара по призванию. «Сталинский сокол» мгновенно определил классовое лицо Ефросимова и решил его арестовать, а при необходимости уничтожить. Нравственные мотивы «классового врага» его ни в малейшей степени не интересуют.

Тут вспоминается отчёт об одном океанологическом опыте²³. Рыбий косяк самоорганизован потому, что каждая рыба стремится скоординировать свои перемещения с соседями. В мозгу рыб есть участок, отвечающий за координацию в пространстве. Если его удалить, то рыба, выпущенная обратно в косяк, становилась *лидером* косяка... Тривиальный вывод не должен нас увлекать своими шаловливыми ассоциациями: дело гораздо сложнее. Ведь оторвавшийся от своей среды человек, как и рыба без центра координации в мозгу, ищет иные пути, ибо никакое живое существо не способно бродить по миру безо всякой цели – в крайнем случае, он свою цель просто придумает. Если другим эта цель приглянется, они ринутся следом.

Бывшая собака Шариков – та же «рыба» без мозгового центра, отвечающего за координацию в социуме. Такие, особенно ещё и необразованные, готовы на «космические глюпости». Герои «Бега» стремятся на родину. У Шарикова и родины-то нет, это «человек мира», чей собачий предок был рад тому месту, где его накормят. Что хорошо и естественно для собаки, человеку – вздор. Понятно, как идеи швондеровского интернационализма довели получеловека Шарикова до практического занятия – искоренения котов. Человеку без чувства своего конкретного места в социальном обществе всегда кто-то мешает.

Повесть «Собачье сердце» гротескна не в положениях, а в показе реализации идеи «пролетарского интернационализма». Дараган, впрочем, не таков, это именно *сталинский* «сокол», организующий хоть оборону Ленинграда, хоть «обезвреживание» академика Ефросимова, хоть, если прикажут, литературный процесс.

А вот другой образчик «нарушения координации в пространстве» тогдашней «организованной» литературы, на которую ориентировался Пончик-Непобеда: «В центре романа В. Некрасова – колхозный бригадир Васёна. На всем протяжении книжки буквально все герои любят чисто женскими качествами Васёны – и колеблющийся середняк Илья Степанович, и сын его Пашка, и помощник директора МТС, и кузнец Игнат, да и сам автор... Происходит тщательная регистрация того, как Васёна „покачивает крутыми бёдрами“, как „из-под юбки дразнит круглое, розовое, как спелое яблоко, колено в мелких пупырышках“ и т.п. Специфическим отношением к колхозному бригадиру заражаются даже солнце и ветер, и автор сообщает: „Ветер обжимает юбку, щекочет грудь, тяжестью наливает бедра“... Вместо того чтобы показать рост женщины в колхозе, автор увлекается вдовьями переживаниями Васёны... „Большая семья“ Некрасова – фальшивая книжка. Автор отодвинул на задний план, а то и совсем замолчал всё то новое, что растёт в колхозах, а вместо этого дал карикатурное изображение жизни колхоза»²⁴. Всё безрадостно

²² См. об этом в н. кн.: Вопросы изучения художественного наследия М.А. Булгакова. Самара, 1999. С. 79.

²³ С 26 апреля по 6 мая 2000 года в Москве работал по грантам НАТО Институт перспективных исследований, посвящённый теории хаоса, нелинейной динамике и их приложениям в науках об обществе и жизни. Доклад Сергея Семовского из Сибирского отделения РАН был посвящён классическим опытам с рыбами (См.: Левкович-Маслюк Леонид. Тусовка хаотических энсэев // Компьютера. 2000. 16 мая. № 17 [346]. С. 1).

и куда-то сдвинуто в той литературе...²⁵.

В конце 1920-х – начале 1930-х годов, значит, и в период создания «Адама и Евы», Сталин считал художественную литературу особо важным видом государственной и идеологической деятельности. Но из-за неопределённости, шаткости чувств и мыслей гуманитарной интеллигенции постепенно разочаровался в её роли. Тут и Горький повлиял со своим крайне противоречивым характером²⁶. Ходасевич пишет о Горьком, не любившем «голой» правды, что обман, внушающий надежду, по нему, лучше, и это хорошо показано в драме «На дне»²⁷. Скорей всего, такая особенность коренится в самой основе русской жизни. И советская пропаганда эту ложь-надежду усвоила и довела до крайности, так что даже, пожалуй, и сам вождь не мог не морщиться, слыша отдельные колоратуры.

А пока современная Булгакову литературная жизнь проникнута агрессивным честолюбием, злобными выпадами против противников. Тогда как в отношении к врагам ни один из близких писателю героев не может быть уличён в предвзятости, беспощадности, немилосердии. В романе «Белая гвардия» герои, подобно пушкинскому Петру Гринёву, проникнуты чувством чести, их никто не упрекнёт в криводушии. В «Мастере и Маргарите» ситуации, связывающие главных героев с Воландом, удивительно повторяют взаимоотношения Петра Гринёва, Маши Мироновой и Пугачёва. Причём, главное, что всех их связывает, – это милосердие. Истинно христианские чувства и взаимоотношения сплачивают пушкинских героев во время их встреч и общений через посредников. При этом Гринёву удалось ни разу не нарушить офицерского и дворянского долга, не пойти на сделку со «злодеем». Наоборот, Пугачёв неизменно помогает ему разрешить все жизненные трудности и принимает доводы своего друга-врага. Ибо он – тоже христианин, и ему не чуждо милосердие.

В «Мастере и Маргарите» взаимоотношения героев с Воландом гораздо сложнее. Между ними нет взаимопонимания – достаточно вспомнить досаду Воланда по поводу участия Маргариты в судьбе Фриды. Подруга Мастера предстаёт христианкой, а вот Воланд принципиально отвергает милосердие в людских отношениях. Правда, Воланд симпатизирует Мастеру, но тот не очень-то чтит своего «патрона», он покоряется ему как посланцу высших сил, и не больше того. Воланд, наподобие пушкинского Пугачёва, платит покровительством Мастеру за то, что писатель сумел показать истинное положение дел в древнем Иерусалиме, не забыв отразить и воландово присутствие в тех местах и в то время. Только Воланд здесь не милосерден, но справедлив. Должен ведь он проводить свои законы на земле и в человеческой истории, раз уж Иешуа умер. Мастер, кстати, тоже заслуживает смерти, пусть и не столь славной и искупительной, но обычной человеческой, отчасти приближающей его к Иешуа, сыну Бога. Однако, в царстве покоя ему надлежит искупить свою греховную художничью породу, только прежде следует завершить одно дело – закончить свой роман. И Мастер с готовностью дописывает

²⁴ Малахов К. Фальшивый роман [О кн.: Некрасов В. Большая семья: Роман. М., 1937] // Литературная газета. 1937. № 36. С. 3.

²⁵ «Советская литература – явление сложное. Она тесно связана со всем происходящим в России, и её положение поддается отчетливому анализу почти так же трудно, как общее состояние страны... Надо всегда помнить, что все движения и течения советской литературы – как, в сущности, и все процессы современной русской жизни вообще, – представляют собой результат столкновения или соприкосновения двух сил: власти и народа, режима и среды, произвола и творчества, – и что, если этой двойственностью пренебречь, выводы наверное окажутся фальсифицированными...» (Адамович Г. Литература в СССР // Русские записки. 1938. № 7).

²⁶ В «Дневнике» К.И.Чуковского в ноябре 1919 г. приводится его разговор с Д.С.Мережковским: «Говорили о Горьком. Горький двурушник: вот такой же, как Суворин. Он азефствует искренне. Когда он с нами – он наш. Когда он с ними – он ихний. Таковы талантливые русские люди. Он искренен и там и здесь» (Чуковский К. Дневник. 1909-1929. М., 1991. С. 124-125). В октябре 1920 г. Чуковский откровенно беседовал с Горьким, который ему признался: «Я знаю, что меня должны не любить, не могут любить, – и примирился с этим. Такая моя роль. Я ведь и в самом деле часто бываю двойствен. Никогда прежде я не лукавил, а теперь с нашей властью мне приходится лукавить, лгать, притворяться. Я знаю, что иначе нельзя» (Там же. С. 148).

²⁷ Ходасевич В.Ф. Горький // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 139, 148.

произведение, освобождая Пилата от мук совести и мук телесных, то есть, от мучительной жизни, отпуская игемона к Иешуа: «Свободен! Свободен! Он ждёт тебя!».

Г.Черникова первой сопоставила «роман итогов» Булгакова с эстетико-художественной традицией русской литературы и русской философии начала XX века²⁸. Правда, Черникова тут же оговаривает «невозможность сравнения творчества Булгакова и творчества русских символистов как двух *эстетических* систем, ибо Булгакову был чужд лирический мир символизма с его религией, мистикой и метафизикой. Однако в художественной практике находим много совпадений и параллелей»²⁹.

Таким образом, уже в первое десятилетие после публикации булгаковского романа заявлено о несовместимости булгаковской эстетики с мистикой начала XX века, но вместе с тем об интересе писателя к этой завораживающей современников тематике. И в самом деле, рамочный роман Булгакова написан им с предельно реалистической серьёзностью. «В романе Иешуа лишён всего неземного, чудесного, сверхъестественного... – пишет немецкий исследователь. – Булгаковский Иешуа укоренён скорее всего в религиозной и философской традиции, которая представлена в Германии именами Гёте, Гёльдерлина, Гегеля, а на родине Булгакова философами Григорием Сковородой, Владимиром Соловьёвым и великими писателями Достоевским и Л.Толстым... Зло, существование которого столь трудно объяснимо и которое приводит Ивана Карамазова у Достоевского к сомнению в Боге и бунту против жизни, несёт, по мысли Лейбница и Гёте, а также других, только что названных немецких и славянских мыслителей и поэтов, позитивный смысл»³⁰. Эти обстоятельства тем важнее, что в романе Мастера говорится о вещах крайне сложных для художественного воплощения. Поэтому писатель здесь виртуозно использует поэтический приём подтекста.

В «Мастере и Маргарите» хоть во что-то верят все персонажи. Без веры остаётся лишь один – Берлиоз, свободно ориентирующийся в мировой истории, но ни к чему не привязанный. И дом его по своему праву занимает нечистая сила. Вот по вере его – и смерть. Как, кстати, и в «Собачем сердце», в случае с Шариковым, тоже не находящим вокруг ничего возвышенного, и порывающимся все наболевшие вопросы решать радикальными мерами («Завтра я тебе устрою сокращение штатов!»; «У самих револьверы найдутся»³¹), а в скором будущем своих противников готовым преимущественно уничтожать.

В противовес этим персонажам характер Мастера – это образ русского творческого человека. На Руси все великие художники виделись святыми. И Мастер похож на святого – и жертвенностью, и незлобивостью, своим пассивным упрямством, и похож настолько, насколько только может грешный земной индивидуум. Божий человек! Именно такому имени не надо. Ну и, конечно, Мастер, в силу своей святости, отторгается эпохой. Он безусловно не вписывается в неё. Это в большей мере психологическая причина, чем социальная или политическая. Именно этим можно объяснить скепсис и к роману Мастера, и к мениппее Булгакова у отдельных русских читателей рубежа XX-XXI веков.

Однако взаимодействие писателя и *неразделённой* действительности создаёт мучительную загадку. В этом плане показателен роман В.Войновича «2042» написанный не без учёта «Мастера и Маргариты». Там пародийно переосмыслиется мотив воздействия художественного произведения на действительность. Мастер создал Иешуа, который решает его судьбу, или он только угадал его? Писатель Карцев создал культ Сима Симыча Карнавалова, решающего в финале его судьбу, или только точно отразил то, что увидел,

²⁸ Черникова Галина. О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастера и Маргариты» // Analele Universitatii din Timişoara: Ser. ştiinţa filol. 1978. Vol. 9. P. 215.

²⁹ Там же. Отметим, что всё чаще в булгаковедении говорится о свободном, хотя и на уровне дихотомических концепций, обращении писателя к эстетически чуждым, идейно неблизким, источникам, с целью оспаривания их, а то и каких-то частичных схождений. – В.Н.

³⁰ Мюллер Л. Образ Христа в новой русской литературе. Булгаков: вина и прощение // он же. Понять Россию: Историко-культурные исследования / Пер. с нем. Л.И.Сазоновой. М., 2000. С. 368-369.

³¹ Булгаков М.А. Собр. соч. Указ изд. Т. 2. Собачье сердце. С. 202.

путешествуя во времени? Художник больше пророк или угадчик? Проблема повторяется неоднократно в разных произведениях («Мольер», «Пушкин», «Театральный роман»).

Все идеи, слухи, коллективные ощущения, то и дело посещающие советскую творческую интеллигенцию, были своеобразной компенсацией уступкам души и творчества и порой были результатом недостатка научной информации, а также заменяли неразвитое общественное мнение.

Литература

1. Булгаков М. Дневник. Письма. 1914-1940. М.: Современный писатель, 1997.
2. Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов / Театральное наследие. 2-е изд., стереотип. Л., 1990.
3. Адамович Г. Литература в СССР // Русские записки. 1938. № 7.
4. Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
5. Всероссийский словарь-толкователь (составленный несколькими филологами и педагогами): В 2-х т. / Под ред. В.В.Жукова. СПб: Издание А.А.Каспари, 1893. Т. I. А-М.
6. Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. М.: Республика, 1998.
7. Динерштейн Е.А. А.К.Воронский: В поисках живой воды. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2001.
8. Ермолинский С.А. Драматические сочинения. М., 1982. С. 595.
9. Левкович-Маслюк Леонид. Тусовка хаотических сэнсэев // Компьютерра. 2000. 16 мая. № 17 [346].
10. Малахов К. Фальшивый роман [О кн.: Некрасов В. Большая семья: Роман. М., 1937] // Литературная газета. 1937. № 36.
11. Мюллер Л. Образ Христа в новой русской литературе. Булгаков: вина и прощение // он же. Понять Россию: Историко-культурные исследования / Пер. с нем. Л.И.Сазоновой. М., 2000.
12. Немцев В.И. Вопросы изучения художественного наследия М.А.Булгакова. Самара, 1999.
13. Немцев В.И. Трагедия истины. Самара: СНЦ РАН, 1999.
14. Слоним М. Сталинщина в литературе // Воля России. Париж, 1930. № 10.
15. Spindel Giovanna. La Mosca degli anni: Venti Sogni e utopie di una generazione. Roma: Editori Riuniti, 1999.
16. Ходасевич В.Ф. Горький // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997.
17. Черникова Галина. О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастера и Маргариты» // Analele Universitatii din Timișoara: Ser. știința filol. 1978. Vol. 9.
18. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 2-е изд.
19. Чуковский К. Дневник. 1909-1929. М., 1991.
20. Шкловский В.Б. Жили-были. М.: Советский писатель, 1964. С. 448-457.
21. Шенталинский Виталий. Мастер глазами ГПУ // Новый мир. 1997. № 11.