

**С. В. НИКОЛЬСКИЙ**

---

**НАД СТРАНИЦАМИ  
АНТИУТОПИЙ**

**К. ЧАПЕКА и М. БУЛГАКОВА**

---

**ПОЭТИКА СКРЫТЫХ МОТИВОВ**

---

Учреждение Российской академии наук  
Институт славяноведения РАН

С. В. НИКОЛЬСКИЙ

НАД СТРАНИЦАМИ  
АНТИУТОПИЙ  
К. ЧАПЕКА  
И М. БУЛГАКОВА

(ПОЭТИКА  
СКРЫТЫХ МОТИВОВ)

Москва  
2009

Ответственный редактор:  
*Л. Н. Будагова*

**С. В. Никольский. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (поэтика скрытых мотивов).** – М.: Институт славяноведения РАН, 2009. – 2-е изд., испр. и доп. – 192 с.

В книге исследуется поэтика социально-фантастических произведений Карела Чапека и Михаила Булгакова, срастание структуры антиутопии и философской притчи с адресной сатирой на современность. Особое внимание уделено искусству подтекста, повествования «с ключом», иносказательных композиций, аллюзий. Выявляются черты типологического сходства и своеобразия художественных исканий чешского и русского писателей. Затронут вопрос о возможности соприкосновения литературных интересов М. Булгакова с творчеством Чапека.

Книга рассчитана на филологов и широкий круг читателей.

*Посвящается светлой памяти отца  
Никольского Василия Сергеевича*

## От автора

Творчество Карела Чапека и Михаила Булгакова вызывает так много аналогий, что, пожалуй, еще больше исследователей и читателей может удивить разве лишь столь же яркое своеобразие этих писателей, драгоценная неповторимость каждого из них.

Они творили в одно время. Практически совпадают даты их жизни: Карел Чапек – 1890–1938, Михаил Булгаков – 1891–1940. Оба писателя принадлежат к одной эпохе, которую когда-то назвали эпохой войн и революций. В поле зрения обоих авторов находились одновременно жизнь человека и человечества, судьбы личности и судьбы родины. Индивид воспринимался ими в контексте макромира человеческих отношений, в потоке больших и тревожных процессов, которые с особой силой обозначились в последнее столетие как глобальные. Оба терзались крайними пограничными вопросами и загадками самого феномена человека и человеческого бытия. Самым главным предметом тревог и философских исканий для обоих писателей была грозно возрастающая конфликтность современного мира, то «страшное обесценивание человеческой жизни», о котором как о роковой мете времени Карел Чапек писал в 1920 г.: «Человек становится страшно важной вещью для литературы, становится тем, что нужно во что бы то ни стало защитить и спасти»<sup>1</sup>. Чешский исследователь Ф. Черный вообще отметил, что главную тему творчества Чапека можно было бы определить словами «человек в осаде»<sup>2</sup>. (Ситуация «человек в осаде» и в прямом смысле не раз встречается в его произведениях, а в драме «R. U. R.» и романе «Война с саламандрами» в осаде оказывается и все человечество.)

И чешский и русский писатели задумывались, не являемся ли мы современниками своего рода аномальной полосы в истории человеческого рода, отмеченной небывалой дегуманизацией жизни. В этой связи оба размышляли о самой сущности человека, о том, что же делает человека человеком, размышляли о «человекообразующих» константах и об отклонениях от человеческой «нормы» в общественной и международной практике. Именно в атмосфере подобных размышлений возник в их творчестве образ псевдочеловека, т. е. двойника человека, не обладающего, однако, его сущностью, – роботы и саламандры у Чапека, Шариков у Булгакова. С образом псевдочеловека (иногда – «редуцированного» человека) оба автора и соотносят определенные явления и события наших дней, достигая сильного обличительного эффекта. Этот образ становится своего рода индикатором утраты гуманистического начала

в тех или иных формах человеческих отношений. Оба писателя были убежденными противниками радикализма и насилия, а также идей, доктрин и теорий, оправдывающих насилие и возлагающих на него надежды. В значительной степени против дегуманизации жизни направлены своей философской энергией ключевые романы и драмы чешского и русского писателей.

Существенными чертами сходства обладает и структура произведений братьев Чапек и Булгакова. Особенно бросается в глаза слитное использование каждым из них структурообразующих возможностей различных жанров, зачастую, казалось бы, далеко отстоящих друг от друга. Да и набор вовлекаемых в синтез форм в значительной части совпадает. В их творчестве сошлись различные виды фантастики (включая научную фантастику, а у Булгакова и демонологию), философские построения, гротеск, ирония, сатира и юмор, детективный и приключенческий жанры, иносказания, стихия пародии и комической стилизации и многое другое.

По своей актуально-философской направленности основные произведения К. Чапека (некоторые из них написаны им в соавторстве с братом Йозефом<sup>3</sup>) и М. Булгакова принадлежат к классу антиутопий. Повышенный удельный вес произведений этого типа в литературе XX в. объясняется, видимо, особенностями самой эпохи, изобиловавшей замыслами насильственного преобразования бытия, причем не ощущалось недостатка и в попытках претворения этих замыслов в жизнь. Русский философ Николай Бердяев с иронией писал о нашем времени: «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой, мучительный вопрос. Как избежать их окончательного осуществления <...>. И открывается, быть может, новое столетие мечтаний интеллигенции и культурного слоя о том, как избежать утопий, как вернуться к не утопическому обществу, к менее “совершенному” и более свободному обществу». Английский писатель Олдос Хаксли поставил эти слова эпиграфом к своей антиутопии «О дивный новый мир»<sup>4</sup>.

Элемент утопического мышления – наверное, не только неизбежное, но и необходимое слагаемое человеческого сознания. Это одна из сфер и форм пытливых поисков человеческого ума и человеческой мечты. Но иногда утопический элемент начинает как бы превышать свои функции и приобретает чрезмерную власть над умами и страстями людей. И Бердяев, вероятно, прав, полагая, что особые размеры это явление приобрело в наши дни. На наших глазах в разных концах земного шара то и дело возникают призраки не только благих, но и зловещих утопий – националистических, социальных, конфессионально-фундаменталистских и т. д. При этом их глашатаи нередко доходят до крайностей, покушаясь на радикальную переделку бытия чуть ли не в пла-

нетарных масштабах, возлагая надежды на международный терроризм и т. д. Сродни опасным и опрометчивым утопическим иллюзиям и нередкая пренебрежительная недооценка негативных явлений, возникающих в виде побочных следствий научно-технического прогресса, недостаточная способность или нежелание (например, из корыстных интересов) предвидеть и предотвращать экологические и техногенные бедствия и катастрофы, иногда уже сопоставимые в наши дни с природными катаклизмами. Не случайно именно в XX в. возник термин «роман предостережения», а среди авторов произведений этого рода мы встречаем писателей с громкими именами: Г. Уэллс, К. Чапек, Е. Замятин, М. Булгаков, А. Платонов, О. Хаксли, Д. Оруэлл, С. Лем, Л. Леонов и многие другие.

Характерна и другая примета времени: связь литературных антиутопий с актуальной современностью зачастую не ограничивается пределами философских соотнесений и аналогий. Авторы нередко идут дальше, совмещая условно-притчевые и фантастические жанровые формы с непосредственным и конкретным обличением реальных сил зла в современной жизни, соединяя эти структуры с иронической, смеховой, пародийной, сатирической, памфлетной стихией. Сохраняется изображение вымышленной, часто фантастической, действительности (что является эффективным средством заострения проблем и гиперболизации тех или иных явлений), но одновременно изыскиваются все новые и новые способы актуальных сближений этой действительности со знакомой читателю реальностью. Происходит сокращение «зазора» между ними. Воображение не только отрывается от жизненной эмпирии, пускаясь в отважный и далекий полет, но и возвращается к ней, снова вплотную с ней соприкасаясь. Смелая художественная абстракция начинает выступать в союзе чуть ли не с литературой факта.

Часто претерпевает изменения сам хронотоп. Действие, например, происходит не в удаленном и изолированном пространстве, как это чаще всего бывало некогда в утопиях и антиутопиях, не в будущем (или прошлом), а в реальном пространственно-временном контексте, оказывается непосредственно вписанным в современность («Война с саламандрами» К. Чапека, '«Чевенгур» и другие произведения А. Платонова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Пирамида» Л. Леонова и т. д.). Практикуются разные способы «зачерпывания» зловещей действительности – используются реминисценции из нее, связанные с конкретными процессами, событиями, фактами, создаются узнаваемые кальки с них. Иногда в роли участников вымышленных событий выступают известные личности или их «двойники». Прогностически-футу-

рологический по своим истокам и многим показателям жанр срastaется с повествованием о современности, с художественными формами конкретно-адресного осуждения.

Все это находит яркое выражение в частности и в творчестве Карела Чапека и Михаила Булгакова, что и послужило одним из побудительных мотивов к параллельному исследованию творчества чешского и русского писателей в предлагаемой читателю книге. При этом автор стремился выявлять не только черты сходства, но и различия. Своеобразие обоих писателей (национальное и индивидуальное) представляет не меньший интерес, чем моменты совпадений и близости, и позволяет судить о богатстве тенденций в литературе и их вариативности. Автор книги считал также целесообразным включиться в исследование вопроса о возможности творческого контакта Булгакова с чешским писателем. Вопрос этот белло затрагивался булгаковедами, но специально не анализировался.

Работа не претендует на целостное освещение философской фантастики Чапека и Булгакова. Рассматриваются лишь отдельные вопросы поэтики и художественной структуры<sup>5</sup>.

Несколько слов о построении книги. Первоначально автор намеревался последовательно идти по пути сравнительного анализа определенных элементов художественной системы обоих писателей, сопоставляя пункт за пунктом их особенности по соответствующему плану. Однако оказалось, что некоторые вопросы их творчества, особенно у Булгакова, требуют дополнительных разработок. В итоге сделана попытка в той или иной мере совместить обе задачи, что наложило отпечаток на организацию материала и характер изложения, которое концентрируется вокруг тех или иных конкретных проблем или отдельных произведений. В процессе работы автор опирался на свои ранее опубликованные исследования и выводы, иногда корректируя их.

Исследуя творчество Карела Чапека, автор этой книги встречал дружелюбное внимание со стороны своих чешских коллег и друзей, оказывавших также помощь ему литературными материалами и советами. С глубокой благодарностью вспоминаю общение с блестящими знатоками и исследователями творчества братьев Чапек Мирославом Галиком, Яном Мукаржовским, Франтишекком Черным, Иржи Опеликом, Милошем Погорским, переводчиком моей монографии о К. Чапеке на чешский язык Миланом Гралой. Незабываемыми остались в памяти встречи с вдовой Карела Чапека Ольгой Шейнпфлюговой. Автор искренне признателен также исследователям М. Булгакова – Б. С. Мягкову, Е. А. Яблокову, Б. В. Соколову, М. С. Петровскому, А. А. Кораблеву, проявившим интерес к его наблюдениям.



## Примечания

<sup>1</sup> *Čapek K. Spisy. Praha, 1985. XVIII. S. 222, 224.* Всюду дальше, кроме оговоренных случаев, цитация сочинений Чапека производится по этому изданию, и отсылки делаются в тексте – указывается том (латинскими цифрами) и страница (арабскими).

<sup>2</sup> *Černý F. Osaczony człowiek // Pamiętnik słowiański. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1992. XL. S. 91–96.* Позднее в книге: *Černý F. Premiéry bratři Čapků. Praha, 2000. S. 86–88.*

<sup>3</sup> Старший брат Карела Чапека Йозеф, художник и писатель, родился в 1887 г., умер в 1945 г. в гитлеровском концлагере.

<sup>4</sup> *Хаксли О. О дивный новый мир // Антиутопии XX века. Фантастика 2. М., 1989. С. 131.*

<sup>5</sup> Творчество К. Чапека более широко освещается в книгах автора: *Никольский С. В. Карел Чапек – фантаст и сатирик. М., 1973* (чешский перевод: *Nikolskij S. V. Fantastika a satira v díle Karla Čapka. Praha, 1978*); *Никольский С. В. Карел Чапек (100 лет со дня рождения). М., 1990.*

## **Искусство научной фантастики, философской притчи и повествования «с ключом»**

Во второй половине XIX века в мировой художественной литературе все заметнее дают знать о себе произведения, составной частью или даже основой которых становится научная фантастика. Раньше она появлялась в ней скорее в виде отдельных прослоек и островков. Теперь принцип «научной фикции», научно-фантастического допущения постепенно вызывал все больший интерес и писателей и читательских кругов. Особенно яркое выражение новая тенденция получила в творчестве Жюль Верна, который создал «роман науки», как он его называл, роман о научных открытиях. История фантастического научного открытия, феноменального изобретения, подвиг ученого, демонстрация заманчивых возможностей человеческого разума и его грядущих завоеваний составляли основное содержание, смысл и пафос произведений французского писателя. Авантюрно-приключенческая интрига или канва романа путешествий, соединяясь с научно-фантастической посылкой, также служили донесению этого главного содержания. Сочинения Жюль Верна получили всемирную известность, сделались излюбленным чтением молодежи и способствовали дальнейшему формированию новой области литературы.

Следующий этап в развитии научной фантастики во многом оказался связанным с именем Герберта Уэллса. Научно-фантастическое допущение приобрело у него новую функцию. То, что в творчестве Жюль Верна служило непосредственным предметом изображения, становится теперь одновременно средством и способом достижения и иных целей. Научно-фантастическая идея стала использоваться в качестве инструмента для создания условных обстоятельств, нужных писателю-фантасту в интересах гиперболического заострения тех или иных жизненных тенденций и философских вопросов. Открывался простор для проведения своего рода крупномасштабных мысленных экспериментов и для исследования с их помощью больших проблем бытия, его перспектив, противоречий, диссонансов, которые в условных обстоятельствах как бы разрастались до гигантских размеров, до конца проявляя свой потенциал, очень часто негативный. Герберт Уэллс писал, что раньше «фантастический элемент вводился в произведение с помощью магии. Однако, в конце прошлого века стало трудно извлечь из магии хотя бы каплю веры в подлинность происходящего. Мне пришло в голову, что обычное интервью

с дьяволом или волшебником можно с успехом заменить искусным использованием положений науки. Это не было великим открытием. Я только заменил старый фетиш современным и приблизил его, сколько было возможно, к настоящей теории»<sup>1</sup>. Самооценка писателя здесь явно занижена. Инициатива Уэллса оказалась чрезвычайно перспективной и плодотворной. Научная фантастика в известной мере превращалась в полигон для социального и философского анализа в духе прогнозов, утопий, антиутопий, романов предостережения и т. п.

В XX веке значительный вклад в развитие научной и философской фантастики внесли и представители славянских литератур – чешской, русской, украинской, польской. Достаточно вспомнить имена К. Чапека, Е. Замятина, А. Беляева, А. Толстого, М. Булгакова, Л. Леонова, В. Винниченко, а также писателей следующего поколения – И. Ефремова, С. Лема, братьев Стругацких...

Каждый из них открывал какие-то новые стороны и возможности в этой области литературы. В творчестве К. Чапека и М. Булгакова, на наш взгляд, с особой силой проявился и процесс синтеза научной фантастики (в собственном смысле слова) с большой литературно-эстетической культурой. Интеллектуальное начало, творческий полет научно-фантастического воображения находятся у них в удивительной гармонии с искусством художественного творчества. Оба писателя творили на высшем уровне современной литературной культуры (не впадая в то же время в искус изошренности).

Надо сказать, что замечательным свойством и самой научной фантастики оказалась ее способность легко и свободно синтезироваться как со смелыми интеллектуальными построениями и операциями, так и с самыми разнообразными художественными формами. В произведениях Чапека и Булгакова интереснейшие явления художественного синтеза наблюдаются, в частности, в сфере жанра. Мутации затрагивают у них не только периферийные и вторичные элементы и атрибуты различных жанров, но и прежде всего главные структурообразующие их принципы, что дает зачастую весьма оригинальные сплавы, порождая своего рода синергический эффект. У Чапека научная фантастика взаимодействует и взаимопроникает с философскими построениями, с сатирой, юмором, гротеском, детективным, приключенским жанрами, а порой и с лирической стихией. В дальнейшем нам еще предстоит называть буквально десятки жанровых форм, использованных им (в том числе в виде пародийных и юмористических стилизаций) в романе «Война с саламандрами» (1936). Но для начала коснемся некоторых особенностей и сторон художественной системы романа «Кракатит» (1924), тем более что они находят аналогии и у Булгакова. К числу главных специфических черт относится

насыщенность романа философскими размышлениями о будущих судьбах человечества и об опасностях на его пути.

Роман был написан вскоре после небывалых по масштабам кровавых военных потрясений 1914–1918 годов, когда человечество столкнулось с первым крупным симптомом процесса, который мы сейчас называем глобализацией. И симптом этот по иронии судьбы оказался первой в истории человечества всемирной войной. Проблему нарастающей конфликтности человеческого бытия Чапек вслед за Уэллсом поставил в связь с перспективой появления сверхоружия.

Повествуется о гениальном, хотя и безвестном, инженере-химике Прокопе, сумевшем в одиночку создать взрывчатое вещество колоссальной разрушительной силы. В основе сюжета – история борьбы главного героя романа за сохранение секрета своего изобретения, на который покушаются и заурядные завистники, стремящиеся выкрасть формулу кракати́та, и военные круги соседнего государства, похищающие самого изобретателя, и тайная анархистская организация, ищущая доступа к необыкновенному оружию. Вместе с тем это роман о любви.

Притчево-поучительный смысл заключает в себе сам ход событий романа, завершающихся катастрофическим взрывом. Но особое значение имеет метафорическая составляющая романа, своего рода философско-метафорическое поле, образующееся вокруг самого представления о кракати́те и охватывающее по сути весь массив произведения. В прямом смысле слово «кракати́т» служит названием взрывчатого вещества, которое детонирует под воздействием определенного вида радиосигналов. Щепотки этого порошка достаточно, чтобы превратить в пыль и щебень большой город. Слово «кракати́т» образовано автором от названия вулкана Кракатау (Зондский архипелаг), извержение которого в 1883 г. было едва ли не самым грозным на памяти человечества<sup>2</sup>. Вместе с тем вследствие определенных акцентов слово «кракати́т» постепенно вбирает в себя и более широкий смысл, становится метафорой и символом разрушительных стихий, дремлющих и в природе, и в человеке, и в обществе и способных прорываться наружу, порождая катастрофы. Произведение превращается в художественно-философскую притчу об этих стихиях, о связанных, упорядоченных и развязанных силах; антивоенный роман-предостережение насыщается тревожными раздумьями о природно-космических и человеческих катаклизмах вообще. «Все сущее – лишь инертное, выжидающее взрывчатое вещество <...>. Всё что происходит – движение звезд и теллурический труд, вся энтропия, сама усердная, ненасытная жизнь, – все это лишь поверхностно, лишь в незначительной мере, лишь частично ограни-

чивает, связывает взрывную силу, имя которой – материя. Знайте: пути, связывающие эту силу, как паутина на руках спящего титана; дайте мне власть уколоть его – и он сорвет земную кору и бросит Юпитера на Сатурна<sup>3</sup>. А ты, человечество, ты только ласточка, трудолюбиво слепившая свое гнездо под кровлей космического порохового склада: щебечешь на восходе солнца, в то время как в бочках под тобой беззвучно грохочет потенциал ужасающего взрыва...»<sup>4, 5</sup>. Представление о взрывной силе, заключенной в материи, соединяется в романе с ощущением катастрофического потенциала в человеческом мире и в человеческой личности. Образуется некое общее, проникнутое тревогой, ассоциативное пространство.

Определенную прослойку образуют в романе и намеки на конкретные политические круги и силы, которые являются носителями тех или иных разрушительных тенденций в современной Европе. Имеется в виду прежде всего германский милитаризм. Прямо о нем не говорится. Но читатель догадывается, что похищенного Прокопа вывезли в Германию. Название военного комбината, где он очутился, – Балттин-Дортум – вызывает ассоциации с Балтикой и Дортмундом. Соседний полигон называется Балттин-Диккельн. Немецкими именами наделены в романе обитатели комбината и замка, в котором Прокоп находится на положении гостя-пленника: генеральный директор комбината, владелец замка – князь Хаген-Балттин, его поверенный Карсон, княжна Вилли, ее воспитатель Краффт, лакей Хольц и т. д. В то же время сообщается, что род Хагенов восходит и к татарским ханам, подключаются ассоциации с азиатскими завоевателями. Правда, весь этот ряд косвенных значений и конкретных аналогий разработан в романе «Кракатит» сравнительно скромно. Гораздо богаче, разнообразнее и более разветвленно он будет представлен в вершинном произведении К. Чапека, созданном уже в 30-е гг., – в романе «Война с саламандрами» (см. дальше).

Особый интерес представляет еще один слой романа, связанный с потаенными аллюзиями на совершенно конкретные события и конкретных лиц. В данном случае речь идет о событиях личной жизни Чапека, об автобиографическом аспекте романа. Последний, как со временем выяснилось, долго хранил в себе одну сокровенную тайну. Остановимся на этом вопросе несколько подробнее, так как это позволит нам заглянуть в сам механизм повествования «с ключом» и понять специфику рецепции такого рода произведений читателем.

Как уже было упомянуто, содержание романа «Кракатит» не исчерпывается вниманием к макроконфликтам человеческого бытия. Это одновременно обширное повествование о любви. Автор даже проводит своего героя через несколько вариантов этого чувства, словно задавшись целью показать разные

его типы – от мечты о встрече с идеалом в образе загадочной незнакомки, которая рисуется воображению и, мнится, вот-вот появится наяву, но так и остается мечтой, до тихой, почти буколической любви-идиллии и, наконец, захватывающего, взрывного, неукротимого чувства, всепоглощающей страсти. В последнем случае речь идет об отношениях между плебеем Прокопом и дочерью владельца замка, принцессой Вилли. Образ ее – самый яркий женский персонаж в этом произведении и один из лучших в творчестве Чапека вообще. С этим образом и оказалась связанной интригующая тайна и в биографии и в романе Чапека. Более пятидесяти лет о ней никто не подозревал, и только три десятилетия тому назад она стала достоянием широкой чешской общественности.

Оказалось, что во время работы над романом в сознании автора все время витал образ одной реальной женщины. Ею была Вера Грузова (1901–1979), дочь профессора из города Брно. Чапек познакомился с ней в одном из литературных салонов в конце 1920 г., когда она была студенткой последнего курса торговой академии в Праге. Особенно пылкие отношения связывали их в 1922–1923 гг. Позднее Вера, вернувшись в Брно, сообщила ему в одном из писем, что выходит замуж, и притихшие было чувства вспыхнули с новой силой (своего рода «онегинский синдром»). Роман «Кракатит», написанный в эти годы, в значительной своей части представляет собой нечто вроде послания автора Вере Грузовой, в котором он еще раз переживал и заново творил свою любовь. В своем сокровенном значении оно было понятно только двум людям на свете – ему и ей. Была тщательно соблюдена конспирация, фамилия и имя Веры вообще не упоминались. Совершенно точный и не допускающий сомнений адресат был глубоко скрыт лишь в нескольких косвенных намеках, в частности в анаграмме «Загур». Так называется в романе воображаемый волшебный замок, куда уносятся мечтами княжна Вилли и влюбленный в нее Прокоп. Название замка образовано путем перестановки звуков и букв в фамилии Веры: *Zahur – Hřůz[ov]já*. Тем самым автор давал понять, что, создавая образ княжны, он рисовал Веру. Не случайно и совпадение начального звука в именах, опять-таки старательно замаскированное: в отличие от чешского имени Вера, которое начинается с буквы «V», имя Вилли пишется в романе через «W». Наконец, еще один скрытый знак. Воспитатель и телохранитель княжны носит фамилию «Краффт». Ясно, что в ней заложено представление о силе (от немецкого *die Kraft* – сила), так же как имя Вилли символизирует «волю» – от немецкого *der Willi* – воля. (Некоторым другим героям романа автор также дал значащие имена.) Однако издатель и комментатор переписки Чапека с Грузовой Иржи Опелик задался вопросом, откуда взялось в фамилии

Краффта второе «f», не соответствующее немецкому написанию этого слова, и дал ответ: когда Вера Грузова училась в Праге и жила на частной квартире, Чапек, посылая ей письма, должен был на конверте указывать и фамилию владельца квартиры: «у пана советника Краффра». Отсюда и перекочевало в фамилию Краффта второе «f»<sup>6</sup>. Вновь намек, понятный только двоим.

Все эти намеки, особенно анаграмма «Загур» и служат сигналами «иносказания». Наличие скрытого сигнала или комплекса сигналов, позволяющих читателю проникать в тайный смысл образов, улавливать направление и суть авторских ассоциаций, – вообще отличительная черта поэтики произведений «с ключом». Однако авторского сигнала еще недостаточно. Для «приема» такого сигнала необходимо еще одно условие, читатель должен располагать до крайней мере минимальным объемом фоновой информации (она может содержаться в иных источниках, в известных ему фактах и т. п.). Только на фоне такой «встречной» информации и во взаимодействии с ней и может быть замечен сам сигнал, поданный автором, может осуществиться соприкосновение и «сплеление» двух очагов информации, в результате чего и рождается новый или дополнительный, сопутствующий смысл, появляется новый по содержанию круг мысленных и эмоциональных связей и коннотаций. При отсутствии фоновых сведений не происходит самой фиксации сигнала в сознании читателя и попросту не срабатывает «пусковой механизм» процесса «разгадывания», распознавания и ответной реакции воображения.

До поры, до времени именно таким образом и обстояло дело с романом «Кракатит». По существу весь массив автобиографических аналогий и акцентов в этом романе замкнут и «заперт» всего лишь одним словом «Загур» (подобно тому как вблизи загородной дачи Чапека – позволим себе такое сравнение, – замок в створе сливной плотины, перегородившей поток, держит целое озеро, простирающееся на несколько километров). Естественно, что никто кроме Веры и не мог расшифровать слова «Загур» и заключенной в нем анаграммы, так как никто ничего не знал о ней самой. Характерно, что известный чешский литературовед Ольдржих Кралик, написавший прекрасное и полное тонких наблюдений эссе о теме любви в романе «Кракатит» и назвавший этот роман своего рода «эротической поэмой», так и не проник в тайну прототипа его героини и, кажется, даже не подозревал о самом его существовании у автора. Между тем, Карел Чапек, как подчеркивает и Иржи Опелик, «вообще не давал случайных имен своим героям. Напротив, он любил, чтобы между именем и его носителем существовала некая значимая связь («významový vztah»), любил создавать имена с определенным умыслом». Длительное время «оставалось непрозрачным название вымышленного автором райского уголка За-

гур, куда мечтает укрыться от мира княжна, влюбленная в Прокопа, которого она и прямо называет «принцем Загурским». Для Прокопа Загур также неодолимо влекущий рай, что подтверждает в финале романа и старичок-звездочет, показывающий (с помощью волшебного фонаря. – С. Н.) «прекраснейший на свете» замок Загур»<sup>7</sup>.

«Пароль» к произведению с ключом в принципе может быть угадан читателем либо кем-то подсказан ему. В любом случае после расшифровки ключевого слова (слов) начинает разматываться и череда дальнейших скрытых сопряжений, мотивов, очагов подспудных семантических зон и полей и т. п. В романе «Кракатит» начинают прорисовываться новые и новые автобиографические реминисценции, черты сходства в образе героини с Верой Грузовой, открываются подобия некоторых ситуаций. Так, в романе по ходу сюжета к княжне Вилли сватается эрцгерцог, возможный наследник трона. Под влиянием вспыхнувшего чувства к плебею Прокопу она отказывает знатному претенденту на ее руку и сердце. Это обстоятельство находит аналогию и в биографии Грузовой: в начале 1921 г. она была помолвлена с графом Франтишком Боржеком Догальским, служившим в дипломатическом ведомстве, но через несколько месяцев расторгла помолвку, после чего возобновились ее общение и переписка с Чапеком.

Трудно сказать, рассчитывал ли Чапек, что сокровенная тайна его романа, вся творческая история которого была озарена любовью к Вере Грузовой, станет когда-нибудь известна широкому кругу читателей. Но такая возможность превратилась в реальность в наши дни, после того как в 1980 г. были изданы его письма к ней. Бережно сохранившая дорогие для нее послания, адресатка Чапека на старости лет решила опубликовать их и обратилась с этой целью к известному исследователю творчества братьев Чапек Иржи Опелику<sup>8</sup>. Если бы письма Чапека не сохранились, а Вера не рассказала о своих отношениях с ним, автобиографическая тайна романа «Кракатит» так навсегда и осталась бы неизвестной и даже в принципе нераскрываемой, хотя и реально существующей и зафиксированной в тексте романа.

Ознакомление с письмами Чапека Вере позволяет увидеть, что в той или иной степени аллюзионны в романе не только имена и некоторые ситуации, но и черты внешности и характера главной героини. Как и у княжны, у Веры был смуглый оттенок кожи и очень красивые руки, она также увлекалась теннисом и верховой ездой (Чапек в письмах называл ее «амазонкой»). Вероятно, воспоминаниями были навеяны и некоторые глубоко интимные сцены романа. Любовь Чапека к Вере Грузовой навсегда оказалась заключенной в этом произведении как его второй, потаенный смысл. Впрочем, теперь уже не совсем потаенный.



С 1980-го года автобиографический компонент романа и ключ к нему оказались «рассекреченными» и перестали быть тайной для соотечественников писателя. Сообщение И. Опелика в печати о чапековских письмах Вере, а вскоре затем и их публикация, мгновенно привлекли к себе всеобщее внимание. Иначе не могло и быть. На протяжении десятилетий все в Чехии знали, что в жизни Чапека была одна большая любовь – Ольга Шейнпфлюгова, которой он был очарован еще в 1920-м году, когда восемнадцатилетней начинающей актрисой она впервые появилась на сцене. Всем известно было, что только привходящие обстоятельства (болезнь позвоночника у Чапека и предостерегающие советы его родителей) помешали им тогда пожениться, и лишь спустя полтора десятилетия они связали свои судьбы. Единственной и не имевшей соперниц музой Чапека на протяжении всей своей жизни ощущала себя и Шейнпфлюгова, что подтверждает и ее большое автобиографическое повествование «Чешский роман» (1946), в котором она рассказала историю своих отношений с Чапеком. О том же свидетельствовало подготовленное ею к печати собрание его писем к ней. («Письма Ольге», изданы М. Галиком в 1971 году, уже после смерти Шейнпфлюговой.) Многие страницы этих писем читаются как любовная лирика, а порой автор и непосредственно переходит на стихи (не всем зарубежным читателям известно, что Чапек не только писал прозаические и драматические произведения, но и был прекрасным поэтом; книга его переводов французских поэтов на чешский язык даже оказала существенное влияние на некоторые структурные формы чешской поэзии). Не вызывает сомнений, что ассоциации с Шейнпфлюговой просвечивают и в изображениях некоторых героинь Чапека, в том числе красавицы Елены Глории в его коронной и всемирно известной драме «R.U.R.». Порой сходство проглядывает и во внешних приметах. В издании пьесы «R.U.R.» 1920 года в репликах Елены воспроизводилась, например, привычка Ольги в минуты волнения раскатисто произносить звук «р» в слове «hřgozň» («hřgozň» – «ужасно»). Чапек иногда ласково передразнивал эту ее манеру и в письмах к ней<sup>9</sup>.

И вдруг... невероятная и вместе с тем предельно достоверная новость. Почти сто писем писателя другой женщине! С нее списан и образ принцессы в романе «Кракатит»! У автора была еще одна муза! Факты оказались настолько неожиданными и значимыми и в биографии, и в творчестве писателя, что тотчас сделались сенсацией. Был момент, когда в Чехии, казалось, только и говорили о Чапеке и Грузовой. Благодаря публикации Опелика имя и фотографии Веры появились в печати, факты из ее жизни стали учитываться в научной и популярной литературе о писателе. Ее образ крупным планом вошел в художественно-биографический фильм о Чапеке «Человек против гибели», снятый к столетию со дня рождения писателя (1990).

Автору книги, с которой вы сейчас знакомитесь, довелось присутствовать на премьере этого фильма в Праге в юбилейные чапековские дни 1990 года. Презентация состоялась вскоре после «бархатной революции», что наложило дополнительную печать на всю атмосферу юбилейных торжеств. Публика, собравшаяся в знаменитом пражском концертном зале Люцерна, проявляла живой интерес к предстоявшей встрече на экране со всемирно известным отечественным писателем, который олицетворял эпоху довоенной масариковской демократии, которого в первые же дни гитлеровской оккупации гестаповцы пришли арестовывать (и с удивлением узнали, что он уже умер), и который в течение нескольких лет был практически под запретом при коммунистическом правлении. Теперь снова наступило его время, и ничто уже не мешало воссоздать его целостный и правдивый образ.

Но зрители заинтригованно гадали и о другом – как в фильме будет представлена Вера Грузова и каким образом создатели кинокартины сумеют выйти из пикантной ситуации с «монополией» Шейнпфлюговой. Едва ли кто-нибудь из сидящих в зале предполагал, что как раз этой темой авторы и откроют фильм. А так именно они и поступили. Тем самым был найден и способ солидности необходимый такт по отношению к памяти обеих женщин. В первых кадрах Чапек изображен во время своей роковой болезни. Он находится в полузабытьи. В его памяти всплывают фрагменты прожитой жизни. Он вспоминает и зовет Веру (она появляется жизнерадостная, с теннисной ракеткой в руках, затем в облике всадницы, в костюме амазонки)... Но отвечает больному голос склонившейся над его изголовьем Ольги, с которой в самую трудную пору, в годину Мюнхена они вместе переживали трагедию своей родины, когда решалась ее судьба, а сам писатель подвергался ожесточенным нападкам и угрозам со стороны профашистских элементов и трусливых пораженцев.

Фильм о Чапек не только воссоздававший подлинную картину его жизни, но и ставший своего рода актом «восстановления в правах» Веры Грузовой в биографии писателя, демонстрировался по всей стране. С ним познакомилось практически все население Чехии.

Открытие личности Веры Грузовой и истории ее отношений с Чапек не могло не сказаться и на восприятии романа «Кракатит». В нем возник дополнительный ассоциативно-коннотационный потенциал. В настоящее время многие чешские читатели еще до непосредственного обращения к этой книге уже слышаны об автобиографическом элементе в романе, о реальном прототипе княжны Вилли и т. п. Все это в какой-то мере вольно или невольно

привносится и в прочтение романа. Даже искушенные ценители художественной литературы, отдающие себе отчет в относительности и зыбкости самого понятия прототипа и прототипического субстрата, едва ли способны, если бы даже и пытались, в полной мере абстрагироваться и отвлечься от известных теперь сведений, реалий, фактов, от «подсказанных» новых векторов ассоциаций и коннотаций. У посвященных читателей по меньшей мере остается ощущение некоторого сопутствующего ассоциативного налета, порожденного новой «фоновой» информацией, связанной с личностью Веры Грузовой.

Но нас в данном случае интересует даже не это обстоятельство само по себе. Мы намеренно уделили столько внимания личной тайне Чапека, заключенной в его романе, чтобы показать прежде всего саму механику функционирования литературного текста «с ключом», ибо в дальнейшем нам еще неоднократно предстоит встречаться с этой литературной формой и ее разновидностями и у самого Чапека, и особенно у Булгакова – его произведения вообще целый кладезь самых разнообразных способов и градаций воплощения скрытых и неявных значений, ассоциаций, реминисценций.

## Примечания

<sup>1</sup> Уэллс Г. Невероятное в повседневном // Вопросы литературы. 1963. № 9. С. 174.

<sup>2</sup> По всей видимости, на склоне конуса вулкана образовался провал, и в огненный кратер хлынули воды океана, или же в недрах планеты возникла каверна, в которой накапливалась скованная энергия. В итоге произошел гигантский взрыв, который был слышен на расстоянии трех тысяч километров (на территории, составляющей седьмую часть поверхности Земли). Было выброшено 19 кубических километров породы. Сейсмическая волна несколько раз оббежала земной шар. Погибло 36 тысяч человек, и половина острова погрузилась в море. Тучи вулканического пепла превратили день в ночь в радиусе двухсот километров от места катастрофы. В течение нескольких лет потом повсеместно в мире наблюдались необыкновенно красные зори, вызванные частицами вулканической пыли, попавшей в верхние слои земной атмосферы.

<sup>3</sup> Согласно античному мифу Юпитер (Зевс), бог неба и грозы, сверг своего отца, титана Сатурна (Кроноса), покровителя земледелия и мирного труда.

<sup>4</sup> *Čapek K. Krakatit. Praha, 1974, S. 44.* Русский перевод, см.: *Чапек К. Собрание сочинений в 7 т. М., 1975. Т. 2. С. 205–206.* Всюду дальше, кроме оговоренных случаев, цитация русских переводов сочинений Чапека производится по этому изданию и отсылки делаются в тексте, указывается том и страница (переводы местами уточнены).

<sup>5</sup> Невольно вспоминаются строки современного российского физика и поэта А. Н. Сисакяна, посвятившего одно из своих «космологических» стихотворений раздумьям о бурных процессах и стихии взрывов во вселенной:

И правят наш бал не цари, не эмиры,  
А звездные вихри и черные дыры<...>  
Мы с вами – не дети благого порыва,  
А то, что осталось от мощного взрыва<...>

(Сисакян А. Н. Улыбки мысли. Дубна. 2007. С. 32.)

<sup>6</sup> *Opelík J. Doslov // Karel Čapek Věře Hřůzové. Dopisy ze zásuvky. Praha. 1980. S. 96.*

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> За десять лет до Опелика об истории любви Чапека и Веры Грузовой и об их переписке узнал собиратель и издатель сочинений Чапека и материалов о нем Мирослав Галик. Но он свято хранил тайну.

<sup>9</sup> *Čapek K. R.U.R. Rossum's Universal Robots. Praha. Aventinum. 1920. S. 12–13. Срв.: Čapek K. Listy Olze. Praha. 1971. S. 24.*

## Сатира, гротеск и иносказания

Эффективность осмысления философских проблем с привлечением научной фантастики и в соединении с сатирой особенно ярко подтверждает роман К. Чапека «Война с саламандрами» (1936). В этом произведении писатель продолжил свои размышления над вопросом (поставленным им еще в драмах 20-х гг. «R.U.R.» и «Средство Макропулоса»), что же делает человека человеком и не являются ли некоторые процессы и тенденции в современном мире посягательством на саму гуманистическую субстанцию человеческого рода. С помощью научно-фантастического допущения автор создает образ псевдочеловека и картину человечества, лишенного человеческого содержания. Повествуется о реликтовых животных, оказавшихся способными к подражанию человеку, освоивших человеческую речь и создавших свою цивилизацию, скопированную с человеческой и взаимопроникающую с ней. Однако, будучи глухи к духовно-нравственным ценностям, саламандры перенимают и повторяют деятельность людей лишь в меру ее утилитарности или отклонения от гуманистической нормы. Взору читателя предстает негатив человечества, человечество с обратным знаком, своего рода псевдо- и античеловечество, с которым и соотносятся в сатирическом ключе злоешие явления современного мира. Сатира преломляется в двух плоскостях: с одной стороны, человечество предстает гротескно отраженным в цивилизации саламандр, с другой – изображается хищное соперничество и противоборство в его собственной среде, мешающее человеческому роду противостоять нашествию саламандр: «Были бы только саламандры против людей – тогда еще, наверное, что-нибудь можно было бы сделать, но люди против людей – этого, брат, не остановишь» (2, 671). Рассказывая по радио об истории создания романа и упомянув о том, как он вживался в образ саламандр, Чапек с горечью добавил, что «в конечном счете это столь же удивительно и страшно, как и вживаться в образ человеческих существ» (2, 678).

Роман Чапека – ярко выраженное произведение жанрового синтеза, в который вовлечены многие жанрово-стилевые формы. Оригинально уже общее его построение, в основе которого лежит принцип скользящей жанровой шкалы. Произведение начинается в духе увлекательного приключенческого романа, от которого веет экзотикой дальних стран и романтикой путешествий, перерастает в интригующее научно-фантастическое повествование о загадке природы, трансформируется в социальную утопию, которая сразу же приобретает сатирическое звучание, превращаясь в антиутопию, и продолжается целым каскадом памфлетов на макроотношения в современном мире.

Одна из специфических особенностей романа – отсутствие в нем центральных, «сквозных» героев. И причина тут не прихоть автора, а особый объект внимания. В данном случае это не частная жизнь индивидуума и даже не отношения, которые можно обозначить формулой «человек и общество», а прежде всего человечество как целое, человеческий род, его бытие и функционирование, диссонансы и превратности этого бытия.

Изображается процесс, к тому же всемирный процесс, для чего, с одной стороны, создается мозаика эпизодов, происходящих в разных странах с разными людьми, с другой – используется форма обобщенного хроникально-эссеистского, «исторического» повествования. Из всего этого и складывается общая картина. Одновременно текст пестрит стилизациями разнообразных жанровых форм, либо определенным образом окрашивающих авторский слог, либо вставленных в текст в виде островков. Мы встретим здесь стилизации записей в судовом журнале, отчетов о научных экспедициях и биологических экспериментах, сенсационных газетных репортажей, интервью, киносценариев, торговых рекламных проспектов, анкеты общественного мнения, прокламаций, воззваний и лозунгов, философских трактатов, торжественных речей, сообщений о дипломатических переговорах, ультиматумов, спичей, пропагандистских статей, сводок с театра военных действий и т. д. Повествование то и дело воплощается в эти формы, образуя нечто вроде «газетной эпики», как ее называл Чапек, и уподобляясь местами газете, состоящей из живых, конкретных свидетельств и сообщений разной степени обобщенности. «Война с саламандрами» до некоторой степени – «роман-газета». Помимо интригующего развития событий (причем событий, разрастающихся до глобальных масштабов) и общей сатирической атмосферы читателя увлекает искусство юмористических, гротескных, пародийных стилизаций, которыми в совершенстве владеет автор, умеющий превратить в артефакт и любой нехудожественный текст. Своего рода маленьким шедевром юмористической стилизации можно назвать, например, анкету общественного мнения на тему «Есть ли у саламандр душа». В одной-двух фразах Чапек схватывает особенности психологии, склада мышления, пристрастий, типичных для представителей разных стран, профессий, интересов, причем среди участников опроса оказываются не только вымышленные, но и реальные, известные читателю лица, его современники: «У них есть душа, как есть она у каждого создания, как есть она у всего живущего. Велико таинство жизни» – ответ Синдрахарата Ната (Индия); «У них нет никакого Sex appeae! А значит, нет и души» – ответ американской кинозвезды Мэй Уэст; «Пусть саламандры, лишь бы не марксисты!» – немецкий ответ (Курт Губер); и блестяще стилизованный парадокс Бернарда Шоу: «Души у них безусловно нет. В этом их сходство с человеком» (2, 571–572).

Часто стилизованные формы оказываются одновременно пародиями на тупое, обезличенное, дегуманизированное сознание, застывшее в мертвых штампах представлений, навязанных модой, рекламой, политической пропагандой, националистическим и милитаристским психозом. В романе «Крака-тит» пороки современного макробытия (рост конфликтности, милитаризации, ультрарадикализма, опасность создания сверхоружия) рассматривались скорее в общефилософском плане. Лишь некоторые намски указывали на конкретных носителей зла. «Война с саламандрами» также проникнута горькой философской иронией по поводу несовершенства мира, раздираемого враждой, грозящей погубить его. Но философское предостережение срослось в этом романе со стихией смеха, с острой и конкретно-адресной сатирой, обличающей реальные современные силы, противостоящие человеку и человечности. Для этого автор не только помещает вымышленные события в международную обстановку, предельно сближенную с обстановкой 30-х гг. (времени создания романа), не только строит модели политики разных государств и общественных сил по образцу их реальной современной практики, но и насыщает текст обильными реминисценциями из нее.

В формировании структуры романа большую роль сыграло органически свойственное Чапеку мастерство моделирования жизненных явлений (именно явлений и тенденций, а не только событий). Еще в юности он питал глубокий интерес к философским исследованиям, и не вполне ясно было, изберет ли он путь писателя или ученого-гуманитария. Им даже написано несколько серьезных научных работ по философии (брошюра об американском прагматизме, книга о предмете эстетики как науки, посвященная большим концепционным вопросам и отмеченная печатью редкой эрудиции)<sup>1</sup>. И позднее Чапек сохранял склонность к типологии и анализу явлений, к уяснению их состава, симптомов, сути, к созданию их логических моделей. Собственно говоря, и основной утопический процесс, изображенный в романе, смоделирован им по образцу процессов, характерных для буржуазно-рыночных отношений: обнаружение нового многообещающего источника доходов (в данном случае открытие реликтовых животных, отдаленно напоминающих человека, которых можно использовать в качестве рабочей силы и живого товара); бурное вложение капиталов в новую отрасль экономики и торговый бум (стремительное наращивание численности саламандр, рост международной торговли ими и расселение их по всему свету); совершенствование отрасли (обучение саламандр новым и новым профессиональным навыкам и их движение «по ступеням цивилизации»); повышенный интерес к использованию нового фактора в военных целях (обучение саламандр обращению с оружием и применение их в военном деле, пока они, переняв от людей агрессивность, не поднимаются

сами против человеческого рода с требованием жизненного пространства). Постепенно роман наполняется гротесковыми аналогиями с бесчеловечной практикой эпохи дикого капитализма – захватом колоний, работоторговлей и более поздними постыдными страницами человеческой истории.

Принцип аналогичного моделирования явлений широко используется и в разработке конкретных тем. Во многом автор опирался здесь на свой предшествующий опыт, когда те или иные наблюдения нередко облекались им в форму статей-эссе, в которых абстрагирующая мысль и систематизирующая логика обогащены иронией, юмором, живыми примерами, образными аналогиями и т. д. Еще в 20-е гг. Чапек увлекался, в частности, моделированием менталитета разных народов, зарисовкой специфических особенностей общественной жизни тех или иных государств. В этом отношении он даже в чем-то напоминает некоторых современных ученых, изучающих национальные модели мира или, по терминологии Г. Д. Гачева, национальный «космо-психологос». Так возник цикл эскизных набросков Чапека «Письма из будущего» (1930) с шаржированными характеристиками склада мышления, определенных примет господствующих нравов и политической жизни более десятка стран. К вершинным сочинениям Чапека-эссеиста относится его этюд «Об американизме» (1926). Не случайно Г. Д. Гачев, отметив «точность попадания мысли» чешского писателя, в полном объеме включил это эссе в очередной том своих «национальных образов мира», посвященный Америке<sup>2</sup> (где, кстати говоря, предложена и любопытная характеристика чешского варианта восприятия мира). С точностью ученого и юмором художника Чапек буквально по пунктам («Первый лозунг...», «второй лозунг...») разбирает родовые черты американского образа жизни: культ «успеха» (преуспеяния) как цели бытия, «темпа и скорости», идеал количества и размеров. Протестуя против представления о благотворности американизации Европы, он пишет, например: «Третий лозунг, который угрожает нам, это количество. Люди из Америки приносят нам удивительную и фантастическую веру, будто великое это то, что самое большое. Коли ставить отель, так Самый Высокий Отель в мире! Нашего восхищенного взора заслуживает якобы только то, что выделяется самыми большими размерами в своей области. <...> Америка нас пытается коррумтировать своим преклонением перед размерами. Европа перестанет быть сама собой, если освоит фанатизм размеров. Ее мера не количество, а совершенство. Это прекрасная Венера, а не статуя Свободы»<sup>3</sup>. С каким блеском, кстати говоря, мысль переведена в образ!

В романе «Война с саламандрами» Чапек продолжает создание иронических моделей жизни и политики разных стран, царящих там нравов и т. д. Проллюстрируем это примером, вновь касающимся Америки: «В американской



печати время от времени появлялись сообщения о девушках, якобы изнасилованных саламандрами во время купания. Поэтому в Соединенных Штатах участились случаи, когда саламандр хватали и подвергали линчеванию, чаще всего путем сожжения на костре. Напрасно ученые протестовали против этого народного обычая, утверждая, что строение тела саламандр совершенно исключает подобные преступления с их стороны; многие девушки показали под присягой, что саламандры приставали к ним, и тем самым для каждого нормального американца вопрос был решен. <...> Тогда же возникло и “Движение против линчевания саламандр”, во главе которого стал негритянский священник Роберт Дж. Вашингтон; к нему примкнуло свыше ста тысяч человек, впрочем, почти исключительно негров. Американская печать подняла крик, заявляя, что это движение преследует разрушительные политические цели; дело дошло до нападений на негритянские кварталы, причем было сожжено много негров, молившихся в своих церквях за братьев саламандр. Ожесточение против негров достигло своей высшей точки, когда от подожженной негритянской церкви в Гордонвилле (штат Луизиана) пожар распространился на весь город» (2, 588).

Приведенные примеры не означают, что Америка занимает особое место в общей гротескной картине современного мира, нарисованной Чапек. Можно было бы цитировать аналогичные характеристики жизни Великобритании, Франции и т. д. Но главный объект сарказма чешского писателя – гитлеровская Германия. Создав обобщающий образ античеловечества и все время сближая его со многими сторонами современной жизни и особенно хищнической политикой империалистических государств, Чапек явно выделяет в этом отношении третий рейх. Именно у Германии саламандры больше всего учились военному искусству и агрессивности, и именно Германия шла дальше всех в военном использовании саламандр. Отдельная глава романа посвящена памфлетной стилизации наукообразной расовой теории, превозносившей германский этнический тип (глава так и называется «Der Nordmolch» – «Нордическая саламандра»): «<...> немецкий исследователь д-р Ганс Тюринг установил, что баттийская саламандра – очевидно, под влиянием среды – отличается некоторыми особыми физическими признаками: она якобы несколько светлее, ходит прямее и ее френологический индекс свидетельствует о том, что у нее более узкий и продолговатый череп, чем у других саламандр. (Чапек использует подлинную “научную” терминологию авторов пресловутой расовой теории, взятой на вооружение гитлеровцами. – С. Н.) <...> Только на немецкой почве могут саламандры вернуться к своему чистому наивысшему типу <...>. Германии необходимы поэтому новые обширные берега, необходимы открытые моря, чтобы повсюду в немецких водах могли размножаться новые

поколения расово-чистых, первичных немецких саламандр. «Нам нужны новые жизненные пространства для наших саламандр», – писали германские газеты» (2, 625–627).

Понятие «германской среды» и нордического типа срastaется с представлением о тупых и агрессивных животных, какими оказались саламандры. Образуется синонимическая пара: саламандры – германская военщина: «<...> Сейчас балтийская саламандра – лучший солдат на свете; психологически она обработана в совершенстве и видит в войне свое подлинное и высшее призвание; она двинется в бой с воодушевлением фанатика, холодной сообразительностью техника и убийственной дисциплиной истинно прусской саламандры» (2, 628). Описание настолько точно, что стоит заменить слово «саламандры» на «солдаты», и текст будет мало отличаться от подлинных сообщений военно-политических обозревателей времени подготовки гитлеровской Германии к войне. Практически автор «цитирует» реальную действительность. Перед нами слав фантастики, философской антиутопии и остроактуальной сатиры. Зоологическая метафора реализована как действие фантастического романа и одновременно как политический памфлет.

Но наряду с откровенным обличением сил зла в «Войне с саламандрами» нередко используются и специфические возможности художественного воздействия, заключенные в поэтике завуалированных значений. Этот слой романа представляет особый интерес для сопоставления с антиутопиями Булгакова, где подобная форма является одним из главных структурообразующих принципов. Поэтому рассмотрим ее несколько конкретнее. В массиве художественного вымысла в данном случае проступают не только те или иные жизненные явления, тенденции, человеческие типажи (как это бывает в любых, в том числе социально-фантастических произведениях), но и мерцают действительно имевшие место, достоверные события, факты, реальные деятели, причем читатель должен узнавать их, должен ощущать «вкус» угадывания. В данном случае это входит в «правила игры». Воспользуемся для пояснения таким примером. В фильме Григория Козинцева «Гамлет» несколько раз повторяются кадры, когда зритель видит на морских волнах, освещенных луной, тень от стен и башен королевского замка. Рассказывают, что снимались эти кадры в Крыму. Снимали тень замка, известного под названием Ласточкино гнездо (он стоит на выступе скалы, нависшей над морем). Режиссер, по рассказам, опасался, что зритель может узнать очертания известного замка, и это разрушило бы художественную иллюзию и обнажило прием. Так вот, Чапек, наоборот, стремился к тому, чтобы читатель в вымышленной действительности узнавал и реальные прообразы, то и дело переносясь из воображаемого времени и пространства в подлинную, реальную современность, которая тем самым прочно соединялась с гротесково-обличительным контекстом.

Когда в романе речь заходит, например, о том, что использование дрессированных морских саламандр для прибрежных работ открывает перспективу строительства «новых Атлантид», то описываются конкретные проекты. «Почти каждый день появлялись на свет гигантские проекты. Итальянские инженеры предлагали, с одной стороны, построить “Великую Италию”, охватывающую почти все пространство Средиземного моря (между Триполи, Балеарскими и Додеканесскими островами), а с другой – создать на восток от Итальянского Сомали новый континент, так называемую Лемурию, которая со временем покрывала бы весь Индийский океан. Япония разработала и отчасти осуществила проект устройства нового большого острова на месте Марианских островов, а также собиралась соединить Каролинские и Маршалские острова, заранее наименованные “Новый Ниппон” (далее называются германские проекты. – С. Н.)» (2, 562–563). Читатель узнает в этих проектах карту алчных территориальных притязаний самых агрессивных в 30-е гг. государств. Нередки в романе намеки и на конкретных лиц.

Продолжается игра и с именами. Путем контаминации фамилий французских поэтов Стефана Малларме и Поля Валери создано имя вымышленного поэта Поля Маллори, выступающего с пышной и витиеватой речью на торжественном акте в Университетском центре города Ницца в честь ученой саламандры. Имена двух знаменитых киноактрис Глории Свенсон и Мэри Пикфорд соединены в претенциозном названии яхты «Глория Пикфорд», на которой путешествует группа американской молодежи, – в наименовании яхты без лишней скромности запечатлены честолюбивые мечты скудоумной «крошки Ли» «сделаться величайшей кинозвездой всех времен». Физиолог Петров, исследующий в романе рефлексы саламандр, – это, конечно же, И. П. Павлов (мысленным звеном-посредником служит восходящая еще к Евангелию близость имен Петра и Павла). Инициалы «Э. Э. К.», которыми подписан красочный очерк журналиста, рассказывающего об облаве на саламандр, позаимствованы у широко известного в те годы «неистового репортера» Эгона Эрвина Киша. И т. д.

Но с основной направленностью романа, естественно, связаны прежде всего крупные образы-символы, например образ Шефа Саламандра, предъявляющего человечеству ультиматум с требованием «жизненного пространства» для саламандр. Фантастическая фигура Шефа Саламандра предстает как персонификация неких разрушительных, смертоносных сил, в чем-то подобных, например, губительному могуществу Кошечья Бессмертного из древних сказок. Его угрожающий голос врывается в эфир глубокой ночью на фоне зловещего шума морских волн или монотонно работающих машин. Образ вырастает из ассоциаций с враждебными человеку стихиями, морской пучиной,

кромешной тьмой и одновременно воплощает обобщенное памфлетно-сатирическое представление о кровавых диктаторах всех типов и всевозможных претендентах на покорение мира. Вместе с тем многозначный символ совмещен здесь и со скрытой «персональной» аллюзией на Гитлера, о чем сигнализирует и собственное имя Шефа Саламандра, которого зовут Андреас Шульце. Важно не только немецкое звучание этого имени, но и переключка звуков с именем и фамилией Адольфа Шикельгрубера, как иногда называли в те годы Гитлера. Напомним, что отец фюрера, австрийский сапожник Алоиз Шикельгрубер, уже в зрелом возрасте женился на дочери кельнера из Бухареста по фамилии Гитлер. Папенька невесты пообещал за ней большое приданое, но при условии, что зять примет фамилию жены: старому человеку, не имевшему других детей, хотелось, чтобы его фамилия не ушла из жизни вместе с ним (знай он, какого рода известность суждена была в дальнейшем его фамилии, вероятно, он ужаснулся бы собственной просьбе). Шикельгрубер переменял фамилию, хотя получить приданое ему так и не удалось: тесть скончался, не успев написать завещание. А вскоре затем умерла и его дочь. Овдовевший Шикельгрубер, носивший уже новую фамилию, женился вторично, теперь на служанке (а по некоторым сведениям и родственнице) его покойной жены Кларе Пельц. Последняя и стала матерью будущего фюрера. Прежняя фамилия отца Гитлера в 30-е гг. не составляла тайны для европейцев. В романе Чапека совпадают не только инициалы, но и частично последующие звуки в названных именах и фамилиях: АнДреас ШуЛьцЕ—АдОльф ШикеЛьГрубер: А...Д...Ш...ЛЬ...Е... Автор романа мог быть уверен, что по крайней мере часть читателей поймет его не столь уж сложный памфлетный намек, тем более что сделан он в контексте широких и откровенных аналогий между милитаризованной и агрессивной цивилизацией саламандр и миром германского фашизма. К тому же в романе упомянуто, что во время мировой войны Андреас Шульце «был где-то фельдфебелем» (Гитлер, как известно, в Первую мировую войну служил ефрейтором). Короче, сделана дополнительная подсказка<sup>4</sup>.

Приведем еще один пример. Развернутой аллюзией в «Войне с саламандрами» является глава «Вольф Мейнерт пишет свой труд», представляющая собой пародийную сатиру на немецкого философа Освальда Шпенглера (1880–1936). Последний утверждал, что жестокость, милитаризм и экспансия якобы закономерные явления для последней («закатной») стадии развития каждой цивилизации. В такую стадию, по мысли Шпенглера, в XX в. вступила и Западная Европа. Не вдаваясь в разбор и оценку концепции Шпенглера, связанной с весьма интересной в принципе постановкой вопроса о стадийности развития цивилизаций и фиксирующей определенные черты кризисной эпохи

в Европе, отметим, что Чапек увидел в ней оправдание бесчеловечности и саркастически высмеял ее в своем романе. («Война с саламандрами», кстати говоря, была написана еще при жизни Шпенглера.) На этот раз ключ к аллегории дан не в имени персонажа, а в названии книги Мейнерта. Главное философское сочинение Шпенглера (появившееся в 1918–1922 гг. и переизданное в Германии в начале 30-х гг.) – двухтомный труд «Закат Европы» («*Untergang des Abendlandes*»). В романе Чапека прусский философ пишет книгу «Закат человечества» («*Untergang des Menschheit*»), в которой предлагает смириться с деградацией человеческого рода и принять как должное приближение эпохи когда животное начало восторжествует над человеческим. Мысль о волчьем эгоизме авторов подобных теорий запечатлена в романе в значащем имени философа Вольф, от нем. *der Wolf* – волк, Мейнерт от нем *das Mein* – мое<sup>5</sup>.

Одна из особенностей построения романов Чапека «Фабрика Абсолюта» (1922) и «Война с саламандрами» состоит в том, что научно-фантастический сюжет в них перерастает в своеобразную социальную утопию и по мере развития социально-утопического процесса наполняется юмористическим, сатирическим и памфлетным содержанием. В этот процесс вставляются, как бы «пятнами», отдельные сатирические, пародийные и аллюзионные картины, в которых читатель узнает не только модели тех или иных явлений современной жизни, но и зачастую очертания известных ему реальных событий, действительно имевшие место факты, реальных политических и культурных деятелей. Возникает целая градация прямых обличений и иносказаний – от прозрачных до более сложных, требующих интеллектуальной проницательности читателя.

## Примечания

<sup>1</sup> Философские исследования Чапека опубликованы в кн.: *Čapek K. Univerzitní studie*. Praha. 1987. 376 с. Тексты сопровождается обстоятельная аналитическая статья М. Погорского.

<sup>2</sup> *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Америка в сравнении с Россией и славянством. М., 1997. С. 614–616.

<sup>3</sup> Там же. С. 616.

<sup>4</sup> Подробнее см.: *Никольский С. В.* Карел Чапек – фантаст и сатирик. М., 1973. С. 341–344.

<sup>5</sup> См. там же.

## Поэтика зашифрованных мотивов и параллельных семантических полей

Как уже говорилось, в русской литературе типологическую параллель Чапеку в известном смысле составляет творчество Михаила Булгакова, отмеченное не только аналогичной гуманистической направленностью, но и некоторыми сходными чертами художественной структуры и поэтики, также вырастающей из синтеза иронии, гротеска и сатиры с философским началом, с иносказанием, с фантастикой, в частности, научной фантастикой. Повторим, что у Чапека и Булгакова немало общего уже в проблематике их произведений, в их внимании к проблемам добра и зла, гуманизма, системе нравственных ценностей, в их размышлениях о путях прогресса, о нарастающей конфликтности человеческого бытия, о революции и эволюции, о столкновении идеологических доктрин с реальностью жизни. Появление в творчестве обоих писателей образа псевдочеловека (роботы и саламандры у Чапека, Шариков у Булгакова) тесно связаны с осмыслением ими самой сущности человека, с раздумьями о морально-нравственных, духовных основах, которые и делают человека человеком. Афористически звучащие слова из повести «Собачье сердце» Булгакова о том, что уметь говорить «это еще не значит быть человеком»<sup>1</sup>, как нельзя лучше выражают суть и таких произведений Чапека, как драмы «R. U. R.», «Средство Макропулоса», роман «Война с саламандрами», где также создан образ «мнимого человека». Оба автора как бы изымают из представления о человеке и из самого понятия человека те или иные компоненты и демонстрируют результат. Произведение превращается в своего рода развернутое художественное определение человека – определение от противного. Эффект воздействия образа псевдочеловека коренится в его двояком характере, в том, что ассоциации читателя все время колеблются между представлением о человеке и не-человеке, оказываются то по одну, то по другую сторону разграничительной черты, что позволяет фиксировать внимание на принципиальных слагаемых, которые и делают человека человеком. Гуманистическая норма все время соотносится с чем-то чужеродным и враждебным ей. Поэтика пограничья дает возможность без какой-либо назидательности высвечивать нравственно-гуманистическую сущность человека.

Разумеется, все черты сходства двух писателей преломляются через глубокую самобытность и оригинальность каждого из них. Свообразны и их философско-фантастические сочинения, их антиутопии. Йозеф и Карел Чапеки

любят создавать модели явлений. Акцент делается ими на осмыслении философских проблем бытия человечества через обобщенную фиксацию и типологию его тенденций. Симптомы этих тенденций и вписываются в вымышленный утопический процесс. Уже упоминалось, что в романах К. Чапека «Фабрика Абсолюта» (1922) и «Война с саламандрами» (1936) по сути нет даже героев-протагонистов. Повествование ведется в виде своего рода хроникального эссе (напоминающего стиль исторического описания) и мозаики частных эпизодов с эпизодическими же, затем навсегда исчезающими героями. Да и в драмах братьев Чапек действующие лица, по определению словацкого критика А. Матушки, не столько персонажи, сколько персонификации. (Ф. Черный также отмечает экспрессионистскую заостренность образов героев у Чапека – особенно в драмах 20-х гг., – чаще всего подчиненных какой-либо одной доминирующей черте, идее и т. д.) Это не значит, что братья Чапеки не способны были создавать иные образы, – они есть в других их произведениях, но для их антиутопий характерны прежде всего обобщенные и, так сказать, «сводные» картины, в которых сняты кальки, например, с разных проявлений дегуманизации современной жизни, а образы персонажей во многом напоминают символы. Главенствует своего рода типологизация тенденций, которые и облакаются в образы персонажей.

Иное построение имеют антиутопии Булгакова. Он вроде бы не стремится к суммарному изображению явлений с «каталогизацией» их состава и симптомов. Он идет другим, казалось бы, проторенным путем: захватив читателя интригующей научно-фантастической завязкой, организует события вокруг «сквозных», центральных героев и в энергичном темпе повествует о них. Но это только одна сторона. Увлекательные естественнонаучные антиутопии русского автора «Роковые яйца» и «Собачье сердце» являются одновременно философскими метафорами реальных общественно-исторических процессов и событий и сверх того – еще глубже спрятанными напоминаниями об этих событиях, которые и просвечивают в скрытых аллюзиях. В повести «Роковые яйца» (1924) Булгакова сами мотивы научно-фантастического сюжета, как мы убедимся дальше, нередко повторяют на потаенном ассоциативно-реминисцентном уровне контуры определенных реальных событий.

Содержание повести можно свести к следующему. Старый московский профессор-зоолог Персиков, работая с микроскопом в своей университетской лаборатории, обнаруживает особые свойства небольшого красного луча, который иногда возникает в виде спектральных отсветов в микроскопе при его настройке. Случайно выясняется, что амёбы, попавшие в поле действия этого луча и пребывавшие в нем более или менее длительное время, дают необычай-

ную вспышку жизненной активности, становятся во много раз крупнее, начинают буквально на глазах стремительно расти, лавинообразно размножаться и отличаются особой агрессивностью. Ко всему прочему они передают эти свойства по наследству. Ассистент профессора, приват-доцент Иванов с помощью германской оптики создает аппаратуру для генерирования более мощного луча. Опыты, проведенные затем на лягушачьей икре, подтверждают эффект и даже превосходят все ожидания. Профессор решает испытать действие луча на пресмыкающихся и выписывает для этой цели из-за рубежа яйца змей и крокодилов, готовя одновременно меры предосторожности на случай возникновения опасных неожиданностей. Однако вскоре лучшую аппаратуру у него отбирают и передают в распоряжение директора одного из совхозов, где вознамерились при помощи этих лучей выводить кур, поголовье которых только что погибло по всей стране в результате небывалого куриного мора. Яйца решено было выписать из-за границы. И вот при пересылке происходит роковая ошибка: в совхоз попадают ящики с яйцами, предназначенными для опытов профессора, а там их принимают за элитные, «заграничные» куриные яйца. Вместо кур в совхозном питомнике вывелись и стали стремительно размножаться гигантские удавы-анаконды и крокодилы, несметные полчища которых двинулись вскоре по направлению к Москве. Не помогали усилия частей Красной Армии, посланных на уничтожение необычного противника, бомбежки с аэропланов и т. д. В конце концов спасение пришло, когда на склоне августа неожиданно ударили небывалые для этого времени морозы, погубившие поголовье теплолюбивых рептилий. Существуют, однако, сведения, что Булгаков читал вначале повесть в другом варианте, в котором «заключительная картина – мертвая Москва и огромный змей, обвившийся вокруг колокольни Ивана Великого». (Пересказ сюжета повести с этим финалом напечатан в берлинской газете «Дни» 6 января 1925 г.)<sup>2</sup>

Повесть «Роковые яйца» – увлекательное научно-фантастическое произведение об ошибке, порожденной профессиональной некомпетентностью и административно-бюрократическим своеволием и ставшей причиной непредвиденных экологических бедствий. «Местью бытия» за невежество и самонадеянное прожектерство назвал позднее такой оборот событий один из критиков. Произведение отмечено чертами приключенческого жанра, его отличает энергичный темп повествования, свежий язык, живописная образность, выразительные типажы, искусство сатирического гротеска, юмор. Оно легко читается. И большинство читателей, с нетерпением следя за развитием интригующего сюжета, наслаждаясь выразительностью художественного письма, даже не подозревают, что они знакомятся только с частью содержания повести, тогда



как другая его часть едва ли не полностью ускользает от их внимания, оставаясь «невидимой» и как бы не существует для них. Отличительная особенность повести как раз и состоит в наличии в ней мощного слоя скрытого содержания, тайну которого она выдает и дарит далеко не каждому и не сразу. Не вдруг открывается в полной мере и удивительно искусная архитектура этого произведения, постижение которой требует очень внимательного и вдумчивого, в каких-то пределах даже «исследовательского» чтения, за которое, однако, читатель будет щедро вознагражден. Сама жанровая структура повести на ее глубинном уровне выглядит совершенно иначе, нежели на «внешнем», «наружном». По мере погружения читателя во внутренний смысл произведения его жанр словно претерпевает чудесные превращения. Ярко выраженное научно-фантастическое повествование на «природоведческую» тему оборачивается развернутой (до размера целого произведения) философской метафорой и еще глубже, так сказать, на «придонном» уровне – обширным и многосторонним ироническим иносказанием о революционных событиях в России, состоящим из аллюзий на подлинные факты, коллизии, процессы, реальных лиц. Повесть предстает как своего рода симбиоз научной фантастики, философского поучения (предостережение об опасности опрометчивых вторжений в субстанцию бытия) и скрытого иронического гротеска, политического шаржа с конкретным объектом внимания.

Основой и первоэлементом художественного построения служит двояко осмысленный (соответственно на открытом и скрытом уровнях) мотив красного луча. Научно-фантастическая история с открытием и попыткой использования этого луча, обладающего свойствами особого воздействия на биологическую природу живых существ, оказывается одновременно носителем второго, подспудного содержания.

Лейтмотивная символика красного луча пронизывает все произведение. Варьируются сами определения: «красный луч», «луч жизни» (под этими названиями повесть и печаталась в журнальных публикациях), «луч новой жизни». Не случайно и название совхоза «Красный луч» и повторяющиеся эпитеты: «красные» или «малиновые» яйца и т. д. Все это создает новые и новые семантические акценты и градации, порождает дальнейшие образно-смысловые ответвления, ассоциативные «пучки», цепочки, игру рефлексов.

Особую роль в художественной системе играют двойные (параллельные) семантические поля, позволяющие автору вести две темы сразу. Представление о технике создания таких полей может дать кусочек текста, который дальше будет процитирован. Речь идет в нем о колонии амёб, наблюдаемых под микроскопом и случайно оказавшихся в течение некоторого времени под воз-

действием красного луча, образованного отсветами в оптической системе микроскопа (при чтении отрывка необходимо принимать во внимание символику цвета – прежде всего красного и белого, но также и серого и даже эпитетов типа «мутноватый», «разноцветный», «цветной» и т. п.). Итак, текст: на фоне «мутноватого белого диска» «в разноцветном завитке (лучей. – С. Н.)<sup>3</sup> особенно ярко и жирно выделялся один луч. Луч этот был ярко-красного цвета и из завитка выпадал как маленькое острие, ну, скажем, в иголку, что ли <...> в то время как в диске вне луча зернистые амёбы лежали вяло и беспомощно, в том месте, где пролегал красный, заостренный меч (!), происходили странные явления. В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амёбы, выпускающая ложноножки, тянулись изо всех сил в красную полосу и в ней (словно волшебным образом) оживали. Какая-то сила вдохнула в них дух жизни. Они лезли стаей и боролись друг с другом за место в луче. В нем шло бешеное, другого слова не подобрать, размножение. Ломая и опрокидывая все законы <...> они почковались <...> с молниеносной быстротой <...> В красной полосе, а потом и во всем диске стало тесно и началась неизбежная борьба. Вновь рожденные яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали. Среди рожденных валялись трупы погибших в борьбе за существование. Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны <...> отличались какой-то особенной злобой и резвостью. Движения их были стремительны, их ложноножки гораздо длиннее нормальных, и работали они ими, без преувеличения, как спруты щупальцами» (2, 54. Курсив мой. – С. Н.).

Достаточно вчитаться в приведенный текст, чтобы убедиться в присутствии в нем второго, потаенного семантического поля, в котором все описание получает второй, параллельный смысл, относящийся уже не к области биологии, а к сфере современной социальной истории. Образ крошечного взвихренного клочка цветных лучей (рожденного рефлексами в стеклах микроскопа), в котором выделяется красный сегмент, становится основой обобщенного микроизображения социальной смуты, революции и гражданской войны. Во втором семантическом поле значим и белый «базовый» цвет, на фоне которого развертываются события (символика белого цвета у автора романа «Белая гвардия», естественно, не требует комментариев), и закрученный пучок разноцветных лучей как символ пестрой разнородности и разнонаправленности соперничающих сил, и ярко-красная доминанта, и оценочный эпитет «серенькие» и т. д. Зрелище процесса, происходящего под воздействием красного луча в колонии амёб, оборачивается изображением событий в мире людей. И не просто в мире людей, а конкретно в России, ибо именно здесь поляризованные силы получили название белых и красных.

Можно соглашаться или не соглашаться с гротесковой миниатюрой, нарисованной автором повести, но так он видел и воспринимал глазами сатирика разыгравшиеся в России события, о чем спустя несколько лет, в 1930 г., и откровенно заявил в известном письме правительству, сообщив о своем «великом скептицизме в отношении революционного процесса» в России и о своем «противупоставлении» этому процессу «излюбленной и Великой Эволюции». Из приведенного «иносказания» видно, что более всего его огорчал и удручал беспощадный, смертоносный и братоубийственный характер борьбы. Недаром в том же письме он сообщал о своих «великих усилиях стать бесстрастно над красными и белыми».

Забегая вперед, отметим, что дальше, на новом витке повествования энергетика нарисованной автором картины будет еще больше форсирована и усилена. Амебы уступят место своего рода драконам – чудовищным гигантским змеям и крокодилам, которые унаследуют в гиперболизированном виде и весь потенциал стимулируемых автором актуальных коннотаций. И всё увенчает (в доцензурном варинате) финальный символ: «мертвая Москва и гигантский змей, обвившийся вокруг колокольни Ивана Великого».

Исследователи уже обращали внимание на заметный интерес в художественной литературе и изобразительном искусстве последнего столетия к «инсектному коду», сквозь призму которого порой и демонстрируются «великие парадоксы и перверзии века»<sup>4</sup>. Между прочим, образцовым примером может служить пьеса братьев Чапеков «Из жизни насекомых» (1921). Персонажи ее – антропоморфизированные насекомые. Перед зрителем предстают метафорические образы жуков-скопидомов и стяжателей, легкомысленных мотыльков, воинственных муравьев, хищных ос и т. д. Авторы писали, что «поразительная аналогия между привычками и порядками человеческими и инстинктами и порядками в царстве насекомых» понадобилась им как «предлог для моралите <...> Это кривое зеркало, поставленное перед человеком; ловкий трюк, показывающий нашу жизнь в ином свете и позволяющий подвергнуть скажем, эгоизм себялюбия, эгоизм семьи, эгоизм государства критике гораздо более действенной, чем это можно было бы сделать, оставив персонажам человеческое обличье»<sup>5</sup> Булгаков обратил свой взор даже не к царству насекомых, а к еще более низшему классу живых существ – к микромиру простейших (не исключено, что такой код подсказала ему одна реплика в пьесе А. Толстого «Бунт машин» – см. дальше). Дистанция, отделяющая одноклеточных от человека, позволяла автору помимо всего прочего и более успешно вуалировать

второе семантическое поле (повторим, что большинство читателей его повести даже не замечает присутствия параллельного смысла). Но главное отличие состоит в том, что Булгаков не ограничился изображением интересующих его *явлений* в их типовом виде, а затронул и подлинные, конкретные *события* и их *участников*.

Второе семантическое поле возникает в повести буквально с первых ее строк, даже с первых слов. Уже в начальных фразах сообщается об открытии красного луча и об авторе этого открытия: «16 апреля 1928 года, вечером, профессор зоолог <...> Персиков вошел в свой кабинет <...> Начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в этот злосчастный вечер, равно как первопричиной этой катастрофы следует считать именно профессора Владимира Ипатьевича Персикова.

Ему было ровно 58 лет» (2, 45).

За первым смыслом в тексте таится второй. Здесь же спрятан ключ к шифру. Переведа дату 16 апреля на старый стиль, мы получим 3 апреля – день приезда из эмиграции в Россию В. И. Ленина, его выступления с броневика и возникновения «Апрельских тезисов», провозгласивших курс на революцию и взятие власти. События повести (написанной в 1924 году), отнесены автором к 1928 году, причем сказано, что Персикову в это время «было ровно 58 лет». Значит, родился он в 1870 году. Это год рождения Ленина. (Совпадает и месяц рождения – апрель). На Ленина указывает также имя и отчество персонажа: ВЛАДИМИР И[пат]Ь[ев]ИЧ. В дальнейшем автор вообще употребляет главным образом еще более прозрачную разговорную форму: ВЛАДИМИР ИПАТЬИЧ. Соотнесено с реальным даже время суток, когда совершались события. Как известно, поезд из Стокгольма с ленинским «десантом» в «пломбированном» вагоне прибыл в Петербург поздним вечером. Это обстоятельство будет затем использовано Булгаковым для формирования мотива *ночного* происхождения красного луча. Подчеркивается, что он и получен был от искусственного света: «в спектре солнца его нет» (2, 54). Отсюда соответствующие символические акценты: «Было полное белое утро с золотой полосой <...>, когда профессор покинул микроскоп и подошел на онемевших ногах к окну. Он дрожащими пальцами нажал на кнопку, и черные глухие шторы закрыли утро, и в кабинете ожила мудрая ученая ночь» (2, 51. Курсив мой. – С. Н.). (Сколько иронии и ностальгии в этих словах!) Луч называется «случайным, непрочным дятлей», возникшим в результате искаженного преломления и восприятия света.

Как мы видим, образ главного виновника событий, обнаружившего красный луч, сумевшего с помощью ассистента увеличить его мощность и начавшего эксперименты с ним, создан по принципу совмещения двух кодов. Он ориентирован, с одной стороны, на представление о фанатике науки, отрешенном от жизни, рассеянном человеке, в чем-то симпатичном, в чем-то странном и чудачковатом профессоре-естествоиспытателе, с другой – на аналогии с Лениным. Но при этом образ героя самодостаточен и сам по себе, вне каких бы то ни было персональных уподоблений и проекций. И в памяти читателей Персиков также запечатлевается как самостоятельный, законченный, запоминающийся типаж. Более того, автор сознательно прибегает не только к уподоблениям, но и расподоблениям персонажа и «прототипа». Очаги сходства и сближений перемежаются явными расхождениями вплоть до контрастных. Две названные составляющие то налагаются друг на друга, образуя своего рода тождество, то расходятся. Реализуется своеобразная поэтика мерцания. Все это позволяет автору достигать большей общезначимости, многомерности, философско-метафорической абстрагированности художественной мысли, несводимой к персональным и «единичным» значениям. Но в то же время не приносит в жертву и эффект конкретного шаржа, так сказать «управляемых» коннотаций и соположений.

Балансирование на грани общего и частного, сходств и различий, уподоблениях и расподоблениях выполняет при этом и еще одну функцию, служит средством прикрытия потаенных смыслов, способом маскировки подспудных семантических и ассоциативных полей. Расподобления создают своего рода маскировочные «шумы» в этих полях, в том числе в самих аналогиях с Лениным, которые автор тем не менее настойчиво пополняет и поддерживает, периодически напоминая о них, вновь и вновь посылая пронизательным читателям соответствующие сигналы. Так, еще в самом начале повести среди уже упоминавшихся нами намеков на Ленина (символика дат и чисел, созвучия в имени и в отчестве и т. д.) мелькнет и эскизно-лаконичный портретный абрис, в котором легко угадывается знакомый силуэт: *«голова замечательная, лысая, толкачом, с пучками желтоватых волос, торчащих по бокам»* (2, 45). (Прекрасный, остро выразительный рисунок в духе графики серебряного века.) Однако тут же этот намек вытесняется и как бы дезавуируется целым потоком примет совсем иного рода, не имеющих с объектом персональной аналогии ничего общего и даже удаляющих от него: «лицо гладко выбритое, нижняя губа выпячена вперед», что придавало его выражению «капризный оттенок», «старомодные маленькие очки в серебряной оправе», росту высокого (!), сулуоват», непрерывно курит (!) (там же). А дальше вновь вдруг про-

скользнет фрагмент внешнего сходства – будет упомянуто, например, об ошибке в газете, где фамилия Персикова была набрана с опечаткой – «Певсиков» (2, 57) – явный намек на картавость «прототипа». («И откуда эти свистуны все знают?») – прокомментировал профессор. И т. д. Нечто подобное происходит и с психологическим портретом, в основе которого лежит тип ученого из числа тех, о ком принято говорить как о людях «не от мира сего». Профессор не интересуется ничем на свете, кроме своих земноводных. Он даже принципиально не читает газет, потому что, по его мнению, «они чепуху какую-то пишут» (2, 74). К этому же кругу представлений тяготеет и фамилия – Персиков, образованная, как полагают некоторые авторы воспоминаний и исследований, по аналогии с фамилией известного московского профессора, патологоанатома А. И. Абрикосова<sup>6</sup>. Иными словами, образ героя временами не только не совпадает с подразумеваемым лицом, но и явно разнится от него вплоть до того, что по сути это во многом иной психологический типаж.

Сложность восприятия второго плана, часто даже полностью ускользающего от внимания читателя, как раз и объясняется тем, что уподобления вуалируются разновекторностью кодировок. В самом деле, кому придет в голову подозревать аналогию с вождем революции в образе «чудака-зоолога» (2, 92), который весь ушел в свою лабораторную и лекционную работу, чужд политики, брюзжит по адресу новых властей, допустивших упадок науки и образования, не питает симпатий к самому слову «марксизм» и т. п., а срезавшегося у него на экзамене студента язвительно спрашивает:

«– Вы, вероятно, марксист?

– Марксист, – угасая, отвечал срезанный.

– Так вот, пожалуйста, осенью...» (2, 49).

В этот-то образ и погружена развернутая аллюзия на руководителя гигантского революционного эксперимента и на события, связанные с ним. Существует изречение, что прятаться надо в тени под фонарем. Подобным образом и поступает Булгаков<sup>7</sup>.

Еще более виртуозно и даже изяшно этот парадоксальный прием будет использован несколько месяцев спустя в повести «Собачье сердце», где также рассказывается об эксперименте (на этот раз хирургическом), который вновь является одновременно метафорой рискованных посягательств на коренные изменения человека и макропроцессов жизни. В этой повести автор пошел еще дальше, доведя прием двойного кода до его логического завершения: аналогия с российским преобразователем бытия (отсюда, видимо, и намекающая фамилия *Преображенский*, и имя-отчество – *Филипп Филиппович*, в котором резонирует знакомое «ИЛЬИЧ») спрятана в образе человека, откровенно оп-

позиционного по отношению к революции. Если общим своим смыслом, связанным с главной деятельностью хирурга-экспериментатора, образ Преображенского отсылает к представлению о радикальном и рискованном вторжении в бытие, то психологический типаж героя, наоборот, олицетворяет неприятие им отступлений от освященных традицией норм жизни и культуры человеческого общежития – в том числе отступлений, порожденных революционной эпохой. В уста профессора вложены протесты и филиппики против той самой действительности, которая сложилась в результате таких же оперативных вмешательств в общественное устройство, какие сам он практикует с живыми организмами. Двойной код имеет тут не только разнонаправленные, но и диаметрально противоположные векторы. И тем не менее второй, скрытый план повести – в его общем, философско-метафорическом, и более конкретном, можно даже сказать, злободневном, аспектах – донесен с достаточной ясностью (во всяком случае – для наблюдательного читателя) и не раз констатировался в литературе о Булгакове (Э. Проффер, С. Иоффе, Б. В. Соколов и др.). Существующие разногласия касаются скорее подчиненных вопросов, частных. «Повесть “Собачье сердце”, – пишет В. И. Лосев, – отличается предельно ясной авторской идеей. Коротко ее можно сформулировать так: совершившаяся в России революция явилась не результатом естественного социально-экономического и духовного развития общества, а безответственным и преждевременным экспериментом; <...> само действие происходит в дни, совпадающие с празднованием Рождества. Между тем, всеми возможными средствами писатель указывает на противоестественность происходящего, что сие есть антитворение, пародия на Рождество, бесовское действо»<sup>8</sup>.

Возвращаясь к образу главного героя повести «Роковые яйца», отметим, что иногда Булгаков переводит повествование в комический план. В этих целях им использованы, в частности, широко распространенные представления о странностях ученых мужей, вечно погруженных в свои размышления, не замечающих происходящего вокруг них и т. д. Особенно популярны анекдоты об их поразительной рассеянности, о том, как они забывают вещи, путают свои головные уборы, шарфы, и калоши с чужими и т. д. Булгаков рисует образ Персикова, также не упустил возможности воспользоваться благодарной темой, обладающей традиционным юмористическим потенциалом. Взволнованный и возбужденный открытием красного луча и неотступно думающий о нем, Персиков, покидая лабораторию, надевает левую калошу, а затем пытается надеть на нее правую, но поскольку та не лезет, поступает наоборот – надев правую, пробует натянуть на нее левую. Когда и это не получается, он совсем отбрасывает левую калошу и отправляется в путь в одной правой,

а затем, чувствуя неудобство, снимает и ее, но не знает, куда ее деть, и растерянно несет в руке: «– Бросить ее, подлую, жалко. Придется в руках нести. – Он снял калошу и брезгливо понес ее» (2, 52).

Анекдот о калошах и «разно обутых ногах» (выражение автора) получил, как мы видим, достаточно замысловатый, даже причудливый вид. И это имеет свое объяснение: конечно же, перед нами снова иносказательная композиция, которая прекрасно читается во втором семантическом поле. Грубо говоря, левая калоша означает военный коммунизм, правая – нэп. Учтена возможность политического осмысления понятий левого и правого. Следует также принять во внимание, что Булгаков хорошо знал сказку Ханса Кристиана Андерсена «Калоши счастья» – о волшебных калошах, надев которые, можно в мгновение ока перенестись по желанию в любую эпоху, в страну мечты и счастья. Позднее, в 1939 г. Булгаков собирался даже написать либретто для балета на тему этой сказки и начал было делать наброски. Но еще и раньше, как мы имеем возможность убедиться, он проявлял творческий интерес к этому сочинению, мотивы которого соединились в его сознании с ироническим осмыслением современных проектов обретения счастья.

Обыгрывание понятий левого и правого не ограничено в тексте пересказанным эпизодом. Словно для того, чтобы закрепить параллельный смысл и поддержать читателей в их догадках и коннотациях, автор добавил еще одну небольшую сценку. Изображена реакция очевидцев странного поведения профессора: «На стареньком автомобиле с Пречистенки выехали трое. Двое пьяненьких и на коленях у них ярко раскрашенная женщина в шелковых шароварах (словно картинка по мотивом поэмы А. Блока «Двенадцать»), отзвуки которой вскоре затем дадут знать о себе и в повести Булгакова «Собачье сердце» – см. дальше. – С. Н.).

– Эх, папаша! – крикнула она низким, сипловатым голосом, – что же ты другую-то калошу пропил.

– Видно, в «Альказаре»<sup>9</sup> набрался старичок, – завыл *левый* пьяненький, *правый* высунул из автомобиля и прокричал: – Отец, что ночная на Волхонке открыта? Мы туда!» (2, 52–53. Курсив мой. – С. Н.).

Сквозь бытовую сценку вновь проступает второй план. Тонким намеком обозначено отношение правых и левых к переменам, происшедшим в стране, соответственно разнится эмоциональная окрашенность реплик: *левый* реагирует не без досады («завыл левый»), *правый* пребывает в эйфории хмельного загула.

Так мотивы андерсеновской сказки о поисках пути к счастью и о волшебных калошах, отголоски фольклорных представлений о чудесных сапогах-



сороходах, соединившись с темой и парадигмой анекдотов о рассеянных профессорах, обернулись едко ироническим актуальным иносказанием<sup>10</sup>, которое в свою очередь свидетельствует, что писатель пристально следил за социально-политическими процессами в стране, за провалами и зигзагами социально-экономического курса и имел о нем свое мнение, как мы видим, достаточно скептическое. Он усматривал в действиях властей и самого Ленина импровизацию, метод проб и ошибок. Послереволюционная действительность оказалась куда сложнее задуманного и ожидаемого и обнажила ненадежность и уязвимость самих прогнозов и замыслов. Подчеркнем, что иронический гротеск Булгакова касается не периферийных и вторичных явлений, событий и вопросов эпохи, а главных путей социально-исторического развития. Сами аналогии с Лениным в образе Персикова отнюдь не носят характера «попутных» и беглых ассоциаций, спонтанно возникающих по ходу повествования и имеющих локальное значение. Это неотъемлемая, органическая, главная часть самого замысла произведения, его основного, глубинного концепта. Не случаен и сам момент создания повести. Она написана через несколько месяцев после смерти В. И. Ленина, о феномене и роли которого в исторических судьбах России Булгаков постоянно размышлял в это время, что подтверждает и дальнейшая история красного луча, как она предстает на страницах повести «Роковые яйца».

Но прежде, чем продолжить, необходимо сказать, что автор не обошел вниманием и главных лиц в окружении Ленина.

## Примечания

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 206. Всюду дальше отсылки к Собранию сочинений М. А. Булгакова делаются в тексте.

<sup>2</sup> Цит. по: Чудакова М. О. Послесловие (из биографии писателя и творческой истории его сочинений) // Булгаков М. Сочинения. Роман. Повести. Рассказы. Минск, 1988. С. 411.

<sup>3</sup> Описывается нечто вроде известных явлений аберрации, т. е. искажений изображения, возникающих иногда в микроскопе, как и иных оптических устройствах (например, при неточной или незавершенной наводке на фокус и т. п.).

<sup>4</sup> Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. Москва. Индрик. 2008. С. 10. См. также главу «Инсектный код и образ в авангарде». С. 155–166.

<sup>5</sup> *Bratři Čapkové. Poznámky k Životu hmyzu* // *Jevišť* 3. 30.3. 1922. Č. 14. S. 202–203.

<sup>6</sup> Мязгов Б. С. Булгаковская Москва. М., 1993. С. 43–44.

<sup>7</sup> Ф. Р. Балонов как-то поделился также наблюдением, что Булгаков иногда проказничает и сознательно «подставляется» на мелочах или на чисто внешнем уровне, чтобы отвлечь внимание от куда более принципиальных «крамольных» идей и утверждений на уровне более глубоком.

<sup>8</sup> Лосев В. И. Вещие сны // Булгаков М. А. Грядущие перспективы. Собачье сердце. М., 1993. С. 26–27.

<sup>9</sup> Альказар – ресторан на Остоженке в годы нэпа. – С. Н.

<sup>10</sup> Реминисценции метафорического мотива «калош счастья» из сказки Андерсена в переосмысленном виде глухо отзвучат потом и в повести «Собачье сердце» – в риторике профессора Преображенского, который сетует на вошедшие в обиход кражи калош и называет время, когда они начались – апрель 1917 года, и даже более точно календарное число – 13 апреля, что является датой общегородской петроградской конференции большевиков, обсуждавшей «Апрельские тезисы» Ленина.

## «Фамилии вымышленные, но...»

В образах двух репортеров-соперников, осаждающих первооткрывателя красного луча, помогающих его благосклонности и одновременно влияния на него, неявно резонируют фигуры Троцкого и Сталина, о чем опять-таки подают знаки и фамилии персонажей: БРОНский (от БРОНштейн) и СТЕПАНов (перекличка звуков с фамилией СТАлина). Наличие намеков подтверждается в данном случае и их одинаковой структурой. Они образованы по одной схеме: в начале фамилии персонажа повторяются начальные звуки фамилии реального лица, затем намек подкрепляется совпадением отдельных последующих звуков и, естественно, соответствующей информацией (часто тоже завуалированной) на семантическом уровне текста.

Между прочим, Булгаков и сам признавался, что в именах своих персонажей иногда сохранял следы имен их прототипов. Интересный факт упомянут М. О. Чудаковой в ее жизнеописании Булгакова: «Во второй половине 1920-х годов П. С. Попов записал со слов Булгакова о героях пьесы “Дни Турбиных”:  
*“Фамилии вымышленные, но в основе лежат фамилии прототипов. Так, например, фамилия Шервинского кончается тоже на “ский”. Далее приписка Попова карандашом (видимо, позднейшая). – “Если не ошибаюсь – Сынгаевский”*»<sup>1</sup>. Нечто подобное наблюдается и в повести «Роковые яйца».

Особенно заметен (а при внимательном чтении даже бросается в глаза) намек на Бронштейна-Троцкого. Практически повторена его фамилия. Можно даже предположить, что и самому автору намек показался слишком откровенным, в связи с чем он и счел целесообразным предослать чересчур прозрачной фамилии ничего общего с ней не имеющие и уводящие в сторону имя и отчество: Альфред Аркадьевич. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что умысел Булгакова был и тоньше, и сложнее, и глубже. Чуть-чуть «заслонив» слишком похожую фамилию и ослабив тем самым намек, он в то же время сумел «украдкой» расширить его, сделав и более пространным и даже еще более точным и адресным. При первом же упоминании в повести о Бронском воспроизводится его визитная карточка:

АЛЬФРЕД АРКАДЬЕВИЧ БРОНСКИЙ

Шифр читается, если приглядеться к совпадающим звукам в именах и фамилиях персонажа и «прототипа». Выделив эти звуки, мы получим весьма любопытную буквенную цепочку:

[А]Л[ьфр]ЕД А[рка]Д[ье]ВИЧ БРОН[ски]Й

то есть:

Л...Е...Д...А...Д...ВИЧ...БРОН...Й

или в полном виде:

ЛЕВ ДАВИДОВИЧ БРОНШТЕЙН

Случайное возникновение подобной буквенной последовательности, разумеется, исключено. Однозначно мы имеем здесь дело с сознательным, намеренным авторским указанием на конкретное лицо, на известного политического деятеля. Это уже, собственно говоря, и не намек, а нечто вроде криптограммы. Более того, текст содержит и еще один ее вариант:

[А]Л[ьфр]ЕД АРК[адьев]И[ч] БРОН[ски]Й

то есть:

Л...Е... Д...А... Р...К... И... БРОН...Й...

В полном виде:

ЛЕВ ДАВИДОВИЧ ТРОЦКИЙ БРОНШТЕЙН

В данном случае фиксируются уже обе фамилии Троцкого.

Булгаков тщательно подбирал имена для своих персонажей, исходя из конкретной потребности в тех или иных наборах звуков (подчеркнем, что в каждом из приведенных вариантов строго соблюдается та же и последовательность звуков, что в исходных именах и фамилиях). Вот для чего понадобилось и такое нечастое в русском обиходе имя, как Альфред.

Трудно сказать, рассчитывал ли автор, прибегая к своего рода криптографии, уже на отдельных современных читателей из числа наделенных особой любознательностью и пытливостью, или предназначал ее для потомков («чтобы знали...»). Ясно одно – он несомненно хотел оставить в тексте память и о реальных лицах, ставших объектами его иронии и шаржей.

Однако опять-таки следует оговориться, что несмотря на точную авторскую отсылку к личности Троцкого, образ Бронского также нельзя все же назвать непосредственным и последовательным, пусть и скрытым, его изображением. Вновь создан выразительный самостоятельный типаж, пронизанный мерцающими аналогиями с Троцким, но не исчерпываемый ими и подчиненный одновременно собственной логике типизации. В чем угодно, например, можно упрекнуть Троцкого как публициста – в жесткой и жестокой категорич-

ности, в позерстве, в самолюбовании, в склонности шегольнуть громкой фразой, бьющей на эффект, и т. д., но невозможно не отдать должного его литературным способностям. Писал он легко и быстро. Между тем этого никак нельзя сказать о Бронском, которому стиль правят другие. Его записка Персикову полностью выдает, что репортер явно не в ладах с элементарной грамотностью и не справляется с синтаксисом, а вопрос Бронского, обращенный к Персикову, «Что вы скажете за кур?» (вместо «насчет кур». – С. Н.), по воспоминаниям Л. Е. Белозерской, даже прижился в кругу друзей и близких Булгакова в качестве шуточного выражения, которое время от времени кто-то вставлял в разговор.

Возвратимся, однако, к проблеме редких имен у Булгакова. Они заслуживают особого внимания и читателей и исследователей. Нет-нет да и проглянет в них некая изюминка, тонкий намек – иногда даже в совершенно неожиданном контексте. Кто бы мог подумать, например, что даже имя Поликсены Торопецкой в «Театральном романе» выбрано неспроста: оно содержит слог имени и отчества реальной женщины, которая стоит за этим образом, – Ольги Сергеевны Бокшанской, личного секретаря В. И. Немировича-Данченко и родной сестры Елены Сергеевны Булгаковой, жены писателя. Сравним: Ольга Сергеевна – Поликсена: ОЛ...СЕ...НА. Любопытно, между прочим, – знали ли об этом шифре сама Бокшанская и ее сестра? (В фамилии Торопецкой в свою очередь запечатлена, вероятно, ее способность делать все быстро и споро, о которой и прямо сказано в романе.) При этом образ Торопецкой обрисован с явной симпатией. Намек в данном случае лишь слегка окрашен юмором и лишен какой бы то ни было иронии или насмешки. Только один раз автор позволил себе озорную шутку, которая, кстати говоря, может служить еще одним примером подтекстового использования редких имен. Речь идет об эпизоде, когда на столе у Торопецкой в Независимом театре раздается телефонный звонок и она решительно и далеко не любезно отвечает, что никаких билетов у нее нет, просит не отнимать у нее время, а затем внезапно вспыливает, извиняется, что не узнала голоса, сообщает, что билеты, конечно, будут приготовлены вместе с программой, и весьма почтительно спрашивает: «А Феофил Владимирович сам не будет? Мы будем очень жалеть. Очень!!! Всего, всего, всего доброго!» (4, 461). Под Независимым театром в романе подразумевается МХАТ, а этот театр много раз посещал Сталин. Присмотревшись к имени и отчеству, названным Торопецкой, можно уловить, что здесь тоже не обошлось без намека. Имя Феофил (Теофил) в переводе с греческого означает «любящий Бога», а Сталин, как известно, учился в семинарии, готовясь принять сан священника, и даже после того, как ушел в революционную

деятельность, имел одно время подпольную кличку «Пастырь», которая использована и в пьесе Булгакова «Батум» (1939). В черновой рукописи эта пьеса о молодом Сталине так и называлась «Пастырь». (Отчество «Владимирович», по всей видимости, намекает на преемственность между двумя вождями.) Булгаков словно разыграл свояченицу, добродушно подшутив над ней: ты, мол, там смотри, не ошибись и не перепутай чего-нибудь при общении по телефону с верхами.

Впрочем, иногда не только редкие имена оказываются у Булгакова с «секретом». Ведь фамилию «Степанов» к разряду экзотических никак не отнесешь, а между тем она несомненно тоже содержит намек, что мы уже и пытались показать.

Все сказанное, естественно, не значит, что в именах и фамилиях героев Булгакова всякий раз надо непременно отыскивать следы фамилий «прототипов» или другие сюрпризы. Поэтика собственных имен у него чрезвычайно богата и разнообразна. Многие зависят от особенностей произведения, персонажа, контекста и т. п. В «Театральном романе», например, несмотря на обилие героев, описанные выше случаи составляют исключение, а не правило. Е. С. Булгакова в своих записях-воспоминаниях прокомментировала некоторые стороны романа и раскрыла более тридцати прототипов<sup>2</sup>. Из них в указанном смысле интересны фамилии или имена всего пяти–семи персонажей: Леонид Леонов изображен под фамилией Лесосеков – совпадает начало фамилий и юмористически обыграно завроженность писателя русским лесом, известная уже и в те годы. О. Л. Книппер-Чехова выведена в образе Маргариты Петровны Таврической – намек на чеховский домик в Крыму. Отчество и фамилия Измаила Александровича Бондаревского, в образе которого выведен Алексей Толстой, явно сближены по звучанию с фамилией его жены Н. В. Крандиевской. Сохранены следы и фамилии адвоката В. Е. Коморского, хозяина квартиры, где проходила писательская вечеринка, – в романе это КЮНКин. Но чаще всего (более двадцати случаев) никаких достопримечательностей подобного рода в именах и фамилиях нет.

Разумеется, назначение намеков, содержащихся в именах персонажей, состоит, как уже говорилось, в первую очередь в том, чтобы сигнализировать о самом присутствии потаенных аналогий (или косвенных ассоциаций), они чаще всего лишь внешняя составная часть этих соотношений, которые воплощаются прежде всего в поведении героев и в характере их участия в тех или иных изображаемых событиях. Многие в образах персонажей у Булгакова, как было сказано, и не совпадают с живыми реальными моделями, но под покровом и прикрытием этих несовпадений нередко и проводятся аналогии. Так,

намекая на идеологическую активность и влияние Троцкого и его публицистическую «скоропись» и красноречие, автор с иронией представляет Бронского как корреспондента чуть ли не всех журналов – «Красного огонька», «Красного перца», «Красного прожектора», «Красного ворона» (существовал и такой), газеты «Красная вечерняя Москва» (2, 57). Вездесущий и бесцеремонный репортер крикливо и не без искажений (к немалому раздражению профессора) сообщает миру о красном луче. Его голос непрестанно доносится и из радиорупоров, установленных на городских площадях.

В повести учтено и неоднозначное отношение Ленина к Троцкому. Профессор вроде бы со снисходительным любопытством слушает Бронского, отмечает его энергичность, находит, что «в нем есть что-то американское» (2, 72) (Троцкий, кстати, и прибыл в Россию после Февральской революции из Америки), но и с возмущением называет его «мерзавцем» и «наглецом необыкновенного свойства» (2, 62), что доставляет большое удовольствие его сопернику, который охотно подлаживает и сам вносит лепту в нелестную характеристику: «Возмутительно!» (там же). Можно было бы раскрыть и ряд «узнаваемых» конкретных ситуаций. Так, например, после того как в лаборатории профессора была поставлена стража, а одновременно под видом охраны установлено наблюдение и за ним самим, Бронскому, чтобы получить доступ к профессору, приходится окликать его с улицы через окно и писать ему записку – явная реминисценция из истории недавней борьбы соперников в правящих верхах с их стремлением оттеснить друг друга от вождя.

Второй посетитель профессора, второй «репортер», появляющийся каждый раз вслед за Бронским, обрисован при первом появлении как толстяк с круглым лицом и искусственной ногой. Он заискивающе и слезливо жалуется профессору, что тот не уделяет ему должного внимания, предпочитая Бронского: «Глаза у него были увлажнены слезами и губы вздрагивали.

– Меня, господин профессор, вы не пожелали познакомить с результатами вашего изумительного открытия, – сказал он печально и глубоко вздохнул. <...> Может быть, вы мне <...> хоть описание вашей камеры (устройство для генерирования красного луча. – С. Н.) дадите? – заискивающе и скорбно говорил механический человек – ведь теперь все равно» (2, 61–62).

Казалось бы, трудно заподозрить в этом персонаже намек на Сталина. Портрет его – прямая противоположность внешности реального генсека (разве что отмечена желтизна лица). Однако присмотримся к характеристикам. Первая встреча обрисована, например, таким образом: «послышалось за дверью странное мерное скрипение машины, кованое постукивание в пол, и в кабинете появился нсобычайной толщины человек, одетый в блузу и штаны, сшитые

из одеяльного драла. Левая его, механическая, нога щелкала и громыкала, и в руках он держал портфель. Его бритое лицо, налитое желтоватым студнем, являло приветливую улыбку» (2, 60). Он «по-военному поклонился» и представился как «капитан дальнего плавания» и сотрудник газеты «Вестник промышленности» при Совнарком. В следующей сцене упоминается, что «толстяк» (к которому Персиков проявил некоторое внимание) «повис на рукаве профессора, как гиря» (2, 62). Можно, конечно, предположить, что если «поклонился по-военному», значит не так давно имел отношение к армии, раз держит портфель, то, возможно, секретарь, но при чем все остальное? Ответ, думается, довольно прост. Случайно ли почти все определения здесь построены на ассоциациях с металлом: «скрипение машины», «кованое постукивание», «механическая нога», «Вестник промышленности», «повис, как гиря» (далее уже просто будет упоминаться «механический человек», «механический шар» и т. п.)? Подобные определения восходят к ассоциативной цепочке: металл – сталь – Сталин. Намек вновь привязан к фамилии, но на этот раз уже не к звуковому или буквенному ее составу, а к ее семантическому значению. Иными словами, наряду с буквенно-звуковым шифром (СТепАНов), но независимо от него, применен семантический код, стимулируются «металлические» ассоциации (естественно, выполняющие одновременно и характерологические функции).

В том же ассоциативном ряду, возможно, находится и упоминание о слухе, пронесшемся в Москве, будто «профессора Персикова с детишками (т. е. со всем порожденным им. – С. Н.) зарезали на Малой Бронной» (2, 62). Очень многозначительная фраза. Малая Бронная здесь тоже, по-видимому, не просто название московской улицы, подобно тому как Патриаршие в «Мастере и Маргарите» не просто топонимическое обозначение, но и символ русской духовной традиции. (Мы еще не раз будем убеждаться в подобном использовании Булгаковым топонимических наименований.) Название Бронной улицы, где когда-то жили и трудились бронники, т. е. бронных дел мастера, несет в себе потенциал ассоциаций с оружейным делом и соответственно враждой, соперничеством, противоборством и т. п. Одновременно в этом названии еле уловимо резонируют, с одной стороны, фамилия *Бронского*, намекающая на *БРОН*штейна-Троцкого, с другой – «металлический» код образа Степанова, содержащий намек на *СТА*лина. Не означает ли все это, что в тривиальной, низменной борьбе и соперничестве погибла большая идея и благие надежды? При всей иронии по отношению к Персикову в повести присутствует и доля сочувствия ему, его самозабвенной увлеченности идеями, наукой, его неподкупности (эпизод с иностранным шпионом) и т. д.



Больше всего сомнений по поводу предложенной «расшифровки» образа второго репортера (он же «капитан дальнего плавания») может, наверное, вызвать то обстоятельство, что он изображен «толстяком», а это никак не вяжется с подразумеваемым лицом. Но подобные приемы как раз в духе поэтики Булгакова. Точно так же автор наделил Персикова высоким ростом и привычками заядлого курильщика, у которого вокруг глаз красные кольца от непрерывного курения, изобразил Бронского молодым человеком и т. д. Как мы уже знаем, «внешний» код отчасти выполняет у Булгакова маскирующую функцию по отношению к «внутреннему» коду. (Для самого автора определение «необыкновенной толщины человек», возможно, могло служить и скрытым метафорическим синонимом представления об особо влиятельном лице, о его «огромном весе» и т. д.).

Булгаков блестящий мастер шаржа, своего рода эпиграмматических композиций, намекающих на конкретных деятелей, которые, однако, не называются. Читателю предоставляется возможность самому «вычислить» их по характерным признакам (неполные подсказки иногда содержатся, как мы уже видели, и в звучании или в семантике имен персонажей). Таким развернутым шаржем в прозе можно назвать и изображение «второго репортера», его проворного продвижения во власть со стремительным переходом от лесты и заискивания перед создателем красного луча к нарастающей навязчивости, а затем и развязности по отношению к нему. Смысловой кульминацией шаржа является сцена, когда Персиков, садясь в машину, пытается «отцепиться» от прилипчивого собеседника, а тот повисает у него «на рукаве» «как гиря» (трижды повторено это слово) и вскоре уже «сидит рядом» с ним в машине, «грея бою» профессору (2, 62). Перед нами очередной скрытый иронический этюд. Машина здесь не только автомобиль в прямом смысле слова, но и метафора государственной машины, машины управления. (Отсюда и семантические оттенки в выражениях типа «странное мерное *скрипение* машины», которое к тому же «слышится *за стеною*» (!) создателя красного луча (2, 60. – Курсив мой. – С. Н.))

На протяжении всей сцены непосредственный смысл корреспондирует с параллельным, подспудным. Последний, естественно, в меру закамуфлирован, однако в принципе вполне доступен. Надо лишь попытаться понять, каких конкретных лиц автор мог иметь в виду, для чего, разумеется, необходимо располагать «фоновыми» сведениями об отношениях между ними, т. е. той самой «фоновой» информацией, о которой уже шла речь в связи с Чапеком.

Что касается способов «вуалирования» второго семантического поля, в данном случае используются в основном два приема. Один из них состоит в том, что автор вводит в повествование своего рода «помехи», прославляя

изображаемую сцену «перебывающими» ее и отвлекающими внимание фрагментарными зарисовками жизни улицы: движение и гомон толпы, рекламные крики газетчиков, лихорадочные попытки «папарацци», как их называли бы в наше время, запечатлеть знаменитого профессора и т. д. Все это позволяет несколько рассредоточить последовательность внутренней нити повествования, сделать ее не столь обнаженной, до известной степени «пунктирной» и слегка «приутопленной» в общем контексте. Второй прием – протестующие реплики профессора размещены таким образом, что остается не вполне ясным, адресованы ли они его навязчивому собеседнику или кому-то из сторонних, из публики.

Покажем это на конкретном примере:

«Ослепительный фиолетовый луч (фотовспышки. – С. Н.) ударил в глаза профессора, и все кругом вспыхнуло – фонарный столб, кусок торцовой мостовой, желтая стена, любопытные лица.

– Это вас, господин профессор, – восхищенно шепнул толстяк <...> В воздухе что-то застрекотало.

– А ну их всех к черту! – тоскливо вскричал Персиков, *выдираясь с гирей* (!) из толпы. – Эй, таксомотор! На Пречистенку!

Облупленная старенькая машина образца 24-го года (!) заклокотала у тротуара, и профессор полез в ландо, *стараясь отцепиться от толстяка*.

– *Вы мне мешаєте, – шипел он и закрывался кулаками от фиолетового света*» (2, 63. Курсив мой. – С. Н.).

Последняя реплика профессора обращена к его спутнику, но затем словно переадресована назойливым фотоаппаратам. Перед нами не единственный у Булгакова случай, когда сам смысл фразы меняется в зависимости от того, делаете ли вы акцент на ее связи с предшествующей или последующей фразой (срв. стр. 57 настоящей работы).

Весьма любопытно, каким образом фамилия Степанов сообщена читателю. Булгаков словно старался сделать ее не очень заметной, оставить в тени, как бы остерегаясь привлечь к ней внимание и долго оттягивая упоминание о ней. Она названа в повести почти украдкой – всего один раз и не при первом появлении героя, а позднее и мимоходом, в «попутной» реплике. Описываются кадры «говорящей газеты» (их показывают на улице со светового экрана), на которых запечатлен профессор, садящийся в сопровождении толстяка в машину: «Он, профессор, дробясь, и зеленея, и мигая, лез в ландо такси, а за ним, цепляясь за рукав, лез механический шар в одеяле. <...> Засим выскочила огненная надпись: Профессор Персиков, едучи в авто, дает объяснение нашему знаменитому репортеру капитану Степанову. И точно: мимо храма Христа,

по Волхонке, проскочил зыбкий автомобиль, и в нем барахтался профессор, и физиономия у него была как у заправленного волка.

– Это какие-то черти, а не люди, – сквозь зубы пробормотал зоолог и проехал» (2, 65–66).

«Капитан дальнего плавания» – своего рода синоним слова «кормчий», или образное определение далеко метящего человека, или то и другое одновременно. Не случайна, видимо, и «левая механическая», громыхающая нога капитана – символика правой и левой стороны не раз встречается в произведениях Булгакова как намек на политическую ориентацию. Того же происхождения, по-видимому, и такая подробность, как родинка на левом ухе у Сталина в пьесе «Батум» (1939)<sup>3</sup>. В творческой истории этой пьесы, рассказывающей о молодом Сталине периода батумской демонстрации, можно найти и другие параллели к образу «капитана дальнего плавания». Достаточно сказать, что из тридцати одного варианта предполагаемого заглавия драмы четырнадцать были связаны с представлением о море и мореплавании: «Аргонавты», «Кормчий», «Юность штурмана», «Штурман вел корабль», «Штурман шел по звездам», «Юность рулевого» и т. д., и т. д.<sup>4</sup>

Правда, слова «капитан» Булгаков на этот раз, кажется, предпочитал избегать: оно уже было однажды обыграно им и едва ли он хотел об этом напоминать.

Отношение Булгакова к Сталину со временем вообще претерпело немалые изменения. Он предстал в глазах писателя гораздо более сложной личностью и более сложным и загадочным государственным деятелем, чем это казалось прежде. Этому, конечно, способствовало и в чем-то неожиданное внимание генсека к пьесам самого Булгакова, которые явно не вписывались в официальную идеологию, на чем настаивало в печати и большинство рецензентов. И тем не менее остается фактом, что Сталин 16 раз смотрел «Дни Турбиных» (в МХАТе) и 9 раз «Зойкину квартиру» (в театре Вахтангова). Немногие советские писатели могли похвалиться подобным вниманием. Другое дело, следовало этому радоваться или огорчаться, испытывая чувства опасения и тревоги. Тем не менее, – и это уже показано в литературе о Булгакове, – ощущение некоторого «зазора» между отношением Сталина и наиболее ярых гонителей писателя позволяло ему (по крайней мере временами) несколько увереннее чувствовать себя в стремлении быть самим собой и хотя бы до известного предела не поступаться собственными позициями. Другое дело, что Сталин вел свою игру.

Большим событием в жизни Булгакова стал личный телефонный звонок Сталина к нему в апреле 1930 г. Правда, потом были и другие факты, под-

тверждавшие неоднозначность и зыбкость ситуации, в которой находился писатель. Булгакову могли импонировать тенденции к восстановлению некоторых державно-патриотических традиций, наметившиеся к середине 30-х гг. Именно к этому времени восходит и генезис пьесы «Батум». С другой стороны, писатель был, конечно, далек от идеализации происходящего в стране, особенно с учетом страшных репрессий 1937 г. «Булгаков задумывал пьесу в одной ситуации, а реализовал замысел совсем в другой. Начало 1936 г. было иным, чем вторая половина и последующие два года»<sup>5</sup>. И сама работа над пьесой «Батум» отодвинулась на несколько лет. Автором владели очень сложные мысли и чувства, что отразилось и на творческой истории и на особенностях пьесы, которая и в наши дни вызывает различные и часто несовпадающие прочтения и интерпретации. Но тема «Булгаков – Сталин» уже получила обстоятельное освещение в трудах наших крупнейших булгаковедов (в последнее время в книге А. Н. Варламова) и мы не будем останавливаться на ней применительно к 30-м годам.

Что касается родства образных определений типа «капитан дальнего плавания» (в повести «Роковые яйца») и «штурман», «рулевой» и т. п. (в пьесе «Батум»), оно, думается, достаточно очевидно и лишний раз подтверждает, что в обоих случаях речь идет об одном лице.

Образ четвертого героя повести «Роковые яйца», директора совхоза «Красный луч» (отбирающего аппаратуру у Персикова) Александра Семеновича Рокка содержит намек на Льва Борисовича Каменева (также занимавшего в 20-е годы один из ключевых постов в руководстве страны). Особенно отчетливо это видно в наборном экземпляре повести, где герой носил имя Семена Борисовича Рока. За исключением двух букв вся «криптограмма» составлена из последовательно расположенных фрагментов двойной фамилии и отчества Каменева. Сравним:

РО[зенфельд] К[а]МЕН[ев Лев] БОРИСОВИЧ

РОК [Се]МЕН БОРИСОВИЧ

Вновь через фамилию и имя персонажа продернута уже знакомая нам ленточка из букв фамилии и имени реального лица, аналогии с которым автор хотел скрыто обозначить. Правда, в печатном тексте Булгаков слегка ослабил сходство, добавив вторую букву «к» в фамилию героя и изменив его имя<sup>6</sup>. Но ассоциации автора от этого, разумеется, не исчезли и не претерпели изменений, как и желание оставить в тексте память и об этом политическом деятеле.

Шифр, заложенный в фамилии, имени и отчестве персонажа настолько очевиден, что сознательную отсылку невозможно отрицать. Но индивидуальные примет, за которыми угадывался бы именно Каменев, непосредственно в обрисовке героя в данном случае нет. Общее на этот раз всецело взяло верх над индивидуальным, обрисован банальный для своего времени облик человека в кожаной куртке с маузером в деревянной кобуре. Очерчен (отчасти в иносказательной форме) типичный путь профессионального революционера, который до 1917 г. служил *«флейтистом»* «в известном концертном ансамбле маэстро *Петухова*» «в кинематографе *“Волшебные грезы”*» (2, 92. Фраза несомненно имеет параллельный смысл. – С. Н.)<sup>7</sup>, в 1917 году «бросился в открытое море войны и революции, сменив флейту на губительный маузер» (т. е. «слово» на «оружие» и на «дело». – С. Н.), затем прибыл в Москву, где «высшая комиссия той организации, билет которой он «с честью носил в кармане» (!), по достоинству «оценила его», назначив на «почетную должность» (2, 92. Курсив мой. – С. Н.), что открыло путь и к участию в борьбе за бразды правления – за власть над красным лучом в переводе на язык образов повести. Рокк оказался тем деятелем, кому по распоряжению из Кремля без согласования с профессором и несмотря на его протесты была передана его аппаратура.

Л. Б. Каменев, как известно, был с 1922 г. заместителем председателя Совнаркома и заместителем главы Совета труда и обороны и набирал к середине 20-х гг. все больший вес и силу в руководстве страны. Булгаков имел основания полагать, что происходило это не без уговора со Сталиным и в противовес Ленину (а также Троцкому). В 1923–1924 гг. Каменев действительно поддерживал генсека – и в его негласном противостоянии с Лениным, и в борьбе против Троцкого. Но известно также, что позднее, в 1925 г., – это было уже после появления повести Булгакова – на XIV съезде партии он выступил против Сталина и культа вождя. События кануна 1925 г. и получили своеобразное отражение в фантастической повести Булгакова.

Таким образом, аналогии с реальными лицами и подлинными событиями касаются главной политической ситуации в стране и проводятся в повести на уровне главной сюжетной интриги. Гораздо меньше в последнем случае они ощущаются, как мы уже сказали, в конкретном изображении персонажа, хотя образное определение этого политического деятеля как «флейтиста», на наш взгляд, достаточно выразительно и метко.

В «Роковых яйцах» немало и других, уже эпизодических персонажей, так или иначе связанных с реальными современниками автора, что зачастую вновь отражается и в их фамилиях. При этом наблюдается любопытная тен-

денция: чем выше официальный статус изображаемого лица, тем сложнее шифр и наоборот. Мейерхольд, в адрес которого мимоходом подпущена юмористическая шпилька в связи с его сценическими изощрениями, упомянут под собственной фамилией. В Валентине Петровиче, который правит стиль Bronскому, нетрудно угадать В. П. Катаева, в журналисте Колечкине – Михаила Кольцова, в Эрендорге – Эренбурга. Куплетисты Ардо и Аргуев – эстрадные поэты Арго и Адуев (все это обычно отмечается и в издательских комментариях к повести). Но зато можно ограничиться разве лишь достаточно зыбким предположением, что фамилия «Птаха-Поросюк», которую носит заведующий одним из отделов «при верховной комиссии» (к нему не раз обращается с ходатайствами Персикив), возможно, озорная юмористическая «калька» с фамилии Бонч-Бруевича<sup>8</sup> или Скворцова-Степанова<sup>9</sup>, а может быть, и обоих. О некоторых других именах речь впереди.

Говоря о структуре образов персонажей у Булгакова, нельзя не коснуться еще одной их особенности. Как уже отмечалось, он подчас создает образ, в каком-то отношении и на каком-то уровне совершенно не похожий на объект той или иной аналогии, иногда в чем-то даже противоположный ему, и тем не менее на другом уровне, в другой плоскости несущий в себе соответствующие намеки и уподобления. Но у него можно встретить рядом и две разные аллюзии на одно лицо и аллюзии в одном персонаже сразу на двух лиц, причем одна из них может выполнять одновременно прикрывающую функцию. В литературе о Булгакове существует, например, утверждение, что прототипом образа капитана дальнего плавания с механической ногой послужил вполне реальный корреспондент, которого писатель встречал, когда работал в газете «Гудок»<sup>10</sup>. Как вспоминает К. Г. Паустовский, в редакции «Гудка», в комнате, где сидел Булгаков, нередко появлялся «старый и хрипучий халтурщик-репортер по прозвищу Капитан Чугунная Нога. У него действительно была искусственная железная ступня»<sup>11</sup>. В описанном человеке столько общего с персонажем повести Булгакова, что невозможно отрицать существующую между ними связь, тем более что «хромой “Капитан”» упоминается и в дневнике Булгакова<sup>12</sup>. Портретные черты героя взяты, видимо, писателем именно у него. И вместе с тем практически не вызывает сомнений и раскрытый выше более важный шаржевый аспект этого образа. Возникло нечто вроде сращения двух аллюзий. Между прочим, у автора повести в случае необходимости было бы неплохое алиби<sup>13</sup>. Е. А. Яблоков справедливо отметил, что у Булгакова часто происходит «взаимоналожение нескольких аллюзионных полей»<sup>14</sup>.

Описанный способ создания образов персонажей следует отличать от обычного использования писателями тех или иных подсмотренных в жизни типажей, черточек внешности, манеры поведения людей и т. д. В данном случае принципиально важно, что автор сознательно оставляет в тексте намек на конкретное, реальное лицо (или даже одновременно на два лица). Сама связь образа персонажа с «прототипом», пусть скрыто, но фиксируется в тексте и выполняет определенную функцию в произведении, является элементом его поэтики (а не только фактом генезиса образа, истории его создания). Предусматривается, что сведущий читатель должен улавливать эту связь.

Таким образом, как и антиутопии К. Чапека (особенно роман «Война с саламандрами»), фантастические повести Булгакова «населены» не только вымышленными героями, но и (скрыто) реальными лицами, точнее своеобразными их отражениями—«двойниками», подобиями, призраками.

## Примечания

<sup>1</sup> Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 63. (Курсив мой. — С. Н.)

<sup>2</sup> См. Смелянский А. «Театральный роман» [Комментарии] // Булгаков М. А. Собр. соч. в 5 т. М., 1989. Т. 4. С. 666–667. Срв. список персонажей «Театрального романа» и их прототипов, составленный Е. Е. Шиловским: Сахаров В. И. Михаил Булгаков. Загадки и уроки судьбы. М., 2006. С. 290–291.

<sup>3</sup> Недаром на эту деталь обратил внимание вдумчивый Ф. Н. Михальский (главный администратор МХАТа, к которому с большой симпатией относился Булгаков), отметивший после запрета пьесы те «подозрительные» места в ней, что могли вызвать недовольство наверху (Смелянский А. М. Уход (Булгаков. Сталин. «Батум»). Библиотека «Огонек». М., 1988. № 49. С. 42).

<sup>4</sup> См.: Мязков Б. Е. Пастырь «Пастыря» (Николай Булгаков – Сосо Джугашвили – Михаил Булгаков) // Фантастика и сагира в литературе славянских народов. М., 2004. С. 141.

<sup>5</sup> Чудакова М. Первая и последняя попытка (Пьеса М. Булгакова о Сталине) // Современная драматургия. 1988. № 5. С. 215.

<sup>6</sup> М. О. Чудакова полагает, что авторская правка Булгакова в рукописи наборного экземпляра и, в частности, добавление в фамилию Рока второго звука «к» были уступкой пожеланиям редактора (Чудакова М. О. Послесловие (из биографии писателя и творческой истории его сочинений) // М. А. Булгаков. Сочинения. Роман. Повести. Рассказы. Минск, 1988. С. 41.1).

<sup>7</sup> Сравнение революционных «грез» с кинематографом, как и «театральный» код, не раз встречается у Булгакова (см. дальше). Фамилия Петухов находит параллели в

теме «певунов», звучащей в повести «Собачье сердце», – в филиппиках профессора Преображенского.

<sup>8</sup> В 1917–1920 гг. В. Д. Бонч-Бруевич был управделами Совнаркома.

<sup>9</sup> И. И. Скворцов-Степанов – известный партийный деятель и антирелигиозный публицист 20-х гг.

<sup>10</sup> Гудкова В. В. Повести Михаила Булгакова [Комментарии] // Булгаков М. А. Собр. соч. в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 698.

<sup>11</sup> Паустовский К. Г. Собр. соч. в 9 т. М., 1982. Т. 5. С. 412.

<sup>12</sup> Булгаков М. А. Дневник. Письма. М., 1997. С. 53. Всюду дальше цитация дневника и писем производится по этому изданию.

<sup>13</sup> В. В. Гудкова высказала также правдоподобное предположение, что в образе Бронского могли отразиться какие-то черты Евгения Петрова, и указала на сходство некоторых моментов в описании этого героя в повести Булгакова с портретом молодого Петрова в мемуарах его брата Валентина Катаева (Гудкова В. В. Повести Михаила Булгакова [Комментарии]. С. 697–698). Не исключено, что и в данном случае действительно существовали два прототипа, хотя один из них явно заслонил впечатление от второго. В повести Булгакова мало что осталось, в частности, от «общительности и обаятельности» Петрова, о которой пишет Катаев. Скорее приходится говорить о навязчивости и беспардонности героя, вероятно унаследованной от главного прототипа, на которого указывает и фамилия Бронского. Более того, персонажу придан оттенок некоего бесовства (недаром Троцкого называют «демоном революции»). Обращает на себя внимание такая подробность, как «необыкновенной ширины ботинки с носами, похожими на копыта» (2, 58. Курсив мой. – С. Н.), или характеристики вроде «в черной пасти (радиорупора. – С. Н.) бесновался невидимый Альфред», «ревел (в смысле «кричал». – С. Н.) невидимка в рупоре» (2, 61. Курсив мой. – С. Н.). Да и при первом визите Бронского к профессору Персикову сторож докладывает о нем, не называя имени: «Он тамотко» (2, 57). Так суеверные люди стараются не произносить имени лукавого.

<sup>14</sup> Яблоков Е. А. Фрагменты несуществующего комментария к повести «Собачье сердце» // Кармановские чтения. Ижевск. 2009. Вып. 8.



## Ирония истории

До сих пор мы говорили по преимуществу о структуре образов героев Булгакова, но знакомство с принципом двойного кодирования дает ключ, позволяющий более уверенно читать и чувствовать не только ту или иную степень «персональных» аллюзий и соотнесений, но и скрытый смысл сюжетных ситуаций, сцен, картин. Вернемся снова к образу профессора Персикова, чтобы, отталкиваясь от него, посмотреть, как дальше функционируют двойные семантические поля на уровне собственно событийного (исторического) ряда. Продолжим чтение этого ряда подобно тому, как мы читали раньше научно-фантастическую фабулу повести.

История с красным лучом вскоре вообще вышла из повиновения и пошла совсем по непредвиденному пути. Жизнь сыграла с Персиковым весьма злую шутку. Главный и роковой сюжетный поворот, повторяющий рисунок реальных событий в Москве, состоит в том, что аппаратуру, которой пользовался повелитель красного луча, у него вскоре попросту отбирают, и она оказывается в других руках.

Интересна сама разработка кульминационной сцены. Кроме Персикова в ней участвуют Рокк и сторож института Панкрат. Их образы подняты до уровня символов, хотя и завуалированных. Тилаж сторожа всецело выдержан в юмористически-бытовом ключе, но в то же время общему рисунку этого до предела конкретного образа приданы (опять же с сохранением юмора) едва уловимые очертания тропа, контуры некоего знака – знака военной или полицейской силы при верховном лице. Отсюда и имя Панкрат, не только производящее впечатление устаревшего и ставшего деревенским (Панкрат и прибыл в город из деревни), но и означающее в переводе с греческого «всесильный», «воплощенное всесилие». Отсюда же и сравнение, словно незначай мелькнувшее в эпизоде, когда профессор ночью будит и не может добудиться сторожа, – сравнение, какие обычно применяются по отношению к армии или полиции: «Наконец за дверью послышалось урчанье *как бы цепного пса*, харканье и мычанье, и Панкрат в полосатых подштанниках, с завязками на шиколотках предстал в светлом пятне. Глаза его *дикое уставились* на профессора, он еще *легонько подвывал со сна* <...> Он пошатывался и *рычал*» (2, 51–52. – Курсив мой. – С. Н.).

Когда к Персикову заявляется Рокк (в рукописи наборного экземпляра – Рок!) с намерением забрать аппаратуру и предъявляет соответствующее кремлевское предписание «на плотной бумаге», Персиков «в крайней степени раз-

дражения» звонит в Кремль, протестует, что решение принято без его ведома и согласия, заявляет, что его неожиданный преемник «черт знает что наделает!» (2, 82). Но увы, из Кремля с ним разговаривают «снисходительным голосом», «как с малым ребенком» (по всей видимости, еще один намек на генсека и его отношение к Ленину). Профессор оскорблен и возмущен. И тут следует троекратное, как в сказке, повторение ситуации. Трижды Персиков призывает Панкрата с явным намерением приказать ему вышвырнуть незваного гостя и трижды не решается это сделать, каждый раз отправляя своего стража назад. Когда он кличет Панкрата в третий раз, Рокк произносит: «У меня есть с собой люди и охрана...» Между строк читается, что профессору в случае его сопротивления и попыток употребить силу пригрозили встречным применением силы. Наверное, не случайно реплика Рокка об «охране» завершается авторским многоточием, после которого с абзаца следует фраза с новым многоточием: «К вечеру кабинет Персикова осиротел...» (2, 82–86)<sup>1</sup>.

Сцена, несомненно, представляет собой ироническую художественную параллель к событиям, происходившим в начале 20-х гг. в Кремле и связанным с борьбой за власть, которая в определенный момент начинает ускользать от вождя революции. Символика имен подчеркивает суть происходящего. Нарцательный смысл фамилии Рокка (рок!) фиксирует фатальное отклонение событий от первоначального замысла их инициаторов – поворот, неизменно присутствующий в антиутопиях и братьев Чапек, и Булгакова, протестующих против ультрарадикальных вмешательств в процессы макробытия, которые имеют обыкновение мстить за подобные вмешательства и идти своим непредвиденным путем. Здесь философия Булгакова и братьев Чапек сходятся. Вероятно, ими схвачена определенная объективная закономерность, отражающая трудность прогнозирования и планирования процессов и событий такого рода. Были случаи, когда эффект неповиновения процессов воле их инициаторов и вершителей отмечали и сами известные революционные деятели. Ф. Энгельс, например, писал: «Люди, хвалившиеся тем, что *сделали* революцию, всегда убеждались на другой день, что *сделанная* революция совсем не похожа на ту, которую они хотели сделать. Это то, что Гегель назвал иронией истории, той иронией, которой избегли не многие деятели»<sup>2</sup>. Эту иронию истории с ее склонностью к строптивости и непослушанию имел в виду и Булгаков.

Эффект непредсказуемого смешения исторического процесса и предполагаемого хода событий привлекал пристальное внимание и братьев Чапек, в частности в пьесе «Адам-Творец».

Не прошел Булгаков и мимо лишений и социальных бедствий, которые сопутствовали попыткам претворить утопию в жизнь. Это хорошо видно, например, на кусочке текста, представляющем собой вполне конкретную картину летнего вечернего отдыха небольшого общества совхозных работников, расположившихся около оранжереи перед камерами инкубаторов и завороченно ожидающих, что под действием красного луча вот-вот вылупятся необыкновенные цыплята. Текст имеет помимо прямого, еще и второй, смещенный и более широкий смысл: *«...картина на глазах нарождающейся новой жизни в тонкой отсвечивающей коже была настолько интересна, что все общество еще долго просидело на опрокинутых пустых ящиках, глядя, как в загадочном и мерцающем свете созревали малиновые яйца. Разошлись спать довольно поздно, когда над совхозом и окрестностями разлилась зеленоватая ночь. Была она загадочна и даже, можно сказать, страшна (!)»* (2, 95. Курсив мой. – С. Н.). В тексте хорошо видно, как расслаивается смысл, распределяясь между двумя разными семантическими полями.

Есть в повести «Роковые яйца» еще один тематический мотив – мотив, с особой тщательностью укрытый автором от слишком зорких и недоброжелательных глаз. Но его удобно рассмотреть, обратившись сначала к повести «Собачье сердце», где мы также встречаем нечто родственное этому мотиву, практически его вариант. Там изображена кухня в квартире профессора Преображенского, «главное отделение рая», как ее мысленно называет Шарик, где хозяйничает повариха Дарья Петровна. Приводим описание с некоторыми сокращениями: «Вся квартира не стоила и двух лядей Дарьиного царства. Всякий день в черной сверху и облицованной кафелем плите стреляло и бушевало пламя. <...> В багровых столбах горело вечною огненной мукой и неуголенной страстью лицо Дарьи Петровны. <...> Острым и узким ножом она отрубала беспомощным рябчиком головы и лапки, затем, как яростный палач, с костей сдирала мякоть, из кур вырывала внутренности, что-то вертела в мясорубке. <...> В плите гудело, как на пожаре, а на сковородке ворчало, пузырилось и прыгало. Заслонка с громом отпрыгивала, обнаруживая страшный ад. Клокотало, лилось... Вечером потухала пламенная пасть <...> на столе лежала пожарная фуражка <...> черноусый и взволнованный человек в широком кожаном поясе за полуприкрытой дверью в комнате Зины и Дарьи Петровны обнимал Дарью Петровну. Лицо у той горело мукой и страстью, все, кроме мертвенного напудренного носа. Щель света лежала на портрете черноусого, и пасхальный розан свисал с него.

– Как демон пристал... – бормотала в полумраке Дарья Петровна, – отстань. Зина сейчас придет. Что ты, чисто тебя тоже омолодили?

– Нам ни к чему, – плохо владея собою и хрипло отвечал черноусый. – До чего вы огненная...» (2, 149–150).

Эту загадочную картину, содержащую прямое сравнение рая с адом и Дарьи Петровны с «яростным палачом», упоминания о «беспомощных рябчиках», которым она отрубает головы, и т. п., около двух десятилетий тому назад заподозрил в иносказательном смысле и попытался истолковать в нью-йоркском «Новом журнале» русского зарубежья С. Иоффе: «Кухарка Преображенского Дарья, – утверждает автор статьи, – это знаменитый первый шеф ЧК Ф. Э. Дзержинский ( и имя ему выбрано такое потому, что в имени “Дарья” и в фамилии “Дзержинский” есть “д” и “р” <...> <...> Кстати сказать, мертвенный нос Дарьи-Дзержинского отнюдь не плод творческого воображения Булгакова. Роберт Пейн, автор книги о Ленине, описывая Дзержинского, говорит о “бескровных крыльях носа”»<sup>3</sup>. Кого можно подразумевать под усатым ухажером Дарьи Петровны и чей портрет, украшенный розаном, она держала у себя на стене, вероятно, нет необходимости подсказывать.

Расшифровку, предложенную автором нью-йоркского журнала, несмотря на некоторую прямолинейность формулировок, едва ли следует с ходу отвергать. Слово «рай» в этой композиции может читаться одновременно в двух контекстах – в восприятии Шарика, которому квартира Преображенского и тем более кухня в ней кажутся верхом райского житья, и вместе с тем в контексте общего метафорически-аллюзионного смысла повести, связанного с представлением о попытке радикального преобразования бытия и построения земного рая<sup>4</sup>. Ироническим смыслом наполнено и упоминание о том, что Шарик получил доступ в «кухню» только после того, как на него был надет ошейник. Мотив ошейника вообще изящная миниатюра автора: «На следующий день на пса надели широкий блестящий ошейник. В первый момент, поглядевшись в зеркало, он очень расстроился, поджал хвост и ушел в ванную комнату, размышляя, как бы ободрать его о сундук или ящик. Но очень скоро он понял, что он просто – дурак. Зина повела его гулять на цепи. По Обухову переулку пес шел как арестант, сгорая от стыда, но, пройдя по Пречистенке до храма Христа, отлично сообразил, что значит в жизни ошейник. Бешеная зависть читалась с глаз у всех встречаемых псов, а у Мертвого переулка какой-то долговязый с обрубленным хвостом дворняга обляял его “барской сволочью” и “шестеркой”. Когда пересекали трамвайные рельсы, миллионер поглядел на ошейник с удовольствием и уважением <...>. “Ошейник все равно что

портфель», – сострил мысленно пес <...>. Оценив ошейник по достоинству, он сделал первый визит в то главное отделение рая, куда до сих пор вход ему был категорически воспрещен, именно – в царство поварихи Дарьи Петровны. <...>

– Вон! – завопила Дарья Петровна, – вон, беспризорный карманник!

<...>

“Чего ты? Ну чего лаешься? – умильно шурил глаза пес. – Какой же я карманник? Ошейник вы разве не замечаете?” – и он боком лез в дверь, просовывая в нее морду» (2, 149–150). В этой притче об ошейнике, наверное, даже названия *Обухова* и *Мертвого* переулков своего рода прожилки общего подспудного контекста (заслуживает внимания и этимологическая семантика отчества Дарьи *Петровны*: Петр – от греч. *petra* – *камень*).

Как уже говорилось, мотив, по сути дела, очень близкий образу Дарьи Петровны и теме ее романа с усатым ухажером еще годом раньше появился в повести Булгакова «Роковые яйца», и там он также допускает приблизительно такое же прочтение. С легким налетом юмора, стилизуя слог под облегченное чтиво, автор повествует о любовном романе уборщицы Дуни с совхозным шофером (с тем самым, что доставил в совхоз камеры-инкубаторы, отобранные у Персикова): летним вечером «Дуня-уборщица оказалась в роще за совхозом и там же оказался, вследствие совпадения, рыжеусый шофер потрепанного совхозного полугрузовичка. Что они там делали – неизвестно. Приютились они в непрочной тени вяза, прямо на разостланном кожаном пальто шофера». В окрестностях в это время разносились звуки флейты, на которой играл Рокк. «Замерли рощи, и Дуня, гибельная, как лесная русалка, слушала, приложив щеку к жесткой, рыжей и мужественной щеке шофера.

– А хорошо дудит, сукин сын, – сказал шофер, обнимая Дуню за талию мужественной рукой» (2, 91).

Тут также оказывается значимым имя Дуня, содержащее вариант тех же согласных звуков (Д...Н...)<sup>5</sup>, – впоследствии они будут повторены и в фамилии карателя и «истребителя» Дарагана в пьесе «Адам и Ева»: Д...Р...Г...Н (с учетом чередуемости звуков «Г» и «Ж» можно даже предположить подтекстовое Д...Р...Ж...Н...). Значимо и то, что Дуня – «уборщица», и то, что она «гибельна», и то, что ее избранник рыжеусый, жесткий и мужественный, значима осевшая их «непрочная тень» «вяза» (актуализируется внутренняя форма слова, т. е. первичный смысл корня). Короче говоря, в обеих повестях проходит скрытый мотив, за которым стоит представление о блокировании генсека с главой Лубянки. В «Роковых яйцах» этому мотиву сопутствует и намек на одновременное взаимопонимание, возникшее между Сталиным и «флейтис-

том» Каменевым. Как уже говорилось, в момент создания повести они действительно оказались союзниками, и голос Каменева звучал в поддержку генерального секретаря в разгоревшейся политической борьбе («хорошо дудит...»), хотя вскоре их пути разойдутся. (Приютившая из «тень вяза», как и предполагал Булгаков, действительно оказалась «непрочной».) Но это случилось уже после появления повести Булгакова. Можно и дальше считать скрытые тематические мотивы повести, следя за подводным течением мысли автора, подобно тому как в начале главы мы считывали ее научно-фантастический пласт. В повествование вплетено, в частности, довольно значительное по объему иносказание о гонениях большевистских властей на православную церковь и репрессиях против духовенства.

## Примечания

<sup>1</sup> Мотив колебаний и неуверенности обладателя красного луча в намерении применить силу для сохранения своей власти над ним скрыто возникал в повести еще и раньше – в размышлениях Персикова о том, как ему поступить с левой калошей, которая не лезет на правую (в переносном, ироническом смысле – как совместить левый и правый социально-политический курс). Выше мы уже анализировали эту сцену. Сейчас выделим именно названный мотив: «<...> как же быть? К Панкрату вернуться? Нет, не разбудишь (! – С. Н.). Бросить ее подлую, жалко. Придется в руках нести. – Он снял калошу и брезгливо понес ее» (2, 52. Курсив мой. – С. Н.).

<sup>2</sup> Энгельс Ф. Письмо Веры Ив. Засулич от 23 апреля 1885 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1984. Т. 36. С. 263.

<sup>3</sup> Иоффе С. Тайнопись в «Собаьем сердце» Булгакова // Новый журнал. Нью-Йорк. 1987. Кн. 168–169. Цит. по перепечатке в журнале: Слово. 1991. № 1. С. 19, 22. Имя другой обитательницы квартиры Преображенского горничной и медсестры Зи́ны С. Иоффе считает намеком на Зиновьева. (Там же. С. 19).

<sup>4</sup> Родственное иносказание о «рае» Б. В. Соколов находит в фельетоне М. Булгакова «Лестница в рай» (1923) // Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. С. 261.

<sup>5</sup> Любопытно, что в «Мастере и Маргарите» служанку Берлиоза зовут Груня.

## «А сову эту я разъясню...»

Булгаков внимательно следил за шумными событиями начала 20-х гг., связанными с разгромом церкви, преследованиями и арестом патриарха Тихона, возникновением обновленческой или так называемой живой церкви, массовыми расстрелами духовенства. Имя патриарха Тихона мелькает в его газетных очерках «Москва краснокаменная» (июль 1922) и «Бенефис лорда Керзона» (май 1923). О борьбе между живой, традиционной и автокефальной церквями на Украине он писал в очерке «Киев-город» (июль 1923) и даже выделил эту тему в самостоятельную главу под названием «Три церкви». Интерес ко всем этим событиям отражен и в дневнике писателя. Положению церкви посвящена его большая дневниковая запись от 11 июля (28 июня) 1923 г. В ней, в частности, отмечено, что патриарха Тихона выпустили из тюрьмы, и не без удивления, словно с вопросительными нотами, говорится о смягчении его позиции по отношению к советской власти. «Невероятная склока теперь в церкви, — заключает автор. — Живая церковь беснуется. Они хотели п[атриарха] Тихона устранить, а теперь он выступает, служит etc.» (Дневник, 51).

Внешне Булгаков не производил впечатления религиозного человека. В то же время его нельзя назвать неверующим. Первая жена писателя Т. Н. Лаппа говорила: «Нет, он верил. Только не показывал этого. <...> никогда не молился, в церковь не ходил, крестика у него не было, но верил»<sup>1</sup>. Примерно то же утверждала и Е. С. Булгакова в беседе с М. О. Чудаковой<sup>2</sup>. Правда, он менее всего походил на ортодокса, и едва ли не авторские мысли выражает в романе «Белая гвардия» доктор Алексей Турбин, заявляющий о своем уважении к вере, но одновременно советующий тяжело заболевшему Ивану Русакову, который ищет утешения и спасения в религии, чересчур не увлекаться религиозными вопросами и не превращать идею Бога в идею фикс (1, 415–416). Заслуживает внимания, что Иешуа в романе «Мастер и Маргарита» говорит: «Бог один и в него я верю» (5, 33), но в то же время предрекает, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» (5, 26). «Старая вера» и «истина» здесь противопоставлены. М. Петровский полагает, что воззрения Булгакова сродни убеждениям Льва Толстого (христианская религия без церкви), а также протестантизму<sup>3</sup>.

Действительно писатель во многом критически относился по крайней мере к части духовенства. Это сказывается и в очерке «Киев-город», где он заявил, что непримиримое соперничество «трех церквей, сердца служителей которых питаются злобой», может кончиться лишь «массовым отпадением верующих <...> и ввержением их в пучину самого голого атеизма. И повинны

будут в этом не кто иные как сами попы, дискредитирующие в лоск не только самих себя, но и самую идею веры» (2, 314). Вместе с тем он решительно и резко осуждал политические преследования церковных кругов, глумление над верой и кощунственное отношение к нравственным и этическим основам христианства. Все это и нашло отражение в повести «Роковые яйца». Пока еще мало известно, что органической составной частью этой повести является, как мы уже пытались однажды показать<sup>4</sup>, развернутое сатирическое иносказание о событиях начала 20-х гг., касающихся церкви и религии. При этом применен любопытный прием, с помощью которого вводится и разворачивается эта тема.

Напомним, что существенную роль в научно-фантастическом сюжете повести играет такое его звено, как история с куриным мором – гибелью кур в России. Она позволяет автору мотивировать возникновение идеи об использовании свойств чудодейственного луча для того, чтобы «возродить в течение месяца кур в республике» (2, 92) (а на этот замысел и попытки осуществить его нанизываются дальнейшие события). Но эта тема используется одновременно автором и в других целях. Картины куриного мора (и особенно гибели кур на дворе овдовевшей попадьи) выписаны реально и красочно, прямо-таки с искусством живописца-бытописателя (образ простоватой и полуграмотной попадьи не лишен даже комических черт). Тем не менее эти картины выполняют еще одну функцию, таят в себе еще один, уже скрытый план. Сквозь внешние колоритные описания мерцает замаскированное иносказание о гонениях на православную церковь и репрессиях против духовенства. Это иносказание словно нанесено на живописное полотно невидимыми с первого взгляда контурами и красками. Поэтика здесь по воле автора удовлетворяет двум требованиям: служит разворачиванию научно-фантастического повествования и вместе с тем является носителем параллельного иносказательного ряда. Само название главы «Куриная история» заключает в себе игру слов, связанную с представлением о *курии* (лат.), т. е. о высших кругах духовенства, составляющих руководящее ядро церкви (термин чаще всего употребляется по отношению к папскому престолу и его окружению: «папская курия», Булгаков придает этому слову расширительный смысл). Соответственным образом в повести осмысляются и другие слова того же корня, в частности, понятие *курводства*, которым пытается и дальше заниматься вдова соборного протоиерея, «скончавшегося от антирелигиозных огорчений» (2, 63). Не случайно выбрана и фамилия вдовы – *Дроздова*. Она несет на себе символическую нагрузку: Дроздов – мирская фамилия одного из столпов русской православной церкви – митрополита Московского Филарета (1783–1867), автора известного катехизиса. Ему же принадлежит перевод на русский язык Ветхого и Нового



Завета. Он был также ректором Петербургской духовной академии. В наши дни (в 1994 г.) Филарет причислен к лику святых, а его мощи перенесены в храм Христа Спасителя, к созданию которого он тоже имел непосредственное отношение, он возглавлял и закладку храма<sup>5</sup>. (Филарет был символом русской церкви не только в глазах Булгакова – ср. высказывание Н. Бухарина: «Мы ободрали церковь как липку, и на ее “святые ценности” ведем свою мировую пропаганду, не дав из них ни шиша голодающим; при ГПУ мы воздвигли свою “церковь” при помощи православных попов, и уж доподлинно врата ада не одолеют ее; мы заменили требуху филаретовского катехизиса любезной моему сердцу “Азбукой коммунизма”, закон божий политграмотой, посрывали с детей крестики да ладанки, вместо икон повесили “вождей”, и постараемся для Пахома и “низов” открыть мощи Ильича под коммунистическим соусом... Дурацкая страна». Поражает, между прочим, откровенный и даже хвастливый цинизм, с каким говорится не только о церкви, но и о голодающих, и о народе («низах»), и о стране в целом, и о собственных утверждениях и действиях властей.) Игра слов заключена и в названии пьесы Эрендорга, якобы написанной в связи с куриным мором и озаглавленной «Курий дох». В словесной форме «курий» чуточку сильнее, чем в слове «куриный», ощущается сходство со словом «курия», скрытый каламбур благодаря этому оказывается как бы слегка заостренным – автор воспользовался возможностью спародировать Эренбурга, у которого есть стихотворение о Емельяне Пугачеве под названием «Пугачья кровь»<sup>6</sup>. В тексте стихотворения употребляется также выражение «Пугачья голова». Эти усеченные формы, вероятно, и спровоцировали пародийную аллюзию: «курий» вместо «куриный» и «дох» – от «издыхать», «дохнуть»<sup>7</sup>.

В свете всего сказанного становится понятным, что изображаемые Булгаковым события и происходят в «заштатном городке, бывшем Троицке, а ныне Стекловке, Костромской губернии, Стекловского уезда, <...> на бывшей Соборной, а ныне Персональной (в рукописи наборного экземпляра: “ныне Карлорадековской”<sup>8</sup>. – С. Н.) улице» (2, 63, 698). Здесь что ни слово, то иносказание. Бывшее название городка *Троицк* намекает на Троицкое подворье в Москве, где находился патриарший дом и откуда патриарх Тихон был удален, после чего в его покоях разместилось Высшее церковное управление, самочинно учрежденное обновленцами. Новое название городка – *Стекловск* – намек на Юрия Михайловича Стеклова (Овсия Моисеевича Нахамкиса), члена ВЦИК и главного редактора газеты «Известия», задававшей тон в борьбе с церковью и публиковавшей одну за другой погромные статьи. 28 марта 1922 г. газета напечатала статью, подписанную М. Горевым-Галкиным, но стилизованную как заявление властей и содержавшую обвинительный список церковных дея-

телей, провозглашенных врагами народа. Первым среди них шел патриарх Тихон, высланный вскоре затем в Донской монастырь, потом брошенный в тюрьму на Лубянке, позднее выпущенный, но и дальше оставшийся под непрерывным жестким давлением. (Характерно, что и в газетном очерке Булгакова «Москва краснокаменная» имя Тихона упоминается в связи с газетой «Известия» – воспроизводится крик газетчиков: «Сиводнишняя “Известия-а”... Патриарха Тихххх-а-а-ана...» (2, 228).) Карл Радек, видимо, привлек внимание Булгакова не только в качестве политического деятеля в прямом смысле слова (в 1919–1924 гг. – член ЦК РКП(б) и руководства президиума Коминтерна), но и как публицист, выступавший в печати с оправданиями террора по отношению к духовенству<sup>9</sup>. Отсюда и *Карлорадековская* улица вместо бывшей Соборной (одновременно соборность противопоставлена персонализму и вождизму). Упоминание о *Костромской* губернии связано с архиепископом Костромским Серафимом, подписавшим в июне 1922 г. так называемый «меморандум трех» с признанием в качестве «единственной канонически законной, верховной церковной власти» обновленческого Высшего церковного управления<sup>10</sup>, созданного под наблюдением ГПУ и пытавшегося лишить патриарха Тихона его сана и звания. Не случайно и упоминание об отце *Сергии* (2, 64), которого теперь приглашают (взамен его отстраненных предшественников) служить молебны, – намек на митрополита Владимирского Сергия, также подписавшего меморандум трех, хотя позднее он, как и архиепископ Серафим (и в отличие от третьего автора меморандума – архиепископа Нижегородского Евдокима), изменил свое отношение к обновленческой церкви на отрицательное и принес покаяние<sup>11</sup>.

Того же рода упоминания о создании «чрезвычайной комиссии по борьбе с куриной (читай – курийной. – С. Н.) чумой» (2, 75), об «антикуриных (т. е. антикурильных. – С. Н.) прививках в лефортовском ветеринарном институте» (2, 74, 77) (т. е. в лефортовской тюрьме), которые «дали блестящие результаты», вследствие чего количество смертей там в один прекрасный день даже «вдвое уменьшилось» (2, 74–75), т. е. большинство заключенных уже погибло, о «самарских заградительных отрядах» (2, 77) и т. д.

Крупным планом обрисована «гибель кур» на дворе попадьи Дроздовой. В этой связи названы и симптомы болезни: «петухи и хохлатки» начинают метаться, у них открывается «рвота кровью» и они испускают дух. («Одна резаная кровь», – сокрушается соседка попадьи (2, 64).) Явный намек на судьбу патриарха Тихона содержит описание бравого петуха, который вначале возбужденно понесся по двору и «крылья распротер, как орел» (2, 64. Курсив мой. – С. Н.), но затем начал делать круги «как лошадь на корде», т. е. словно оказался на поводу, а потом и вовсе сник и тоже стал харкать кровью. Угады-

вается намек и на гибель митрополита Петроградского Вениамина и трех его единомышленников, посаженных в тюрьму вместе с ним, а затем расстрелянных в северной столице: «у соседа попадьи Дроздовой в курятнике издохло сразу трое кур и петух. Их рвало так же, как и дроздовских кур, но только смерти произошли в запертом курятнике и тихо. Петух свалился с нашествия вниз головой и в такой позиции скончался»<sup>12</sup> (2, 65. Курсив мой. – С. Н.).

С помощью указанного ключа читается не только россыпь отдельных намеков, но и общая картина «куриного мора», поданная в виде своего рода обзорной панорамы. Приводим текст с выделением семантического «каркаса», несущего подспудный смысл (автор прикрывает его с помощью упоминаний «местных» подробностей): «Неизвестно, точно ли хороши были лефортовские ветеринарные прививки, умели ли заградительные самарские отряды, удачны ли крутые меры, принятые по отношению к скупщикам яиц в Калуге и Воронеже, успешно ли работала чрезвычайная московская комиссия, но хорошо известно, что через две недели после последнего свидания Персикова с Альфредом (не забудем, что образ Персикова сопровождают ассоциации с Лениным, а образ Альфреда Бронского – с Троцким. – С. Н.) в смысле кур в Союзе республик было совершенно чисто. Кое-где в двориках уездных городов валялись куриные сиротливые перья, вызывая слезы на глазах, да в больницах поправлялись последние из жадных<sup>13</sup>, доканчивая кровавый понос со рвотой. Людских смертей, к счастью, на всю республику было не более тысячи (сколько яду содержит эта фраза с замечательным словом «к счастью»: тысяча человеческих смертей это еще счастье! – С. Н.). Больших беспорядков тоже не последовало. Объявился было, правда, в Волоколамске пророк, возвестивший, что надеж на кур вызван не кем иным, как комиссарами, но особенного успеха не имел. На Волоколамском базаре побили нескольких милиционеров, отнимавших кур у баб (намек на волнения прихожан, пытавшихся заступаться за церковнослужителей. – С. Н.), да выбили стекла в местном почтово-телеграфном отделении. По счастью, расторопные волоколамские власти приняли меры <...>. Дальше демонстрируются территориальные масштабы «куриного (т. е. куриного. – С. Н.) мора», охватившего огромную страну: «Дойдя на Севере до Архангельска и Сямкина Выселка, мор остановился сам собой по той причине, что идти ему дальше было некуда, – в Белом море куры, как известно, не водятся. Остановился он и во Владивостоке, ибо далее был океан. На далеком Юге – пропал и затих где-то в выжженных пространствах Ордубата, Джульфы и Карабулака, а на Западе удивительным образом задержался как раз на польской и румынской границах. Климат, что ли, там был иной или сыграли роль заградительные кордонные меры <...>, но факт тот, что мор дальше не пошел» (2, 77–78. Курсив

мой. – С. Н). (Подчеркнуто, как мы видим, всесоюзный характер событий, не преодолевших только границ страны.)

Ироническим параллельным смыслом наполнено и сообщение о создании взамен прежнего куроводства объединения «Доброкур»: «Заграничная пресса шумно, жадно обсуждала неслыханный в истории падеж (намек на протесты за рубежом против террора по отношению к духовенству в России. – С. Н), а правительство советских республик, не поднимая никакого шума, работало не покладая рук. Чрезвычайная комиссия по борьбе с куриной чумой переименовалась в чрезвычайную комиссию по поднятию и возрождению куроводства в республике, пополнившись новой чрезвычайной тройкой, в составе шестнадцати товарищей. Был основан Доброкур, почетными товарищами председателя в который вошли Персигов и Португалов» (2, 78). Речь идет, конечно, о «живой», обновленческой церкви, созданной в противовес неуютной тихоновской «курии». Название Доброкур образовано автором по аналогии с названиями таких организаций, возникших в 20-е гг., как Доброфлот (Добровольное общество содействия флоту), Доброхим, Добролет (упоминания о них встречаются и в газетных фельетонах Булгакова, да и в самой повести). Но в данном случае это название получает еще один смысловой оттенок – в глазах властей по сравнению с прежним, «нехорошим» и нежелательным, «куроводством» новое выглядело как удобоприемлемое, «доброе» (вспомним Бухарина: «при ГПУ мы воздвигли свою церковь»).

Слова о чрезвычайной комиссии, которая создавала Доброкур, приобретают особую пикантность, если учесть, что в 20-е гг. действительно существовала тайная комиссия при ЦК РКП(б), ведавшая церковными делами и напрямую связанная с ГПУ (название ее менялось, но суть оставалась одна и та же<sup>14</sup>). Возглавлял ее известный вождь безбожников Емельян Ярославский, которого в наши дни автор книги о нем назвал «комиссаром дьявола»<sup>15</sup>. Постоянным секретарем комиссии был начальник Церковного отделения Секретного отдела ГПУ Е. А. Тучков. Эта комиссия, исходя из общих установок и указаний Политбюро, готовила решения по церковной политике, разрабатывала конкретные планы действий по отношению к духовенству, патриарху Тихону и осуществляла их, отдавала распоряжения об арестах церковных деятелей и т. д.<sup>16</sup>

Трудно сказать, навела Булгакова на мысль о чрезвычайной комиссии просто его интуиция художника или же он все-таки что-то слышал о подлинной «антикурийной» комиссии. Несмотря на ее засекреченность, слухи о ней проникали во внешний мир. А. В. Луначарский летом 1923 г. счел даже необходимым в письменном виде обратиться на это внимание заместителя председателя Совнаркома Л. Б. Каменева. Назвав в своей записке Е. А. Тучкова «свое-

образным Победоносцевым при церковном управлении» и уподобив тем самым его права полномочиям обер-прокурора Святейшего синода, былой «богостроитель» сетовал, что такие отношения недостаточно держатся в тайне, что «делается это» слишком «открыто», вследствие чего «тихоновцы» «на всех перекрестках говорят о рабской зависимости обновленческой церкви от ГПУ – Тучкова, что вряд ли для нас выгодно». «Во всяком случае, – заключал он свою докладную, – представляю это на усмотрение тех лиц, которым это ведать надлежит»<sup>17</sup>.

Не менее насмешливо звучит в приведенном тексте Булгакова и упоминание о том, что «почетными товарищами председателя в Доброкур вошли Персиков и Португалов». Образу Персикова в повести сопутствуют ассоциации с Лениным, а он, как сейчас хорошо известно, и был инициатором разгрома церкви и массовых расстрелов духовенства. Именно им, а также Троцким определялась и стратегия действий. Среди прочих документов характерно не так давно обнаруженное и поэтому пока что мало известное «Указание» Ленина, направленное Ф. Э. Дзержинскому еще в 1919 году:

«1 мая 1919 г. № 13666/2  
Председателю ВЧК  
тов. Дзержинскому Ф. Э.

#### Указание

В соответствии с решением ВЦИК и Сов. Нар. Комиссаров необходимо возможно быстрее закончить с попами и религией.

Попов надлежит арестовывать как контрреволюционеров и саботажников, расстреливать беспощадно и повсеместно. И как можно больше.

Церкви подлежат закрытию. Помещения храмов опечатывать и превращать в склады.

Председатель ВЦИК

М. Калинин (личная подпись)

Председатель

Сов. Нар. Комиссаров

В. Ульянов (Ленин) (личная подпись)»<sup>18</sup>

Комментарии, как говорится, излишни<sup>19</sup>.

Нам осталось сказать о втором «почетном товарище» председателя Доброкура – о *Емельяне Португалове* (не раз и раньше упоминавшемся в повести в качестве специалиста по куроводству). В данном случае однозначно имеется в виду Емельян Ярославский (Миней Израилевич Губельман). Кроме полного совпадения имени (Емельян), которое к тому же рифмуется с настоящей фамилией Ярославского – Губельман, обращают на себя внимание и подсыказывающие созвучия с этой фамилией в фамилии ПортуГАЛов. Не исклю-

чено, что не случайно подобрана фамилия, содержащая и звуки аббревиатуры ОГПУ, на которую у Булгакова был обостренный слух и наметанный глаз<sup>20</sup>.

С начала 1923 г. Ярославский был бессменным руководителем Антирелигиозной комиссии, назначенным на этот пост якобы по рекомендации самого Ленина. Он же являлся создателем и главой Союза воинствующих безбожников (в исполнительное бюро Центрального совета этого Союза входил опять-таки и Тучков), вдохновителем его печатных органов и главным редактором одного из двух журналов «Безбожник», параллельно выходявших в 20-е гг. (наряду с одноименной газетой и другими периодическими изданиями сходными по названиям и по содержанию)<sup>21</sup>

Об изданиях Союза безбожников мы также находим запись в дневнике Булгакова. Она сделана в начале января 1925 г.: «Сегодня специально ходил в редакцию “Безбожника”. <...> Оказывается, комплекта за 1923 год нету. <...> Удалось достать 11 номеров за 1924 год. 12-й еще не вышел. <...> В редакции сидит неимоверная сволочь <...>. Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера “Безбожника”, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены. <...> Большинство заметок в “Безбожнике” подписано псевдонимами. “А совы эту я разьясню”» (Дневник, 85–87).

Последняя фраза – автоцитата Булгакова из повести «Собачье сердце», над которой он в это время работал. Там эти слова мысленно произносит пес Шарик, угрожая распотрошить чучело совы (в разговорной речи героев Булгакова слово «разьяснить» не раз встречается в значении «разоблачить кого-то, разделаться с кем-то»).

Приведенный отрывок из дневника нельзя не поставить в связь с начальными страницами романа «Мастер и Маргарита», особенно в первом его варианте, где Берлиоз является редактором журнала «Богоборец», а Иванушка, испытываемый и провоцируемый Воландом, топчет ногой изображение Иисуса Христа. Несомненно, мысли и чувства, охватившие Булгакова при знакомстве с журналом «Безбожник», сказались потом и в формировании самого замысла романа. Его генизис был подготовлен впечатлениями и размышлениями писателя, восходящими еще к первой половине 20-х гг.

Больше того, в роман непосредственно перешли некоторые темы, затронутые в повести «Роковые яйца». Образы священнослужителей-обновленцев, появившиеся в первых редакциях и набросках романа, в частности, образ отца Аркадия Элладова (см. дальше), – прямое продолжение повествования о Добро-

куре. Вместе с тем происходит и определенный сдвиг темы, автор обращается к новым ее аспектам. Если в повести «Роковые яйца» внимание сосредоточено главным образом на терроре властей по отношению к «курии», то в «Мастере и Маргарите» акцент сместился, с одной стороны, на философскую проблему атеизма и духовно-нравственной и этической преемственности человеческого бытия, с другой – на такое явление советской действительности, как насильственное отчуждение имущества, собственности, ценностей.

В последнее время в нашей исторической литературе появились работы, наглядно раскрывающие те гигантские масштабы, какие приобрела в революционные и послереволюционные годы конфискация богатств, в значительной части пущенных затем на субсидирование мировой революции, за бесценок проданных за границу, а то и расхищенных и растащенных или даже уничтоженных из идеологических побуждений либо по невежеству (такая участь часто постигала произведения искусства, архитектуры, иконы, церковную утварь, исторические памятники и т. д.).

Трагическая картина этих процессов, сопровождавшихся кровавыми насилиями, ярко воссоздана на огромном фактическом материале, например, в книге О. Ю. Васильевой и П. Н. Кнышевского «Красные конкистадоры» (М., 1994). Особый интерес представляет труд В. И. Брагина «Как погибали бежецкие церкви»<sup>22</sup>. Автор не только создал взволнованное, строго документальное повествование об истории разгрома русской православной церкви в СССР, но и крупным планом показал реализацию этого процесса в одном из районов Центральной России. Большое место в книге занимает и история с изъятием ценностей.

Человек, окунувшийся в море чудовищных фактов, не будет удивлен, что у Булгакова они вызвали ассоциации с трагедией Пушкина «Скупой рыцарь», с темой вымогательства и отчуждения ценностей, с темой отнятого и погубленного богатства. По-видимому, именно в этой связи в романе «Мастер и Маргарита» артист, читающий это произведение Пушкина со сцены, носил в первоначальном варианте имя Илья Владимирович Акулинов. Автор «Булгаковской энциклопедии» отмечает: «Здесь очевидные пары: Владимир Ильич – Илья Владимирович, Ульянов – Акулинов»<sup>23</sup> (прием инверсии имени, отчества и фамилии – своего рода анаграммы, в которой единицей перестановки служит не буква, а слово, – неоднократно встречается у Булгакова. Лишь позднее Булгаков заменил имя и фамилию персонажа на другие, и след ассоциаций с вождем в окончательном тексте стерся для читателя (Вместе с тем Б. В. Соколов показал, что и другие варианты фамилии этого персонажа содержат резко сатирический подтекст.)

\* \* \*

Мы не исчерпали ни тематических мотивов повести Булгакова «Роковые яйца», на материале которой в основном анализировали его художественную систему, ни поэтики скрытых и неявных значений и даже символики собственных имен и названий в этой повести. Едва ли, например, случайно в ней подчеркивается, что красный луч был открыт на улице Герцена – символ одного из возможных вариантов исторического пути и одной из линий развития общественно-политической мысли России («декабристы разбудили Герцена, Герцен развернул революционную агитацию...») и т. д.)? Имя Герцена, провозглашенного предшественником современных революционеров, было на слуху в 20-е годы. «Весьма использовали его и большевики...» – отметил И. Бунин еще в 1922 г.<sup>24</sup> (Между прочим, о переименовании Большой Никитской в улицу Герцена непосредственно упомянуто и в повести «Роковые яйца»).

В дальнейшем мы еще вернемся к вопросу об элементах библейско-христианской символики – о ней удобнее говорить, касаясь одновременно и других произведений Булгакова. Однако и приведенных фактов, по-видимому, достаточно, чтобы судить о богатстве подспудного содержания повести «Роковые яйца».

Булгаков сам оставил свидетельство о наличии в ней «дерзких» мотивов. В ночь на 28 декабря 1924 г. он записал в дневнике: «Вечером у Никитиной читал свою повесть “Роковые яйца”. Когда шел туда – ребяческое желание отличиться и блеснуть, а оттуда – сложное чувство. Что это? Фельетон? Или дерзость? А может быть серьезное? Тогда не выпеченное. <...> Боюсь, как бы не саданули меня за все эти подвиги “в места не столь отдаленные”» (Дневник, 81). Научно-фантастическое содержание повести, естественно, не давало ни малейших поводов для подобных опасений.

Одновременно из дневниковой записи видно, что автор не был вполне удовлетворен своим сочинением и сомневался, достаточно ли оно отработано в художественном отношении и не сбивается ли местами на фельетон. (Существует и запись в дневнике одного из знакомых Булгакова, что в устных беседах он также называл повесть «Роковые яйца» всего лишь «пробой пера» и «фельетоном»<sup>25</sup>.) Судя по всему, упреки в собственный адрес были учтены им только при работе над последующими произведениями. В повести «Собачье сердце» элементы фельетона если и встречаются, то уже в очень преобразованном виде. Вместе с тем в авторской оценке повести «Роковые яйца» как чего-то не столь важного («проба пера») и не относящегося к престижным жанрам (всего лишь «фельетон») можно уловить и стремление писателя как-то умалить, преуменьшить значение этого произведения, отвлечь от



него внимание. Во второй половине 1920-х годов, когда над Булгаковым все больше сгущались тучи, именно повесть «Роковые яйца», наряду с его дневниками, оказавшимися в распоряжении ОГПУ, должна была вызывать у него наибольшие опасения и тревогу. Из всех его произведений, опубликованных к этому времени (разве что кроме статьи «Грядущие перспективы», затерявшейся в кавказских газетах 1919 года), она была наиболее острой по своему внутреннему содержанию, и над автором все время висел дамоклов меч расшифровки кем-то из недоброжелателей не только общего ее метафорического смысла (он был во многом угадан и понят сразу), но и гораздо более конкретных аналогий, в том числе персональных, касавшихся непосредственно главных деятелей революционных и послереволюционных лет. Немудрено, что по мере ужесточения политической обстановки в стране писателя периодически стали одолевать приступы нервного расстройства, боязнь одиночества и т. д. Он даже пробовал лечиться у гипнотизера. И надо отдать должное – продолжал идти своим путем.

По словам С. А. Ермолинского «сам Булгаков считал, что “Роковые яйца” сыграли резко отрицательную роль в его судьбе: он стал рассматриваться как реакционный писатель»<sup>26</sup>. Это же подтверждает и надпись автора на экземпляре повести, подаренном им в середине 1930-х годов Ермолинскому: «Дорогому другу Сергею Ермолинскому. Сохрани обо мне память! Вот эти несчастные “Роковые яйца”. Твой искренний М. Булгаков. Москва. 4.IV.1935»<sup>27</sup>.

Для нас сейчас подобные свидетельства – лишнее подтверждение «крамольного» подтекста повести. Точнее, даже не подтекста, а главного внутреннего содержания. «Дерзкие» мотивы, составившие сокровенную основу этого произведения, не были частным эпизодом в творчестве Булгакова. Напротив, они рождались в атмосфере мучительных переживаний и находились на главном направлении его размышлений о судьбах России – размышлений, излившихся в 1919 г. горькой статьей «Грядущие перспективы», терзавших его на протяжении работы над романом «Белая гвардия»<sup>28</sup> и резко обострившихся в 1924 г. Это был особый год – год смерти В. И. Ленина. Казалось, завершился целый этап в истории страны. Возникла потребность осмыслить его, а возможность перемен обостряла оценки. Булгаков страстно жаждал этих перемен. 2 января 1925 г. он оставил в дневнике примечательную запись: «<...> решил из “Гудка” пойти пешком. Пошел по набережной Москвы-реки. Полулуние в тумане. <...> В Замоскворечье огни. Проходя мимо Кремля, поравнявшись с угловой башней, я глянул вверх, приостановился, стал смотреть на Кремль и <..> подумал “доколе, Господи!..”» (Дневник, 82). Да и судя по концовкам повестей середины 20-х гг., он не чужд был надежд, что полоса аномальных, по его мнению, процессов может кончиться и жизнь войдет в

свои естественные берега. Это не значит, что он мечтал о восстановлении царизма. Когда в апреле 1924 г. разнесся слух, будто по Москве ходит манифест Николая Николаевича, он записал в дневнике: «Черт бы взял всех Романовых! Их не хватало» (Дневник, 65. Стр. 105–106). Позднее он заявит и о «своих великих усилиях стать бесстрастно над красными и белыми» (5, 447).

В 1924–1925 гг. из-под пера Булгакова подряд выходят сразу несколько произведений, внутренней темой которых была вооруженная революция и гражданская война. Новые произведения отличались от предшествующих. Они представляли собой синтез гротеска, «эзоповского языка» (собственная характеристика автора), фантастики (в 20-е гг. – прежде всего научной фантастики) и аллюзий. (При этом метафоры возведены и в принцип построения целого произведения – *багровый остров*, *нашествие драконов*, *хирургический эксперимент* – или отдельных его блоков.) Обращение к таким формам отвечало стремлению в обобщенном виде и емких художественных построениях осмыслить происшедшие и происходящие в стране события и процессы, соотнести их с философскими проблемами бытия, истории, этики, нравственности. Обратившись к фантастике и иносказаниям, писатель искал внутренней свободы для художественного освоения окружающего мира.

Уже весной 1924 г., едва заключив договор на издание «Белой гвардии» (незавершенной, так как обстановка не позволила продолжить роман в соответствии с замыслом и ходом реальных исторических событий, до которых дошла очередь в повествовании), во второй половине апреля Булгаков публикует (в газете «Накануне») небольшую сказочную повесть фельетонного типа «Багровый остров». Автор использовал в ней имена героев из романов Жюль Верна «Дети капитана Гранта» и «Путешествия и приключения капитана Гаттераса», превратив самих героев в интервентов и колонизаторов и избрав местом главного действия экзотический остров, где обитают белые арапы и красные эфиопы. Повесть, которая современному читателю, наверное, больше всего напомнит сценарий мультфильма, представляет собой озорную эскизную аллегорическую историю российской революции и гражданской войны, слегка прикрытую возможностью истолкования ее и как шушливой пародии на дешевые литературные поделки, профанирующие революционную тему. Изображен кровавый конфликт (отсюда и *багровый остров*) между красными и белыми островитянами с последующей интервенцией иноземцев-завоевателей. При этом завершаются события как бы желательным в глазах автора исходом: словно захлебнувшись пролитой кровью и ужаснувшись жертв, враждующие стороны наконец примиряются, на острове воцаряется спокойствие, а интервентов изгоняют. По существу продолжением этой же темы стали повесть «Роковые яйца», написанная вслед за «Багровым островом», а затем и «Со-

бачье сердце» (конец 1924 – начало 1925 г.). Обе повести относятся к лучшим вешам Булгакова и спустя три четверти века, когда они стали широко доступны читателям, пользуются большим успехом у них.

Для исследования художественной структуры и поэтики Булгакова особый интерес представляет как раз повесть «Роковые яйца». Во-первых, она изобилует тайными мотивами, во-вторых, писатель был тогда еще не столь осторожен, как позднее, когда стал очевиден интерес к нему со стороны ГПУ, а на его голову покатались целые лавины обвинений во враждебности к советской власти. Опальный автор внимательно фиксировал все нападки на него и даже завел нечто вроде альбома или досье, где с упорством самоистязателя собирал бранные выпады и оскорбления в свой адрес. Набралось несколько сот листов. И вместе с тем у него хватило мужества не поступаться ни своими убеждениями, ни попытками и дальше придерживаться их в своем литературном творчестве. Но маскировал он теперь свои «дерзости» еще более тщательно, в большей степени «растворял» их в контексте повествования (и «архипелаг» приоткрытых аллюзий в его произведениях оказывался более разреженным), что зачастую до сих пор затрудняет их адекватное прочтение. Знание структуры повести «Роковые яйца» и системы опробованного в ней скрытого письма помогает более уверенно проникать в глубинные смыслы и других его произведений, убеждающих в свою очередь в дальнейшем совершенствовании и обогащении им этой системы.

Конечно, ни содержание, ни поэтика произведений Булгакова далеко не сводятся к описанному выше. В повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце» ощутимо присутствует, например, и тема «творческий индивидум и власть» или «творческое открытие и власть», проблема сохранения идентичности личности и риска перед лицом власти, а также борьбы между инстинктами *созидания* и – *присвоения, завладения*, как сказал бы Карел Чапек. Эти темы получают развитие и будут звучать потом и в сочинениях Булгакова о Мольере, и в драме «Адам и Ева», и в «Блаженстве», и в трагедии «Последние дни» («Александр Пушкин»), и в «Театральном романе», и в «Мастере и Маргарите». Что касается поэтики, мы рассмотрели главным образом ту ее составляющую, которая непосредственно связана с реакцией писателя на конкретные общественно-политические события и процессы конца 1910–1920-х гг. Между тем это слагаемое составляет органическую часть более объемного и многогранного эстетического целого. Е. А. Яблоков, анализируя прозу Булгакова, вскрыл, например, внушительные пласты мифопоэтических представлений и архетипов, образующих своего рода подпочву, питающих многие элементы булгаковской образности и активно участвующих в художественной аксиологии. Само название повести «Роковые яйца», взятое в общем контексте произ-

ведения, оказывается связанным на глубинном уровне не только со злободневными историческими реминисценциями, с философской темой загадок, превратностей и иронии истории, темой рока, фатума и т. д., но и (через многие опосредования и акценты) – в параллель к проблеме обновления мира – с мотивом миротворения, восходя чуть ли не к «основному мифу», одним из первоэлементов которого является яйцо. «Пародийный эффект тем сильнее, что затронутыми оказываются весьма мощные пласты культурных ассоциаций. Как известно, яйцо – один из самых распространенных космогонических символов <...>. Разумеется, в булгаковской повести вместо акта “нового творения” едва не наступает “светопреставление”. <...> “Чудо” совершилось, однако результат прямо противоположен ожиданиям: из яиц выводятся демонические существа – мифические драконы»<sup>29</sup>. (Сходная зоологическая метафора лежит, между прочим, и в основе «Войны с саламандрами» К. Чапека.) Соединяясь с современным общественно-историческим планом повести, мифопоэтический элемент также активно участвует в образовании эстетического спектра и неповторимой художественно-философской палитры.

\* \* \*

Повторим, что к главным чертам художественной структуры повести относится ее многослойность с доминирующей дуплановостью художественного построения. Повествование «работает» одновременно и на последовательное развертывание научно-фантастического сюжета, и на создание «второго» изображения, которое обрисовывается за первым и мерцает сквозь него. И этот второй план связан уже не с биологическими и естественнонаучными проблемами, а с общественно-историческими событиями в России. Собственно говоря, здесь два мысленно соотнесенных хронотропа. Читатель все время оказывается то в одном, то в другом пространственно-временном континиуме – воображаемом, вымышленном и реальном.

Разумеется, далеко не каждая образная деталь ложится сразу в оба плана. Иначе перед нами было бы не художественное произведение, а тощая, рассудочная схема-шифровка. Между тем Булгаков, как и Чапек, владеет искусством не только интеллектуальной игры, но и яркого, пластичного, эмоционального изображения, и одно неотделимо от другого. Сохраняется предметная конкретность, живописная полнота воплощения сюжета. Иначе говоря, полной жизнью живет и развивается научно-фантастическое действие, но вокруг него все время возникают, так сказать, аллюзионно-ассоциативные наложения, обеспечивающие «двупризменность» восприятия. Предметом самостоятельных исследований мог бы быть метафорический компонент художественной системы Булгакова – метафоризация «реальных» описаний и материализация

(«реализация») метафор, их соотношение и взаимодействие между собой и с аллюзиями, взаимопроникновение того и другого и т. д.

Одной из важных специфических особенностей художественного строя и поэтики фантастических повестей Булгакова середины 1920-х годов и прежде всего повести «Роковые яйца», является разнообразие используемых кодов, хотя есть среди них и главные. Формируя параллельные семантические поля, автор не ограничивается одним кодом, а включает по ходу повествования новые и новые их варианты. Соответственно каждый раз избирается новый образно-семантический «первоэлемент», на который наращивается двойной смысл. В одном случае исходным носителем бинарности, стимулирующей одновременно два вектора ассоциаций, становится двойное значение, стоящее за словами «красный луч», в другом – реминисценции из сказки Андерсена о волшебных калошах счастья, в третьем – описание смертельной борьбы в колонии амёб, в четвертом – варьирование и искусная взаимозамена представления об автомашине и машине государственного управления, в пятом – тема куриного мора с каламбурным осмыслением созвучия слов «куры» и «курия», «куриный» и «курийный» и т. п. В «Собачьем сердце» наглядный пример – «кухня» в квартире Преображенского и т. д. Во всем этом автор предстает как блестящий мастер остроумных художественных решений, находок, композиций. Само воплощение сюжета выглядит как увлекательная череда таких композиций. В литературоведческом обиходе встречается понятие произведения «с ключом». Повесть «Роковые яйца», наверное, можно назвать произведением с разными ключами. Особая миссия отводится и читателю. Для полноценного прочтения текста он должен каждый раз улавливать появление нового кода или способа кодирования и открывать для себя очередную семантическую «тайну». Естественно, особый интерес представляют макрокомпоненты художественной структуры. Как уже говорилось, особенно бросается в глаза вспыхнувший у Булгакова к середине 1920-х годов творческое увлечение научной фантастикой, которую он срастил со стихией иносказания, сатиры, шаржа. Далее мы попытаемся показать это крупным планом на сопоставлении его творчества с творчеством Карела Чапека, с которым, у Булгакова, по-видимому, возник и творческий контакт.

## Примечания

<sup>1</sup> Паршин Л. Чертовщина в американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991. С. 63.

<sup>2</sup> Чудакова М. О. О мемуарах и мемуаристах (Вместо послесловия) // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 489.

<sup>3</sup> Петровский М. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев. 2001. (Глава вторая, раздел III и др.).

<sup>4</sup> Никольский С. В. В зеркале иронии и сатиры (Скрытые мотивы и аллюзии в прозе М. Булгакова) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1995. Т. 54. № 2. С. 51–57. *Его же*. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. М., Индрик. 2001. С. 57–74.

<sup>5</sup> Цит. по: Бунич И. Золото партии. СПб., 1992. С. 93.

<sup>6</sup> Эренбург И. Молитва о России. М., 1918. С. 8–9. Позднее стихотворение перепечатывалось и в некоторых других сборниках Эренбурга.

<sup>7</sup> Оговоримся, что в некоторых изданиях повести «Роковые яйца», в том числе в пятитомном Собрании сочинений М. А. Булгакова, печатается (по недосмотру?) не «курий дох», а «куриный дох» (2, 76). Поэтому в данном случае мы цитируем текст по изданию, подготовленному к печати М. О. Чудаковой, которая сверила его с первой публикацией и рукописью наборного экземпляра. (Булгаков М. А. Сочинения. Роман. Повести. Рассказы. Минск, 1988. С. 211). Этот текст совпадает и с изданием Э. Проффер (Булгаков М. А. Собр. соч. Анн Арбор, 1983. Т. 3. С. 75), пользовавшейся машинописной копией повести с авторской правкой Булгакова.

<sup>8</sup> Ср.: Булгаков М. А. Собр. соч. Анн Арбор, 1983. Т. 3. С. 61.

<sup>9</sup> Именно Радеку принадлежал опубликованный в «Правде» ответ на воззвание епископа Кентерберийского Девизона, неоднократно протестовавшего вместе с общественностью и религиозными кругами многих европейских стран против гонений на церковных деятелей в Советском Союзе и, в частности, против судебной расправы над главой католической церкви России Яном Цепляком и прелатом Константином Будкевичем (Радек К. Лекция истории для архиепископа Кентерберийского и лекция истории об архиепископе Кентерберийском // Правда. 15 апреля 1923). Оба были приговорены к расстрелу, но Цепляку смертная казнь была заменена потом десятью годами тюрьмы. (Будкевич был расстрелян в пасхальную ночь с 31 марта на 1 апреля 1923 года.) Суд над ними воспринимался и на Западе, и в России как репетиция готовившегося тогда судебного процесса над патриархом Тихоном. Булгаков следил за всеми этими событиями. В его газетном очерке «Бенефис лорда Керзона» упоминаются имена и Цепляка, и Тихона, и сам епископ Кентерберийский. (О судебном процессе над Я. Цепляком и К. Будкевичем см. подробнее: Валентинов А. А. Черная книга («штурм небес»). Париж, 1925. С. 174–197.)

<sup>10</sup> См.: Левитин А. (Краснов), Шавров В. Очерки по истории русской церковной смуты. Kunstnacht (Schweiz), 1977. С. 166 и след.

<sup>11</sup> По некоторым сведениям, митрополит Сергей (будущий патриарх) сначала, возможно, надеялся встать во главе Высшего церковного управления, чтобы вернуть его политику, но это ему не удалось (Регельсон Л. Трагедия русской церкви. 1917–1945. Париж, 1977. С. 303–304.)

<sup>12</sup> Вениамин был арестован в своих покоях и до самого суда и казни находился в тюрьме.

<sup>13</sup> *Жадные* – по всей видимости, те, кто не хотел смириться с уничтожением кур, подвергшихся мору (в параллельном смысле – сопротивлялся гонениям на церковь и изъятию церковного имущества).

<sup>14</sup> В 1922–1928 гг. она называлась Комиссией по проведению отделения церкви от государства при ЦК РКП(б), с 1928 по 1929 г. – Антиралигиозной комиссией при Политбюро ЦК ВКП(б) (хотя и раньше для краткости ее обычно называли – даже в служебной переписке – антиралигиозной комиссией). До создания комиссии ее функции выполнял (с 1918 г.) так называемый Ликвидационный отдел Наркомюста, возглавлявшийся Петром Ананьевичем Красиковым, с именем которого связано, помимо всего прочего, начало сноса московских церквей. Первой жертвой пала часовня св. Александра Невского, снесенная как «монархический памятник, оскорбляющий революционные чувства», в 1922 г. по инициативе П. А. Красикова и по решению президиума Моссовета во главе с Л. Б. Каменевым. Часовня стояла напротив гостиницы «Националь» (превращенной тогда в Дом Советов) и сооружена была в память воинов, погибших за освобождение Болгарии, и в честь императора Александра II. В часовне служили также панихиды по спасителям отчества Козьме Минину, Дмитрию Пожарскому, Ивану Сусанину. О сносе этой часовни есть упоминание в очерке Булгакова «Сорок сороков» (2, 284). (Именно эту часовню Эдуард Церетели предложил воссоздать в виде кристалльно-прозрачного ее подобия, сооруженного чуть ли не из горного хрусталя.) Позднее Красиков принимал участие и в деятельности антиралигиозной комиссии. В 1922 г. он выступал одним из обвинителей на судебном процессе над митрополитом Петроградским Вениамином, завершившемся смертными приговорами.

<sup>15</sup> *Нежный А.* Комиссар дьявола. М., 1993.

<sup>16</sup> Борьба с церковью велась уже с момента взятия власти большевиками, но главный сокрушительный удар решено было нанести весной 1922 г. При этом преследовались две цели: разгромить церковь и добыть средства, вопиющая нехватка которых в казне обнаружилась к этому времени (в качестве удобного повода и предлога для конфискации ценностей рассматривалась экстремальная ситуация голода в стране). Главным документом, в котором были сформулированы эти задачи и программа действий, стало широко известное теперь, но тогда строгойше засекреченное письмо В. И. Ленина членам Политбюро от 19 марта 1922 г., в котором, в частности, говорилось: «Нам во что бы то ни стало необходимо произвести изъятие церковных ценностей, <...> чем мы можем обеспечить себе фонд в несколько сотен миллионов золотых рублей <...>. Чем большее число представителей реакционного духовенства и реакционной буржуазии удастся нам по этому поводу расстрелять, тем лучше» (*Ленин В. И.* Неизвестные документы. М., 1999. С. 316–323). В качестве одного из средств достижения цели рассматривалось и содействие расколу церкви. Одновременно круто нарастали репрессии. Если с 1918 по 1921 год погибло около 10 000 духовных лиц, то за один 1922 год произошло 1414 кровавых инцидентов, а число погибших в столкновениях при изъятии ценностей и расстрелянных по суду составило 8100 человек (Политбюро и церковь. 1922–1925 гг. Новосибирск 1997. С. 78. *Брагин В. И.* Как погибали безжесткие церкви. СПб., 2008. С. 662, 663). Антиралигиозный и антихристианский психоз был доведен до такого накала, что в городе Свяжске воздвигли даже памятник Иуде (первоначально намеревались поставить монумент Люцифера или Каина). (В СССР был памятник Иуде // *Вечерняя Москва*. 16 сентября 1999 – с отсылкой к газете «Церковные ведомости». № 24 за 1923 г.). На открытии памятника выступал Троцкий (*Сахаров В. И.* Михаил

Булгаков: загадки и уроки судьбы. М., 2006. С. 181). В столице был, как известно, устроен публичный «суд над Богом», на котором присутствовали и официальные лица.

<sup>17</sup> *Нежный А.* Комиссар дьявола. С. 32.

<sup>18</sup> Цит. по: *Латышев А.* Когда откроют ленинский архив? // *Вечерняя Москва*. 22 августа 2001. С. 3.

<sup>19</sup> Невозможно пройти мимо одного курьезного обстоятельства, связанного с этим мрачным документом: в ленинское указание вкрался знак антихриста. Исходящий номер в грифе письма оказался словно нарочно составленным из двух мистических чисел – числа 13 и библейского «числа зверя» 666, известного по откровению Иоанна Богослова, предрекавшего приход на землю «зверя из бездны» – антихриста, посланника сатаны. Более ехидного исходящего номера не могли бы, наверное, придумать для этого письма даже самые изощренные противники Ленина. Может даже возникнуть подозрение, а не является ли уж сама эта бумага фальшивкой, преследующей цель скомпрометировать автора, отождествив его с антихристом. Однако подлинность «Указания» не вызывает сомнений. Кроме того те же директивы содержались и в других ленинских выступлениях и распоряжениях, устных и письменных.

<sup>20</sup> Известны три случая, когда ради шутки Булгаков и собственные фельетоны в газете «Гудок» подписал псевдонимами с учетом этой аббревиатуры: Герасим Петрович Ухов, Г. П. Ухов (2, 727), вызвав легкий переполох среди сотрудников редакции.

<sup>21</sup> Многократно издавалась «Библия для верующих и неверующих» Ярославского, в которой академик А. И. Белецкий нашел 197 фактических ошибок, в связи с чем заметил, что полный их обзор мог бы составить книгу приблизительно тех же размеров, что и само сочинение, а также заявил, что «среди наших атеистов» и «бесчисленных людей, пишущих на антирелигиозные темы», «нет ни одного не только выдающегося, но и просто рядового ученого» (см. подробнее: *Белецкий А. И.* Некоторые замечания по поводу атеистической литературы // *Библия и наука*. М., 1996. С. 266–288).

<sup>22</sup> *Брагин В. И.* Как погибли бежецкие церкви. СПб., 2008. 790 с.

<sup>23</sup> *Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. С. 260–261.

<sup>24</sup> *Бунин И.* Великий дурман. Неизвестные страницы. М. 1997. С. 118.

<sup>25</sup> *Чудакова М. О.* «И книги, книги...». М. А. Булгаков // «Они питали мою музу». Книги в жизни и творчестве писателей. М., 1986. С. 221.

<sup>26</sup> Цит. по: *Соколов Б. В.* Булгаков. Энциклопедия. М., 2003. С. 23.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> См.: *Яблоков Е. А.* Роман М. Булгакова «Белая гвардия». М., 1997.

<sup>29</sup> *Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997. С. 12–13.



## Пьесы о новых Адамах.

### Карел Чапек, Алексей Толстой и Михаил Булгаков

Комментируя пьесу Булгакова «Адам и Ева» в собрании его сочинений, И. Е. Ерыкалова поделилась предположением, что генезис и творческая история этой пьесы могут иметь некоторую связь с драмой К. Чапека «R.U.R.» (1920) – той самой, в которой впервые была высказана и развита идея робота и появилось само слово «робот»<sup>1</sup>. Посредником в этом контакте мог оказаться Алексей Толстой: «В 1924 году А. Толстой написал по мотивам “R.U.R.” К. Чапека пьесу “Бунт машин”, в которой есть герой-робот по имени Адам, обладающий чувством боли, страха и пола. Возможно и этот сюжет был использован Булгаковым при создании лишенного нравственной предыстории первого человека Адама, который занят поисками человеческого материала (для осуществления своих идей и планов. – С. Н.)»<sup>2</sup>.

Дальше будут приведены некоторые доводы в пользу того, что контакты с этой же пьесой Чапека могли возникать у Булгакова и раньше, еще в процессе его творческой работы над повестью «Роковые яйца». Правда, ни одного упоминания ни о Чапеке, ни о пьесе А. Толстого по мотивам его драмы у Булгакова не засвидетельствовано, хотя имя А. Толстого и мелькает в его дневнике. И все же факты показывают, что Булгаков находился в довольно тесном общении с Толстым, причем как раз во время его работы над пьесой «Бунт машин», ее публикации и постановки в театре. Поскольку вопрос этот специально не исследовался, позволим себе задержаться на нем и свести существующие сведения воедино.

Но прежде, напомним в самых общих чертах содержание драмы Чапека «R.U.R.». В основе ее лежит увлекательное научно-фантастическое допущение, будто некоему ученому удалось найти способ искусственного получения живой материи, а затем были созданы существа, внешне почти неотличимые от человека, хотя и не обладающие многими его свойствами и качествами. Они овладели человеческой речью, но были лишены каких бы то ни было чувств, переживаний, эмоций, не знали ощущения боли и наслаждения, инстинкта самосохранения, страха смерти, любви и ненависти. Подобно машине они были полностью безразличны ко всему происходящему как вокруг них, так и с ними самими. Естественно, им неведома была духовная жизнь. Они обладали лишь способностью к труду и механическому мышлению, интенсивному, но лишенному творческого начала. Словом – двойник человека без че-

ловеческой сущности. Вскоре было налажено фабричное производство искусственных людей, их стали использовать на всевозможных работах и в военном деле. Праздное человечество тем временем деградирует. Однажды была выпущена партия роботов, которым привили некоторую толику чувств, но они по иронии судьбы стали инициаторами мятежа. Роботы восстают против людей, и все население планеты погибает. Однако из финала пьесы ясно, что человеческому роду суждено возродиться в очеловеченных роботах. Двое из них познают тайну любви.

Главные действующие лица драмы – генеральный директор комбината по производству роботов Домин, несколько руководителей различных отделов и гостя комбината, вскоре затем ставшая женой Домина, красавица Елена. Она и является прежде всего олицетворением авторской позиции. Если Домин одержим идеей форсированного прогресса и персонифицирует представление о радикальном волевом вторжении в жизнь, о силе, о власти, о технократии (само имя «Домин» образовано от латинского «dominus» – «господин»), то Елена – воплощение чувства, со-чувствия, привязанности к естественному, природному и духовному началу в человеке. И на остров, где расположен комбинат, она прибыла как представительница Лиги гуманности. Чем дальше, тем все больше ею овладевает зловещая тревога, которую вызывает у нее деятельность мужа, атмосфера техницистско-коммерческой цивилизации, движимой лишь погоней за увеличением производства и дивидендов и вытесняющей человечность. В самом производстве нелюдей-роботов ей чудится измена и угроза человеческой природе. В чапековской антиутопии даже возникает мечта-утопия Елены о бегстве из этого чуждого ей мира и о создании маленькой колонии, основанной на истинно человеческих отношениях и способной указать иной путь жизни человеческому роду. В конце концов в порыве смятенных чувств Елена сжигает рукописи, в которых хранились сложные формулы производства роботов<sup>3</sup>.

Драма Чапека «R.U.R.» попала в поле зрения Алексея Толстого, который познакомился с ней в 1923 г. (незадолго до его возвращения из эмиграции на родину) в постановке одного из берлинских театров<sup>4</sup>. Пьеса чешского писателя буквально захватила его. Первое же интервью, данное им на родине и опубликованное в середине августа 1923 г., в значительной своей части было посвящено этой драме. Он назвал ее «совершенно гениальной, динамитной по содержанию и динамичной по силе развития действия» и отметил, что тема ее «мощна, грандиозна и символична»<sup>5</sup>. Кратко пересказав содержание пьесы, он поделился также намерением осуществить ее постановку и проделать с этой целью необходимую, по его мнению, работу для адаптации текста к русской

сцене. Вскоре, однако, этот замысел трансформировался у него в создание собственной пьесы по мотивам драмы Чапека. Свой вариант он озаглавил «Бунт машин». Премьера состоялась в апреле 1924 г. в Ленинграде. Тогда же появилось книжное издание. В предисловии Толстой сообщил: «Написанию этой пьесы предшествовало мое знакомство с пьесой ВУР чешского писателя К. Чапека. Я взял у него тему. В свою очередь ВУР заимствована с английского и французского. Мое решение взять чужую тему было подкреплено примерами великих драматургов»<sup>6</sup>. В этом сообщении есть две неточности. Во-первых, не соответствует действительности, будто Чапек также у кого-то заимствовал тему своей пьесы. Никаких подтверждений этому не существует. Драма Чапека еще в 20-е гг. получила всемирную известность благодаря воплощенной в ней эвристической идее робота. Об этой драме много писали в разных странах, но утверждение Толстого о якобы заимствованной Чапеком теме осталось единственным в своем роде (некоторая связь чешского писателя с традициями Уэллса, естественно, еще не означает заимствования темы). Во-вторых, не вполне точно, что сам Толстой взял у Чапека только тему. Им сохранена фабульная канва, основные сюжетные узлы, многие частные мотивы и даже отдельные подробности. Не так уж сильно изменена система действующих лиц. Сохранен в основных чертах и образ Елены; без изменений оставлено даже имя (возможно, сыграло свою роль то обстоятельство, что в памяти у обоих авторов была знаменитая античная героиня, ставшая символом женской красоты). Сохранена и оппозиция образов Елены и Домина (в драме Толстого он носит имя Морей – несомненные ассоциации с лексемами «мор», «морить», еще глубже – «смерть»). Пьеса русского писателя по сути представляет собой творческие вариации на тему фантастической драмы Чапека. Да позднее и сам он в «Автобиографии» отнес «Бунт машин» к числу своих «театральных переработок»<sup>7</sup>. Все это не исключает ни талантливого перевоплощения ряда мотивов, ни введения нескольких новых персонажей, ни новых акцентов и определенных художественных находок. Тем не менее пьеса вторична, и читатель (зритель), знакомясь с ней, по существу знакомится в основных чертах и с пьесой Чапека.

О драме чешского писателя и о «Бунте машин» Толстой Булгаков, по всей вероятности, услышал впервые от самого Алексея Толстого – скорее всего в конце лета – начале осени 1923 г., когда они много общались. Заочно они были знакомы и раньше. Находясь в эмиграции, Толстой участвовал в издании сменовеховской газеты «Накануне», выходившей в Берлине на русском языке и доставлявшейся в крупные города СССР. В «Литературных приложениях» к газете, которые редактировал как раз Толстой, да и в самой газете печата-

лись и рассказы Булгакова. Толстому они особенно нравились. Он просил даже московских сотрудников редакции присылать побольше его материалов. Очное знакомство состоялось весной 1923 г., когда Толстой на короткое время приезжал из Берлина в Москву. 24 мая Булгаков упомянул об этом событии в дневнике (Дневник. 50), а пять дней спустя, 30 мая, организовал литературный вечер в честь него, пригласив к участию во встрече нескольких московских литераторов. Первая жена Булгакова Т. Н. Лаппа вспоминала: «Когда из-за границы Алексей Толстой вернулся, то Булгаков с ним познакомился и устроил ужин. У нас было мало места, и Михаил договорился с Коморским, чтобы в их квартире это устроить. Женщин не приглашали. <...> Но Зина (жена Коморского. – С. Н.) заболела и лежала в постели, и они решили меня позвать, потому что нужна была какая-то хозяйка, угощать этих писателей. Народу пришло много, но я не помню, кто. Катаев, кажется, был, Слезкин <...>. Может быть, еще Пильняк был, Зозуля. Не помню. Алексею Толстому все прямо в рот смотрели...»<sup>8</sup> Позднее этот ужин был описан Булгаковым в «Театральном романе», хотя уже не без юмористических акцентов и не без элементов шаржа. Алексей Толстой выведен там в образе Измаила Александровича Бондаревского. Под вымышленными именами обрисованы также Пильняк, Слезкин, Леонов. (Т. Н. Лаппа отметила, что пиршество было все же более скромным, чем описано в романе.)

Встречи Булгакова с Толстым возобновились спустя три месяца, после окончательного возвращения графа из эмиграции. Он прибыл на родину 1 августа 1923 года, сразу энергично включился в отечественную литературную жизнь и работал как раз над пьесой «Бунт машин». «Сейчас у меня острый роман с “Бунтом машин” – пьесой, которая идет здесь в феврале, в Москве – в марте. Театр, театр, – вот угар»<sup>9</sup>, – сообщал Толстой в одном из писем этого времени. В конце лета и осенью он готовил рукопись для печати и вел переговоры с театрами об инсценировке драмы (в журнальной публикации под текстом пьесы автор поставил дату – 25 ноября 1923 года). В это время, в этой атмосфере и происходило дальнейшее сближение Булгакова с Толстым, которые облегчалось и тем обстоятельством, что официально поселившийся в Петрограде, Толстой первые месяцы проводил в Москве и жил с женой на подмосковной даче. Кульминационным периодом их общения стали осенние, зимние и весенние месяцы 1923–1924 годов.

В конце августа 1923 г. Булгаков присутствует на лекции сменовеховцев и отмечает в дневнике, что Толстой, говоря о литературе, назвал в числе современных писателей его и Катаева. Дальше последовали встречи в более узком кругу. Дважды Толстой приглашал Булгакова к себе на дачу. «Сегодня

я с Катаевым ездил на дачу к Алексею Толстому (Иваньково), – читаем запись в дневнике от 2 сентября. – Он сегодня был очень мил. Единственно, что плохо, это плохо искоренимая манера его и жены богомненно обращаться с молодыми писателями. Все, впрочем, искупает его действительно большой талант. Когда мы с Катаевым уходили, он проводил нас до плотины. Половина луны была на небе, вечер звездный, тишина. Толстой говорил о том, что надо основать нео[реальную] школу. Он стал даже немного теплым:

– Покаяемся, глядя на луну...

Он смел, но он ищет поддержки и во мне и в Катаеве. Мысли его о литературе всегда правильны и метки, порой великолепны» (Дневник, 52–53).

На следующий день в обществе Толстого Булгаков побывал в пивном баре на Страстной площади. «Толстой рассказывал, как он начинал писать. Сперва стихи. Потом подражал. Затем взял помещичий быт и исчерпал его до конца. Толчок его творчеству дала война» (Дневник, 53). 9 сентября на даче у Толстого Булгаков читал свой рассказ «Дьяволиада». В дневнике упомянуто, что Толстой хвалил рассказ и по собственной инициативе изъявил желание устроить его в петроградский журнал «Звезда» со своим предисловием. Для публикации в этом журнале готовилась и пьеса «Бунт машин». Она вышла во втором номере «Звезды» за 1924 г. В Петрограде у Толстого велись также переговоры о постановке пьесы «Бунт машин» в Большом Драматическом театре, где она и появилась на сцене весной 1924 г. В Москве возможность постановки обсуждалась с Третьей студией МХАТ, которая проявила интерес к драме (правда, замысел потом не был осуществлен). Короче говоря, Толстой жил тогда этой пьесой. Поэтому крайне маловероятно, чтобы о ней не заходила речь и во время его московских бесед с Булгаковым, тем более что Толстой не принадлежал к числу авторов, не склонных раскрывать свои творческие планы и занятия до их завершения. Наоборот, он любил сообщать о них, анонсируя предстоящие публикации и сценические постановки. Как уже говорилось, о своей работе над пьесой по мотивам Чапека он еще в середине августа увлеченно и даже, пожалуй, не без рисовки, рассказал в интервью еженедельнику «Жизнь искусства»<sup>10</sup>. Рассказано было и об интересе к драме со стороны петроградских и московских театров. Между прочим, номер журнала с текстом интервью также мог побывать в руках Булгакова. Любопытно, что и в интервью Толстого и в пьесе Булгакова «Адам и Ева» революционеры называются одинаково – «организаторами человечества», хотя у Булгакова это выражение приобретает иронический оттенок. Пьеса «Бунт машин» и связанные с ней темы могли затрагиваться и при дальнейших разговорах во время встреч Булгакова с Толстым. В начале января 1924 г., например, состоялся вечер, уст-

роенный в честь Толстого издателями газеты «Накануне». Он проходил в Бюро обслуживания иностранцев в Денежном переулке в Москве. Булгаков присутствовал на нем.

Близость Булгакова с Алексеем Толстым не ушла и от внимания осведомителей ОГПУ. Их сообщения до наших дней сохранились в архивах госбезопасности (и в данном случае это, конечно, надежный источник). Один из информаторов писал, например, в 1926 г. об авторе «Дней Турбиных» (которые казались ему «апологией белогвардейцев»): «Он близок с Лежневым и Ал. Толстым. <...> Алексей Толстой говорит пишущему эти строки, что “Дни Турбиных” можно поставить на одну доску с чеховским “Вишневым садом”»<sup>11</sup>. (Толстой имел, вероятно, в виду не только сопоставимую художественную силу обеих пьес, но и общую для них атмосферу ностальгии по прошлому и по интеллигентным людям.) Автору информации подобная оценка пьесы Булгакова казалась, видимо, недопустимой.

Оговоримся, что со временем в отношениях между Булгаковым и Толстым наметилось охлаждение. Но это не меняет всего сказанного. А сказанное дает основание предположить знакомство Булгакова с пьесой «Бунт машин» по меньшей мере в пересказе Алексея Толстого. Вместе с тем вслед за Ерыкаловой можно полагать, что Булгаков мог быть знаком и с текстом самой драмы Толстого – по журнальной или книжной публикации. В пользу этого как будто говорит и сходство ряда моментов в пьесах обоих авторов. Особенно интересно совпадение одного мотива в «Бунте машин» и в повести Булгакова «Роковые яйца». В пьесе Толстого есть взволнованный диалог Елены с главным инженером комбината по производству искусственных людей – Пулем. Елена удручена кровавой социальной войной, разразившейся в мире, и восстанием роботов против людей. Ее собеседник с горькой иронией отвечает на ее смятенные мысли: «Дорогая мистрис Морей, займитесь физиологией. Это очень успокаивает нервную систему – например, посмотреть в микроскопик на капельку воды... Вот где вечный бунт. Вот где грызня... Наши прашуры, – инфузории грызут инфузорий...» (с. 65). Практически тем же мотивом уже открывается повесть Булгакова «Роковые яйца»: профессор Персииков наблюдает под микроскопом бешеное взаимоистребление амёб (которое тоже соотнесено в общем контексте повести с борьбой за существование в человеческом мире). Выше мы уже приводили большой кусок соответствующего текста (см. с. 33–34). Совпадение поистине поразительное: в обоих случаях картина наблюдается под микроскопом, в обоих случаях речь идет о простейших, там и там – взаимное пожирание особей не другого вида, а своих сородичей, там и там аналогия с отношениями в мире людей. Причем у Булгакова это

исходный, сюжетослагающий мотив повести, лежащий в ее основе и дающий начало и научно-фантастическому действию, и развертыванию социально-политического иносказания. Не означает ли все это, что уже в процессе зарождения замысла повести «Роковые яйца» или его развития сыграло какую-то роль соприкосновение творческого воображения Булгакова с образной мыслью в пьесе Толстого (именно Толстого, так как в драме Чапека этого мотива нет)? Не будь двух приведенных фраз у Толстого, может быть, не было бы и повести «Роковые яйца» или ее замысел имел совершенно иной вид? Пути творчества неисповедимы.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что повесть «Роковые яйца» и написана Булгаковым вскоре после полосы его активного общения с Толстым и после выхода в свет «Бунта машин» Толстого (соответственно весна и лето-осень 1924 года).

Не менее интересен и второй аналогичный случай сходства, касающийся уже пьесы Булгакова «Адам и Ева», которую и имела в виду Е. Ерыкалова. В одной из авторских ремарок в этой пьесе содержится запоминающаяся образная характеристика профессора Ефросимова (личность которого олицетворяет для автора гуманистический идеал). Писатель обрисовал его словами: «в глазах туман, а в тумане свечки» (3, 329). Лаконичная формула явно выполняет здесь не только живописно-портретную функцию (которая, кстати говоря, в данном случае трудно и воспроизводима на сцене), но и содержит более глубокий, символический смысл. Недаром дальше в пьесе Булгаков дважды возвращается к этому определению. Реакцию Ефросимова на начало катастрофической всемирной войны он характеризует (снова в ремарке) словами: «В глазах Ефросимова полный туман» (3, 343). А Ева позднее признается, что и полюбила Ефросимова за «свечки, которые у него в глазах» (3, 374). Автор явно акцентировал найденную образную формулу и ее внутренний смысл. Но нас в данном случае интересует и другое. Вряд ли случайно это образное определение так напоминает рассуждения одного из героев драмы Толстого «Бунт машин» о людях, которые несут миру добро и самоотверженно противостоят несправедливости и засилию зла. Робот Адам, у которого начинают пробуждаться человеческие чувства, задумывается над тем, что такое совесть, и спрашивает об этом инженера Михаила. Тот отвечает:

«М и х а и л: Совесть – это боль. Это страшная боль.

<...>

М и х а и л: Люди идут в тюрьмы и на эшафот и все же делают то, что велит им боль.

Вот – совесть.

А д а м. Эти люди безумные?

М и х а и л. Нет. *Советь раскрывает им глаза на знание судеб человеческих. Их глаза становятся зоркими. Они пронизывают туман истории. Знание дает уверенность и силу*» (52.) (Курсив мой. – С. Н.).

Образная формула в драме «Адам и Ева» выглядит как афористическое стяжение и сгущение мысли из пьесы Толстого. Эта мысль тем более могла всплыть в памяти автора «Адама и Евы» при работе над пьесой, что Ефросимов относится к числу повторяющихся у Булгакова образов искателей истины и провидцев (хотя есть у него и псевдопровидцы), которые пытаются проникнуть взором в пучину времени, приподнять завесу над прошлым и будущим, заглянуть в даль грядущего. Ефросимов – один из булгаковских образов «пророков», как определил их М. Петровский<sup>12</sup>. Ведь и сам писатель был одержим стремлением «пронизывать» и «пронзать» время. Оба эти его выражения, кстати говоря, он иногда употреблял и в произведениях, написанных после «Адама и Евы». В пьесах «Иван Васильевич» и «Блаженство» они используются им для характеристики создателей машины времени – Тимофеева и Рейна (3, 393, 430, 432). Но зародилась эта особенность художественного мышления Булгакова намного раньше. Прологом ко всему его литературному творчеству была статья с симптоматичным заглавием «Грядущие перспективы», написанная еще в 1919 г. Принцип «пронзания» времени получил воплощение и в его последнем, вершинном романе – в содержании и самой структуре «Мастера и Маргариты». Этот принцип, как и соотношения исторических эпох и коллизий, изначально органичен для него. Поэтому фраза, оброненная Толстым, вполне могла привлечь его внимание и отложиться в памяти.

Приведенные факты допускают предположение, что Булгаков мог не только иметь общее представление о содержании и структуре (сюжете) пьес Чапека и Толстого, но и читал текст «Бунта машин». Именно на эту пьесу и приходится описанные случаи совпадений и предположительных реминисценций (описанные мотивы отсутствуют у Чапека). С другой стороны, обращает на себя внимание, что в пьесе Булгакова «Адам и Ева» встречаются мотивы, совпадающие с драмой Чапека «R.U.R.», но опущенные Толстым. Через пьесы и Чапека и Булгакова красной нитью проходит, например, тема агрессивности фанатичных идей и доктрин (мы еще коснемся этого вопроса). В обеих пьесах все герои-мужчины влюблены в главную героиню (хотя у Булгакова это приобретает фарсовую окраску). Ни того, ни другого у Толстого нет. Эти обстоятельства не позволяют полностью отказаться и от версии о возможном непосредственном знакомстве Булгакова и с текстом пьесы чешского писателя, к которой отсылал Толстой (и в предисловии к своей пьесе, и в ин-



тервью, и, надо думать, в устных беседах) и которая в том же 1924 г. и тоже весной вышла из печати – в русском переводе И. Мандельштама и Е. Геркена<sup>13</sup>. Перевод был сделан с немецкого перевода Отто Пика (пражский немецкоязычный литератор), изданного в Лейпциге в 1921 и 1922 годах.

Что касается существа, т. е. внутреннего содержания возникшего творческого контакта, то при любой степени знакомства Булгакова с сочинениями А. Толстого и К. Чапека, оно прежде всего могло быть одним из импульсов, которые способствовали возникновению или нарастанию у него самого интереса к научной фантастике и заключенным в ней возможностям интеллектуального и художественного творчества. Разумеется, влияли и другие литературные впечатления, например, достаточно широкая известность в России в начале 20-х годов имени и произведений Г. Уэллса. (Е. Замятин выпустил тогда даже книгу «Герберт Уэллс». П., 1922.) Как бы то ни было, научная фантастика вскоре оказывается не только в поле зрения Булгакова, но и даже в фокусе его внимания. Начиная с весны 1924 года, в течение всего нескольких месяцев из-под его пера одна за другой выходят повести «Багровый остров», «Роковые яйца», «Собачье сердце». Правда, в первой из них научно-фантастическая гипотеза как таковая, строго говоря, отсутствует, и представлены скорее мотивы романа путешествий, описания экзотических островов и туземцев (тоже, впрочем, нередкие в научно-фантастической литературе). Тем не менее, общая ориентация на научно-фантастическую жанровую модель очевидна. Она отражена и в прямой авторской ссылке уже в подзаголовке повести на Жюль Верна (см. дальше), и в заимствовании из его романов «Дети капитана Гранта» и «Путешествия и приключения капитана Гаттераса» имен героев (превращенных Булгаковым в завоевателей и колонизаторов), и в аллюзии на заглавие романа «Таинственный остров» в самом названии повести «Багровый остров» и т. д. В свою очередь в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце» появится уже и развернутая имитация научной гипотезы, которая становится стержнем всего произведения и служит основой увлекательного сюжета.

Однако научная фантастика заинтересовала Булгакова не только сама по себе. Видимо, еще больше его увлекла возможность сращения ее с другими художественными формами – притчей, параболой, иносказанием, шаржем, сатирой, и уже далеко не фантастическими темами. Научно-фантастические произведения одновременно приобретают у него, как и у Чапека (в несравненно меньшей мере у Толстого), черты метафорическо-философского построения. Но и этим их структура не исчерпывается. Как уже говорилось, в глубоком подтексте научно-фантастическая (например, природоведческая)

тема переводится автором в плоскость остро актуальной общественно-исторической и даже политической проблематики, перерастает в потаенную, гротесково-сатирическую аналогию с конкретными, действительно происходившими или даже еще длящимися событиями и их участниками. Отсюда в семантике и поэтике произведения наряду с атрибутами научной фантастики и обобщающими символическими акцентами особую роль начинает играть целая система скрытых мотивов, двойных (параллельных) полей, реминисценций и намеков, различных видов подтекста. Ничего подобного у Толстого мы не обнаружим. Художественной натуре Чапека такие приемы ближе, фрагментарно они встречаются у него, например, в романах «Фабрика Абсолюта» (1922) и «Кракатит» (1924), иногда в юмористических эссе, но в основном мы все же сталкиваемся с ними в более позднем его творчестве, главным образом в романе «Война с саламандрами» (1936). В пьесе Чапека «R.U.R.» этого элемента как раз нет. Аналогии с современной действительностью в этой драме остаются на уровне общих явлений и тенденций и не касаются реальных событий и конкретных фактов. В булгаковских же повестях указанное слагаемое (которое в свою очередь соединяется со стихией комеди, буффонады, фарса и т. д.) – органическая составная часть поэтики уже в середине 1920-х гг.

Направление, в котором шел Булгаков, точно зафиксировано в подзаголовке его сказочно-аллегорической повести (ее можно назвать и фельетоном) «Багровый остров». Подзаголовок гласит: «Роман тов. Жюль Верна. С французского на эзоповский перевел Михаил А. Булгаков» (2, 411. Курсив мой. – С. Н.). Автор в это время вообще в значительной мере «переводил» свою художественную систему на иной тип кодирования, в котором гораздо большую роль, чем прежде, играло искусство скрытых, завуалированных и зашифрованных значений. Диапазон их простирался от сравнительно простых аллегорических сопоставлений (конфликт красных эфиопов и белых арапов в «Багровом острове» как шаржированный образ гражданской войны в России), а также символично-метафорического элемента разной степени сложности, до своего рода «тайнописи» и повествования, напоминающего тип произведения «с секретом», «с ключом».

Принципиальный интерес представляет общность некоторых доминантных мотивов в пьесах Чапека, Толстого и Булгакова. Мы уже говорили об общей для них проблеме непримиримой конфликтности в современном мире, приобретающей масштабы глобальных кровопролитий. Само действие всех трех произведений разворачивается в масштабах всего человечества. Характерно и обращение всех трех авторов к теме сотворения мира, к библейской истории Адама и Евы.

Как мы помним, и в драме Чапека, и в пьесе Толстого происходит очеловечивание бесчувственных роботов. В финале обоих произведений появляется пара молодых роботов, мужчина и женщина, у которых пробуждается чувство любви. В драме Чапека это робот по имени Прим и девушка-робот, названная в честь Елены ее именем. Этой паре и суждено в перспективе стать родоначальниками нового человечества и творцами нового мира. Соответственно молодая чета уподоблена автором Адаму и Еве – в частности, в заключительной реплике пьесы (ее произносит Алквист, единственный из людей, оставшийся в живых и оказавшийся свидетелем пробуждения взаимного влечения у Прима и Елены). Алексей Толстой, повторив в основном чапекowskiй финал, пошел еще дальше и дал молодой чете роботов непосредственно имена Адама и Евы. Более того, в его пьесе Адамами в обобщенном смысле называют (с. 39, 40, 43, 67, 68) и всю партию усовершенствованных роботов<sup>14</sup>. Мотив сотворения мира, библейский миф о прародителях человечества, тема новых Адамов в соединении с темой всемирного вооруженного конфликта и привлекли, возможно, внимание Булгакова, способствуя зарождению или развитию замысла иронической антиутопии, связанной с актуальной проблемой обновления мира. Надо при этом учесть одну особенность пьесы Толстого: восстание роботов происходит у него (и этого нет у Чапека) под непосредственным влиянием на них тайной революционной агитации, которую возглавляет один из помощников Морья (Михаил), симпатизирующий мировому революционному движению угнетенных и организационно связанный с ним (Морей даже называет его «одним из вождей восстания», с. 69). В пьесе Толстого восстание роботов вообще выглядит как параллель к вооруженной социальной революции в человеческом мире или даже как часть ее. У Чапека подобные ассоциации если иногда и возникают, то лишь в ряду других (расовый конфликт и т. п.) и не выступают на первый план<sup>15</sup>. Таким образом, некоторую роль в возникновении названных аналогий у Булгакова могла сыграть и толстовская интерпретация чапекowskiй темы. Однако значения конкретных литературных источников не следует и преувеличивать. Библейские параллели к современным событиям, сотрясавшим мир, возникали и независимо от собственно литературных импульсов.

## Примечания

<sup>1</sup> Слово «робот» подсказано Карелу Чапеку его братом, художником и писателем Йозефом Чапеком, которому он рассказал о содержании пьесы еще во время работы над ней (см. подробнее: *Никольский С. В. Карел Чапек (100 лет со дня рождения)*. М.,

Знание. 1990. С. 27 и след.). В течение каких-нибудь полутора десятилетий слово «робот» вошло во все языки мира и в международный технический лексикон – случай в своем роде уникальный.

<sup>2</sup> *Ерыкалова И. Е.* Адам и Ева [Комментарии] // *Булгаков М. А.* Пьесы 30-х годов. СПб., 1994. С. 591.

<sup>3</sup> Подробнее о драме К. Чапека «R.U.R.» см.: *Никольский С. В.* Карел Чапек – фантаст и сатирик. С. 35–123. Специфику этой драмы как экспрессионистского гротеска анализирует П. Яноушек: *Janoušek P.* Rozměry dramatu. Praha, 1989. S. 73–89. Весьма ценные наблюдения содержит монография Ф. Черного: *Černý F.* Premiéry bratří Čapků. Praha, 2000. С. 71–107.

<sup>4</sup> Подробнее см.: *Мицз З. Г., Малевич О. М.* К. Чапек и А. Н. Толстой // Ученые записки Тартуского гос. университета. 1958. № 65. С. 122–124.

<sup>5</sup> *Злат. П.* О новых работах А. Н. Толстого. Из беседы // Жизнь искусства. Пг., 1923. № 42. С. 9.

<sup>6</sup> *Толстой А. Н.* Бунт машин. Л., 1924. С. 5. В дальнейшем пьеса цитируется по этому изданию и отсылки делаются в тексте. (О разночтениях названия драмы Чапека в русских переводах см. дальше.)

<sup>7</sup> *Толстой А. Н.* Краткая автобиография // Советские писатели. Автобиографии. М., 1959. Т. 2. С. 452.

<sup>8</sup> *Паршин Л.* Чертовщина в американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991. С. 100–101.

<sup>9</sup> Цит по: *Варламов А. Н.* Алексей Толстой. М., 2008. С. 308.

<sup>10</sup> *Злат. П.* О новых работах А. Н. Толстого. С. 9.

<sup>11</sup> Цит. по: Коллективное жизнеописание Михаила Булгакова. Глазами ОГПУ. Публикация *Г. Файмана.* Консультанты: сотрудники ФСК РФ В. Виноградов, В. Гусаченко // Независимая газета. 28 сентября 1994. С. 5.

<sup>12</sup> *Петровский М.* Мастер и Город. С. 34–42.

<sup>13</sup> *Чапек К.* «ВУР». Верстандовы Универсальные Работари. Пер. И. Мандельштама и Е. Геркена. Л., 1924. (Далее пьеса цитируется по этому переводу, который мог быть знаком М. А. Булгакову.) Заглавие нуждается в некоторых пояснениях. Слово «робот» тогда еще не стало общеупотребительным и переводчики не рискнули предвосхитить такую перспективу; в русском тексте они обходились придуманным ими самими словом «работарь» (Толстой в своей пьесе последовательно называет роботов «искусственными работниками»). Кроме того, заглавие пьесы Чапека в первом русском переводе звучало как «ВУР», а не «Р.У.Р.», ибо перевод делался не с оригинала, а с немецкого перевода, где заглавие выглядело несколько иначе (см. подробнее в «Приложении»).

<sup>14</sup> И. Е. Ерыкалова обратила внимание, что и в романе Е. Замятина «Мы» одного из людей-номеров, населяющих унитарный социум, математика Д-503, также называют в шутку Адамом (*Ерыкалова И. Е. Адам и Ева [Комментарии] // Булгаков М. А. Пьесы 30-х годов. СПб., 1994. С. 591*).

<sup>15</sup> Ср. наблюдения над спецификой образа роботов и событий в пьесе Чапека «R.U.R.», сделанные П. Яноушкой: «Фантастический и утопический элемент, который Чапек ввел в тематику и сюжет драмы, до известной степени подавил возможность прямой параллели роботы – “рабочие”, сделав тем самым героев пьесы (из числа людей) представителями не столько отдельных социальных слоев и групп, сколько человечества как целого». (*Janoušek P. Rozměry dramatu. Praha, 1989, S 73*). Алексей Толстой, наоборот, усилил социальные акценты.

## «Я нашел ключ к пьесе, который меня интересует...»

Драма Булгакова «Адам и Ева» имеет триединую структуру. Как бы наложились друг на друга и взаимопроникают три темы и три разных типа произведений. Пьеса была написана (напомним – в 1931 г.) по заказу одного из ленинградских театров, жаждавшего получить в свой репертуар «оборонную» драму. Однако во внешнюю схему такой драмы, имевшей уже некоторую традицию в советской литературе (и параллели в прозаических жанрах), Булгаков вложил по сути иное содержание. Он написал фактически пьесу-предостережение – предостережение о той гигантской катастрофе, которой грозит обернуться для человечества война между противостоящими социальными системами – социализмом и капитализмом. В тексте недаром витают ассоциации с Апокалипсисом, и по ходу действия от фантастического сверхоружия гибнет значительная часть населения планеты, включая всех жителей Ленинграда. На протяжении полутора актов действующие лица и зрители остаются вообще в неведении, не погибло ли все человечество, кроме небольшой кучки людей (спасенных чудодейственным лучом Ефросимова). Мелькают реплики о «погубленном мире», «зачумленной земле» и т. д. Короче, развивается мысль о смертельной опасности фанатизма идей, об угрозе перерастания идеологического конфликта в страшное всемирное побоище. Выражающий взгляды автора профессор Ефросимов почти в публицистической форме заявляет в пьесе: «Капиталистический мир напоен ненавистью к социалистическому миру, а социалистический напоен ненавистью к капиталистическому <...>. Война будет потому, что сегодня душно! <...> Она будет потому, что при прочтении газет <...> волосы шевелятся на голове и кажется, что видишь кошмар. <...> Что напечатано? “Капитализм необходимо уничтожить”. <...> А там напечатано: “Коммунизм надо уничтожить”. Кошмар! Негра убили на электрическом стуле. <...> В Югославии казниди, стреляли в Испании, стреляли в Берлине. <...> И девушки с ружьями, девушки! – ходят у меня по улице под окнами и поют: “Винтовочка, бей, бей, бей... буржуев не жалей!”<sup>1</sup>

Всякий день! Под котлом пламя, по воде ходят пузырьки, какой же, какой слепец будет думать, что она не закипит?» (3, 333).

Писатель создает даже (вновь в одном из монологов Ефросимова) почти физически наглядный образ, казалось бы, абстрактного представления – образ идеи, оснащаемой военно-техническими средствами и переходящей в вооруженное нападение: на идею словно надевается насадка в виде орудия смерти, и идеологический конфликт получает кровавое завершение. Более того, про-

водится прямая аналогия между потенциальной опасностью фанатичной идеи и опасностью оружия. Когда в момент катастрофы и всеобщей гибели у Адама срывается восклицание: «Что это?», Ефросимов отвечает ему: «Это? Идея!! Негр на электрическом стуле! <...> Это – винтовочка, бей! Это – такая война! Это – солнечный газ!...»<sup>2</sup> (3, 343). При этом слова Ефросимова о газе корреспондируют с первым эпиграфом к пьесе (всего их два), где речь тоже идет об отравляющем газе (приводится цитата из брошюры о военном применении ядовитых газов): «Участь смельчаков, считавших, что газа бояться нечего, всегда была одинакова – смерть» (3, 326). Таким образом, реплика Ефросимова о смертельной опасности идеи, заряженной ненавистью, замкнута на эпиграф к пьесе (а также еще на некоторые высказывания в драме), благодаря чему образуется нечто вроде макросемантемы, охватывающей все произведение и имеющей отношение к его главному содержанию<sup>3</sup>.

Важнейший аспект булгаковской антиутопии – развенчание наивной веры в стремительную и легкую победу сил социализма над противником и утопического убеждения, что это будет последняя схватка, после которой время и история остановятся и воссияет ясное солнце вечного всеобщего счастья:

А д а м. <...> Будет страшный взрыв, но это последний, очищающий взрыв, потому что на стороне СССР – великая идея.

Е ф р о с и м о в. Очень возможно, что это великая идея, но дело в том, что в мире есть люди с другой идеей, и идея их заключается в том, чтобы вас с вашей идеей уничтожить.

А д а м. Ну, это мы посмотрим.

Е ф р о с и м о в. Очень боюсь, что многим как раз посмотреть ничего не удастся» (3, 333–334).

Автор метил достаточно высоко, посягая на основные догмы. Слова «это последний, очищающий взрыв» – не что иное, как напоминание о строке из гимна «Интернационал»: «Это есть наш последний и решительный бой». Перед нами любопытный случай не только смысловой, но и метрической аллюзии: сохранена не только суть, но и почти весь фразеологический и ритмический рисунок «формулы», причем одной из главных в гимне.

Дальше речь идет о страшной и возрастающей силе современного оружия – третья тема пьесы-предостережения.

Позднее тему глобальной опасности ожесточенной борьбы идей с особой художественной выразительностью развивал в русской литературе Леонид Леонов, показавший в романе «Пирамида» (1994) страшную силу противостоящих идеологических «генераторов озлобления» (отправной моделью послужили, в частности, события холодной войны) и способность человеческого «мозгового вещества» «к безграничному набуханию» гневом и ненавистью «до прямого сходства со взрывчаткой»<sup>4</sup>. Получила логическое завершение вы-

сказанная еще Достоевским и с избытком подтвержденная событиями XX в. мысль о преступности уже самого допущения, будто во имя определенных, якобы «спасительных» идей можно поступиться моралью и «разрешить перешагнуть через кровь»<sup>5</sup>. Размышления Булгакова и Леонова идут в русле традиций Достоевского и наследуют его заповеди, его мысли о пагубности отторжения идей от императивов нравственности.

В чешской литературе протест против «абсолютизации идей», против прямого и нетерпимого возведения «частных» и умозрительных доктрин в ранг универсальных особенно сильно звучал как раз в творчестве Карела Чапека. Фанатичная вражда разнонаправленных идей, каждая из которых претендует на роль абсолютной истины, и последующая кровавая мировая бойня сатирически изображены в его романе «Фабрика Абсолюта» (1922). «Простите, Домин одержим своими идеями. Людям, у которых есть идеи, не следовало бы давать влиять на происходящее в этом мире» (65), – заявляет один из героев драмы Чапека «R.U.R.». «Вы все хотели бы разрушить мир во имя одних великих идей»<sup>6</sup>, – обвиняет ультрарадикальных преобразователей бытия герой пьесы братьев Чапек «Адам-творец»<sup>7</sup>.

К братьям Чапекам вполне приложимо заключение А. Смелянского, раскрывающее смысл булгаковской пьесы «Адам и Ева»: «Булгакову показалось возможным изложить в жанре антиутопии свою любимую предупреждающую мысль. Главная угроза человечеству заключена в том, что люди отдают свои жизни на откуп идеям. Не идея для человека, а человек для идеи. Жизнь включена в идеологию, которая, как Молох, требует все новых и новых жертв. Нетерпимость и фанатизм с двух сторон стремительно ведут человечество к гибели»<sup>8</sup>.

Проблему фанатизма идей Булгаков поставил в тесную связь с перспективой появления сверхоружия. Он увидел в грядущем опасную реальность возникновения соблазна у той или иной страны одностороннего обладания таким оружием (или же средством надежной защиты от него), что может в свою очередь порождать идеологически мотивируемый соблазн опережающего его применения с катастрофическими последствиями для огромных масс людей. Одним из первых в литературе автор «Адама и Евы» заявил, что это потребует от политиков и ученых принципиально новых подходов и решений. Главный спор двух антагонистов в пьесе – Дарагана и Ефросимова – вращается вокруг дилеммы, оставлять ли средство от сверхоружия, если оно найдено, в собственности одной из сторон или же сделать его – ради предотвращения катастрофы и спасения множества людей от возможной гибели – всеобщим достоянием. Спустя полвека после создания пьесы Булгакова подобные дилеммы стали вопросами реальной стратегии и практической политики (хотя до сих пор не получили надежных решений).



Но и антивоенным содержанием драма Булгакова не исчерпывается. Изображение ужасов войны и невероятных разрушений достигает кульминации уже во втором акте пьесы. Правда, позднее еще появится обычное для оборонных произведений тех лет сообщение о международной победе революционных сил<sup>9</sup>, но оно не может заглушить того удручающего впечатления, которое оставляют картины разрушенного на огромных пространствах, обезлюдевшего и онемевшего мира (неделями молчит даже радиоэфир). Не утрачивая и дальше внешних контуров оборонной драмы, пьеса тем не менее после второго акта еще больше смещается в плоскость скрытой антиутопии, антиутопии-метафоры, отражающей скептицизм автора в отношении революционного пути и иллюзорных ожиданий «золотого века». (Напомним вновь о «глубоком скептицизме» Булгакова «в отношении революционного процесса» в России.)

Это третий слой драмы, третий ее содержательно-структурный план. Строго говоря, антиутопией эту пьесу делает уже специфический аспект осмысления антивоенной темы, снимающий покров с одного из идеологических мифов эпохи о будущей якобы последней и все разрешающей битве. Однако это только один пласт и только часть булгаковской антиутопии.

## Примечания

<sup>1</sup> По воспоминаниям старожилов, цитируется припев одной из песен 20–30-х годов: «Винтовочка, бей, бей, бей! / Винтовочка, бей, бей, бей! / Винтовочка красная, / буржуев не жалей!»

<sup>2</sup> Название газа, по всей видимости, является отзвуком повести А. Куприна «Жидкое солнце» (1912), в которой рассказывается о фантастическом веществе, созданном учеными путем концентрации энергии солнечного луча и обладающем огромной взрывчатой силой. Благодаря неосторожному обращению баллон с этим веществом становится источником колоссального взрыва, который современному читателю напомнит взрыв ядерного устройства. Одним из первых в русской литературе Куприн заговорил об ответственности ученого, развязывающего невероятные силы. (О фантастических произведениях А. Куприна в контексте русской фантастики см.: *Бритиков А. Ф.* Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С. 32 и др.)

<sup>3</sup> Булгаков воспользовался тем, что в системе каждого произведения существуют не только ближние, но и дальние связи образной мысли. Они не всегда заметны с первого взгляда. Поясним это таким примером. В самом начале комедии Гоголя «Ревизор» Городничий, узнав о приезде ревизора, говорит: «Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две крысы. Право, этаких я никогда не видывал: черные, неестественной величины. Пришли, понюхали и пошли прочь». Сон оказался в руку. Но почему две крысы? Почему не одна? Или не три (казалось бы, магическое число)? Случайность? Возможно. А может быть, этот образ следует воспринимать вместе с концовкой пьесы, когда приходит сообщение о втором, настоящем ревизоре,

который согласно логике вешего сна также, может быть, «понохает и пойдет прочь», не причинив особого вреда? Совершенно другие по смыслу, но аналогичные «дальние» связи существуют и в произведении Булгакова. Цитата из брошюры об отравляющих газах в эпиграфе к пьесе несколько раз аукнется в последующем тексте.

<sup>4</sup> *Леонов Л.* Пирамида. М., 1994. Т. 2. С. 325 и др.

<sup>5</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1978. Т. 6. С. 199–202.

<sup>6</sup> *Bratři Čapkové.* Adam Stvořitel. Praha, 1929, S. 8.

<sup>7</sup> Кстāti говоря, подобные воззрения обоих чешских авторов опять-таки сформировались не без контакта и с духовным наследием Достоевского. Карел Чапек еще в молодости хорошо знал сочинения этого писателя, особенно романы «Преступление и наказание» (где как раз широко поставлены указанные проблемы), «Бесы» (где они получили дальнейшее развитие), «Идиот», «Братья Карамазовы». Он вообще считал Достоевского самым крупным представителем русского романа, а русский роман – совершенно особым и единственным в своем роде явлением в мировой литературе, обладающим специфическими достоинствами. Он не раз упоминал в своих эссе и о влиянии Достоевского на свое поколение (*Čapek K. Spisy.* Praha, 1985. D. XVIII. S. 16. См. также: D. XIX. S. 310) и даже разбирал механизм воздействия его произведений на читателя. Этот разбор настолько интересен, что имеет смысл привести хотя бы небольшой отрывок из эссе Чапека. Он писал, что творчество Достоевского – «это нечто чудовищно невозможное. Это крайняя абстрактность в конкретности (*abstractum in concreto*); неведомой силой оно соединяет в себе самую грубую действительность с самым высоким духом, причем не подчиняя действительности духу. Они находятся рядом или проникают друг в друга, но остаются неслиянными, разделенными и враждебными. И при всем том это связь, целостность, система в напряженном противоборстве.

Подобно этому творчеству столь же сложным оказываюсь и я, его читатель. Во-первых, я выступаю как наблюдающий субъект или так называемый объективный зритель. Во-вторых, я сочувствующий субъект или субъективный участник, и, в-третьих, я субъект, познающий самого себя т. е. в определенной мере наблюдаемый объект. И это триединство мы находим только в русском романе. <...> Все это не подражание жизни, а состояние жизни, факты жизни или жизнь сама. Если бы вообще можно было разделить жизнь на действительную и фиктивную, на жизнь и искусство, это творчество принадлежало бы скорее жизни.

Да, жизнь! Но посмотрите, как она полна человечности. В этом конкретном мире среди разлада живет любовь, он проникнут нравственностью, прощением и Божией верой. <...> И эта ощущаемая мной последовательная устремленность к человечности означает тяготение к самой высшей из возможных целей искусства – к человеку созданной и от человека исходящей гармонии мира» (Там же. XVII, 176–178).

<sup>8</sup> *Смелянский А.* Драммы и театр М. Булгакова // *Булгаков М. А.* Собр. соч. в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 600.

<sup>9</sup> Об искусственности и вынужденности этой концовки (помимо всего прочего, весьма схематичной) говорит уже тот факт, что еще в пьесе «Багровый остров» Булгаков зрительно пронизировал, что каждая пьеса должна завершаться победой международной революции.

## Интертекст с Библией

Ситуация, когда дотла уничтожен обжитой мир и на его обломках горстка уцелевших людей пытается обустроить жизнь заново, оказалась удобной и для построения аллюзии на разрушительный общественный переворот и на заветную мечту о сотворении нового мира, земного рая. В силу понятных причин такая тема не могла не быть в той или иной мере замаскированной. В этих целях автор использует в частности, возможности особого рода интертекстуальности.

В данном случае речь идет о той ее разновидности, когда писатель прибегает к ней сознательно, а суть ее заключается в том, что произведение или какие-то его части, фрагменты, стилистические пласты должны восприниматься на фоне другого, знакомого читателю произведения, в соотношении и сопряжении с ним, благодаря чему и реализуется в полной мере подспудный смысл. Печать такого рода интертекстуальности несут на себе не только художественные произведения Булгакова, но и, например, его дневник, который он вел в 1922–1925 гг., пока его дневниковые записи не оказались в распоряжении ОГПУ, что, естественно, навсегда отбило охоту продолжить их, а впоследствии сказало и на характере дневника, который вела Елена Сергеевна, явно вынужденная считаться с возможностью прочтения его посторонними лицами, а может быть, и рассчитанного на такое прочтение, например, в случае возникновения критической ситуации. Что касается отобранного булгаковского дневника, то его отличала одна особенность, очень редкая для этого жанра. Слово художественное сочинение, дневник Булгакова имел заглавие и назывался «Под пятой». Высказывалось правдоподобное предположение, что название это восходит к роману «Железная пята» Джека Лондона. Творчество этого писателя было известно Булгакову довольно хорошо, его друзья занимались переводами романов и рассказов Лондона для выходившего в двадцатые годы собрания сочинений писателя на русском языке<sup>1</sup>. Взяв в качестве заглавия дневника название романа Лондона, Булгаков уподобил тем самым окружающую его действительность той, что изображена американским фантастом, и суть которой Лондон сам определил устами повествователя в коротком вступлении к роману (оно печатается как часть текста романа). Содержание «Железной пяты» ее автор видел в том, что на пути к заветной мировой социалистической революции власть неожиданно оказывается в руках «олигархии, страшной тенью нависшей над миром» и словно возвращавшей его «к жестоким временам тиранического социального самовластья». Когда социалисты,

лелеявшие мечту о братстве людей, «спохватились, олигархия была уже налицо. Как факт, запечатленный кровью, как жестокая кошмарная действительность»<sup>2</sup>. И хотя Джек Лондон считал такую аномалию еще одним, так сказать, прощальным, порождением капитализма, сходство между картиной нарисованной заокеанским писателем, и процессами, происходившими в России, поистине било в глаза. К тому же эпоху господства «железной пяты» автор романа (написанного им в 1902 г.) отнес как раз к двадцатилетию между 1912 и 1932 гг. Благодаря образному заглавию, позаимствованному у Лондона, все записи в дневнике Булгакова – а они касались не только личной жизни и судьбы писателя, но и событий и процессов, происходивших в стране, – оказывались в общем ассоциативном поле, включались в это поле, охватывались и объединялись им.

Подобного рода сращения собственного повествования с семантическими и ассоциативными полями, сюжетными ситуациями, определенными элементами знаковой системы, общей атмосферой тех или иных литературных произведений других авторов применялись Булгаковым и в его художественных сочинениях. Исследователи уже обращали внимание на параллели и отзвуки, которые связывают, например, повесть «Собачье сердце» с поэмой Блока «Двенадцать». Впрочем, след уводит еще дальше – к Пушкину, к его «Капитанской дочке», к знаменитому описанию бурана. Буран, разыгравшийся в этой повести, вообще не раз возвращался потом в русскую литературу – прошумел тревожной и полной предзнаменований метелью в «Анне Карениной»<sup>3</sup>, обернулся вьюгой в поэме Блока «Двенадцать», а также в романе Пастернака «Доктор Живаго» («Мело, мело по всей земле...»). По меньшей мере дважды он отозвался в творчестве Булгакова – прямым эпиграфом и реминисценциями в «Белой гвардии» и – явно через Блока – картиной метели в экспозиции «Собачьего сердца» – с несомненным намском на поэму «Двенадцать». Начальный эпизод этой повести, отмечает М. Золотоносов, «демонстративно помещен в блоковскую декорацию (вечер, вьюга, буржуй, бездомный пес)»<sup>4</sup>. Некоторые авторы считают повесть Булгакова своего рода негативом «Двенадцати»<sup>5</sup>. Посредством наведения ассоциативных связей с поэмой Блока автор дает почувствовать читателю присутствие в его повести подспудной темы революции, метафорой которой и является хирургический эксперимент Преображенского.

О необходимости «интертекстуального» чтения текста обычно сигнализируют те или иные разновидности цитаций, которые и призваны побудить читателя вспомнить другое произведение, включить какие-то его элементы в процесс своего восприятия. В элементарном своем виде названный прием вы-

ражается в том, что в тот или иной контекст произведения вводится (чаще всего без обозначения цитаты) фрагмент или фрагменты (нередко миниатюрные) из другого, достаточно известного читателю произведения – вводится для того, чтобы вызвать в памяти сведующего читателя соответствующие, более широкие реминисценции из этого произведения, ассоциации с определенной картиной, репликой из него, с общей его атмосферой и т. д. Вставленное «чужое слово» становится знаком, отсылающим к другому тексту и стоящему за ним содержанию, которое всплывает в памяти читателя и тем самым как бы тоже оказывается включенным в авторский текст. Подобная, намеренно создаваемая «интертекстуальность» широко эксплуатируется и в драме Булгакова «Адам и Ева». В известном смысле пьеса составляет «интертекст» с Библией. Иными словами, часть мотивной и семантической структуры драмы находится не в ней самой, а за ее пределами. Пьеса должна «дочитываться» в Священном писании, должна восприниматься в соотношении с определенными библейскими событиями, к которым отсылают авторские реминисценции. Основные из них касаются преданий Ветхого Завета. Как известно, там дважды описывается ситуация, когда людям приходилось как бы начинать жизнь заново – впервые после сотворения Адама и Евы и изгнания их из рая и затем после Всемирного потоп. С двумя этими событиями и связана большая часть библейских реминисценций в пьесе. При этом последние, как правило, очень лаконичны. По сути мы имеем здесь дело с фрагментарной (и нередко скрытой) цитацией, когда цитаты состоят из усеченных (иногда вплоть до одного слова) сегментов текста. Они даже выполняют скорее функцию знаков, сигнализирующих о необходимости «включить» в процесс восприятия пьесы знание Библии. Предполагается, что зритель (или читатель) знаком с более широким библейским текстом, чем непосредственно зафиксирован в реминисценциях. Так, второй эпиграф к драме гласит: «...и не буду больше поражать всего живущего, как я сделал: впредь во все дни Земли сеяние и жатва не прекратятся» (3, 326). Этим и исчерпывается библейский фрагмент, цитируемый автором. Между тем очень важно знать, что цитата взята из той части Книги Бытия, где повествуется о том, как Бог увидел, что «велико развращение человек на земле и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время» и «земля наполнилась от них злодеяниями», в связи с чем Господь, восскорбев сердцем, решил покарать и «истребить с лица земли» людей и наслал на них потоп (Бытие, 6–9). И только после того, как они понесли наказание и лишь немногие из них спаслись в Ноевом ковчеге, Бог возвестил свою волю, явленную в приведенных в эпиграфе словах. Таким образом, события, изображаемые в пьесе, с самого начала соотношены со Всемирным потопом,

уподоблены ему и возникшей после него ситуации, хотя слово «потоп» ни разу в драме не произнесено<sup>6</sup>.

Библейский ассоциативный ключ задан уже в заглавии драмы «Адам и Ева» и в цитированном эпиграфе к ней. Но особенно акцентированы эти ассоциации в третьем акте. Именно здесь становится понятной и сама функция имен заглавных персонажей – Адама и Евы, до того никак не мотивированных в драме. По прямому смыслу Адам и Ева в пьесе – обычные люди, он инженер, она учится на курсах иностранных языков; просто имена молодоженов по чистой случайности забавно совпали с именами библейской пары. Однако в глубинном смысле и своеобразии ситуации (до основания разрушенный мир и попытка создать его заново) и имена главных героев суть грани одной общей метафоры и аллюзии, которая и составляет основу антиутопии, скрытой за внешней оболочкой пьесы о будущей войне. Еще в 1982 г. Ю. В. Бабичева отметила: «По содержанию это <.> вариант вечной библейской притчи о человеке, изгнанном из рая, чтобы создать его заново на земле. Притча, соотношенная с остроактуальной в 30-е гг. проблемой построения социализма (“организацией человечества”), решаемой в момент политического кризиса – угрозы мировой войны»<sup>7</sup>.

В свете сказанного особую роль в структуре и поэтике пьесы играют переносные смысловые акценты, семантические значения и рефлексыв второго и третьего порядка. Многое выражено в знаках, метафорах, символах. Метафорично само оформление сцены, как оно предусмотрено в авторской вступительной ремарке к третьему акту: «Внутренность большого шатра на опушке векового леса. Шатер наполнен разнообразными предметами: тут и обрубки дерева, на которых сидят, стол, радиоприемник, посуда, гармоника, пулемет и почему-то дворцовое богатое кресло. Шатер сделан из чего попало: брезент, парча, шелковые ткани, клеенка. Бок шатра откинут и видна пылающая за лесом радуга.

Маркизов, с костылем, в синем пенсне, сидит в дворцовом кресле с обожженной и разорванной книгой в руках (Библией, как ясно из контекста. – *С. Н.*)» (3, 106).

Несуразная мешанина из брезента, парчи, шелка, клеенки должна передать весь ужас и вопиющий хаос предшествующего разрушения обжитого мира. Особенно выразительно дворцовое кресло (некий аналог трона), в котором восседает уже знакомый зрителям по предыдущим актам люмпен-алкоголик с полусожженной и разорванной (т. е. поруганной) Библией в руках. По сути, это целый законченный философско-иронический и вместе с тем актуально-злободневный символ; нетрудно вообразить не только сценическое,

но и графическое или живописное его воплощение, например, в стиле Домье, в виде гротеска, карикатуры. Это один из тех экспрессивных булгаковских символов, в которых как бы в концентрированном виде сгущается, стягивается в один узел очень емкое содержание и огромная энергия. Того же рода в первоначальном варианте повести «Роковые яйца» уже не раз упоминавшийся выше заключительный аккорд: мертвая Москва и гигантский змей, обвивший колокольню Ивана Великого.

Одновременно стимулируются ассоциации зрителя (читателя) с попытками начать что-то новое, с библейскими родоначальниками человечества. Если экспозиция пьесы написана по либретто поэмы Блока, то третий акт по библейскому либретто (темы грехопадения, изгнания из рая и всемирного потопа). Шатер-шалаш, Адам и Ева – достаточно ясные метонимические напоминания. Библейское происхождение имеет и радуга, подобная той, что Бог зажег на небесах после Всемирного потопа, «поставив» ее в виде «знамения завета» между собой и людьми (Бытие 9, 13–17). Эта пылающая за лесом радуга (тем более пылающая на протяжении целого акта) и должна, как и в Библии, с одной стороны, напоминать о предшествующей Божией каре за «разращение человеков» и за их злодеяния, о происшедшей катастрофе, а с другой – символизировать обетованное будущее. Однако радужные надежды (не восходит ли к Библии само это выражение в нашем языке?) предстают в пьесе в ироническом свете и все больше смещаются в пародийный и трагедийный план – по мере дальнейшего знакомства зрителя с далеко не образцовым нравственным потенциалом изображаемого «человеческого материала», как его называет Адам. (Выражение «человеческий материал» довольно часто употреблялось в 20-е гг. Характерно, например, одно из высказываний Н. И. Бухарина, в котором он раскрыл и весьма своеобразные способы преобразования этого «материала»: «пролетарское принуждение во всех своих формах, начиная от расстрелов и кончая трудовой повинностью, является, как парадоксально это ни звучит, методом выработки коммунистического человечества из человеческого материала капиталистической эпохи»<sup>8</sup>. По трагическому стечению обстоятельств автору приведенного высказывания спустя полтора десятилетия довелось на собственном опыте испытать описанный метод выработки нового человечества.)

Уже в самом начале драмы мелькнула, казалось бы, проходная и случайно брошенная фраза Ефросимова, за которым гнался пьяный дебошир: «Я об одном сожалею, что при этой сцене не присутствовало советское правительство, чтобы я показал ему, с каким материалом оно собирается строить бесклассовое общество» (3, 330). Тема «человеческого материала» по сути и развернута

в закамуфлированном виде во второй половине пьесы, где она вновь обозначена в первых же репликах третьего акта, которые произносит Маркизов, комментируя текст Библии: «Маркизов (*читает*): "...Нехорошо быть человеку (Адаму. – С. Н.) одному: сотворим ему помощника, соответственного ему". *Теория верная, да где же его взять?*» (3, 356. Курсив мой. – С. Н.).

Сотворение нового мира присутствует в пьесе только в виде перспективы, но зато демонстрируется, так сказать, контингент наличных человеческих типов, которым предстоит создать земной рай и совершить бросок в «золотой век». В образах действующих лиц как бы персонифицирован в ироническом свете набор некоторых социально-психологических тенденций. Сквозь индивидуальный облик героев проступают определенные типажи, образующие в совокупности маленькую ироническую галерею (в реплики действующих лиц местами вставлены узнаваемые выражения, лозунговые и партийные словесные клише и т. д.).

Заглавный персонаж – инженер Адам, партиец-организатор («В моем лице партия требует...» – 3, 373), «обуреваемый» идеями (3, 335) «человек с каменными челюстями» (3, 375). Сподвижник Адама Дараган – командир эскадрильи истребительной авиации, олицетворяющий, судя по всему, охранительные и карательные структуры. Образ закодирован на типаж смелого и негибаемого военного (в этой ипостаси он подан вполне серьезно), перерастающий, однако, в символ истребителя по призванию, готового не только применять без колебаний любое оружие массового уничтожения (говоря современным языком), но и с маниакальной подозрительностью ищущего «изменников» и предателей в своем кругу: «...я вот на расстоянии чувствую, что сидит чужой» (3, 363), «между нами враг» (3, 365). Он лишен способности даже задуматься над доводами Ефросимова, который мечтает, чтобы защитным средством от сверхоружия обладали все народы мира, а затем и уничтожает запасы страшного солнечного газа (напоминающего по действию современную нейтронную бомбу), чтобы не множились и дальше человеческие жертвы. Дараган едва не застрелил за это гениального ученого, который к тому же незадолго до того спас жизнь всем героям пьесы, а самого Дарагана почти воскресил из мертвых и вернул ему зрение, исцелив от слепоты. В тексте Дараган не раз именуется уже просто «истребитель». «Пока ты живешь, всегда найдется кто-нибудь, кого, по-твоему, надо истребить» (3, 659), -- говорит ему Ефросимов в рукописном варианте финала драмы.

Следующие два типажа – непотопляемый хамелеон-приспособленец (Пончик-Непобеда) и люмпен-пьяница (Маркизов). В качестве представителя перевертышей изображен писатель из числа тех, что автор пьесы имел воз-



можность нередко встречать в те годы. Вымучивший роман на колхозную тему «Красные зеленя», Пончик-Непобеда сам называет его потом «подхалимским». Сюжетная линия этого героя (смена «убеждений») предстает в виде своего рода синусоиды. Он готов уживаться с любым режимом и так же легко отречься от него (скорее всего именно непотопляемость и неистребимость приспособленцев запечатлена и в фамилии Непобеда – от *непобедимый, неискоренимый*). Захар Маркизов, поймав в Библии фразу о том, что «хитрее всех зверей полевых» был змей, начинает, подтрунивая, называть Пончика «змеем» – еще, между прочим, одна точка пародийного соприкосновения с мифом об изгнании из рая. Одновременно отступничество Пончика автор не без ехидства использует для того, чтобы под видом малодушных «изменнических» речей вложить в его уста весьма колкие откровения (применяется прием, который один из исследователей Булгакова по другому поводу назвал «обличением со стороны обличаемого»): «П о н ч и к. <...> Все начисто ясно. Вот к чему привел коммунизм! Мы раздражили весь мир, то есть не мы, конечно, – интеллигенция, а они. Вот она, наша пропаганда, вот оно, уничтожение всех ценностей, которыми держалась цивилизация... <...> Был СССР и перестал быть. Мертвое пространство загорожено и написано “Чума. Вход воспрещается!” Вот к чему привело столкновение с культурой!» (3, 371). Зрителю предоставлялось решать – слышит он наветы трусливого ренегата или небезосновательные пророчества.

Образ Захара Маркизова выглядит словно выхваченным из жизни и не случайно так напоминает героев газетных фельетонов Булгакова. Зритель впервые знакомится с ним, когда он в жаркий весенний вечер, в кальсонах, в накинутом на плечи пальто с меховым воротником и в синем пенсне, гонится за профессором Ефросимовым, намереваясь избить его. Позднее он, правда, обнаруживает и симпатичные черты и даже спасает жизнь тому же Ефросимову, отведя ударом костыля в сторону револьвер в руке Дарагана. Но все это не мешает ему оставаться малообразованным выпивохой – то задиристым, то насмешливо-наблюдательным, то смешным. Один из завершающих комических штрихов этого образа – перемена Маркизовым своего русского имени на иностранное Генрих: «Не желаю жить в новом мире с неприличным названием – Захар» (3, 368).

Травестийный групповой портрет всех этих персонажей дорисован в их отношении к Еве. Ситуация, как уже говорилось, напоминает чапековскую. Все мужчины равнодушны к героине. Но реализована эта ситуация по-разному – у Чапека в поэтическом ключе, у Булгакова – в сниженно-травестийном. В пьесе чешского писателя после того, как Елена стала женой Домина,

его коллеги, не переставая восхищаться ее обаянием и красотой, естественно, даже в мыслях не претендуют на большее, чем дружба. В пьесе Булгакова та же ситуация («одна женщина и пять мужчин», – сообщал автор в одном из писем о своей драме – 3, 600) решена в комедийно-фарсовом варианте. Каждый из мужчин (кроме Ефросимова) тайком от других пытается добиться взаимности Евы. В хмельном сознании Маркизова, едва он узнает об охлаждении ее к Адаму, рождается мысль попытаться счастья самому. Тут же он выбалтывает это Пончику. Тот дает ему тысячу долларов, прихваченных во время катастрофы, чтобы он отступился в его пользу. Маркизов, недолго думая, решает употребить полученную валюту, чтобы произвести впечатление на Еву своей состоятельностью, но она мгновенно все разгадывает и пристыжает его. Попытка Пончика обнять Еву кончается тем, что она с презрением прогоняет его, даже не тратя энергии на гневную отповедь, а просто бросив фразу: «Пошел вон!» Новоявленный змей-искуситель удаляется посрамленным. Тайком объясняется Еве в любви («хватая ее за кисть руки и выкручивая ее») и главный сподвижник ее мужа Дараган. При этом в душу Еве закрадывается подозрение, что и расстрелять Ефросимова Дараган пытался, чтобы устранить в его лице соперника, который все больше нравился ей. В свою очередь Адам терзает Еву ревностью и подозрениями. Короче говоря, если в пьесе Чапека – атмосфера восхищения всех мужчин красотой и женственностью героини, то здесь пошлое ухаживание – тайком от других, с попытками сделок между соперниками, с обманами и т. д.

Пародийно-фарсовый и трагический элемент в пьесе, конечно, не случайная прихоть автора и не стихийный резонанс его эмпирических наблюдений. Он теснейшим образом связан с убеждением писателя в том, что в процессе смуты, вооруженной революции и гражданской войны в России произошло, если воспользоваться его собственным уже цитированным определением, «уничтожение ценностей, которыми держалась цивилизация», произошло «столкновение с культурой» (3, 357), в результате чего поднялась волна упрощенно-примитивного, вульгаризированного и озлобленного сознания. Законченным олицетворением такого сознания стал и созданный Булгаковым еще в середине 20-х гг. образ Шарикова. Разумеется, революционная эпоха давала и образцы другого рода – энтузиазма и глубокой веры в мечту и в идеал, самоотверженного служения его претворению в жизнь, стремления поднять культуру масс и т. д. Булгаков берет явления иного порядка. Осмеяние тех же явлений (хотя зачастую с иных позиций и при ином и разном понимании их причин) проходит и через творчество других писателей тех лет – М. Зощенко, отчасти В. Маяковского и т. д. По-своему оно окрашивает и пьесу «Адам и Ева».

Безусловной симпатией автора пользуется в драме только человеческая Ева да профессор Ефросимов, у которого «в глазах туман, а в тумане свечки» (по поэтичному определению Булгакова в ремарке). Он изобретатель целительного луча, противник войн и насилия, желающий добра всем людям и всем народам. (Невольной напрашивается сопоставление с создателем другого луча – Перисковым. Иногда и собственные произведения у Булгакова находятся в соотношении «интертекстуальности» – в данном случае контрастной.) Благодарство Ефросимова подчеркнуто и семантикой его фамилии, восходящей к греческим именам *Ефросий* – благовещающий, и *Ефросин* – радость, веселье. Лишь за Ефросимовым автор готов признать и миссию истинного нового Адама, что и высказано в пьесе устами Евы. Поведение Ефросимова заставляет вспомнить и о позиции самого Булгакова, о его «великих усилиях стать бесстрастно над красными и белыми» (5, 447). (Ефросимов заявляет в пьесе, что он «в равной мере равнодушен и к коммунизму, и к фашизму» – 3, 366.) Образ Ефросимова вообще в некоторых отношениях автобиографичен. Может быть, драматург даже намекнул на это, указывая в списке действующих лиц его возраст: Ефросимову 41 год – столько же, сколько было автору в момент написания пьесы (не лишены автобиографического элемента и личные отношения Ефросимова и Евы, в чем-то напоминающие отношения Булгакова и Е. С. Шиловской).

Параллелей образу Ефросимова в пьесе «R.U.R.» Чапека и «Бунте машин» Толстого нет. Скорее можно говорить о сходстве (опять-таки по контрасту) этого персонажа с главным героем романа Толстого «Гиперболоид инженера Гарина», создателя луча смерти. Ефросимов своего рода антипод Гарина. Позднее в драматургии чешского писателя появится типологически непосредственно сходный с Ефросимовым персонаж – врач Гален в драме «Белая болезнь» (1937), тоже противник войны и диктатуры, пытающийся использовать свое научное открытие для влияния и давления на сильных мира сего в целях предотвращения войны.

Пьесы Чапека и Булгакова типологически сближает моделирование женского и мужского отношения к миру, в принципе характерное для Чапека и встречающегося в разных его произведениях, а в данном случае заметное и у Булгакова. У обоих писателей актуализируется миссия женщины как дарительницы и защитницы жизни, жизни как таковой<sup>9</sup>. Обе героини противопоставлены дегуманизации человеческого бытия. Подобно тому как Елена у Чапека мечтает о бегстве из мира бездушного производства и технократических идеалов, где идея узко понятого прогресса взяла верх над человеком, Ева также стремится к иной жизни и в конце концов уходит от Адама, покидая

вместе с Ефросимовым чуждую ей среду. «Я вижу, – восклицает она, – что мой муж с каменными челюстями, воинственный и организующий. Я слышу – война, газ, чума, человечество, построим здесь города, мы найдем человеческий материал! А я не хочу никакого человеческого материала, я хочу просто людей, а больше всего одного человека. А затем домик в Швейцарии, и – будь прокляты идеи, войны, классы, стачки» (3, 375). Этот крик души так напоминает мечту Елены о бегстве и о создании крошечной колонии, где можно было бы начать новую жизнь: «Мы найдем на свете уголок, где нет никого, Алквист построит нам дом, все поженятся, будут иметь детей и тогда... <...> Тогда мы начнем жить сызнова <...>» (49–50).

Для полноты картины необходимо сказать о завершении сюжетной линии Ефросимова. Приведенный обмен репликами между ним и Дараганом хотя и происходит в самом конце пьесы, но не завершает ее. Под занавес Дараган еще сообщит своему антиподу: «Эх профессор!.. Ты никогда не поймешь тех, кто организует человечество. Ну что ж... Пусть по крайней мере твой гений послужит нам! Иди, тебя хочет видеть генеральный секретарь» (3, 380). На этом в пьесе и ставится точка. Казалось бы, благополучный для профессора исход, но это только на первый взгляд. Что сулит герою встреча с генеральным секретарем? Чем она обернется для него? Какова будет дальнейшая судьба ученого, не только делающего фантастические открытия, но и претендующего на свободу мысли, включая и свободу размышлений о том, как будут использованы его открытия, – все это остается неизвестным. По существу, перед нами открытый финал с возможными альтернативными вариантами дальнейшего развития событий («альтернативным» оставалось и положение самого Булгакова). Настораживают и поучающе-высокомерные нотки в словах Дарагана, произнесенных от имени «организаторов человечества», и его инструментальное отношение к гению ученого... Двусмысленность финала усилена и не менее двусмысленными знаками, которые автор расставил в ремарках и которые уже привлекали внимание комментаторов пьесы: на протяжении всего финального диалога Дараган «стоит в солнце», «поблескивая снаряжением», а Ефросимов «в тени» (3, 379) (не забудем, однако, что тут могут быть и обратные ассоциации – с солнечным газом). В конце пьесы трижды раздается «трубный сигнал» (3, 280), то ли возвещающий о прибытии победителей всемирной революции, то ли призванный напомнить об Апокалипсисе. Подобные двойственные символы сопровождали образ Дарагана и раньше. Когда сбитый и опаленный летчик в горячечном бреде восклицает «О, мое оперение!» (3, 350), то это может ассоциироваться и с Икаром, и с падшим ангелом-демоном. Короче говоря, до последнего момента продолжается «игра» на

двойных и неявных значениях и резонансах, на скрытых смыслах и отзвуках – «игра», составляющая особенность поэтики этой антиутопии в целом<sup>10</sup>.

Драма «Адам и Ева» не была разрешена к постановке, долго оставалась в рукописи и увидела свет, да и то в сокращенном виде, только спустя сорок лет после ее возникновения, в 1971 г., в Париже, а полностью была опубликована – на этот раз на родине писателя – лишь в 1987 г. Но она стала важным событием и крупной вехой в творчестве Булгакова. С ней связана творческая история и нескольких других его произведений. От нее тянутся нити к антиутопии «Блаженство» (задуманной еще в 1930 г., но завершенной в 1934). Тема «золотого века», затронутая в «Адаме и Еве», была выделена в этой драме в качестве главной и самостоятельной. Драма подобно роману Е. Замятина «Мы» демонстрирует осуществленную утопию, и так же, как у Замятина, жизнь в такого рода социуме выглядит искусственно сконструированной и обедненной.

Интересно, что от исходного мотива сотворения мира и образа Адама Булгаков шел примерно в том же направлении, что и Карел Чапек. Через несколько лет после драмы «R.U.R.», в которой впервые у Чапека мелькнули имена Адама и Евы, ее автор написал вместе с братом Йозефом пьесу «Адам-творец», где мотив, связанный с этими именами, как позднее и у Булгакова, послужил основой для создания философской антиутопии. Сюжетная завязка сводится к тому, что Адам, разочаровавшись в существующем мире, именем Анархии уничтожает его из Орудия отрицания, но, будучи наказан Богом, повелевшим ему сотворить новый мир, заступает на место творца и начинает ваять из глины людей, чтобы положить начало бытию нового человечества. Он даже пишет своего рода проект «Основы золотого века», содержащий «образ и закон будущего рая», где «новые, совершенные и мудрые люди», где «мир, как сад блаженных»<sup>11</sup>. Братья пытались построить нечто вроде наглядной художественной модели ультрарадикального общественного переворота во имя коренного преобразования мира и следующих за таким переворотом процессов.

Пьеса была задумана в 1925 г., закончена в конце 1926 г., а поставлена в 1927 г. – в год десятилетия Октябрьской революции. Однако это не аллегория российской революции. Авторы интересовали не столько конкретные исторические события, сколько общие закономерности явления, причем понятия довольно широко. В пьесе возникают реминисценции, связанные с античными утопиями-сказаниями о золотом веке, с республикой Платона, с именами Бакунина и Маркса. Носителями идеи радикального вооруженного переворота в драме оказываются и Красный глашатай – романтик, и Черный

глашатай – узурпатор власти. Авторы, судя по всему, задались целью схватить общие черты различных, хотя в чем-то подобных, по их мнению, явлений, осмыслить и продемонстрировать их на своего рода притче об Адаме, которому выпала миссия Бога – сотворить мир. Если несколько упростить, выделены такие стадии и фазы процесса: решительное отрицание всего предыдущего и стремление полностью разрушить, низвергнуть и уничтожить все, чтобы расчистить простор для нового; попытка после насильственного переворота создать все заново и иначе, которая, однако наталкивается на отсутствие опыта, иного чем прежний, и на непредвиденные и неожиданные процессы и обстоятельства. В результате возникает эффект отклонения того, что создается и происходит, от задуманного. (Вспомним уже приводившиеся слова Энгельса со ссылкой на Гегеля об «иронии истории».) Плод ума вырывается из человеческих рук. («Как только начнешь творить, выходит совсем не то, что ты представлял себе. Легче придумывать и писать, как мир должен выглядеть»; «Мой друг, уже это теперь не в нашей власти, и то, что мы творим, сильнее нас»; «Творить – это страшная ответственность; творя мир, можно и погубить его»<sup>12</sup>.) Далее начинается расщепление и раскол внутри самих новых сил, возникает антагонизм и борьба в собственных рядах: в пьесе ни один из сотворенных Адамом людей не согласен ни с самим творцом, ни со своими собратьями, и противоречия нарастают в геометрической прогрессии. Наконец, все венчает отказ преемников признавать авторитет зачинателей и поклоняться им. (Невольно вспоминается остроумный рисунок, как-то мелькавший в юмористической графике, осваивавшей в XX веке тему роботов: создатель искусственного человека жалуется собеседнику, что робот не хочет признавать его своим создателем, собеседник отвечает: «Погоди, он еще будет отрицать и твое существование».) В общем итоге новый мир оказывается так же полон противоречий, недостатков, пороков. Жизнь оказывается неизмеримо сложнее мечтаний, умозрительных доктрин и планов. Некоторые критики увидели в пьесе отказ от идеи всякого улучшения мира. Братья возражали против такой интерпретации<sup>13</sup>.

Структурные особенности пьесы «Адам-творец» в контексте чешской драматургии и творчества Чапека исследовал известный чешский литературовед П. Яноушек, определяющий ее как проблемную драму (т. е. драму, в которой центр тяжести переносится с конфликта как такового на проблему, стоящую за ним), в значительной мере трансформированную в экспрессионистский гротеск. Назначение этой формы – наглядно-экспрессивная демонстрация заданной авторской идеи, авторского философского размышления – в данном случае полемического, в духе антиутопии, – которое и иллюстрируется фан-

тастическим сюжетом, облекается в сценические действия<sup>14</sup>. Строго говоря, комедия «Адам-творец» типологически даже ближе драме Булгакова «Адам и Ева», чем пьеса «R.U.R.», но этой драмы Булгаков определенно не знал. Как уже говорилось, она была переведена на русский язык только в 1970-х гг. Тем более показательна общая направленность мысли, сходство волнующих писателей проблем и ключевых мотивов (например, резко возрастающая опасность сверхоружия и т. п.). В пьесе братьев Чапек «Адам-творец» в гротескной форме заострено характерное для многих антиутопий XX в. предостережение об опасности рискованных и безоглядных, «хирургических» вторжений в процессы макробытия, об опасности несовпадения проектов (даже самых благих) и их реализации, о необходимости с достаточной осторожностью относиться к возможностям человеческого разума, дерзкого в своих попытках предвосхищений, но зачастую не охватывающего всей сложности мира. Собственно, та же мысль проходит и через антиутопии Булгакова «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Адам и Ева», наконец, через роман «Мастер и Маргарита». В плоскости этой проблематики находятся как основные созвучия художественной мысли Булгакова и братьев Чапек, так и вероятные соприкосновения русского писателя с драмой чешского автора и/или с вариациями на ее тему у Алексея Толстого. Творческий контакт Булгакова с Чапек и Толстым мог в той или иной мере способствовать активизации его размышлений на соответствующие темы и дать дополнительную пищу воображению в процессе разработки концептуальных образных мотивов и новых литературных форм.

В целом творческое освоение Булгаковым возможностей научной фантастики стало одним из важнейших достижений в его литературном развитии и в создании им новых художественных ценностей. Дальнейшие обретения и обогащения его художественного мира окажутся связанными с обращением писателя к целому массиву библейско-христианского наследия и к сфере демонологии.

\* \* \*

Освещение темы «А. Толстой – М. Булгаков» останется неполным, если хотя бы мельком не коснуться еще одного существенного обстоятельства. Как уже было сказано, в отношениях между двумя писателями с некоторых пор наступило охлаждение. Поведение Толстого, успешно превращавшегося в «придворного» литературного мэтра, которому покровительствовал сам хозяин Кремля (ожидавший от него возвеличений и прославления), мало вязалось с позицией Булгакова. Общение между ними в конце 1920-х годов сошло на

нет. Однако сами судьбы семей Толстого, Шиловского и Булгакова в дальнейшем оказались самым неожиданным образом косвенно связанными. Через два года после ухода Елены Сергеевны от Е. А. Шиловского к Булгакову Евгения Александровича полюбила дочь Алексея Толстого Марьяна и еще два года спустя, в 1936 году они поженились. Это событие в свою очередь, по-видимому, уберегло его от ареста в период большого террора 1936–1937 годов, когда сталинские репрессии обрушились на руководящие военные кадры и погибло столько военачальников (Е. А. Шиловский занимал тогда важные генеральские посты начальника штаба Военно-воздушной академии имени Н. Е. Жуковского, затем штаба Военной академии Генштаба). В семье Шиловских также с тревогой опасались ареста, но его не последовало. Достаточно правдоподобно, что бывшего мужа Е. С. Булгаковой спасло его положение зятя Алексея Толстого (и отца его внучки), близких родственников Толстого, верой и правдой служившего Сталину, вождем предпочитал, судя по всему, не трогать<sup>15</sup>. (Точно так же, по предположению А. Н. Варламова, родственные связи с Толстым спасли от ареста известного переводчика Михаила Лозинского, на дочери которого был женат сын Толстого Никита<sup>16</sup>.)

Вырисовывается, как мы видим, удивительная, парадоксальная картина. Вполне возможно, что разрыв Елены Сергеевны Шиловской с мужем, который оба они и особенно он, так тяжело переживали, в конечном счете, как это ни жестоко звучит, сохранил ему жизнь, предотвратив одновременно и трагический поворот в судьбах их сыновей, а может быть и самой Елены Сергеевны. Жизнь порой прихотливо выстраивает самые немислимые коллизии, ситуации и зависимости. Неизвестно, как сложилась бы в случае иного хода событий и судьба самого романа «Мастер и Маргарита», да и всего литературного наследия Булгакова. Дальше речь как раз и пойдет об этом романе.

## Примечания

<sup>1</sup> Ерыкалова И. Е. Закат Европы и «Блаженство» // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1995. Кн. 3. С. 63.

<sup>2</sup> Джек Лондон. Собр. соч. в 14 т. М., 1961. Т. 6. С. 94–95.

<sup>3</sup> Ср. сопоставление соответствующих картин у Пушкина и Толстого (с одновременным раскрытием генетической связи) в работе: *Опультская-Громова Л. Д.* А. С. Пушкин у истоков «Анны Карениной». Текстология и поэтика // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов (Крак, 1998). Доклады российской делегации. М., 1998. С. 162–171.



<sup>4</sup> *Золотонос М.* Родись второрождением тайным... // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 154. Не исключено, что в первой же строке повести Булгакова есть и еще один, не лишенный юмора, намек на поэму Блока: «Собачье сердце» открывается своего рода «внутренним монологом» Шарика, который жалуется на свою судьбу, и жалобы начинаются собачьим воем: «У-у-у-у-у-у-гу-гу-гу-уу!» (2, 199). Случайно или нет, но звук «у» повторен ровно двенадцать раз.

<sup>5</sup> *Шаргородский С.* Собачье сердце или Чудовищная история // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 90.

<sup>6</sup> Между прочим, Н. А. Кожевникова обратила внимание на скрытые ассоциативные аналогии между революцией, гражданской войной и Всемирным потопом еще в пьесе Булгакова «Бег», написанной в 1926–1928 гг.: «мимолетная реплика безумного дню Бризара “*Ноев Ковчег*”, заключающая своеобразный смотр героев в первом “сне” (пьеса написана в виде нескольких сновидений об исходе белых из России. – С. Н.), имеет вполне определенный и однозначный смысл: семь пар чистых и семь пар нечистых (разделение на чистых и нечистых содержится уже в фамилиях персонажей: Голубков – голубь – символ чистоты, Серафима, с одной стороны, Чарнота – с другой). Одновременно в ней заключена и другая возможная ассоциация – всемирный потоп». (*Кожевникова Н. А.* О сквозных мотивах в пьесах Булгакова // Вопросы стилистики. М., 1977. Вып. 12. С. 78). Сравнение мировой войны и революции с библейским потопом встречается и у тех авторов 1920-х гг., которые безусловно принимали революцию, – «Мистерия-Буфф» (1918) В. Маяковского. Но они вкладывали в эту образную аналогию иной смысл.

<sup>7</sup> *Бабичева Ю. В.* Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. Вологда, 1982. С. 106.

<sup>8</sup> *Бухарин Н. И.* Экономика переходного периода. М., 1920. С. 8.

<sup>9</sup> См. подробнее: *Никольский С. В.* Миссия женщины как защитницы жизни (По К. Чапеку) // Национальный эрос и культура. Т. 1. Москва. Людомир. 2002. С. 404–412.

<sup>10</sup> Подробнее о пьесе «Адам и Ева» см.: *Смелянский А. М.* Драмы и театр Михаила Булгакова // *М. Булгаков.* Собр. соч.: в 5-ти тт. Т. 3. М., 1990. С. 573–609.

<sup>11</sup> *Bratři Čapkové.* Adam Stvořitel. S. 26, 27, 29.

<sup>12</sup> *Bratři Čapkové.* Adam Stvořitel. S. 45, 46, 58.

<sup>13</sup> Отклики на пьесу обстоятельно анализирует Ф. Черный: *Černý F.* Premiéry bratří Čapků. Praha, 2000. S. 278–311.

<sup>14</sup> *Janoušek P.* Studie o dramatu. Praha, 1992. S. 26–71.

<sup>15</sup> *Мягков Б. С.* Родословия Михаила Булгакова. М., 2003. С. 358.

<sup>16</sup> *Варламов А. Н.* Алексей Толстой. М., 2008. С. 514.

## В невидимой части ассоциативного спектра

В статье о поэтике романа «Мастер и Маргарита» О. Кушлина и Ю. Смирнов сделали тонкое наблюдение, обратив внимание на скрытые семантические и ассоциативные «подсказки», которые иногда проскальзывают в авторской речи у Булгакова в виде повторяющихся фрагментов определенных слов, ключевых по отношению к изображаемому в данной сцене персонажу. Сами эти слова не произносятся, словно на них наложено табу, и прямое название отсутствует. Но зато применяется косвенное. Суть этого приема станет ясна из примера, который приводят авторы статьи, анализируя начальную сцену романа «Мастер и Маргарита». Они отмечают, что Булгаков «в авторской речи озорно подсказывает, кто такой “иностранный консультант”», причем подсказывает, «воздействуя больше на подсознание читателя, нежели рассчитывая на его рассудочный анализ. Автор чертыхается, но в отличие от Берлиоза, делает это замаскированно, подспудно, настраивая читателя на нужную волну: “оЧЕРТил Бездомный главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень ЧЕРными красками”, – обратите внимание, требовательный к слову Булгаков пишет не обрисовал, а очертил, т. е. в одном из возможных значений этого слова “уподобил черту”. А через несколько страниц “Иностранец <...> прищуренными глазами поглядел в небо, где <...> бесшумно ЧЕРТИли ЧЕРНЫЕ птицы”, которые в одном из первых вариантов были вóронами – спутниками дьявола <...>. Только в первой главе романа черный цвет упоминается девять раз. Но сам Воланд одет не в черное, как это, казалось бы, должно быть, а в СЕРый костюм, такие же туфли и СЕРый берет. И выплывает ассоциация: ЧЕРТ – СЕРА, и кажется она достоверна, потому что Воланд в романе единственный раз появляется в СЕРом одеянии, намекая на еще одно необходимое условие своего появления – запах серы»<sup>1</sup>.

Подобную ворожбу с корнями и фрагментами ключевых слов иногда можно наблюдать и в других главах романа Булгакова, да и в других его произведениях. Есть случаи, когда в подсказывающих фрагментах и звуках резонирует непосредственно имя того или иного реального человека, с которым у автора ассоциируется образ персонажа. Интересен в этом отношении рукописный вариант главы «Сон Никанора Ивановича», где в сатирическом свете представлена практика конфискации ценностей у населения, широко применявшаяся большевистскими властями в 20-е – первой половине 30-х гг. В главе рассказывается, как домоуправу Босому, который после ареста и умопомраче-

ния находится в психиатрической лечебнице, снится сон, будто он присутствует в положении зрителя-заключенного в некоем зале на театрализованном «сеансе», когда на сцену поочередно вызывают лиц, подозреваемых в утаивании валюты и ценностей, и добиваются от них признания. В какой-то момент для увещевания присутствующих на сцену выпускают священника-златоуста.

Есть основания полагать, что образ святого отца списан с Александра Ивановича Введенского (1889–1946). В начале 20-х гг. он был одним из создателей обновленческой (или так называемой «живой») церкви и рьяно боролся против патриарха Тихона. «Мы решили остаться в Церкви, чтобы взорвать патриаршество изнутри»<sup>2</sup>, – признавался он. Введенский лично участвовал в предъявлении патриарху ультимативных требований с целью отстранить его от руководства церковью и лишить сана<sup>3</sup>. Важнейшим направлением его деятельности стала также борьба за безоговорочную конфискацию ценного церковного имущества, что нашло отражение и в его брошюрах «Церковь и революция» (1922), «Церковь патриарха Тихона» (1922) и «Церковь и государство» (1923). В последней целая глава так и называется «Изъятие церковных ценностей». Введенский вместе с А. В. Луначарским был также широко известен шумными публичными диспутами, во время которых они импровизировали полемику друг с другом на темы религии<sup>4</sup>. Леонид Леонов, вспоминая те годы в романе «Пирамида», свидетельствует, что это был «общеизвестный альянс покойного наркома Луначарского и тогдашнего живоцерковного митрополита Введенского, которые, как утверждает столичная молва, сразу после своих публичных богословских диспутов в Политехнической аудитории чуть ли не в обнимку и на извозчике устремлялись в ресторацию для продолжения беседы уже в уютной обстановке с умеренным винопитием»<sup>5</sup>. Введенский, естественно, изображен Булгаковым под вымышленным именем (отца Аркадия Элладова), но в тексте сделаны подсказки в виде созвучий с его фамилией. Периодически слышатся не только отдельные звуки этой фамилии («В...Д...ЕН», «ВВЕ»), но и корневой слог «ВЕД»: «И тут с необыкновенной ясностью стал грезиться Босому на сцене очень внушительный священник. Показалось, что на священнике прекрасная фиолетовая ряса-муар, наперсный крест на груди, волосы аккуратно смазаны и расчесаны, глаза острые, деловые и немного бегают <...>».

Рыжий со сна хриплым голосом сказал:

– Э, да это Элладов! Он, он. Отец Аркадий. Поп умница, в преферанс играет первоклассно и лют проповЕДи говорить. Против него трудно устоять. Он как таран.

Отец Аркадий Элладов тем временем ВДохновЕНно глянул ВВЕРх, левой рукой поправил волосы, а правой крест и даже, как показалось Босому, поху-ДЕВ от ВДохновЕНия, произНеС КрасиВым голосом: – Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Православные христиане! Сдавайте валюту!

Босому показалось, что он ослышался. Он затаил дыхание, ожидая, что какая-то сила явится и тут же на месте разразит умницу попа ко всем чертям. Но никакая сила не явилась и отец Аркадий поВЕл с исключительным искусством проповЕДь» (Великий канцлер, 317. – Выделено мной. – С. Н.).

Текст словно прошит цепочками звуков, повторяющих (причем в той же последовательности) звуки фамилии Введенского. Словно одна за другой набегают волны или, может быть, лучше сказать, всплески этих звуков: ВЕД...ДН..., ВД...ЕН..., ВВЕ...ДЕ..., В...ВД...ЕН...Н...С...К...И..., ВЕ..., ВЕД...

Автор не просто лепил фигуру персонажа, воспользовавшись колоритной живой моделью, но и явно хотел оставить память о реальном лице, об имени конкретного человека. Под волшебным пером писателя возник полнокровный образ, значимый и без соотнесения с прототипом, но этот образ является одновременно скрытым ироническим шаржем на реального деятеля, фамилия которого в зашифрованном виде и увековечена в тексте. Образ заряжен энергией внутреннего напряжения между аллюзией и метафорой, между «фактом» и обобщенным символом.

Не менее примечательны имя и фамилия святого отца – Аркадий Элладов. Стимулируются ассоциации с благословенной легендарной страной Аркадией в Древней Греции, но одновременно в имени и фамилии слышатся слова АД и АДОВ. Семантика здесь повторяет в миниатюре общий рисунок иронического образа персонажа: внешнее картинное благообразие, райское сладкогласие и внутренняя коварная сущность посланца сатанинских сил. В подтверждение предложенной расшифровки можно привести и другие примеры, когда Булгаков аналогичным образом достигает иронического эффекта, умея порой даже в пределах одного слова столкнуть противоположные смыслы и ассоциации. В «Театральном романе», например, скрыто изображен писатель Ю. Л. Слезкин, с которым Булгаков одно время дружил, но под внешней расположенностью которого разглядел со временем тайное недоброжелательство. Слезкин выведен под фамилией Ликоспастов. А. А. Кораблев, развивая наблюдения А. Арьева и Ю. Смирнова, обобщает: «На слух – «Лик Спасителя», а вчитаться – не лик, а совсем даже наоборот, ибо «ликос» по-гречески – волк. Всего одна буква – ЛикоспаСтОв вместо ЛикоспасОв – и в иконописном лике проступают совсем иные черты. Волчья *пасть*»<sup>6</sup>.

Дальше пародийно-иронический рисунок образа отца Аркадия обогащается новыми акцентами, опять-таки корреспондирующими с реальной личностью Введенского. Продолжается проповедь:

«Рыжий не соврал, отец Аркадий был мастером своего дела. Первым же долгом он напомнил о том, что Божие Богу, но кесарево, что бы ни было, принадлежит кесарю.

Возражать против этого не приходилось. Но тут же, сделав искусную фиоритуру бархатным голосом, Аркадий приравнял ныне существующую власть к кесарю, и даже плохо образованный Босой задрожал во сне, чувствуя неуместность сравнения. Но надо полагать, что блестящему риторике – отцу Аркадию – дали возможность говорить, что ему нравится.

Он пользовался этим широко и напомнил очень помрачневшим зрителям, что нет власти не от Бога. А если так, то нарушающий постановления власти выступает против кого?..

Говорят же русским языком – “сдайте валюту”».

Едкая ирония заключена не только в упоминании о помрачневших зрителях, которым сообщили, что и большевистская власть от Бога. Изрядная порция яду заложена также в словах о том, что «блестящему риторике», конечно, дали возможность говорить то, что другим не позволялось. Надо учесть, что движение обновленцев было тесно связано с ГПУ, которое втайне и направляло их деятельность. Архивные документы, опубликованные в последнее время, не оставляют сомнений на этот счет<sup>7</sup>. Начальник Церковного отделения Секретного отдела ГПУ Е. А. Тучков в отчете о работе отделения за 1923 г. сообщал: «...имея уже целую сеть осведомления, возможно было направить церковь по такому пути, какой нам был нужен. Так в Москве была организована первая обновленческая группа, позднее назвавшаяся “Живая церковь”, которой Тихон передал временное управление церковью. Она состояла из 6-ти человек: двух – архиер[еев] – Антонина и Леонида и 4 попов – Красницкого, Введенского, Стадника и Калиновского. <...> Группа эта объявила себя высшим церковным управлением и обратилась к верующим с декларацией о том, что Тихон государственный преступник. <...> Этим самым было положено начало раскола православной церкви и перемена политической ориентации церковного аппарата»<sup>8</sup>. Несмотря на то, что отчет, адресованный вышестоящему начальству, может содержать преувеличения, документ говорит сам за себя. Булгаков, по-видимому, подозревал тайные связи обновленцев с властями. (В настоящее время как будто установлено, что даже формулировки главного политического манифеста обновленцев отрабатывались чуть ли не на заседаниях Политбюро<sup>9</sup>, которое рассчитывало использовать их движение

для разгрома «тихоновской» церкви, а впоследствии разделаться и с ними самими<sup>10</sup>.)

Любопытно, что, живописуя портрет Введенского, Булгаков сохранил реальные структурно-стилевые особенности его проповеднической манеры, хотя и иронически утрировал их. Введенский имел обыкновение строить свои обращения к слушателям как искусное развитие темы с использованием внешних театральных эффектов и с постепенным наращиванием эмоционального накала потока речи, который завершался экстатическим финальным крещендо. Небезынтересно для сравнения обратиться к свидетельству современника, описавшего выступление Введенского на публичном диспуте: «Священник Введенский <...> нервен, приподнят, экзальтирован. Его речь – не беседа, а настоящая ораторская речь. Он все время перед массой и не в уровень с ней, а сверху, на возвышении. Он не убеждает, а проповедует. Его речь не распадается на отдельные эпизоды, а течет как одно целое, устремленное к одному финалу, и этот финал не тихий спуск мысли после ее спокойного развития, а бурный подъем к наиболее эффективному выражению. Речь Введенского на митинге была кончена кричащим голосом и патетическими словами»<sup>11</sup>. Булгаков создал блестящую пародийную стилизацию этой структуры.

Чтобы завершить характеристику образа отца Аркадия, добавим, что в другом черновом наброске к роману мы встречаем родственный образ священника, распродающего ценности с аукциона прямо в церкви и использующего вместо брокерского молотка подсвечник, которым он стучит по аналою<sup>12</sup>. Гротескная картина храма, превращенного в аукционную камеру, тема распродажи церковных и исторических ценностей (в данном случае в их числе «ненадеванная шуба императора Александра Третьего») несомненно восходят к тем же реальным наблюдениям и оставляют тем большее впечатление, что вызывают в памяти и евангельскую историю с изгнанием торгашей из храма. Изображение церкви, на куполе которой на месте креста расположился мужчина с папиросой в зубах (Там же, 210), словно позаимствовано автором из журнала «Безбожник», хотя и сопровождается, естественно, прямо противоположной оценкой изображенного, нежели бы это было в таком журнале.

Кстати говоря, выразительное упоминание о выставленной на продажу шубе Александра Третьего не так уж фантастично, как может показаться на первый взгляд. За этим упоминанием стоит целый пласт реальных событий и фактов. В июле 1925 года, например, в Ленинграде состоялась многодневная массовая распродажа царского имущества из кладовых Зимнего дворца<sup>13</sup>.

Можно лишь пожалеть, что образ отца Аркадия не вошел в окончательный текст «Мастера и Маргариты» и остается неизвестным большинству чи-

тателей, которые, естественно, не обращаются обычно к вариантам романа. Зато в окончательном тексте, в той же главе, из которой выпал портрет Венденского, мы находим нечто вроде скрытой юмористической зарисовки его партнера по богословским диспутам. Среди лиц, вызванных на сцену по поводу утаивания ценностей, фигурирует, в частности, некий «интеллигентный» и «благообразный, но сильно запущенный мужчина лет пятидесяти» (5, 160), подаривший, как выясняется потом (несмотря на его заpiresательство), восемнадцать тысяч долларов и бриллиантовое кольцо своей юной любовнице «с бархатными ресницами». Зовут щедрого любовника Сергей Герардович Дунчиля. Фамилия уже по созвучию побуждает вспомнить А. В. Луначарского, который как раз известен был дорогими подарками (совершенно недопустимыми тогда с точки зрения официально провозглашаемой морали) своей красавице жене, актрисе Н. А. Луначарской-Розенель. На этот счет известна даже эпиграмма. После постановки в Малом театре пьесы Луначарского «Бархат и лохмотья», где Розенель играла главную роль, ходило четверостишие, написанное Д. Бедным:

Цена в искусстве рублики,  
 Нарком наш видит цель:  
 Дарит лохмотья публике,  
 А бархат Розенель<sup>14</sup>.

Но с особым чувством в Москве рассказывали историю, связанную с поездкой Луначарского в Париж, где его жена будто бы появилась на приеме или на балу, имея на себе кольцо с бриллиантами, в связи с чем парижские газеты не преминули сообщить, что сразу же по прибытии из аскетической Москвы в столицу мод советский нарком поспешил сделать своей супруге роскошный подарок. Луначарский попытался оправдаться, заявив, что драгоценности лишь имитация (т. е. фальшивые). Но тут будто бы сочла себя обиженной фирма, в магазине которой было куплено кольцо, и в газетах якобы появилась фотография чека с указанием суммы, уплаченной за покупку<sup>15</sup>. Трудно сказать, что в этих слухах правда, а что вымысел. Но показательно и само их возникновение. Так или иначе, поводы для колкой аллюзии на лидера советской культуры у Булгакова, видимо, были, не говоря уже о том, что Луначарский подобно Лятовскому, Вишневскому и другим числился в списке личных недругов Булгакова, составленном писателем (Луначарский назвал пьесу «Дни Турбиных» «исключительно бездарной и тусклой», демонстрирующей полную «драмагургическую немощь автора»<sup>16</sup>, а также счел возможным заявить, что в этой пьесе царит «атмосфера собачьей свадьбы вокруг какой-нибудь рыжей жены приятеля»<sup>17</sup>.) Если присмотреться, совпадает и возраст Дунчиля и Луначарского: пятьдесят лет последнему исполнилось в 1925 г.

Подозрение в скрытой юмористической пародии получает дальнейшее подтверждение, когда мы обнаружим, что буквенные фрагменты фамилии Луначарского содержатся также в фамилии и отчестве избранницы Дунчиля: Ида Геркулановна Ворс. Звукосочетания КУЛАН и РС не что иное, как рефлексы той же фамилии. Из соответствующих букв и фрагментов имен возлюбленной пары можно даже полностью составить фамилию Луначарских (перед нами нечто вроде анаграммы рассредоточенной в виде вставок на две фамилии). Следует обратить внимание и на испанско-галльско-римскую окраску контекста. Отчество Дунчиля – Герардович, образованное от французского имени Жерар (Gérard), скорее всего намекает на галломанию прототипа, бывшего знатоком и ценителем западноевропейской литературы, музыки, театра. Он слыл и личным другом Р. Роллана и А. Барбюса. Что касается фамилии «Дунчиль», то она напоминает испанское звучание и даже приводит на память Дон Кихота Ламанчского, о котором Луначарский написал и пьесу. Может быть, стоит добавить, что и Сергей – старинное римское имя. Да и отчество подруги Дунчиля – Геркулановна – не может не напомнить названия городка Геркуланум, погибшего вместе с Помпеями во время извержения Везувия. Булгакова привлек, по-видимому, звуковой состав этого наименования, он искал созвучий с фамилией Луначарского. (Нельзя не отметить и тематически-композиционную сопряженность образов Элладова и Дунчиля, как внешнюю – изображение их следуют одно за другим, так и внутреннюю: один олицетворяет конфискацию валюты и ценностей, второй их присвоение и личное использование.)

\* \* \*

Но ассоциации аллюзионного типа сопровождают у Булгакова не только эпизодических персонажей, о которых мы до сих пор говорили. В той или иной степени они подмешаны и в образы главных героев, хотя все это запрятано еще глубже. После усилившихся в 1926 г. гонений на писателя, когда дома у него был произведен обыск, его дневник и рукопись «Собачьего сердца» оказались в ОГПУ, самого его допрашивали на Лубянке, а в печати против него была развязана кампания травли, он, естественно, должен был проявлять особую осторожность и изобретательность. Он разумеется, отдавал себе отчет, какой опасности подвергал себя в случае расшифровки его конкретных политических намеков. Тем не менее и в осложнившихся условиях он не отказался ни от осмысления острых проблем и судеб родины, которые глубоко тревожили его, ни от тайных и порой весьма небезобидных аналогий с реальными событиями и известными деятелями.

Обратимся к фактам. Случайно ли фамилия Лиходеева в «Мастере и Маргарите» представляет собой почти полную анаграмму имени и отчества Троц-



кого: ...Л...Е...В...Д...В...И...Д...О...В...И...? Простое совпадение? В принципе не исключено. Но любопытно, что тот же прием по отношению к тому же лицу был применен Булгаковым, как мы помним, еще раньше – в повести «Роковые яйца», где объект внимания не вызывает ни малейших сомнений. Правда, там в «криптограмме» – мы ее уже приводили и подробно комментировали, – была полностью сохранена та же последовательность звуков, что и в имени и фамилии «прототипа», теперь игра несколько усложнена: предусматривается перемещение звуков и их повторное использование. Отметим и другое. В первой редакции романа (1929) Лиходеев выступал под фамилией Педулаев (Великий канцлер, 212, 511), и похоже, что в этой фамилии также присутствует аналогичный намек: она содержит звуки имени и начального фрагмента отчества Троцкого – ЛЕВ и ДАВ, словно вплетенные в эту фамилию в виде своего рода вензеля<sup>18</sup>. На сюжетно-содержательном уровне едва ли лишены метафорической и иносказательной нагрузки и горькое похмелье Степы Лиходеева, и мгновенное насильственное удаление его из Москвы. То и другое весьма напоминает материализованные метафоры, в которых резонируют известные факты биографии Троцкого: шумный триумф во время революции и после нее, а затем фиаско и изгнание<sup>19, 20</sup>.

Не может не наводить на раздумья и сходство фамилий Варенухи и Бухарина: цепочка звуков «...Р...Н...УХА...» не что иное, как перевернутый вариант звукового ряда «...УХА...Р...Н». Кстати говоря, в одном из черновых набросков Варенуха был прямо назван и Николаем (Великий канцлер, 318)<sup>21</sup>. Но особенно тонкий и оригинальный намек сопровождает, по-видимому, фамилию Римского. Автор, кажется, воспользовался тем, что фамилия эта немедленно вызывает в памяти вторую половину двойной фамилии известного русского дворянского рода и знаменитого композитора Римского-Корсакова, а та полна тех же звуков, что и фамилия Рыкова. В этой не названной, но подразумеваемой фамилии, которая как бы присутствует за текстом, и скрытан шифр-сигнал: Р[имский] КО[рсаков]В или [К]О[рсаков]В. Надо в полной мере оценить остроумие автора: и не сказано и в то же время сказано. Вместе с тем достаточно правдоподобно, что фамилия РИМСКИЙ является одновременно сращением фамилий Рыкова и Томского, чьи имена в 30-е гг. зачастую произносились «в паре» или в тройной связке – Бухарин, Рыков, Томский. (Между прочим, в одном из черновых набросков автор романа называет и Дунчиля, за образом которого стоит фигура Луначарского, Сергеем Бухарычем.)<sup>22</sup>

Таким образом, в романе «Мастер и Маргарита», так же как и в «Роковых яйцах», присутствуют скрытые намеки на крупных российских деятелей, хотя опять-таки речь не идет о последовательном изображении этих лиц, а о мер-

цающих аналогиях, резонансах, реминисценциях, иногда мимолетных и беглых, иногда более пространных, часто едва заметных. Но если в образах Лиходеева, Римского и Варенухи есть точки ассоциативных соприкосновений с фигурами Троцкого, Бухарина, Рыкова и Томского, то составляет ли исключение образ Берлиоза? Только ли это собирательный и обобщающий образ-символ (каким он несомненно является, и этого ни в коей мере не следует преуменьшать), или он также не лишен и более конкретных соотнесений и отзвуков?

По прямому смыслу Михаил Александрович Берлиоз – председатель литературной ассоциации Массолит. Но ведь и Владимир Ипатьевич Персиков по прямому смыслу профессор Московского университета и глава зоологического института в нем, а Бронский и Степанов – газетные репортеры, что отнюдь не помешало автору вложить в эти образы определенные аналогии. Не вправе ли мы искать их и в образе Берлиоза?

Очень важно знать, что и генетически этот образ связан с образом Персикова. Более того, он непосредственно восходит к нему. В повести «Роковые яйца» есть упоминание о разнесшемся было по Москве слухе, будто профессора Персикова «с детишками (т. е. со всем порожденным им. – С. Н.) зарезали на Малой Бронной» (2, 62). В «Мастере и Маргарите» этот мотив лег в основу исходного сюжетного события. Иными словами, в повести содержалась завязь замысла романа «Мастер и Маргарита». Эта неоспоримая связь и преемственность означает, что в образе Берлиоза присутствуют те же персональные ассоциации, что и в образе Персикова, т. е. прежде всего с Лениным. Не случайно Берлиоз и живет «в одной квартире» с Лиходеевым, в образе которого есть все основания видеть шарж на главного соратника Ленина – Троцкого? Самого Лиходеева изгоняют из этой «квартиры» после смерти Берлиоза – опять-таки нечто вроде кальки с известных событий<sup>23</sup>.

Обратим внимание и на одну из авторских характеристик Берлиоза в первоначальных набросках романа: «Владимир Миронович достиг в жизни такого положения, что приказывать ему никто не мог, равно как не мог давить на его совесть – никакого начальства над собой он не имел»<sup>24</sup>. О ком из реальных деятелей соответствующего времени можно сказать нечто подобное?

Присмотримся и к фигуре Желдыбина – заместителя, а затем преемника Берлиоза. Образ этого персонажа в литературе о Булгакове обычно не затрагивается и не упоминается, а между тем именно Желдыбин сразу же после смерти Берлиоза печатывает прямо «в полночь» его «бумаги» и квартиру, немедленно занимает его служебный кабинет, проводит совещание по вопросам организации похорон – «об открытии доступа к телу» и об «убранстве» «колонного зала» (5, 62) – разумеется, сказано «грибоедовского колонного зала»,

иначе было бы совсем уж ясно<sup>25</sup>. Во всем этом слишком много общего с поведением реального преемника Ленина, чтобы не вспомнить о нем. По сути дела, расстановка персонажей в экспозиции романа «Мастер и Маргарита» те же, что и в повести «Роковые яйца»: там была триада – Персиков, Бронский, Степанов, здесь – Берлиоз, Лиходеев, Желдыбин, за которыми кроются ассоциации с теми же лицами. Однако образ Желдыбина очерчен гораздо скуpee, чем Степанова. Он, наверное, потому и не привлекает особого внимания ни читателей, ни исследователей и критиков, что сам автор (по понятным причинам) предпочел сделать его не столь заметным. В двух-трех местах романа брошено всего по несколько фраз о нем, причем сообщается исключительно о его действиях. Ни одного портретного штриха, ни одного оценочного эпитета. Легкую иронию можно заподозрить разве лишь в ночной активности героя да в самой фамилии Желдыбин, допускающей при известной игре воображения иронические коннотации<sup>26</sup>.

Мы уже имели возможность убедиться, что Булгаков вообще придавал особое значение именам своих героев. Собственные имена у него очень часто значимы – на структурно-звуковом, семантическом, ассоциативном, этимологическом уровнях. Они включены в систему его поэтики, в том числе поэтики скрытых и неявных значений. Именно они часто и сигнализируют о присутствии таких значений. Неудивительно поэтому, что иногда писатель на протяжении длительного времени искал новые и новые варианты имен своих персонажей, фиксируя их в процессе работы прямо в тексте рукописи – порой словно про запас, чтобы потом выбрать оптимальные. Едва ли вообще в русской литературе XX-го века найдется другой писатель, который перебирал столько имен и фамилий для своих героев. Один и тот же персонаж иногда не только в разных редакциях, но и на соседних страницах одной редакции или даже совсем рядом обозначен у него разными именами. Насчитывается, например, семь-восемь фамилий Ивана Бездомного (имя практически не менялось), пять фамилий Римского и т. д. Но первенство держит как раз Берлиоз – более десяти вариантов. Имеет смысл ближе познакомиться с ними и в рамках нашей темы, тем более что вроде бы обнаруживаются и некоторые общие тенденции – особенно в ассоциативном и этимологическом подтекстах (к последнему Булгаков также был весьма неравнодушен, часто используя первичные этимологические значения собственных имен для разного рода намеков и косвенных характеристик).

В вариантах имени Берлиоза можно, в частности, уловить стремление автора вызвать у читателя подсознательное ощущение особой значительности изображаемого лица. Этому соответствует уже изначальное имя и отчество

Берлиоза – Михаил Александрович. *Михаил*, как известно, значит «кто как Бог», «богоподобный»<sup>27</sup> (не отсюда ли и отчество Лиходеева, первого соратника Берлиоза – *Богданович*? – ср. приводившийся уже пример с Феофилом *Владимировичем*). Имя *Михаил* хранит в себе память об архангеле Михаиле, «архистратиге небесном», предводителя небесного воинства. Имя *Александр* в свою очередь означает в греческом языке «победитель мужей» и кроме того связано в нашем сознании с Александром Великим. Короче, ассоциации вращаются в кругу представлений о верховном лице и чуть ли не божественном авторитете. У Берлиоза к тому же двенадцать членов правления, словно двенадцать апостолов, и сбор их на совещание поздно вечером – словно тайная вечеря. Сама организация, которую он возглавляет (варианты названий – Массолит, Всемиопис, Всеобпис, Миолит, Вседрупис), выглядит в рукописях то московской, то всемирной. («Всемиопис» самим автором расшифровывается в тексте как «Всемирное объединение писателей».) В одной из редакций романа Берлиоз назван «командором Миолита» («Великий канцлер», 48), т. е. уподоблен высшему чину некоего ордена, да еще ордена опять-таки чуть ли не всемирного. Там же брошена шуточка: «Однако вождь-то наш запаздывает, – вольно пошутил поэт с жестоким лицом – Житомирский» (Там же, 47). Ко всему прочему имя и отчество Берлиоза совпадают с именем и отчеством великого князя Михаила Александровича. Но об этом позже.

Теперь о других вариантах. Ясно, что Александр Александрович (Там же, 394) – это, так сказать, сверхпобедитель мужей. В сочетании имен Михаил Яковлевич (Там же, 36) важно не только уже упомянутое первоначальное семантическое значение имени Михаил, но и то, что *Яков* (*Иаков*) это «патриарх, родоначальник народа Израильского, <...> называемый иначе Израиль», «он был один из патриархов церкви ветхозаветной, – читаем в “Библейской энциклопедии” 1891 г., – <...> имя Иакова имеет весьма важное значение»<sup>28</sup>. Упоминается также о некоем событии, когда во время своих странствий Иаков «выдержал таинственную борьбу с Богом», в связи с чем «получил имя Израиль (богоборец)» (Там же, 311). Эта легенда также могла оказаться в поле зрения Булгакова и в кругу соответствующих ассоциаций. (Кстати говоря, в первых вариантах текста романа Берлиоз был редактором журнала «Богоборец».) Не требует комментариев сочетание «Михаил Максимович» (Великий канцлер, 52), восходящее к представлению о максимуме, максимализме (*Максим* значит «величайший»).

С философской точки зрения в образе Берлиоза для автора были особенно важны две его черты – он выступает как суверенный вершитель своих планов и как носитель идеи атеизма, которая в свою очередь предстает в романе как

тема и метафора разрушения духовной и нравственно-этической преемственности бытия. Сам образ Берлиоза своего рода символ лжепророка и лжекрестителя. Особую роль в художественной системе романа играет метафора крещения. Е. Филипп Юзвигг назвала ее даже «главной тематической метафорой» романа, воплощенной (по преимуществу в неявном виде) в самых разнообразных формах и парадигмах, к числу которых принадлежат «и семантические антиподы, и вещественные символы, и символические действия, и библейские аллюзии»<sup>29</sup> и т. д. Особый акцент исследовательница сделала на проблеме искупления и очищения в образе Ивана Бездомного. Однако составной частью лейтмотивного метафорического построения у Булгакова является и тема крещения «с обратным знаком» Автор строит оппозицию: крещение – «антикрещение», «лжекрещение»<sup>30</sup>. Интересные соображения на этот счет высказаны А. А. Кораблевым. Анализируя образ Бездомного, он особое внимание обратил на экспозицию романа «Мастер и Маргарита», где речь идет о «грехопадении» Иванушки – его отступничестве от духовно-нравственной традиции, которую символизирует в романе Христос. Вот как видит А. А. Кораблев завязку и развитие действия романа, прочитывая его в образах ритуальной христианской символики, в частности в символах таинства крещения, которыми, по мысли исследователя, сознательно пользовался Булгаков, расставивший соответствующие знаки-символы в пространстве произведения: такими знаками оказываются определенные ситуации, действия, предметы, реплики (А. А. Кораблев полагает, что в романе «Мастер и Маргарита» мы становимся наблюдателями своеобразного тайнодействия). Писатель изображает падение Ивана как своего рода «крещение наоборот». Началось оно, по мысли автора статьи, «еще до начала романа. Мы уже знаем, что он получил, как того требует ритуал, новое имя, псевдоним *Бездомный* и произнес слова отрицания, написав антирелигиозную поэму. Ритуальный характер этих действий еще очевиднее в начальной редакции романа, где Иван по наущению дьявола (мы бы сказали: испытываемый дьяволом. – С. Н.) наступает на изображение Христа. В первой части романа происходит, по сути дела, то, что соответствует в таинстве крещения чтению символа веры. Берлиоз последовательно, пункт за пунктом, сначала сам, а потом отвечая на расспросы Воланда, формулирует символ своего неверия, а Иван, «крещаемый», соглашается с ним «на все сто». Появление на Патриарших дьявольской «тройки» – Воланда, Коровьева и Бегемота – чем не сатирическая интерпретация божественной Троицы, имя которой необходимо произносить при крещении. Приобретение свечи и иконки, купание в Москве-реке, а затем облачение в «светлые одежды» – все это тоже характерные и достаточно легко узнаваемые приметы, указывающие, что бесовское на-

важдение содержало вполне определенную цель. <...> “Крещен” же Иван, по-видимому, самим дьяволом: новая жизнь для него началась при встрече с Воландом, и, несомненно, по внушению Воланда он полез в Москву-реку. Но роль крестителя подходит и Берлиозу, во всяком случае его отрезанная голова должна в этом ассоциативном поле соотноситься с головой Иоанна Крестителя. Отметим также, что в первых редакциях романа автор именует Берлиоза Владимиром Мироновичем, отсылая нас ко времени киевского князя Владимира, крестившего Русь, и как бы соотнося его с другим Владимиром – Лениным, крестившим Россию новым, иным крещением»<sup>31</sup>. --

Заметим, что в 20-е гг. подобные параллели между князем Владимиром и Лениным встречались и в творчестве других писателей. Ср. у В. Маяковского:

Не святой уже –  
другой,  
земной Владимир.  
крестит нас  
железом и огнем декретов.

«Киев»<sup>32</sup>

Одновременно Кораблев подчеркивает: «Вспомним, что сказано о Берлиозе: “маленького роста, упитан, лыс». И пусть читателя не смущает, что у героя “хорошо выбритое лицо” и очки; “гладко выбритое лицо” и опять же очки имеются и у профессора Персикова Владимира Ипатьевича из повести «Роковые яйца», а уж он точно соотносится с личностью вождя»<sup>33</sup>.

Не будем останавливаться на всех вариантах имен персонажей (некоторые, сугубо гипотетические и условные предположения высказаны нами в первом издании этой книги). Коснемся еще лишь двух случаев.

Особый интерес представляет фамилия Цыганский (Великий канцлер, 47–48, ср. 464), возможно намекающая на «кочевой» образ жизни вождя. Но тут мы должны сделать отступление. Действие почти всех крупных произведений Булгакова начинается на закате солнца или в вечерний час. Вечером завязываются события повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце» (и сама злосчастная операция над Шариком вершится на ночь глядя, в половине девятого вечера – 2, 159). Вечерней лампой освещены первые сцены «Дней Турбиных». «Майский закат пылает в окнах» (3, 78) в начале пьесы «Зойкина квартира». «За окном безотрадной октябрьский вечер с дождем и снегом» (3, 218) в первом действии драмы «Бег» (и действие всех семи последующих актов тоже происходит вечером или ночью). В предзакатный час катастрофа постигает человечество в драме «Адам и Ева». В пьесе «Батум» в картине, следующей за

«Прологом», обозначено: «Ненастный ноябрьский вечер» (3, 519). И т. д. Казалось бы, исключение должны составлять булгаковские инсценировки произведений писателей-классиков, где время действия определяется не им, но и там мы наблюдаем ту же картину. Вступительная и заключительная фразы булгаковских «Мертвых душ» (ее произносит ведущий): «...И я глянул на Рим в час захождения солнца». Да и появляется ведущий «на закате солнца» (4, 9). Первые слова вводной ремарки к «Войне и миру» – «Кабинет Пьера. Зимний вечер» (4, 67), к «Дон Кихоту» – «Летний вечер. Двор дома Дон Кихота...» (4, 158).

Мотив уходящего дня, угасания, нависающей ночи, перехода в другое измерение повторяется с настойчивостью наваждения. Тема заката словно все время витает в сознании или подсознании автора. И это, конечно, отражает его общее ощущение эпохи. Высказалось предположение, что тут могли в какой-то мере отозваться идеи Освальда Шпенглера, его книги «Закат Европы», ибо, подобно немецкому философу, Булгаков был близок к представлению о крушении и гибели культуры в современном мире<sup>34</sup>. Но так или иначе, симптом такого процесса для него несомненно являлись прежде всего события в России, судьбы которой он переживал со щемящей болью.

Метафорическая окраска мотива заката довольно явственно проступает, например, в повести «Роковые яйца», где этот мотив получает продолжение в повторяющейся тревожной теме ночи (к тому же оглашаемой «тоскливейшим и ноющим» воем собак) (2, 95), в противопоставлении естественного и искусственного света (от последнего и был получен красный луч) и т. д.<sup>35</sup>

Невыразимо грустной подспудной нотой звучит мотив заката в экспозиции (а затем и в финале) романа «Мастер и Маргарита», в котором при внимательном прочтении также ощущается связь этого мотива с российской действительностью. Особенно важен один из первоначальных набросков первой главы романа, где, по-видимому, содержится и более конкретный потаенный намек на российские события. Вот эти строки: «В тот час, когда солнце в пыли, в дыму и грохоте садится в Цыганские Грузины, когда все живущее жадно ищет воды, клочка земли, кустика, травинки, когда раскаленные плиты города отдают жар <...>» (Великий канцлер, 25). Есть что-то почти катастрофическое в этом раскаленном, иссушающем, грохочущем и дымящем закате. Перед нами описание-троп. Но в названии Цыганские Грузины затаился, видимо, еще один секрет. Весной и летом, если смотреть от Патриарших прудов на запад, в сторону Садового кольца, солнце действительно садится где-то в районе Большой и Малой Грузинских улиц и Грузинского вала, названия которых восходят к XVIII в., когда здесь поселилась колония грузин. Нередко район этот называют просто Грузины. Булгаков словно невзначай и походя обронил

упоминание об этих улицах. Но почему они названы Цыганскими Грузинами? Почему слово «цыганские» написано с заглавной буквы? Официально такого названия определенно не существовало. Нам не удалось установить, бывало ли когда-нибудь среди московских жителей такое словосочетание и на уровне чисто обиходного жаргона, хотя оказалось, что в указанных местах когда-то действительно обитали цыгане. П. В. Сытин сообщает, что «в первой половине XIX века к востоку от Тишинских и других переулков» «в маленьких деревянных домиках» «целыми таборами» селились «цыгане, хоры которых пели в загородных ресторанах»<sup>36</sup>. В своих воспоминаниях о Пушкине князь П. П. Вяземский, живший в детстве с родителями в доме отчима его матери П. А. Кологривова на Живодерке – на углу нынешних улиц Красина и Б. Садовой, д. 1-9 (дом не сохранился), – назвал даже Грузины «цыганским предместьем Москвы»<sup>37, 38</sup>.

Район Грузии был главным центром цыганской песенной культуры в Москве (хотя известны были и другие ее очаги – в Марьиной роще, в таборах за Серпуховской заставой). В свое время особой популярностью здесь пользовался хор цыгана, музыканта и композитора Ильи Васильева, с которым тесно связано было поэтическое творчество Аполлона Григорьева (1822–1864), автора знаменитых песен «О, говори хоть ты со мной, гитара семиструнная...» и «Цыганская венгерка» («Две гитары, зазвенев...»). В Грузинах Афанасий Фет зачарованно слушал пение прославленной цыганской солистки Стеши. Здесь возник и хор Соколова (о котором осталась память в известной песне «Соколовский хор у Яра был когда-то знаменит...»). Булгаков мог знать о цыганском прошлом Грузин и из литературы, и по слухам и преданиям в театральной среде, и просто от старожилов. На протяжении целых трех лет, в 1921–1924 гг., он и сам проживал в доме 10 по Большой Садовой – практически через улицу от того места, где когда-то стоял дом Кологривова, в котором в детстве жил Вяземский, и где начинались Грузины. Однако название Цыганские Грузины – это явная имитация топонимического наименования, и заглавная буква в слове «Цыганские» – творчество самого Булгакова. И тут важно другое обстоятельство. Внимание писателя к Грузинам привлекала отнюдь не цыганская экзотика и романтика.

Как уже было сказано, фамилия *Цыганский* в какой-то момент предназначалась автором для Берлиоза (Великий канцлер, 47–48, ср. 464), а его образу, как мы пытаемся показать, сопутствуют в сознании автора романа ассоциации с Лениным, преемником которого стал генсек-грузин. Снова мы сталкиваемся с «иносказательной композицией», ядро которой и спрятано в имитированном топонимическом названии. Дополнительно убедиться в наличии подтекста



помогает другое обращение автора к тому же мотиву: «Итак, упало 14 июня<sup>39</sup> солнце за Садовую в Цыганские Грузины и над истомленным и жутким городом взошла ночь со звездами. И никто, никто еще не подозревал тогда, что ждет каждого из нас» (Там же, 247. Курсив мой. – С. Н.). Это та же «страшная ночь» (2, 95), что и в «Роковых яйцах». Между прочим, приведенный фрагмент текста с темой заката и упоминанием о Цыганских Грузинах может служить и примером того, как метафора порой сливается и взаимодействует у Булгакова с аллюзией.

Наконец, пожалуй, самый прозрачный намек. В одном из комментариев к творческой истории романа «Мастер и Маргарита» не без удивления отмечено, что при доработке последней редакции Булгаков «даже пытался именовать своего героя (Берлиоза. – С. Н.)... Чайковским» (Великий канцлер, 464). Но тут как раз ничего удивительного нет. Напротив, это самый простой и ясный случай, когда автор, по сути, «проговорился», ибо Чайковский по отчеству – *Ильич!* Соотнесенность по признакам не первого, а второго и третьего порядка (в данном случае не по имени или фамилии, а по отчеству) вообще сплошь и рядом встречается у Булгакова. Это один из существенных элементов его поэтики.

Выбор имен для героев нередко граничит у Булгакова с поисками новых и новых вариантов косвенных намеков и соотнесений с реальными лицами. (За этими внешними сближениями в свою очередь стоят более существенные и глубинные аналогии.)<sup>40</sup>

Одни из найденных намеков и примет задерживались в сознании автора (и соответственно в рукописях) дольше, другие только мелькнули, чем-то не удовлетворили, показались неудачными, например, надуманными или слишком прямолинейными (по всей видимости последнее относится и к фамилии Чайковского), и больше не повторялись. Но, вместе взятые, они хранят память о направлении поисков, а степень внимания писателя к тем или иным из них, отраженная в рукописях, также может дать пищу для исследовательских размышлений. Поиски вариантов имени Берлиоза, как мы видим, имели нечто вроде общего знаменателя.

Приведенных фактов – пусть даже часть наших толкований покажется бесспорной, думается, достаточно, чтобы утверждать, что доминантными и определяющими в образе Берлиоза являются аналогии с Лениным. Выскажем в этой связи еще одну гипотезу, для чего вернемся к изначальному варианту имени и отчества Берлиоза, возникшему, вероятно, вместе с замыслом романа (и впоследствии закрепленному автором в окончательной его редакции). Обращает на себя внимание удивительное полное тождество имени

и отчества Берлиоза с именем и отчеством брата Николая II, великого князя Михаила Александровича Романова. В своем отречении от трона в марте 1917 г. царь именно его объявил престолюпреемником. Михаил, как известно, отказался принять трон, заявив в своем манифесте, что прежде необходимо, чтобы «созванное <...> на основе всеобщего, прямого, равного и тайного голосования Учредительное собрание» изъявило «своим решением» волю народа «об образе правления в России»<sup>41</sup>. В связи со всеми этими обстоятельствами и могли возникать иронически контрастные параллели между представителем династии, легитимно выдвигавшимся кандидатом на российский престол, и новым главой государства, пришедшим на смену Временному правительству (после чего последовал разгон Учредительного собрания). Память о личности Михаила Александровича у многих вызывавшей симпатии, была еще достаточно свежа в России в 20-е гг. В 1928 г., когда началась работа Булгакова над романом, как раз исполнилось десять лет со дня его мученической смерти (13 июня 1918 г.)<sup>42</sup>. Все это и могло послужить фоном для соответствующих реминисценций и иронических сопоставлений.

Среди факторов, провоцировавших такие сопоставления, могло сыграть свою роль и переименование Петрограда, носившего на протяжении более двух столетий имя одного из Романовых, который и основал этот великий город. Таким он был и в глазах Булгакова. «Великим и злосчастливым» писатель назвал его в сентябре 1924 года в связи с очередным невским наводнением (Дневник, 71). Но только ли в связи с наводнением? Едва ли Булгаков не размышлял о переименовании бывшей столицы в Ленинград еще в траурные дни 1924 года, когда он побывал в Колонном зале Дома союзов и в качестве корреспондента газеты «Гудок» писал об увиденном. Постановление о переименовании Петрограда в Ленинград совпало по времени с его работой над репортажем (опубликован 27 января). Трижды оповещала об этом событии и газета «Гудок». Первая информация появилась еще 25 января. В специальной отдельной публикации на первой полосе сообщалось о соответствующем решении заседания Петроградского Совета, принятом по предложению Г. Е. Зиновьева. На следующий день, 26 января аналогичное постановление было принято уже Вторым Съездом Советов Союза ССР, открывшимся в Москве вечером этого дня. Официальный текст постановления два раза был воспроизведен в газете – 29 и 30 января.

Короче говоря, поводов для соотнесения Романовых, в том числе великого князя Михаила Александровича, с послереволюционным главой государства было более чем достаточно. Б. В. Соколов высказал предположение, что параллели между Романовыми и Лениным возможно проводились Булгаковым

еще в повести «Роковые яйца», где отчество главного героя Ипатьич могло быть подсказано не только его созвучием с отчеством Ленина, но и ассоциациями с Ипатьевским монастырем и домом Ипатьева, с которыми оказались связанными события из истории династии Романовых на начальном и заключительном этапах их царствования. В Ипатьевском монастыре некогда укрывался от врагов первый русский царь Михаил, а в Ипатьевском доме был расстрелян последний царь Николай II: «Тут можно рассмотреть намек на то, что Ленин <...> стал своеобразным восприемником Романовых, сохранив, пусть в другой форме, неограниченное самодержавное правление»<sup>43</sup>. «В первые годы после войны среди антикоммунистической оппозиции не случайно был популярен термин “комиссародержавие”»<sup>44</sup>.

Что касается фамилии Берлиоза, она повторяет фамилию известного французского композитора Гектора Берлиоза. В этой связи обычно подчеркивают, что он был автором «Фантастической симфонии», где выразительно раскрыта тема сатанинского шабаша (М. Йованович полагает, что Булгакова могла привлечь и тема Фауста и Маргариты у Берлиоза<sup>45</sup>.) Однако фамилия Берлиоза может одновременно восприниматься и в ином ключе. Собственные имена (в том числе личные) вообще зачастую имеют у Булгакова несколько «валентностей», как бы несколько ассоциативных векторов. При этом нередки среди них отсылки и к топонимическим названиям. Напомним некоторые двухвалентные («парные») ассоциативные отсылки: *Торопецкая* – *торопиться* и *Торопец*, *Преображенский* – *преображение*, *преобразование* и *Преображенская застава* (упоминающаяся в повести), *Бомбеев* (один из «промежуточных» вариантов фамилии Лиходеева) – *бомбометание*, *бомбисты* и *Бомбей*, *Бенгальский* – *бенгальские огни* (в том числе в значении *фейерверка слов и претензий на красноречие*) и – *Бенгалия* (от названия которой и произошло само пиротехническое наименование) и т. п. Во всех этих случаях семантика фамилий, связанная с их происхождением (внутренняя форма слова), значима и в характеристике персонажа. Фамилия Берлиоза также могла вызывать у автора ассоциации не только со знаменитым композитором, но и (по созвучию) с *Берлином*. Не забудем, что в повести «Роковые яйца» не только аппаратура для генерирования красного луча, т. е. луча революции, получена из Германии, но и в качестве точки отсчета событий и открытия красного луча взята точная дата приезда Ленина в Россию, куда он прибыл, как известно, с разрешения, если не благословения, берлинских властей через Германию и Финляндию. Слухи о немецких деньгах, получившие в наши дни и документальные подтверждения, были широко распространены и в конце 10-х – в 20-е гг.<sup>46</sup>

Добавим, что указанный подтекст фамилии Берлиоза хорошо согласуется и с мелькнувшим было в одной из редакций романа контрастом русских примет в одежде Ивана Бездомного («толстовка», «кепка») и иностранных в одежде его наставника Берлиоза («дешевенький заграничный костюм») (Великий канцлер, 25) – подробность, явно рассчитанная и на переносные коннотации.

Таким образом, имя, отчество и фамилия Берлиоза во втором семантическом поле могли с иронией читаться автором как Михаил Александрович из Берлина, т. е. новый обладатель престола, прибывший из Берлина. Все это, разумеется, не исключает и не снимает ни содержательности этого образа как такового, значимого и без подтекста, ни его гораздо более широкого собирательного и философски обобщающего смысла. Но образ сверх того как бы помечен и знаком более конкретной (и главной для автора) актуальной соотнесенности, подобно тому как помечены им и многие другие уже упомянутые выше образы героев романа. (Вновь мы можем наблюдать напряжение между двумя полюсами – художественным обобщением и его конкретной проекцией.) Чешский знаток русской литературы, профессор Милан Грала в письме автору этой книги уподобил образ у Булгакова очень сложному кристаллу-многограннику. Развивая это сравнение, можно сказать, что грани этого кристалла словно переливаются разными значениями, среди которых заметно и мерцание «адресных», аллюзионных рефлексов, в том числе доминантных, проходящих через всю повесть или ее определенные части и темы.

Есть в романе и прямая цитата из Ленина. Правда, она вложена в уста не Берлиоза, как можно было бы ожидать, а Воланда, но Воланд произносит ее (в фантастической сцене, где он обращается с монологом к оживленной им голове Берлиоза), как бы апеллируя к собственным утверждениям его недавнего оппонента, которого он и цитирует. Продолжается начатый еще в экспозиции романа философский спор Воланда и Берлиоза – спор о том, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле» (5, 14), иными словами, удастся ли человеку суверенно и своевольно управлять всем на свете и всегда ли подчиняются ему его планы, их осуществление, всегда ли они безошибочны, далеко ли простирается свобода, сила и власть человеческой воли. Воланд констатирует теперь, что сбылись не намерения и планы Берлиоза, о которых тот сообщил при первой их встрече, а нечто от лукавого, ирония судьбы и козни фатума: «Все сбылось, не правда ли? – продолжил Воланд <...>. – Голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живую в вашей квартире. Это факт, а факт самая упрямая в мире вещь» (5, 265). Афористическая формула «факт – упрямая вещь» – одно из любимых выражений Ленина, которое десять раз (!) употреблено им в печатных выступлениях

1917–1918 гг., в том числе в известном его сочинении «Империализм, как высшая стадия капитализма»<sup>47</sup>. (Позднее, вслед за Лениным, раз-другой это изречение повторил и Сталин.)

Сошлемся, наконец, на мнение М. О. Чудаковой, со всей определенностью заявившей в одной из своих статей о связи образа Берлиоза в «Мастере и Маргарите» с очерком Булгакова «Часы жизни и смерти», написанным им в виде репортажа в 1924 году, в дни прощания москвичей с телом Ленина в Колонном зале Дома союзов. Исследовательница пришла к заключению, что Булгаков в романе продолжает тему, начатую в очерке. Сопоставление сделано М. О. Чудаковой в 1995 году в статье «Антихристианская мифология советского времени», где одновременно отмечено, что сам репортаж Булгакова в газете «Гудок» не столь однозначен и прост, как может показаться на первый взгляд, и что в нем отражены «апокалиптические переживания автора, заключенные в нескольких нарочито нейтрализованных из-за цензурных соображений строках газетного очерка»<sup>48</sup>. Воспроизведем самую существенную часть очень короткого и сжатого текста Булгакова и выделив (в том числе курсивом) проходящую через этот очерк тему посмертного «вечного молчания», исследовательница заключает: «Отношение к умершему, выраженное подчеркнутыми нами словами, кажется противоположным тому отношению, которое выражает православное отпевание. Зато они близки к тому, которое закреплено в романе «Мастер и Маргарита» в монологе Воланда, обращенном к *молчашей* голове Берлиоза. «– Михаил Александрович, – негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на *мертвом* лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. – <...> вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. <...> ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!»

Воланд поднял шпагу. Тут же покровы головы потемнели и съезжились, потом отвалились кусками. Глаза исчезли...»

*Это месь Булгакова Ленину, развенчание* – спустя более чем десятилетие – *мифа о новом мессии* (а также – проекция сложного отношения к сталинским казням “ленинцев”)<sup>49</sup>, – заключает автор статьи (курсив в последней фразе мой. – С. Н.). Сказано лаконично, но непреклонно. И по всей видимости, этот вывод – итог длительных, скорее всего многолетних размышлений. Правда, истолкование нескольких строк Булгакова в этой статье не столь бесспорно (как только что процитированный главный и чрезвычайно важный тезис ис-

следовательницы). Речь идет о фрагменте булгаковского репортажа, где писатель заявил: «Все ясно. К этому гробу будут ходить четыре дня по лютому морозу в Москве, а потом в течение веков по дальним караванным дорогам желтых пустынь земного шара, там, где некогда, еще при рождении человечества над его колыбелью ходила бессменная звезда» (2, 377). Комментарий М. О. Чудаковой, дословно повторяющийся в нескольких статьях, таков: «По-видимому, это все-таки та самая звезда: звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними... пришла и остановилась над местом, где был младенец (Матф. 2; 9), звезда, по которой волхвы нашли младенца Иисуса. <...> О “новых волхвах” не раз говорила поэзия двадцатых годов <...>. В очерке о смерти Ленина Булгаков, по нашему предположению, свидетельствует, что отношение к Ленину сменило – и не только в России! – христианские (а может быть и иные религиозные) представления, при этом надстроившись над ними, их же и использовав как строительный материал». Иными словами, утверждается, что Булгаков, упоминая о вифлеемской звезде, уподобляет современную эпоху первым векам христианства, а Ленина – Мессии, как это делали и некоторые поэты.

Ф. Р. Балонов предложил иное прочтение текста<sup>50</sup>, увидев в нем обратный смысл, отнюдь не аналогию и уподобление, а противопоставление и антитезу, которая, по его мнению, читается при соответствующей расстановке интонационных акцентов: в этом случае «возникает картина не *изо-*, а антитетичности Христа и Ленина, что, кстати, более органично Булгакову. По понятным причинам автор не мог при публикации выделить (т. е. акцентировать. – С. Н.) нужные места. Сделаем это хотя бы частично теперь: “К ЭТОМУ гробу будут ходить четыре дня по лютому морозу в Москве, а потом в течение веков по дальним караванным дорогам желтых пустынь земного шара, ТАМ, где некогда, еще при рождении человечества над *Его* колыбелью ходила бессменная звезда”. Антитетичность первой половины предложения второй видна практически во всех словах этих частей: “гроб... колыбель (семантика смерти и рождения); четыре дня... в течение веков (семантика краткосрочности, бренности и вечности); по лютому морозу... по дорогам желтых пустынь (т. е. по жаре); в Москве (т. е. здесь)... по земному шару; *этот* гроб... [та] *Его* колыбель”». И далее: «<...> слово «часы» в обоих смыслах (и как отрезок времени, и как аппарат для его измерения) представляет собой еще одну антитезу – *бессменной* звезде, как быстротечность – вечности, бессменности, что усиливается изображением *сменяемости* караулов». Таким образом, текст Булгакова, по мысли Балонова, наполнен не уподоблениями и параллелями, а противопоставлениями и оппозициями. При таком прочтении, заключает автор анализа,

кажется, действительно «можно вместе с Булгаковым сказать “все ясно”. При ином слова “все ясно” остаются неуместным довеском»<sup>51</sup>.

Но доводы Ф. Р. Балонova этим не исчерпываются. Дело в том, что еще в 1992 году он совершил немаловажное открытие – им был обнаружен еще один, второй, никому до того не известный очерк-репортаж Булгакова о смерти Ленина, написанный в те же дни (под текстом стоит дата – 24 января 1924 года) и напечатанный через пять дней (1 февраля) в газете «Бакинский рабочий»<sup>52</sup>. Это иной текст, нежели помещен в газете «Гудок», но и в нем прослеживается, как и показывает Ф. Р. Балонov, та же самая тенденция. В этой, уже не столичной публикации Булгаков позволил себе вообще убрать из заглавия слово «жизнь». В отличие от ранее известного репортажа этот очерк называется «В часы смерти», да и «по всему тексту превалирует семантика смерти, а не жизни»<sup>53</sup>.

Сохраняя в принципе почтительное отношение к человеческой смерти, Булгаков в то же время последовательно избегает утверждений о плодотворности и бессмертии дела Ленина, утверждений, которыми тогда пестрели все газеты и плакаты. Мало того, он, кажется, не преминул даже намекнуть о своем скепсисе и несогласии с такого рода прогнозами. Характерен фрагмент описания наружного траурного убранства Дома Союзов: «Над Домом Союзов на углу Большой Дмитровской и Охотного ряда <...> на флагштоке вздернут громадный траурный флаг. Длинные черные полотнища висят на белых стенах. Висят красные плакаты. В центре один, и на нем запоминаются первые слова:

*– Вождь умер...»*<sup>54</sup> (Курсив мой. – С. Н.).

Естественно возникает вопрос, которым и задается Ф. Р. Балонov: почему автор репортажа оборвал цитирование плаката именно на этих словах, сосредоточив на них все свое внимание (они даже вынесены им в отдельную строку, что также равнозначно их выделению)? И как мог он при этом «не запомнить» продолжения этих слов, которое гласило: «но дело его переживет столетия» и к тому же «воспроизводилось и вместе с первой частью лозунга и отдельно, как самоценное, едва ли не всеми газетами тех дней»<sup>55</sup>? (Добавим, что этот лозунг уже 24 января появился и на первой полосе газеты «Гудок», а затем в разных вариантах повторялся и в последующих номерах.)

Едва ли в наблюдениях Ф. Р. Балонova можно что-то серьезно оспорить (а в системе они выглядят и еще более убедительными, чем в наших извлечениях). Помимо всего прочего его прочтение текста несравненно лучше ложится и в общую картину отношения Булгакова к революционным событиям в России, как оно вырисовывается по его дневниковым записям, воспоминаниям

нениям современников и другим произведениям писателя, в том числе по повести «Роковые яйца», которая и написана в том же 1924 году, всего через несколько месяцев после январских репортажей. Более того, версия Ф. Р. Баллонова прекрасно согласуется с другими собственными утверждениями М. О. Чудаковой. Объективно она служит веским подтверждением ее важнейшего тезиса о развенчании Булгаковым Ленина в образе Берлиоза. Только началось это развенчание еще раньше, что и сказывается косвенно уже в репортажах. Очарован Лениным Булгаков вообще никогда не был. Отсюда и «жестокость» его «мести» новому Мессии через «покараение» Берлиоза в романе. Образ этого персонажа включает в себе нечто вроде философской метафоры Ленина-идеолога. Отсюда же и упомянутые тематические «купюры» в репортажах Булгакова, означающие отказ автора от обсуждения определенных тем.

Оба репортажа Булгакова вообще отличаются сдержанной тональностью от других газетных публикаций тех дней, в том числе от остальных материалов в самом номере «Гудка» за 27 января, где на третьей странице был напечатан очерк Булгакова. Чтобы убедиться в разнице, достаточно самого беглого взгляда на первую полосу газеты. Все ее пространство заполнено огромным плакатом, на котором имя Ленина нераздельно слилось с доверчивым представлением о скорой победе всемирной революции и возникновении глобальной советской державы. Изображены фигуры рабочего и крестьянина на фоне карты мира, и через оба полушария протянуты крупные буквы аббревиатуры СССР, а все континенты испещрены эмблемами серпа и молота. Портрет В. И. Ленина обрамлен пучками гербовых колосьев, перевитых лентой, на которой также красуется надпись «Мировой союз социалистических советских республик». Перед нами законченный «текст» (в семиотическом значении этого слова) утопии – мифа о мировой революции и наступающем золотом веке. Такие ожидания захватили тогда значительную часть общества. Но Булгакову они были в достаточной мере чужды и воспринимались им как несбыточные иллюзии. Характерно, что в том же 1924 году он проявил особый интерес к письму Бернарда Шоу, воспроизведенному в газете «Известия» вместе с полемическим ответом Карла Радека. Английский писатель призывал советское правительство «отмежеваться от Интернационала и ясно сказать м-ру Зиновьеву, что он должен окончательно сделать выбор между серьезной государственной деятельностью и детскими бессмыслицами для кино...» Шоу писал: «Господа русские коммунисты, бросьте вы Коминтерн, ведь это вздор из кинематографа. Какая вообще возможна мировая революция? <...> Перестаньте пугаться с разными коминтернами и держитесь как приличные люди <...> Бросьте рассказы из старых романтических памфлетов или сенсацион-



ных кино»<sup>56</sup>. Булгаков комментировал в дневнике: «Радек пытается ответить <...> фельетоном, но это слабо. В памфлете (Бернарда Шоу. – С. Н.) есть место: “Бросьте и толковать о международной революции – это кинематограф”» (Дневник, 80).

В этой связи выглядит вполне логичным, что и в своих репортажах Булгаков не хотел повторять и поддерживать оптимистическую мифологию о всемирной революции и грядущей эпохе счастья. Будущее рисовалось ему совершенно в ином свете.

В указанном контексте корректно читается в романе и контрастная соотношенность образа Берлиоза с библейскими представлениями не только о Мессии, но и об Иоанне Крестителе, на которую специально обратили внимание А. А. Кораблев (см. выше, стр. 124) и опять же Ф. Р. Балонов, в очень краткой формулировке раскрывший и сам характер соотношенности: «намек на судьбу этого новозаветного персонажа, предтечу Христа, <...> дан уже в самом начале романа. Судьба Михаила Александровича Берлиоза <...> фарсовым образом напоминает судьбу Иоанна Предтечи. Ведь и этот булгаковский персонаж подвергся усековению головы <...>»<sup>57</sup>. Очень точно сказано: напоминает Иоанна Крестителя именно «фарсовым образом», ибо для автора Берлиоз «лжекреститель» (вспомним вновь макроромантическую метафору крещения/антикрещения, развернутую в романе). Недаром в установках Берлиоза нет ни грамма позитива, креативности, созидательности, которые в той или иной мере еще присутствовали в экспериментах и надеждах Персикова и Преображенского. Установки Берлиоза – само отрицание, сама негация. Слово автор романа иллюстрировал наблюдения своего однофамильца С. Н. Булгакова, высказанные им после потрясений 1905–1907 годов, но подтвержденные затем и дальнейшими событиями: «Русская революция развила огромную разрушительную энергию, уподобилась гигантскому землетрясению, но ее созидательные силы оказались гораздо слабее разрушительных»<sup>58</sup>.

Попутно отметим, что в художественном решении образа Берлиоза есть, по-видимому, и отголоски некоторых литературных источников, в частности, известной научно-фантастической повести А. Р. Беляева «Голова профессора Доуэля», появившейся в 1925 году как раз в канун зарождения замысла романа Булгакова<sup>59</sup>. Почти несомненно в заключительной сцене Великого бала присутствует также и отзвук свидетельства Ипатьевской летописи о гибели князя Святослава Игоревича, череп которого был превращен убившими его в 912 году печенегами в окованную золотом чашу для питья (кстати говоря, Святослав был завзятым язычником и упорным противником христианства)<sup>60</sup>.

Однако в последней сцене на Великом балу интересны не только экзотические и сильно действующие на воображение читателя мотивы, но прежде всего ее философское содержание. Продолжим в этой связи и завершим сопоставление Берлиоза с главными героями повестей Булгакова.

Образ Берлиоза, хотя и написан другими красками, но овеян теми же ассоциациями и реминисценциями, что и образы Персикова и Преображенского, и стоит в одном ряду с ними. При всем различии психологических типажей, они представляют собой своеобразную триаду родственных образов, вариации на одну и ту же тему. Все три персонажа – носители идеи безоглядного ультрарадикального вторжения в естественный ход бытия, в вековые устои и нравственные традиции. Все три героя находятся в родстве с архетипом мифологического культурного героя – с той разницей, что их дерзания не оправдывают ожиданий и оборачиваются не благом, а бедствием для людей. Исходной основой фабулы каждого из названных произведений является неосмотрительный эксперимент над жизнью, в повестях – вымышленный, фантастический эксперимент, относящийся к области биологии, но осмысленный автором в более широком метафорически-притчевом ключе, в романе – реальный социальный макроэксперимент, проведенный в России (в атмосфере, порожденной этим экспериментом, и происходит действие романа). Посмотреть на его результаты, видимо, и прибыл представитель вечности и универсума Воланд, пожелавший продемонстрировать, «изменилось» ли «московское народонаселение» (5, 119), для чего он и счел, в частности, целесообразным «повидать москвичей в массе» (5, 202), чтобы провести с ними свои психологические тесты, ибо чудеса в Варьете это, конечно же, не что иное, как тесты – тесты на отношение к фразе и одновременно на жестокость и сострадание (история с Бенгальским), на отношение к деньгам (дождь денежных купюр в театре), на отношение к комфортному быту (дамский магазин). Был сделан Воландом и вывод, мало совпадающий как с представлением о новом человеке, так и с тем, чтобы видеть в советских людях неких монстров: «– Ну что же, <...> – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны <...>. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... (в вариантах: «Милосердие еще не вовсе вытравлено из их сердец» – Великий канцлер, 87) обыкновенные люди... В общем напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...» (5, 123).

Но это только один, так сказать, эмпирически актуальный аспект содержания романа. Он включен в гораздо более глубокий философский контекст, в размышления автора над большими проблемами, процессами, противоречиями и трагедийностью индивидуального и исторического бытия.

## Примечания

<sup>1</sup> Кушлина О., Смирнов Ю. Магия слова (Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Памир. 1986. № 6. С. 117. Внутри – цитаты из Булгакова.

<sup>2</sup> Цит. по: *Вострышев М.* Живцы // Слово. 1991. № 12. С. 13.

<sup>3</sup> Именно Введенским был также составлен для «высокой инстанции» список «контрреволюционного петербургского духовенства», служивший основанием для арестов, в том числе завершавшихся расстрелами (*Вострышев М.* Указ. соч. С. 14). Он был причастен к аресту митрополита Петроградского Вениамина, вскоре затем осужденного и расстрелянного. При этом сам Введенский был учеником Вениамина. Рассказывают, что, присутствуя во время обыска и ареста митрополита, его воспитанник, во многом спровоцировавший эти события, тем не менее счел возможным подойти под благословение к своему наставнику, на что тот, отказав в благословении, заметил: «Отец Александр, мы же с вами не в Гефсиманском саду» (*Левитин И. (Краснов), Шауров В.* Очерки по истории русской церковной смуты. Kunstnacht (Schweiz), 1977. С. 102). Ныне Вениамин причислен к лику российских православных святых. Среди настенных росписей в обновленном храме Христа Спасителя можно видеть изображение суда над ним (О судебном процессе над митрополитом Вениамином см. также: *Валентинов А. А.* Черная книга («шторм небес»). Париж, 1925. С. 198–238; *Степанов В.* Свидетельство обвинения. Т. 1. Москва. 1995. С. 139–163).

<sup>4</sup> Заслуживает внимания, что Булгаков располагал материалами об этих диспутах. Среди книг его библиотеки сохранилась публикация под названием «Личность Христа в современной науке и литературе (Об «Иисусе» Анри Барбюса). Стенограмма диспута А. В. Луначарского и митрополита Ал. Введенского». М., 1927 (см.: *Чудакова М. О.* Булгаков-читатель // Книга. Исследования и материалы. Сборник XL. М., 1980, с. 167). Стенограмма была издана как раз в канун работы Булгакова над первой редакцией романа «Мастер и Маргарита».

<sup>5</sup> *Леонов Л.* Пирамида. М., 1994. Т. 1. С. 139.

<sup>6</sup> *Кораблев А.* Мастер. Астральный роман. Донецк, 1996. Т. 1. С. 182.

<sup>7</sup> См.: *Нежный А. И.* Комиссар дьявола. М., 1993; *Покровский Н. Н.* Документы Политбюро и Лубянки о борьбе с Церковью в 1922–1923 годах // Ученые записки Российского православного университета им. Иоанна Богослова. М., 1995. Вып. 1. С. 125–174; Политбюро и Церковь 1922–1925. М.; Новосибирск, 1997. (Помимо документов книга содержит обстоятельную аналитическую и историографическую статью Н. Н. Покровского – с. 7–110.)

<sup>8</sup> *Нежный А. И.* Комиссар дьявола. С. 45–46.

<sup>9</sup> *Покровский Н. Н.* Документы Политбюро и Лубянки о борьбе с Церковью в 1922–1923 гг. С. 125.

<sup>10</sup> Там же. С. 129.

<sup>11</sup> *Гредескул Н. А.* Переворот в церкви // Красная газета. 28 мая 1922 г. – Цит. по: *Левитин А. (Краснов), Шауров В.* Очерки по истории русской церковной смуты. С. 15–16.

<sup>12</sup> *Булгаков М.* Великий канцлер. Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М. 1992. С. 209. Дальнейшие отсылки к этому изданию делаются в тексте.

<sup>13</sup> Одних только ковров было продано более 300 штук. Общая площадь их составила свыше 15 тысяч квадратных аршин. Среди них находились и ковры, полученные в дар Александром III и Николаем II, надо полагать, весьма незаурядные. Стоимость их колебалась от 15 до 35 рублей за штуку. Продавались уникальные чучела и шкуры животных – медведей, тигров, изделия из шелка, одежда из гардероба царской семьи и прислуги, хрусталь, фарфор. Комплект изделий из фарфора в количестве более двухсот предметов был куплен кем-то всего за 426 рублей, парные вазы знаменитой фирмы «Кобольд» за 24 рубля. По бросовым ценам продавались серебряные и парчевые ризы с крестами из накладного золота, платья императрицы. Ее бумажник с монограммой «А. Ф.» был оценен в один рубль, как и памятная книжка за 1901 год с ее автографом (Сведения приводятся по материалам публикаций в «Красной газете» за 18 и последующие числа июля 1925 года. Из современных и более доступных источников укажем, например: *Пазин М.* Как распродавали наше проклятое прошлое // *Вечерняя Москва*. 17 октября 2005 г. – С. Н.).

<sup>14</sup> Цит. по: Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 27.

<sup>15</sup> История рассказана автору книги в 1973 г. покойным ныне проф. А. И. Овчаренко, в то время заместителем главного редактора издававшегося тогда собрания сочинений А. В. Луначарского. Любопытные черты характера А. В. Луначарского и нередкая противоречивость его поведения отмечены в статье С. Б. Бернштейна: *Бернштейн С. Б.* О Луначарском (По данным дневниковых записей) // *Славяноведение*. 1993. № 1. С. 79–85. Отношение Луначарского к Булгакову обстоятельно освещается в трудах А. М. Смелянского.

<sup>16</sup> Письмо А. В. Луначарского В. В. Лужскому от 12 октября 1925 г. Цит. по: *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 66.

<sup>17</sup> Известия. 1926. 8 октября.

<sup>18</sup> Существа дела не меняет, что фамилия Педулаев могла быть навеяна фамилией владикавказского знакомого Булгакова кумыка Туаджина Пейзулаева, с которым в 1921 г. он сотрудничал в связи с сочинением и постановкой пьесы «Сынвья мулль». Если это так, показательно само изменение звучания фамилии с добавлением в нее звука «д».

<sup>19</sup> Между прочим, изгнан был Троцкий тоже на юг – сперва в Казахстан, а затем в Турцию, куда его доставили через Черное море (по иронии судьбы – пароходом «Ильич»). Добавим также, что характеристика Лиходеева в устах Коровьева (5, 83) в каком-то моменте почти совпадает с тем, что говорит о Троцком в «Белой гвардии» Иван Русаков (1, 416).

<sup>20</sup> Материализация метафор с переводом их в конкретное изображение реально-бытового или фантастического характера – один из существенных приемов в поэтике Булгакова, заслуживающий специального исследования.

<sup>21</sup> Не должно смущать, что шаржированный образ Н. И. Бухарина (вплоть до портретного сходства) угадывается и в образе Николая Ивановича, ухажера домработницы

Наташи, служанки Маргариты (*Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. С. 147*). Разные аллюзии на одно и то же лицо в одном произведении вообще не редкость у Булгакова.

<sup>22</sup> Имеют, видимо, свой метафорически-аллюзионный аспект и зрелищное предпринятие Варьете, во главе которого стоят Лиходеев (ассоциация с Троцким), Варенуха (ассоциации с Бухариным), Римский (ассоциации с Рыковым) и насильственное удаление Лиходеева из Москвы, и намерение Римского и Варенухи после его исчезновения «валить все на него» и «выгораживать себя» (5, 148), да, вероятно, и «огромный сляк с правой стороны лица» (5, 152) у Варенухи (намек на события, связанные с правой оппозицией?), и «потеря сознания» им после ледящего поцелуя девицы с багровым шрамом на шее и т. д.

<sup>23</sup> В произведениях Булгакова есть несколько знаменитых квартир. Это овеванная памятью о детстве и юности и ностальгией по домашнему очагу и интеллигентной среде квартира «с кремовыми шторами» на Алексеевском спуске в «Днях Турбиных», явно контрастная ей Зойкина квартира в одноименной пьесе – образ искаженного и профанированного быта, квартира Преображенского с ее адской «кухней» и, наконец, «нехорошая квартира», где обитают Берлиоз и Лиходеев и поселяется нечистая сила. Представление о каждой из этих квартир поднято до уровня символа, но похоже, что в третьем и четвертом случаях ему сопутствует и более конкретный намек.

<sup>24</sup> Цит. по: *Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М. 1988. С. 303.*

<sup>25</sup> Исключено, чтобы у самого Булгакова не было соответствующих ассоциаций. В дни доступа к телу Ленина он не только сам побывал в Колонном зале, но и в качестве корреспондента газеты «Гудок» писал репортаж об этом событии, проанализированный в наши дни М. О. Чудаковой и Ф. Р. Балоновым (см. дальше). Да и предосторожность писателя, который сопроводил упоминание о колонном зале уточняющим прилагательным «грибоедовский», также показывает, что автор вполне отдавал себе отчет о неизбежных читательских ассоциациях, хотя в то же время явно не хотел поступиться ими (в противном случае чего проще было сказать: «грибоедовский зал» или «зал Массолита», «главный зал Массолита», «траурный зал» и т. д. – тут напрашиваются десятки вариантов. Разумеется, можно было вообще не упоминать, что зал был колонный).

<sup>26</sup> В собственном смысле слова «желдыбина» – то же, что колдобина, рытвина, ямина (ср. «голдоби́на» – *Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. 1. С. 366.*). В средней полосе России можно встретить населенные пункты с названием Желдыбино. Селение с таким названием существует, в частности, на восточном пограничье Тверской и Московской областей.

<sup>27</sup> Булгаков, разумеется, знал этимологию собственного имени.

<sup>28</sup> Библейская энциклопедия. М., 1991 (Репринт издания 1891 г.). Кн. I. С. 311, 312 (Экземпляр этой иллюстрированной энциклопедии, надо полагать, имелся и в библиотеке отца писателя).

<sup>29</sup> *Филипс-Юзвигг Е.* Парадигмы метафоры крещения в «Мастере и Маргарите» Булгакова // *Записки Русской академической группы США. New-York, 1985. С. 223–225.*

<sup>30</sup> Мотив антикрещения встречается и в других произведениях Булгакова. В пьесе «Кабала святош» (1936) фигура дьявола проступает – ни больше, ни меньше – в образе самого архиепископа (возглавляющего инквизицию). В сцене исповеди Мадлены и Арманды архиепископ Шаррон зримо «превращается в дьявола», предстает «страшен в рогой митре» и «несколько раз» крестит Арманду «обратным дьявольским крестом» (3, 308, 309). Но это случаи откровенного воплощения метафоры. В обстановке 30-х гг. и неостывшего антирелигиозного психоза не было необходимости маскировать образ архиепископа-дьявола. Куда труднее было провести параллель между кознями французской инквизиции и московской «кабалой святош», объектом гонений со стороны которых был и сам Булгаков.

<sup>31</sup> Отчество Миронович также, по-видимому, не случайно. Имя Мирон происходит от греч. «миро» – так называется состав из благовонных веществ для священного помазания при крещении, коронации царей и т. п. Повторение этого звукосочетания в имени и отчестве (ВладИМИР МИРОНович) еле заметно акцентирует его. Возможно автор прислушивался и к внутренней форме слова в имени Владимир – *владеть миром* – и тоже мысленно актуализировал ее.

<sup>32</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1957. Т. 6. С. 11.

<sup>33</sup> Кораблев А. А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 46–47.

<sup>34</sup> Ерыкалова И. Е. Закат Европы в «Блаженстве» // Творчество Михаила Булгакова. СПб., 1996. Кн. 3. С. 66–67. Добавим, что первый том «Заката Европы» Шпенглера был издан в русском переводе в 1923 г., как раз вскоре после появления Булгакова в Москве. Тогда же вышла на русском языке брошюра О. Шпенглера «Пруссачество и социализм» (Пг., Academia, 1922), а также сборник статей Н. Бердяева, М. Бухшпана, Ф. А. Степуна и С. Л. Франка «Освальд Шпенглер и Закат Европы» (М., 1922).

<sup>35</sup> Тревожный оттенок мотива заката отмечен и самим Булгаковым в его комментариях и советах о желательном оформлении сцены в связи с предстоявшей постановкой «Зойкиной квартиры» в Париже в 1934 г.: «<...> и вообще квартира Зои должна производить несколько таинственное впечатление. Квартира такого типа, в которой ждешь, что-то произойдет необыкновенное. <...> В спальне беспокойно <...>, в окнах, как ад, пылает закат» (Дневник, 357. Курсив мой. – С. Н.). Атмосфера беспокойства сопровождает мотив заката и в других его произведениях.

<sup>36</sup> Сытин П. В. Из истории московских улиц. Изд. 2-е, пересмотренное и дополненное. М., 1952. С. 452.

<sup>37</sup> Вяземский П. П. Александр Сергеевич Пушкин (1826–1837) // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 2. С. 185. Благодарю доктора филологических наук А. Л. Гришунину за указание источника.

<sup>38</sup> Авторы вышедшей несколько лет тому назад «Истории цыган» также упоминают о цыганском анклав в этом районе Москвы и сообщают, что «с 1807 до 1850 г.» здесь даже «существовало цыганское самоуправление – выборная должность “бурмиистра”, который признавался городской администрацией. В компетенцию бурмиистра входили такие дела, как помощь в сборе налогов, разрешение мелких конфликтов и поддержание порядка в цыганской среде, контакты с полицией, контроль за содержа-

нием жилищ на требуемом уровне» (Н. Деметер, Н. Бессонов, В. Кутенков. История цыган. Новый взгляд. Под ред. проф. Г. С. Деметера. Воронеж. 2000. С. 96.). При всем том доктор исторических наук Надежда Георгиевна Деметер, принимавшая участие в создании этого труда, подтвердила нам в устной консультации, что ни административной единицы как таковой, ни официального названия «Цыганские Грузины» никогда не существовало.

<sup>39</sup> В первоначальных набросках романа московские события происходили не в мае, как в позднейших редакциях, а в июне.

<sup>40</sup> Разумеется, сказанное не исключает других функций личных имен, в том числе характерологических, откровенно сатирических и т. д. Вспомним и «гоголевские» фамилии писателей и поэтов, пустившихся в пляс в ресторане Массолита: Павианов, Богохульский, Сладкий, Глухарев, Жукопов или фамилии мужеподобных женщин (из шести писательниц, четыре наделены в этой сцене мужскими фамилиями): Адельфина Будзяк, Тамара Полумесяц, Семейкина Галл, и, наверное, самая выразительная, Штурман Жорж (в ранних вариантах – Боцман Жорж), автор и склоняет эту фамилию по типу мужских – в косвенных падежах пишется: «Штурману Жоржу» и т. п.» (5, 61).

<sup>41</sup> См. Скорбный путь Михаила Романова от престола до Голгофы. Документы. Материалы следствия. Дневники. Воспоминания // Составили В. М. Хрусталева, Л. М. Лыкова. Пермь, 1996. С. 43.

<sup>42</sup> Не связано ли с этим событием и приурочение начала действия романа к 14 июня? (В эти же дни в 1929 г. в Москве происходил съезд безбожников).

<sup>43</sup> Соколов Б. В. Тайны «Мастера и Маргариты». С. 26. Ф. Р. Балонов протягивает также ассоциативную нить от имени Персикова к Владимиру Мономаху, а от отчества – к Ипатьевской летописи. (Балонов Ф. Р. Зима, земля, змея, знамена // Независимая газета. 18 июля 1996. С. 8).

<sup>44</sup> Соколов Б. В. Ук. соч. С. 33.

<sup>45</sup> О связях генезиса романа с темой Фауста в художественной литературе и в музыке см. подробнее в исследованиях И. Ф. Бэлзы («Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст. М., 1978) и Б. В. Соколова («Тайны «Мастера и Маргариты». Расшифрованный Булгаков», где этому вопросу уделено очень большое внимание).

<sup>46</sup> См., напр.: Арутюнов А. А. Досье Ленина без ретуши. М., 1999. С. 45–57 и др.

<sup>47</sup> См.: Ленин В. И. Собр. соч. 4-е издание. М., 1952. Т. 22. С. 188; Т. 23. С. 265, 266, 305; Т. 24. С. 337; Т. 26. С. 168, 171; Т. 27. С. 57, 59; Т. 28. С. 168. Вообще же крылатое изречение «факт – упрямая вещь» английского происхождения и пущено в оборот Т. Д. Смоллеттом (Ашукин А. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М., 1987. С. 358).

<sup>48</sup> Чудакова М. О. Антихристианская мифология советского времени // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». Вып. XXVIII. ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1996. С. 332.

<sup>49</sup> Там же. Внутри цитаты из Булгакова.

<sup>50</sup> Ф. Р. Балонов откликнулся на статью М. О. Чудаковой «Исус и Иешуа» (1991). См. соответственно в хронологической последовательности: Чудакова М. О. Михаил Булгаков и Россия // Литературная газета. 15 мая 1991. С. 1 и след.; Ее же. Исус

и Иешуа // Дружба народов. 1991. № 7. С. 140; *Балонов Ф. Р.* Булгаков М. А. Газетная поденщина // Простор. (Алма-Ата). 1993. № 1. С. 155–165; Срв.: *Чудакова М. О.* Антихристианская мифология советского времени // Библия в литературе и искусстве. М., 1995. С. 352.

<sup>51</sup> *Балонов Ф. Р.* Булгаков М. А. Газетная поденщина. С. 157 (Внутри цитаты из Булгакова).

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же. С. 155.

<sup>54</sup> Там же. С. 160.

<sup>55</sup> Там же. С. 156–157.

<sup>56</sup> *Радек К.* Мистер Пиквик о коммунизме // Известия. 25 декабря 1924.

<sup>57</sup> *Балонов Ф. Р.* Какие рукописи не горят? // М. А. Булгаков. Рукописи не горят. М., 1996. С. 666.

<sup>58</sup> *Булгаков С. Н.* Героизм и подвижничество // Вехи. (1909). М., 1991. С. 44.

<sup>59</sup> Срв.: *Соколов Б. В.* Тайны «Мастера и Маргариты». С. 148–151.

<sup>60</sup> Срв.: *Балонов Ф. Р.* Какие рукописи не горят? С. 669.



## Спор на Патриарших и Иммануил Кант

Роман насыщен философской проблематикой. Не случайно он и открывается философским диспутом, заочным участником которого автор сделал одного из крупнейших представителей мировой философской мысли – Иммануила Канта. К настоящему времени булгаковеды установили как отдельные конкретные положения, которые имел в виду писатель, так и источники, использованные им<sup>1</sup>. Однако от внимания исследователей до сих пор ускользало обращение Булгакова непосредственно к историософским идеям Канта. Между тем автор «Мастера и Маргариты» был, судя по всему, хорошо знаком с одной из основополагающих в этом отношении работ немецкого философа «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане»<sup>2</sup>. Незадолго до возникновения у Булгакова замысла «романа о дьяволе», получившего позднее название «Мастер и Маргарита», эта работа как раз была опубликована в Москве в «Книге для чтения по истории философии»<sup>3</sup> (ранее русский ее перевод печатался в одном из философских сборников начала XX в.<sup>4</sup>). В пользу знакомства Булгакова с этой статьей говорит то обстоятельство, что по крайней мере одно из соображений, прозвучавших в споре на Патриарших прудах, выглядит как реминисценция из нее (см. дальше). Думается, что это сочинение Канта может даже пролить некоторый дополнительный свет на глубинное содержание философского диспута, начавшегося на Патриарших прудах и получившего завершение в фантастической сцене монолога Воланда, обращенного к оживленной им голове Берлиоза.

Общефилософскую и насущно актуальную направленность антиутопий Булгакова некоторые критики чутко уловили еще в середине 20-х гг. Повторим уже приводившееся выше слова одного из комментаторов Булгакова И. Гроссмана-Рощина, который в связи с повестью «Роковые яйца» писал, что ее автор «как будто говорит: вы разрушили *органические скрепы* жизни, вы порвали связь времен. Горделивое вмешательство разума иссушает источник бытия. Мир превращен в лабораторию. Во имя спасения человечества как бы *отменяется естественный порядок вещей* и над всем безжалостно и цепко царит великий, но бездушный, противоестественный, а потому на гибель обреченный эксперимент». И далее: «<...> Эксперимент породил враждебные силы, с которыми справиться не может, а вот *естественная стихия*, живая жизнь, вошедшая в свои права, положит конец великому народному несчастью»<sup>5</sup>. Надо сказать – чрезвычайно глубокая характеристика, которая полностью может быть распространена и на повесть «Собачье сердце» и роман «Мастер и Маргарита».

Один из главных философских аспектов антиутопий Булгакова, в том числе романа «Мастер и Маргарита», действительно связан с антитезой органичного и многомерного, идущего из глубины веков в будущее процесса человеческого бытия и самонадеянных попыток коренным образом, раз и навсегда, силой своевольно изменить его, подчинив умозрительному расчету, сиюминутному решению, понятому как универсальное и абсолютное. Олицетворением таких попыток в романе «Мастер и Маргарита» и является образ Берлиоза, атеизм которого предстает как тема и метафора деструктивного по своим результатам вторжения в естественный ход вещей, как символ покушения на разрыв преемственности духовных, этических и морально-нравственных устоев и традиций. Таков же философский смысл и образов Персикова и Преображенского в фантастических повестях Булгакова, предшествовавших его главному роману. Вместе с образом Берлиоза они составляют некую единую триаду. Эти образы изоморфны, хотя обладают и своими отличительными особенностями, а также отражают определенную градацию авторского освоения темы. В частности, образ Берлиоза более «философичен». В некотором смысле это образ «идеолога» – идеолога волюнтаристского насильственного вторжения в субстанцию бытия. Характерно при этом, что вмешательство в данном случае мыслится и совершается им именно в сферу сознания. Речь идет не просто о преобразовании жизни, а и всего духовного мира человека. Названная философская антитеза, присутствовавшая уже в повестях, переведена автором в романе непосредственно в плоскость теоретического ее обсуждения, стала предметом философского диспута. В канун работы над романом и состоялась, видимо, встреча Булгакова с историсофским сочинением Канта и произошло соприкосновение их мыслей. В этой связи остановимся на указанной работе немецкого философа несколько подробнее.

Статья Канта, написанная в виде емких тезисов, интересна и ценна прежде всего тем, что представляет собой нечто вроде сжатой теории функционирования и развития человеческого рода. Автор размышляет над вопросом о свободе человеческой воли и ее воздействии на жизнь, о границах и пределах такого воздействия, о постоянном столкновении свободы воли разных людей и неизбежно возникающих на этой почве антагонистических конфликтах. Пестрая разнонаправленность и зачастую полярная противоположность человеческих интересов и устремлений не позволяет, по мысли автора, говорить (во всяком случае, в настоящее время) о некоей общей цели и идее, исповедуемой человечеством. Тем не менее «*проявление воли, человеческие поступки, подобно всякому другому явлению, определяются общими законами природы*», и если «*нельзя предполагать у людей и в совокупности их поступков какую-нибудь разумную собственную цель*, то нужно попытаться открыть

в этом бессмысленном ходе человеческих дел цель природы, на основании которой у существ, действующих без собственного плана, все же возможна была бы история согласно определенному плану природы»<sup>6</sup>. Кант рассматривает эволюцию человечества как «неизменно поступательное, хотя и медленное, развитие его первичных задатков»<sup>7</sup>: «<...> если начать с греческой истории <...>, если проследить влияние греков на создание и разложение Римской империи, поглотившей греческое государство, и влияние римлян на варваров, в свою очередь разрушивших Римскую империю, и так далее вплоть до нашего времени <...>, – то в нашей части света (которая, вероятно, со временем станет законодательницей для всех других) будет открыт закономерный ход улучшения государственного устройства <...> всегда оставался зародыш просвещения, который развиваясь всё больше после каждого переворота, подготовлял более высокую ступень совершенствования»<sup>8</sup>. При этом немецкий философ ни в малейшей степени не склонен преуменьшать жестоких антагонизмов, царящих в человеческом мире. Но именно антагонизмы, по его логике, в конце концов и заставят человечество преобразоваться в гармоничный социум, в котором установится уравновешенное соотношение свободы воли человека (и тех или иных групп и сообществ людей, государств и т. п.) с ее разумным ограничением в интересах целого. «Величайшая проблема для человеческого рода, разрешить которую его заставляет природа, – достижение всеобщего правового гражданского общества»<sup>9</sup>. Правда, произойдет это, по убеждению Канта, лишь на поздней стадии развития, после бесчисленных тщетных и безуспешных попыток.

В связи с романом Булгакова особенно важными представляются суждения Канта о главном субъекте развития человечества. Размышляя о судьбах человеческого племени и о реализации гуманистического потенциала, заложенного в него природой, Кант подчеркивает, что основным носителем этого процесса является не индивид, а род. Индивид уже в силу самой кратковременности его существования имеет возможность реализовать лишь очень малую частицу этого потенциала и не вправе претендовать на большее: «Природные задатки человека как единственного разумного существа на Земле, направленные на применение его разума, развиваются полностью не в индивиду, а в роде. Разум, которым наделено существо, это способность расширять за пределы природного инстинкта правила и цели приложения всех его сил: замыслам его нет границ. Но сам разум не действует инстинктивно, а нуждается в испытании, упражнении и обучении, дабы постепенно продвигаться от одной ступени проицательности к другой. Вот почему каждому человеку нужно (было бы. – С. Н.) непомерно долго жить, чтобы научиться наиболее полно исполнить свои природные задатки; или если природа установила лишь

краткий срок для его существования (как это и есть на самом деле), то ей нужен, быть может, необозримый ряд поколений, которые последовательно передавали бы друг другу свое просвещение, дабы наконец довести задатки в нашем роде до такой степени развития, которая полностью соответствует цели (заложенной в него природой. – С. Н.)»<sup>10</sup>.

Тот же ход мысли и тот же аргумент (кратковременность человеческой жизни) мы находим и у Булгакова в монологе Воланда. Каждый читатель романа «Мастер и Маргарита» несомненно помнит вопрос Воланда, заданный им Берлиозу и Бездомному: «ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на Земле?» Бездомный (в более ранних редакциях – Берлиоз) отвечает, что «сам человек и управляет», на что следует знаменитое ироническое возражение Воланда: «Виноват <...> для того, чтобы управлять, нужно, как-никак, иметь точный план на некоторый, хоть сколько-нибудь приличный срок. Позвольте же вас спросить, как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день? И в самом деле <...> вообразите, что вы, например, начнете управлять, распоряжаться другими и собою, вообще, так сказать, входить во вкус, и вдруг у вас... кхе... кхе... саркома легкого... <...> и вот ваше управление закончилось! Ничья судьба, кроме своей собственной, вас более не интересует» (5, 14). Далее этот аргумент иллюстрируется внезапной смертью Берлиоза. Только что строивший великие планы преобразования человечества и его сознания, он неожиданно погибает. Несомненно, перед мысленным взором Булгакова во всей своей очевидности стояла и картина событий в России, где инициатор и организатор радикального революционного переворота вскоре после взятия власти вдруг внезапно скончался.

Автор «Мастера и Маргариты» нашел у Канта подтверждение собственного представления о принципиальном верховенстве «Великой Эволюции», как он ее называл, над «частными» акциями и самонадеянными радикальными, «хирургическими» вмешательствами в бытие. Еще в повести «Собаچه сердце», подводя печальный итог своему опрометчивому эксперименту, профессор Преображенский заявил: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти нормально и ощупью с природой, форсирует вопрос и приподнимает завесу» (2, 193). Теперь эта мысль получила дальнейшее развитие.

Статья Канта в какой-то мере может служить комментарием и к другому монологу Воланда, которым автор романа завершил философский спор между ним и Берлиозом. Заключительная сцена на Великом балу – своего рода финал

диспута, начавшегося на Патриарших прудах, и одновременно завершение сюжетной линии Берлиоза. Последняя обрывается в этой сцене (значительно раньше, чем обрываются сюжетные линии других главных героев). Воланд подводит итог спору и вершит суд над философией Берлиоза. Именно вершит суд (не случайно действие напоминает вынесение приговора, и не только Майгелю, но прежде всего Берлиозу, а также не лишено элементов черной мессы и масонского ритуала: мотив кровавого жертвоприношения, человеческий череп, превращенный в чашу и т. п.<sup>11</sup>). Воланд, обращаясь к оживленной им голове Берлиоза, напоминает своему недавнему оппоненту, что тот всегда был «горячим проповедником той теории», что после смерти человек «превращается в золу и уходит в небытие». Далее следует ироническое продолжение: «Мне приятно сообщить вам в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превратитесь, выпить за бытие» (5, 266).

Тема «возмездия» Берлиозу с самого начала входила в замысел автора романа, но конкретное ее воплощение в разных редакциях разнилось. В первоначальном варианте она была решена в резко сатирическом, карикатурном ключе. «Наказание» Берлиоза выглядело как кара за безответственное «красноречие», оказавшееся лжепророчеством. Прокурор в морге вынужден был даже скрепить струной его незакрывавшиеся губы. Воспроизводим содержание соответствующего фрагмента романа в емком и точном изложении М. О. Чудаковой, которая и реконструировала текст: «в ночь перед похоронами прокурор приведет тело Берлиоза в нужный вид, причем – значащая и жестокая деталь – высунутый язык заставит прокурора зашить Берлиозу струною губы, запечатав его красноречивые уста “печатью вечного молчания” <...> Это красноречие останется важнейшей чертой персонажа на протяжении всех редакций романа – как и большие его полномочия»<sup>12</sup>. В окончательном варианте памфлетно-сатирическую тональность и натуралистические детали автор снял, усилив философский аспект развенчания<sup>13</sup>.

Внутреннее содержание процитированного монолога Воланда связано с категориями бытия, небытия и инобытия человека – т. е. инобытия его созидательной, духовной энергии (в том числе после его смерти) в жизни других людей<sup>14</sup>. Приговаривая Берлиоза (в соответствии с его «верой») к небытию, Воланд поднимает чашу и «радостно» пьет за бытие. Осуждению деструктивной «веры» Берлиоза созвучны и интертекстуальные рефлексии, мерцающие в этой сцене, в частности ссылка на известное библейское предание об исце-

лении двух слепых, которым было «дано по их вере». Соответствующий евангельский текст гласит: «Когда Иисус шел оттуда, за Ним следовали двое слепых и кричали: Помилуй нас, Иисус сын Давидов! Когда же Он пришел в дом, слепые приступили к Нему. И говорит им Иисус: веруете ли, что Я могу это сделать? Они говорят Ему: ей, Господи! Тогда Он коснулся глаз их и сказал: по вере вашей да будет вам. И открылись глаза их <....> А они, выйдя, разгласили о Нем по всей земле» (Евангелие от Матфея: 9, 33).

Как утверждение вечности животворящей энергии бытия звучит и скрытая цитата из «Фауста» Гёте, отсылка к знаменитому изречению Мефистофеля: «Теория, друг мой, сера, но зелено вечное дерево жизни!» Сама жизнь идей Канта и Гёте в одном из самых известных романов XX века – также не что иное, как реальность и действенность духовных связей, простирающихся сквозь века. Но еще более наглядно само обращение Булгакова к целому массиву библейско-христианского наследия и тот огромный резонанс, который вызвал его роман, буквально всколыхнувший сознание культурной общности России. Перед нами одно из свидетельств вечно длящегося, немолчающего диалога потомков с предками. Поистине «общение между смертными бессмертно», как сказал Борис Пастернак устами одного из героев его романа «Доктор Живаго»<sup>15</sup>. От этого бессмертного диалога Воланд на правах представителя вечности и отлучил Берлиоза.

Монолог Воланда в заключительной сцене на Великом балу, интересно сопоставить с вступительной главой Булгакова в его жизнеописании Мольера. По сути дела она представляет собой эссе, полностью посвященное теме бессмертия творческой человеческой энергии, ее «реинкарнации» в жизни потомков. Подчеркнув, что пьесы Мольера уже три столетия идут на сценах мира, в том числе в странах, пребывавших при его жизни еще в состоянии невежества, Булгаков заявляет, что поистине «Мольер бессмертен!», и выражает восхищение процессом преемственного наращивания человечеством духовных ценностей и передачи их от поколения к поколению: «О связь времен! О, токи просвещения!» (4, 228–229) – восклицает он. И восклицание это полярно противоположно формуле Берлиоза, гласящей, что от человека «остается только зола». Критерием ценности человеческой деятельности была для Булгакова, как и для Чапека, антитеза гуманизации и дегуманизации жизни, участие человека в креативном, цивилизационном процессе.

Однако развенчание и покарание Берлиоза не избавляют роман от трагического звучания и разлитой в нем под поверхностью сатиры и гротеска глубокой грусти. Слишком трагичной для России была сама эпоха. И все же в романе брезжит и надежда. Брезжит уже потому, что исходной во всех оценках автора является этическая позиция органичной человечности.

## Примечания

<sup>1</sup> См., например: *Соколов Б. В.* Кант Иммануил // *Соколов Б. В.* Булгаков. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2003. С. 253–256; *Немцев В. И.* Вопросы изучения художественного наследия М. А. Булгакова. Самара, 1999. С. 20–36 (затрагиваются главным образом вопросы этики и эстетики в трудах Канта); *Левина Л. А.* Нравственный смысл кантианских мотивов в философском романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Филологические науки.* 1991. № 1. С. 12–22.

<sup>2</sup> *Кант И.* Собр. соч. в 8 т. М., 1994. Т. 8. С. 12–26.

<sup>3</sup> *Деборин М. А.* Книга для чтения по истории философии. М., 1925. С. 171–186.

<sup>4</sup> *Родоначалники позитивизма.* СПб., 1910. С. 1–14.

<sup>5</sup> *Гроссман-Роцин И.* Стабилизация интеллигентных душ и проблемы литературы // Октябрь. 1925. № 7. С. 129.

<sup>6</sup> *Кант И.* Собр. соч. Т. 8. С. 12–13.

<sup>7</sup> Там же. С. 12.

<sup>8</sup> Там же. С. 26–28.

<sup>9</sup> Там же. С. 17.

<sup>10</sup> Там же. С. 14.

<sup>11</sup> См. подробнее: *Соколов Б. В.* Булгаков. Энциклопедия. С. 283–304; *Сазонова Л. И., Робинсон М. А.* Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Т. 50. СПб., 1997. С. 763–784, особенно с. 775 и след.

<sup>12</sup> *Чудакова М. О.* Жизнеописание Булгакова. С. 303.

<sup>13</sup> Подобная трансформация вообще нередко наблюдается у Булгакова в процессе разработки тех или иных мотивов, образов, да и романа в целом, который «по мере создания очищался от грубости, бестактности, безвкусицы, чрезмерной эротики, он становился тоньше, глубже, пластичнее, замысел искусно скрывался, уходил между строк в ту глубину, откуда теперь его пытаются извлечь и на свой лад истолковать многочисленные исследователи и интерпретаторы, и это движение само по себе показательно, ибо тут важен вектор» (*Варламов А. Н.* Михаил Булгаков. С. 745).

<sup>14</sup> Срв. у Канта: «Одаренные разумом животные (т. е. люди. – С. Н.) <...> все смертны, но род <...> бессмертен» // *Кант И.* Собр. соч. Т. 8. С. 16.

<sup>15</sup> *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго // *Новый мир.* 1988. № 1. С. 33.

## С думой о судьбах родины

Образам Персикова, Преображенского и Берлиоза в произведениях Булгакова сопутствует и триада их ассистентов с характерными именами: приват-доцент *Иванов*, *Иван* Борменталь, *Иван* Бездомный. Примечательно при этом, что автор в процессе работы семь или восемь раз менял фамилию и псевдонимы Бездомного, пробуя и прикидывая разные варианты (Попов, Тешкин, Беспризорный, Бесприютный, Покинутый, Безродный, Понырев), но по сути не покушался на замену имени и даже усилил его символическое звучание, называя иногда Ивана *Иванушкой*, как в русских народных сказках. Ясно, что это имя было важно для него. Особый знаковый смысл названных персонажей может быть не столь заметен в каждом отдельном случае, но он легко абстрагируется благодаря повторению самого имени Иван (за которым закрепилось значение этнического символа русского народа) и тем более дублированию этого имени (в романе) в его архетипической форме<sup>1</sup>. (Эскизным предвестием подобного образа был, по-видимому, еще образ *Ивана Русакова* в «Белой гвардии», пораженного тяжким недугом. Странно, между прочим, что упоминая об этом герое, авторы работ о Булгакове чаще всего не обращают внимания на специфику его имени и фамилии.) Повторяется и характер участия названных действующих лиц в изображаемых событиях, их «ролевая» функция в происходящем. Каждый из них выступает в качестве соисполнителя опрометчивого эксперимента, обреченного, как потом выяснится, на неудачу и чреватого далеко идущими последствиями, что имеет прямое отношение к антиутопической направленности произведений<sup>2</sup>.

Особый интерес, естественно, представляет образ Бездомного, этой «притчевой» фигуры оступившегося, сбившегося с пути и заллутавшего Ивана. Открытость природы, непосредственность эмоциональных реакций и другие привлекательные черты предстают в сочетаниях, часто комических, с недостаточной образованностью, несдержанностью, опрометчивостью, и, может быть, самое главное, – с бесхитростной, простодушной доверчивостью к чужому слову и к слову вообще, к словесным внушениям<sup>3</sup>. Бездомный всецело находится под влиянием своего «красноречивого» патрона Берлиоза и его идей, к тому же усвоенных по большей части в виде вульгаризированных ходячих штампов эпохи, таких как категоричность «классовых» оценок, шпиономания, враждебность к религии, невежественно пренебрежительное мнение об интеллигенции и т. д. Стилизация такого рода штампов служит и одним



из источников юмора в обрисовке Ивана, хотя юмора своеобразного, не лишённого горечи и досады. П. В. Палиевский прекрасно сказал, что Булгаков «долго и *неутешительно смеется*» над Иваном, прежде чем появится просветление в сознании его героя<sup>4</sup>.

Самое важное – с образом Ивана Бездомного тесно связана реализация уже не раз упоминавшейся ключевой философской метафоры романа – анти-тезы крещения/антикрещения (см. выше, с. 123). Эта метафора изначально присутствовала уже в ранних редакциях (а следовательно и в самом замысле романа). И именно в первых набросках текста, как это часто бывает у Булгакова, она получила наиболее откровенное и радикальное выражение. Значительная часть этих набросков была потом уничтожена автором. К счастью, среди уцелевших оказалась центральная сцена на Патриарших прудах, в которой Воланд, проводя своего рода тесты и испытывая Иванушку, побуждает его подтвердить свою верность атеизму актом надругательства над Христом и наступить ногой на его изображение. Кошунственный поступок Ивана становится одним из главных смысловых узлов романа, тяготеющим к проблеме ценностных ориентаций человеческого бытия. Особое значение имеет и еще один аспект этой сцены и грехопадения Ивана. Провоцируя и подбивая Иванушку на богохульство и заметив, что тот колеблется, Воланд начинает играть на его самолюбии, обвиняет его в нерешительности, отсутствии твердости и называет лгуном и интеллигентом. Ответом был взрыв спонтанного, бурного негодования: «Всё что угодно мог вынести Иванушка, за исключением последнего. Ярость заиграла на его лице.

– Я интеллигент?! – обеими руками он трахнул себя в грудь, – я – интеллигент, – захрипел он с таким видом, словно Воланд обозвал его, по меньшей мере, сукиным сыном. – Так смотри же!! – Иванушка метнулся к изображению <...> послышался топот, и Христос разлетелся по ветру серой пылью» (Великий канцлер, 238–240). Наверное, во всем литературном наследии Булгакова это самый острый протест против того положения, до которого была низведена интеллигенция в деформированном мнении значительной части тогдашнего общества. Для Булгакова, напротив, интеллигенция и образованные круги общества были родной средой, в которой он рос, воспитывался и вращался и которую хорошо знал и ценил. Он не принимал настроенный леворадикальный ее части, но принципиально считал интеллигенцию «лучшим слоем в нашей стране». Об этом он откровенно заявил и в своем известном письме правительству (5, 447), причем признание это было сделано в 1930 году, т. е. в ту пору, когда в стране широко бытовало вульгаризированное представление об

интеллигенции как всего лишь «межклассовой прослойке», обреченной в восприятии мира и в своей активности вечно к кому-то примыкать и присоединяться – будь то к буржуазии или к пролетариату. Тогда же вошло в повседневный обиход и выражение «гнилая интеллигенция». Обе эти оценки и были жестоко высмеяны Булгаковым в первой же редакции «Мастера и Маргариты». В его представлении интеллигенция была определенной гуманизирующей силой общества, что нашло косвенное отражение и в романе «Белая гвардия» и в образах трудолюбивых русских «джентельменов» в названных повестях, а позднее в образе профессора Ефросимова в пьесе «Адам и Ева» и, конечно, Мастера в главном его романе. В глазах Булгакова интеллигенция выполняет функцию носительницы духовной преемственности человеческого бытия, опасность разрыва с которой и составляет главное содержание истории Ивана Бездомного и ключевой философской метафоры романа. В пьесе «Адам и Ева» (1931) устами одного из ее персонажей писатель назвал такой разрыв «столкновением с культурой» и «уничтожением ценностей, которыми держалась цивилизация» (3, 371).

В последующих редакциях романа Булгаков уже не повторял (явно по цензурно-политическим соображениям) изначального текста, заменив его другим. Суть грехопадения Иванушки была сохранена, но выражена она уже в иной, не столь острой и обнаженной форме – во многом она была передана теперь через полилог участников беседы и диспута на Патриарших прудах. Гневное отмежевание Иванушки от интеллигенции, как и эпизод с осквернением лика Христа, также были опущены, хотя частично автор компенсировал их другими высказываниями Иванушки вроде его реакции на упоминание имени Канта: «Взять бы этого Канта, да <...> года на три в Соловки» (5, 13). Такого рода реплики способны были вызвать в памяти читателей и «профессорский» пароход, на котором выдворяли за границу крупнейших русских ученых и философов (провозглашая одновременно призыв к молодежи «Учиться, учиться и учиться!»), и судьбу П. А. Флоренского (к которому Булгаков питал особое уважение), и составленные Н. К. Крупской проскрипционные списки русских писателей-классиков XIX в., не подлежащих изучению (в их числе оказался и Ф. М. Достоевский), и многие другие аналогичные факты.

М. О. Чудакова, Н. Кузякина, Б. М. Гаспаров и другие исследователи обоснованно находят в образе Ивана Бездомного черты, сближающие его с Демьяном Бедным, известным своими грубыми богоборческими стихами. Но это следует относить только к одному этапу жизни Иванушки, к периоду его «грехопадения», его отступничества, его «антикрещения». Позднее он посте-

пенно освобождается от чар Берлиоза. В этом смысл и самого названия главы «Раздвоение Ивана» и противопоставления «ветхого» (т. е. дохристианского или, в данном случае, отрекшегося от христианства) и «нового» Ивана (5, 115). И хотя процесс избавления Иванушки от «гипноза» (в романе речь идет не только о «гипнозе» Воланда, но и Берлиоза, и автор играет на этом варьирующемся смысле<sup>5</sup>) остается не вполне законченным, Иван Бездомный, как точно заметил П. В. Палиевский, «единственный по-настоящему развивается в этой книге <...> История романа развертывается в сущности для него, потому что он один сумел извлечь из нее для себя что-то новое, чему-то научиться; факт, не видимый сразу, но едва ли не самый значительный» <...> Он возвращает себе имя. <...> Понятно, что этот переход едва намечен. Он и не мог быть иным. От превращения Бездомных в Поньревы слишком многое зависит, чтобы автор мог отнестись к этому несерьезно; только беглые, точные подробности, почти закрытые их смешным значением, выдают, если присмотреться, первые шаги «нового Ивана» <...> Но после того, как Булгаков так убедительно раскрыл смысл отношений этой пары и не менее убедительно показал, что ей суждено разойтись, многие сложности его дальнейшей дороги не выглядят такими уж темными или неразгаданными<sup>6</sup>».

Переломным моментом в сознании Ивана стало пребывание его в лечебнице Стравинского. Оказавшись в клинике, он задумывается над тем, что он, собственно говоря, и не знал по-настоящему Берлиоза: «Действительно, что мне о нем было известно? Да ничего, кроме того, что он был лыс и красноречив до ужаса <...> И вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарших, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и с этим арестованным Га Ноцри? А я черт знает, чем занялся! Важное в самом деле происшествие – редактора журнала задавило? <...> Ну что ж поделаешь? Человек смертен, и, как справедливо сказано было, внезапно смертен <...> Ну, будет другой редактор, и даже, может быть, еще красноречивее прежнего.

Подремав немного, Иван новый спросил у старого Ивана:

– Так кто ж я такой выхожу в этом случае?

– Дурак! – отчетливо сказал где-то бас, не принадлежавший ни одному из Иванов и чрезвычайно похожий на бас консультанта» (5, 115). Параллель со сказкой об Иване-дураке, все время жившая в сознании автора в процессе его работы над образом Бездомного, оказывается непосредственно выведенной наружу, на поверхность. Не без соприкосновения с этой сказкой начинает прорисовываться и позитивная перспектива в судьбе героя романа. Не случайно «Иван, почему-то не обидевшись на слово “дурак”, но даже приятно улыбнувшись ему, усмехнулся и в полусне затих» (там же).

Но не только мысленное сращивание событий романа с сюжетом народной сказки предвещает поворот в судьбе Ивана. Соответственно и метафора «крещения с обратным знаком» сменяется метафорой очищения и просветления. В этом ключе Е. Филипс-Юзвиг читает и мотив реки, грозы и радуги, сопутствующий переломным переживаниям Ивана в клинике. Плач Иванушки при таком прочтении оказывается параллелью к библейскому плачу плененных «у вод вавилонских», а вид «радостного и весеннего бора» (5, 93, 114) на другом берегу реки – предвестием благотворной перемены в его душе, связанным «с Иваном “новым”, с метафорой крещения и очистительным идеалом автора»<sup>7</sup>. В одной из редакций романа этот символический мотив был даже акцентирован с помощью заглавия – глава так и называлась «Гроза и радуга» (Великий канцлер, 281). В пользу правомерности подобного понимания текста говорит, видимо, и очень близкий и также связанный с библейскими реминисценциями мотив потопа и радуги в драме «Адам и Ева» (см. выше).

Эволюция Ивана получила отражение и в истории его фамилии. Первоначальная фамилия Попов несомненно заключает в себе ассоциации с русской духовной традицией, а сменивший эту фамилию псевдоним Бездомный – в вариантах Беспризорный, Бесприютный, Покинутый, Безродный – призван, вероятно, вызвать представление о человеке, утратившем органическую связь с традицией, со своим родом и «домом», о человеке, выбитом из естественной колеи бытия. В свою очередь последнюю фамилию Ивана – *Поньрев* (от названия среднерусского городка Поньри) вновь можно связывать с символом воды и крещения, а по мнению Филипс-Юзвиг, и с Иваном Купалой: само «имя Иван и настоящая фамилия Поньрев синонимы Ивану Купале – народному наименованию Иоанна Крестителя <...>» (Там же)<sup>8</sup>.

С ассистентами из повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце» роднит Ивана Бездомного и последующая его судьба. Все трое станут со временем профессорами, и что характерно, Бездомный – сотрудником института истории и философии. Едва ли мы погрешим против истины, предположив, что «профессура» здесь нечто вроде метафорического синонима обретенного исторического опыта и поучения.

Роман «Мастер и Маргарита» – не только повествование о трагических превратностях исторического бытия и судьбы человека, сага о постижении истины и этического идеала (линия Мастера), не только сказание о всепоглощающей самоотверженной любви (линия Маргариты), но в некотором смысле и притча об Иване, т. е. о судьбе заплутавшей России.

Однако обратимся снова к вопросам поэтики.

\* \* \*

Суммируя наблюдения, полученные на материале разных произведений, целесообразно, видимо, сделать и несколько обобщающих дополнений, касающихся прежде всего лейтмотивных булгаковских символов. В целом ряде случаев в процессе анализа мы отстраивались от специфики собственных имен в произведениях Булгакова. Вероятно, имеет смысл еще раз подчеркнуть, что внимание писателя привлекали не только личные имена, но и другие разновидности собственных имен. Широко использовался, в частности, символично-метафорический потенциал, открытый им в топонимических названиях. Многие московские наименования осмыслились писателем в виде символов, в том числе, главных. Булгаков ходил по Москве и «читал» символы, «читал московский семиотический «текст», как некогда читал киевский текст, что прекрасно показано в монографии М. Петровского<sup>9</sup>. Центральным символом русской духовной традиции и христианской идеи стали для него упомянутые уже в первой фразе романа *Патриаршие пруды*, покой которых потревожили *пришедшие с «Площади Революции»* (Великий канцлер, 26. Курсив мой. – С. Н.) «богоборец» Берлиоз и его податливый ученик Иванушка, а следом за ними и сам Воланд, этот «космический прокурор», если воспользоваться образным определением дьявола, принадлежащим С. Е. Аверинцеву и как-то уже мелькавшим в литературе о Булгакове.

В «Собачем сердце» близок по смыслу и по функции лейтмотивный символ *Пречистенки* (с одинокой звездой над ней), где вершит свой святотатственный эксперимент профессор Преображенский. Ассоциации с Пречистой девой Марией (кстати говоря, в русском православном сознании – покровительницей России) ориентированы здесь на представление о Рождестве (одинокая звезда напоминает о Вифлеемской звезде), в то время как действия Преображенского и их результат составляют контраст этому представлению и оборачиваются своего рода пародией на Рождество. В повести «Роковые яйца» молчаливым свидетелем событий и укором происходящему выглядит периодически упоминающийся по ходу повествования храм Христа. Сходный знаковый смысл имел в «Белой гвардии» парящий над панорамой Киева и над кровопролитной смутой крест святого Владимира. И. П. Золотусский назвал фигуру святого Владимира с крестом на Владимирской горке «центром романа “Белая гвардия”, его организующим ядром»<sup>10</sup>. Таким же главным и «организующим ядром» в романе «Мастер и Маргарита» и таким же организующим началом являются Патриаршие пруды.

Целый ряд топонимических символов Булгаков нашел в окрестностях Большой Садовой, где несколько лет жил в начале 20-х гг. Рядом были и Патриаршие пруды, и Малая Бронная, и улица Герцена, и «Цыганские Грузинь». Другой ареал его топонимических символов – район храма Христа Спасителя и Пречистенки. Внимание писателя привлекало название и самой этой улицы, и переулков – Обухова, Мертвого и т. д. У почитателей Булгакова большой интерес вызывают статьи и книги, особенно Б. С. Мягкова<sup>11</sup>, о булгаковских местах в российской столице. Московский музей «Булгаковский дом» организует экскурсии по этим местам.

И о другом. Среди «вещественных символов» Булгакова, как назвала их Е. Филиппс-Юзвигт, особый интерес представляют не всегда улавливаемые читателями двойные символы со скрытой внутренней иронией. В таких случаях за внешним (как правило достаточно очевидным и понятным) символом прячется второй, уже потаенный символ, своего рода соперник первого, компрометирующий его. Так, совершенно органичным в квартире профессора Преображенского выглядит портрет И. И. Мечникова, известного врача и биолога, к тому же искавшего способы продления человеческой жизни. Все это гармонично согласуется с профессиональными интересами и занятиями самого владельца квартиры (который помимо всего прочего практикует и омоложение пациентов). Однако в данном случае не менее важна фамилия ученого, изображенного на портрете. А она лежит уже в ином ассоциативном поле, тяготея не к внешнему, а к внутреннему, тайному коду образа Преображенского. Актуализируется собственный смысл фамилии Мечникова, представление о «мече» и «мечнике» (слово буквально означает «воин» и даже «палач»<sup>12</sup>), что вступает в связь со скрытым, метафорическим и аллюзионным смыслом образа Преображенского-хирурга и общим смыслом повести в целом, с философскими проблемами «хирургических» вторжений в бытие. Возможно для автора имело значение и созвучие имен Ильи Ильича (Мечникова) и Филиппа Филипповича. Они взаимоотражаются, а также входят в резонанс и с именем Владимира Ипатьевича.

Не лишено интереса, что теории Мечникова были известны и Карелу Чапеку и даже дали толчок возникновению замысла его известной драмы «Средство Макропулоса» (1922) – об эликсире жизни. Идея пьесы, как заявлял автор, родилась у него под влиянием гипотезы Мечникова о том, что старение человеческого организма наступает в результате его интоксикации продуктами распада. Чешского писателя увлекло пришедшее ему в голову научно-фантастическое допущение, будто найден соответствующий антидотоксин. Для вя-

шего эффекта автор предположил, что такое средство даже было уже открыто несколько веков тому назад, хотя и сохранялось потом в тайне. Драматург заставляет зрителя вообразить, будто в наши дни, на наших глазах, среди обычных смертных живет неувядающая красавица, которой на самом деле более трехсот лет. По ходу действия раскрывается тайна не только возраста, но и аномалии загадочного характера героини – выясняется, что у нее полностью атрофирована душа. Остался лишь красивый призрак человека (очередной вариант образа псевдочеловека в творчестве чешского писателя). Вокруг фантастического феномена концентрируются философские вопросы о смысле бытия, о сущности человека и о его духовной субстанции, о человекообразующих константах и т. д. Однако фамилия Мечникова как таковая ни в малейшей степени не привлекла внимания чешского автора. Булгаков же, может быть, как раз ради нее и ввел в повесть само упоминание о портрете.

Нечто подобное можно сказать и о другой достопримечательности интерьера квартиры Преображенского – о чучеле совы. Как известно, сова – общепризнанный символ учености. В некотором смысле она может восприниматься как своего рода гербовый знак в жилище профессора. Но в данном случае перед нами не просто сова, а сова, набитая «красными тряпками, пахнущими нафталином» (2, 148). Символика красного цвета, очевидно, не нуждается в пояснениях, к тому же она пронизывает и всю повесть «Роковые яйца» (написанную непосредственно перед «Собачьим сердцем») и не раз комментировалась в литературе о Булгакове<sup>13</sup>.

В обоих случаях (с портретом и чучелом совы) расщепление смысла и раздвоение ассоциаций порождает тонкий иронический эффект, работающий на общую, сокровенную идею повести.

Нельзя не сказать и о таком компоненте поэтики и структуры булгаковских произведений, как скрытые метафорические мотивы, само присутствие которых не всегда замечается читателями – настолько органичны они в художественной ткани повествования. Рассмотрим один из таких случаев более крупным планом.

## Примечания

<sup>1</sup> Может показаться неожиданной русско-немецкая аранжировка фамилии и отчества ассистента профессора в «Собачьем сердце» – Иван Арнольдович Борменталь. Но она опять-таки находит аналогию в том, что германские ассоциации есть и в «Роковых яйцах»: доцент Иванов создаст аппаратуру для генерирования «красного луча» Перси-

кова с помощью немецкой оптики. (Не выдерживает критики предположение С. Иоффе о том, что за образом Ивана Борменталья в сознании Булгакова стоит фигура Льва Троцкого (*Иоффе С.* Тайнопись в «Собачьем сердце» Булгакова // Слово. 1991. № 1. С. 23). Такому предположению сопротивляются негативные авторские ассоциации с Троцким в повести «Роковые яйца».)

<sup>2</sup> Между прочим в повестях оба ассистента согласились на сотрудничество со своими наставниками не без некоторых колебаний, не без «заминки», если употребить собственное выражение писателя, и для их привлечения понадобилось даже создать нечто вроде дополнительных мотиваций. В частности, Персиков пообещал Иванову сделать его соавтором открытия красного луча: «Тут произошла маленькая заминочка.

– Я, Петр Степанович, когда опубликую работу, напишу, что камера сооружена вами, – вставил Персиков, чувствуя, что заминочку надо разрешить.

– О, это не важно. Впрочем, конечно.

И заминочка тотчас разрешилась. С этого времени луч поглотил и Иванова» (2, 55).

<sup>3</sup> Любопытно, что эту черту в натуре русского человека иногда находят и иностранные авторы, пытающиеся постичь «загадочную русскую душу». Известный чешский литературовед, профессор Карлова университета в Праге Милан Грала, размышляя во введении к своей книге «Русская литература 20-го века» о русском менталитете, выделяет в числе прочих и такую, «в чем-то парадоксальную» его особенность, как повышенное доверие к слову («velká úcta ke slovu»): Часто «<...> сказанное или написанное ставится здесь выше реального, – а иногда и берет верх над ним». Полагая, что такое явление уходит своими корнями еще в средневековье, когда слово отождествлялось с Богом («слово было у Бога, и слово было Бог» – Иоанн, I, 1), чешский автор считает, что со временем оно утратило религиозную окраску, но в снятом виде продолжает в какой-то мере сказываться и в современном русском сознании: «Слово (текст) понимается как важнейшая составная часть самой жизни». (Цит. по рукописи книги: *Hrala M. Ruská literatura 20. století: Úvod*).

<sup>4</sup> *Палиевский П. В.* Последняя книга М. Булгакова // Наш современник. 1969. № 3. С. 119. Позднее в книге: *Палиевский П. В.* Шолохов и Булгаков. М., 1993. С. 56. (Курсив мой. – С. Н.).

<sup>5</sup> Приведенный случай варьирующегося смысла далеко не единственный в романе. Сходным образом варьируется, например, смысл определения «нехорошая квартира» – оно то связывается с тем, что в ней поселилась «нечистая сила», т. е. свита Воланда, то относится к основным ее обитателям – Берлиозу и Лиходееву (срв. и собственную семантику фамилии *Лиходеева*).

<sup>6</sup> *Палиевский П. В.* Последняя книга М. Булгакова // Наш современник. 1969. № 3. С. 119. Позднее в кн.: *Палиевский П. В.* Шолохов и Булгаков. М., 1993. С. 56–57.

<sup>7</sup> *Филипп-Юзвигг Е.* Парадигмы метафоры крещения в «Мастере и Маргарите» Булгакова. С. 229.



<sup>8</sup> Приношу благодарность доктору исторических наук В. М. Воробьеву, обратившему наше внимание на то, что в «аксиологической» географии городок Поньри значим как центр водораздела в средней полосе России, где берут исток несколько крупных рек.

<sup>9</sup> *Петровский М.* Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001.

<sup>10</sup> *Золотусский И.* Крушение абстракций // Новый мир. 1989, № 1. С. 244.

<sup>11</sup> *Мягков Б. С.* Булгаковская Москва. М., 1993. Новое, дополненное издание: *Мягков Б. С.* Булгаков на Патриарших. М., Алгоритм, 2008. 352 с.

<sup>12</sup> Ср.: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. 2. С. 324.

<sup>13</sup> См., напр.: *Паришин Л.* Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. С. 151; *Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова М., 1997. С. 43–44 и др.

## Любовь с первого взгляда и выброшенные цветы

В художественном мышлении Булгакова важную роль играет метафорическая составляющая. Он не склонен перегружать текст метафорами (как и другими тропами) и превращать его в сплошную метафорическую вязь, но в то же время на редкость непринужденно чувствует себя и в этой стихии, обладая способностью свободно переводить «прямое» повествование в метафорический план (как правило, полностью сохраняя при этом и конкретность непосредственного изображения). Он в совершенстве владеет искусством создания не только локальных, но и крупных метафорических композиций, иногда образующих составную часть или даже основу целых блоков произведения, тех или иных мотивов, сюжетных ситуаций и т. п. Особый интерес представляют его метафорические построения «с тайной», «с загадкой».

Напомним сцену знакомства Мастера с Маргаритой, историю которого он рассказал Иванушке в клинике Стравинского. Внешняя ее канва такова. По московской улице идет женщина с цветами в руках и, встретив заинтересованный взгляд поравнявшегося с ней незнакомого мужчины, спрашивает его, нравятся ли ему ее цветы. Тот решительно отвечает, что не нравятся. Она немедленно выбрасывает букет в канаву. Мужчина поднимает цветы, но она не хочет взять их снова, и некоторое время он несет их сам, пока его спутница не выбрасывает их второй раз, после чего подставляет ему свой локоть, чтобы он взял ее под руку, и дальше они идут уже вместе. Все это включено в картину мгновенно вспыхивающего чувства любви, любви с первого взгляда, какая возникает порой между мужчиной и женщиной, когда нечаянно встретившись, они внезапно вдруг осознают, что всю жизнь только и искали друг друга. Благодаря этому у читателя несколько скрадывается и впечатление экстравагантности от поведения и женщины, предлагающей на улице знакомство неизвестному мужчине, и мужчины, не проявившего ни малейшего смягчающего такта в ответе на вопрос о цветах.

Но это еще не все. В пересказе мы упростили картину и, в частности, опустили одно очень важное обстоятельство: цветы, которые несла женщина, были неприятного желтого цвета, что автор всячески подчеркивает. Позволим себе в этой связи воспроизвести непосредственно отрывок текста с сохранением подробностей (курсивом выделены места, на которые следует обратить особое внимание): «Она несла в руках *отвратительные, тревожные желтые цветы*. <...> И эти цветы очень отчетливо выделялись на *черном* ее весеннем пальто. Она несла *желтые цветы!* *Нехороший цвет*. Она поглядела не то что *тревожно*, а даже будто болезненно. И меня поразила не столько ее красота,

сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах! Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок и пошел по ее следам (в первоначальном тексте была еще одна, позднее опущенная фраза: «Она несла свой желтый знак так, как будто это был тяжелый груз»<sup>1</sup>. – С. Н.) <...> Я мучился, <...> и тревожился, что я не вымолвлю ни одного слова, а она уйдет, и я никогда ее более не увижу... И вообразите, внезапно заговорила она:

– *Нравятся ли вам мои цветы?*

Я отчетливо помню, как прозвучал ее голос, низкий довольно-таки, но со срывами, и, как это ни глупо, *показалось, что эхо ударило в переулке и отразилось от желтой грязной стены. Я быстро перешел на ее сторону и, подходя к ней, ответил:*

– Нет.

– Вы вообще не любите цветов? <...>

– Нет, я люблю цветы, *только не такие*, – сказал я. <...> она виновато улыбнулась и бросила свои цветы в канаву. Растерявшись немного, я все-таки поднял их и подал ей, но она, усмехнувшись, *оттолкнула цветы*, и я понес их в руках.

Так шли молча некоторое время, пока она *не вынула у меня из рук цветы и бросила их на мостовую*, затем продела свою руку в черной перчатке с распухом в мою, и мы *пошли рядом»* (5, 136–137) (в черновом тексте: «пошли тесно рядом».) (Курсив везде мой. – С. Н.)

Описание настолько конкретно, что напоминает стиль дневниковой записи или фрагмента мемуаров. Но это отнюдь не воспоминания автора о его реальном знакомстве с Еленой Сергеевной, как это может показаться на первый взгляд. История этого знакомства хорошо известна и описана ею. Первая встреча происходила совершенно иначе, в другом месте, при иных обстоятельствах, никаких желтых цветов не было и в помине. Видимость «эмпирического» дневникового описания в приведенном отрывке обманчива. Сквозь нее проглядывает некое иное, загадочное содержание, которое концентрируется вокруг мотива «желтых цветов», причем автор явно использует традиционную негативную репутацию желтого цвета<sup>2, 3</sup>. Сочинена своего рода метафорическая композиция.

Каков же смысл этой метафорической загадки? Совершенно ясно одно – она тесно связана с личностью Елены Сергеевны, которая стоит в сознании автора за образом Маргариты. Перед нами случай, аналогичный тому, что мы уже встречали в романе К. Чапека «Кракатит»: автор скрыто «вписывает» в художественный текст нечто вроде метафорического «послания» любимой женщине, напоминая ей о неких событиях и обстоятельствах их отношений, составляющих их общую тайну. Во всем этом присутствует и элемент интел-

лектуально-художественной игры, в которую по воле автора вовлекается в процессе чтения и его адресатка (втайне от других читателей, – можно даже сказать, за их спиной, – происходит общение реальных протогоeroев, автора и его протогоeroини).

Но в чем же все-таки секрет символа желтых цветов и что означает «желтый знак», который героиня несла как «тяжелый груз»? Ответа на этот вопрос в тексте нет. В отличие от Веры Грузовой, Елена Сергеевна не раскрыла тайны романа (может быть по тем или иным причинам не имела возможности сделать это).

В самом общем виде можно, конечно, догадаться, что выброшенные желтые цветы должны символизировать какой-то разрыв с чем-то прежним, отказ во имя вспыхнувшего большого чувства от чего-то, что тяготило женщину. Разумеется, прежде всего приходит в голову, что речь идет о семейной жизни и затем разрыве с мужем. Однако брак Елены Сергеевны с Е. А. Шиловским до ее встречи с Булгаковым был вполне благополучным, даже счастливым (о чем она делилась в письмах и со своей сестрой), и вряд ли его можно сравнить с тяжелой ношей. Остается искать иную подоплеку или, по меньшей мере, предполагать какие-то привходящие обстоятельства. Скорее всего автор романа имел в виду, что его адресатка в порыве нахлынувших чувств к гонимому писателю и в стремлении помочь ему, осмелилась выйти за пределы той атмосферы конформизма, которая несомненно царила и не могла не царить в семье и генеральском окружении Шиловского. В позднейших воспоминаниях и дневниковых записях Е. С. Булгаковой проскальзывают глухие отзвуки тревоги, опасений и недовольства со стороны Е. А. Шиловского по поводу ее помощи опальному писателю. А она помогала ему, в частности, и в подготовке нынче хорошо известного его письма правительству, написанного в весьма решительных тонах<sup>4</sup> (5, 443–450). Реакцию верхов и лично Сталина на это письмо невозможно было предсказать, и это, видимо, серьезно смущало и волновало Е. А. Шиловского. Елена Сергеевна вспоминала впоследствии (в 1956 г.): «Когда я с ним (Булгаковым. – С. Н.) познакомилась (28 февраля 1929 г.), – у них было трудное материальное положение. Не говорю уже об ужасном душевном состоянии М. А. – все было запрещено... На работу не брали не только репортером, но даже типографским рабочим. Во МХАТе отказали, когда он об этом поставил вопрос. Словом, выход один – кончать жизнь. Тогда он написал письмо правительству. Сколько помню, разносили мы их (а печатала ему эти письма (т. е. ряд экземпляров одного письма. – М. Ч.) я, *несмотря на жестокое противодействие Шиловского*) по семи адресам. Кажется, адресатами были Сталин, Молотов, Каганович, Калинин, Ягода, Бубнов (нарком тогда просвещения) и Ф. Кон. <...> Письмо в окончательной форме было написа-

но 28.III (1930 г. – С. Н.). Разносили мы его 31 и 1 апреля»<sup>5</sup>. Евгения Александровича, естественно, не могли не беспокоить возможные последствия этого письма, в том числе для судьбы самой Елены Сергеевны и их детей. В семье возникло нечто вроде конфликтной ситуации.

Нельзя полностью исключить, что в своей помощи Булгакову Елена Сергеевна пошла и еще дальше. Высказывалось даже предположение, не была ли она и сама вообще как-то связана с наблюдающими и информирующими верховную власть структурами<sup>6</sup>, и не посвятила ли в эту тайну – продолжим от себя – и поднадзорного автора, став его советчиком и «тайным другом», как он называл ее. Если это было именно так, то подобный поступок, естественно, нельзя расценить иначе как очень самоотверженное и рискованное поведение. Правда, никаких документальных подтверждений такой версии не существует. И если М. О. Чудакова не склонна с ходу отвергать ее, то А. Н. Варламов, например, придерживается более скептического мнения<sup>7</sup>. Но удивительно, что в этом случае загадка желтых цветов получила бы полное объяснение, и все встало бы на свои места. Объяснялся бы и категорический отказ Мастера (а образ его автобиографичен) выдать тайну его подруги: в ответ на вопрос Иванушки (во время его беседы с Мастером в клинике Стравинского), спросившего «а кто она такая?», Мастер «сделал жест, означавший, что он никогда и никому этого не скажет» (5, 138) (в черновике еще сильнее: «ни за что, никогда этого не скажет»).

Однако все изложенное так и не дает разгадки тайны желтых цветов. Высказанные предположения сугубо гипотетичны и условны. Возможны, вероятно, и другие версии. Тем не менее, само наличие скрытого смысла в мотиве выброшенных цветов едва ли подлежит сомнению. Остается надеяться, что не только роман Булгакова обладает свойством, как это объявил Воланд, преподносить новые и новые сюрпризы (о чем свидетельствует и рассмотренная метафорическая композиция и ее поэтика), но и наши архивные фонды еще далеко не исчерпали своих возможностей и хранят множество неизвестных сведений и ключей к неразгаданным загадкам. Приведенный пример показывает закономерность и необходимость внимания к последним и со стороны исследователей.

\* \* \*

Требуют раскрытия и некоторые аллюзии у Чапека, тем более что время отодвигает в прошлое многие события и их участников, зачастую уже неизвестных молодым поколениям читателей. Так, среди прокламаций и обращений к саламандрам со стороны различных объединений, общественных орга-

низаций и политических партий автор иронически стилизовал, в частности, воззвание Коммунистического Интернационала, адресованное «угнетенным и революционным саламандрам всего мира». Приводим полный текст возвания:

«Товарищи саламандры!

Капиталистический строй обрек вас стать его последней жертвой. В тот момент, когда тирания прогнившего капитализма начала окончательно рушиться под революционным натиском классово сознательного пролетариата, он использовал вас, Рабочие Моря, в своих корыстных целях, духовно поработил своей буржуазной цивилизацией, подчиняя своим классовым законам, лишил всякой свободы, чтобы безнаказанно и жестоко эксплуатировать вас.

(изъято 14 строк)

Трудящиеся саламандры, наступает момент, когда вы начинаете осознавать всю тяжесть рабского положения, в котором вы пребываете

(изъято 7 строк)

и добиваться своих прав – прав класса и прав народа!

Товарищи саламандры! Революционный пролетариат протягивает вам свою руку

(изъято 11 строк)

всеми средствами. Создавайте заводские советы, избирайте доверенных лиц, учреждайте забастовочные фонды! Будьте уверены, что сознательные рабочие не оставят вас в вашей справедливой борьбе и плечом к плечу с вами пойдут в последнюю атаку

(изъято 9 строк)

Угнетенные и революционные саламандры всего мира, соединяйтесь!

Наступает последняя битва.

Подпись:

Молоков»<sup>8</sup>.

Как мы видим, выдержана соответствующая лексика и фразеология, лозунговые клише. Обозначены даже белые пятна – цензурные купюры с указанием количества изъятых строк, заставляющие предполагать в запрещенном тексте еще более хлесткие и удалые призывы. При этом изъято более половины возвания – 41 строка, оставлено 18 строк (тем самым заодно демонстрируется и усердие цензуры). Но, может быть, самое интересное – подпись под этим возванием. Автора романа соблазнило сходство фамилии известного больше-

вистского деятеля с чешским словом «саламандра». Дело в том, что по-чешски саламандра – «млок» («mlök»). Соответственно в восточнославянской огласовке можно вообразить (по аналогии с «vrana» – «ворона», «chlad» – «холод» и т. п.) форму «молок»<sup>9</sup>. Чапек подписал воззвание фамилией «Молоков» (IX, 160–162), которую можно дословно перевести как «Саламандров» и которая является одновременно озорным аналогом фамилии Молотова (к тому же полногласная форма для чешского уха звучит как морфологический русизм). Достигается пикантный юмористический эффект. Надо сказать, что ни в одном издании романа Чапека, как в Чехии, так и у нас, ни этот текст, ни подпись под ним до сих пор не откомментированы. В советские времена в наших изданиях воззвание вообще стыдливо опускалось, делалась купюра. По неведению она чаще всего сохраняется и в изданиях постсоветского времени. Что касается современных чешских читателей, большинство из них уже слабо помнят, кто такой Молотов. Последнее, весьма солидное и во многом образцовое собрание сочинений К. Чапека, изданное в Чехии, содержит в каждом томе обстоятельные статьи о соответствующих произведениях и этапах творческого пути писателя (авторы статей – известные и высококвалифицированные чешские литературоведы – М. Погорский, З. Пешат, И. Гольй). Однако издательские постраничные примечания к текстам и реалиям чрезвычайно скупы и далеко не полны. Имена тех реальных деятелей, что упоминаются, например, в романе «Война с саламандрами», в качестве эпизодических персонажей, авторов вымышленных научных исследований, газетных статей о саламандрах и т. п., по большей части никак не комментируются. Не раскрываются и главные аллюзии (в том числе рассмотренные выше – на Гитлера, Шпенглера и т. д.). Таким образом, проблема авторских намеков на реальных лиц, как и – шире – реалий и псевдореалий (т. е. их имитаций) в социальной фантастике Чапека, также не исчерпана в исследовательской литературе о нем и нуждается в дополнительном внимании.

## Примечания

<sup>1</sup> Черновые варианты текста здесь и дальше цитируются по собранию сочинений М. Булгакова в 8-ми. Т. 4. СПб., 2002. С. 492.

<sup>2</sup> Строго говоря, существует две разновидности, два круга символики желтого цвета. Его варианты, тяготеющие к оранжевому и красному участкам спектра, обладают «радующими» солнечными и золотистыми оттенками. Но с желтым цветом искони срослись и сугубо негативные эмотивные ощущения и коннотации. В трактатах о символике цветов неизменно указывалось, что грязноватые оттенки желтого цвета симво-

лизируют измену, зависть, обман, предательство и другие подобные пороки. Именно поэтому Иуду часто изображали в грязно-желтом одеянии или придавали такой же оттенок его лицу. Любопытно, что в пьесе В. Шекспира «Зимняя сказка» старая фрейлина, склонившись над новорожденной принцессой, произносит нечто вроде заклинания:

Природа мать, великая богиня, <...>  
Когда ты будешь создавать ей душу,  
Возьми все краски мира, кроме желтой –  
Да не внушит ей желчного безумья.

В новейшее время негативная символика желтого цвета стала применяться и для характеристики некоторых явлений общественной жизни. Желтыми стали называть соглашательские, штрейкбрехерские профсоюзы, низкопробную, продажную, бульварную прессу и т. п.

<sup>3</sup> Будь процитированный отрывок описанием реального знакомства автора с Еленой Сергеевной, она, пожалуй, была бы вправе обидеться на него за обвинение ее в отсутствии вкуса.

<sup>4</sup> Автор письма сообщал, что его произведениям не дают ходу, не допуская их ни в печать, ни на сцену, и просил отпустить его за границу или помочь устроиться на любую работу, причем попутно выражал свой «глубокий скептицизм» относительно революционного пути России. Жена Булгакова Л. Е. Белозерская, долго ничего не зная об этом письме, познакомившись с ним позднее, сочла даже его поначалу подделкой, полагая, что Булгаков никак не мог написать столь дерзкого послания руководству страны.

<sup>5</sup> Цит. по: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 337. (Курсив мой. – С. Н.)

<sup>6</sup> См. предположение Д. Э. Тубельской: Мясков Б. С. Родословия Михаила Булгакова. М., 2003. С. 312. Срв.: Сахаров В. И. Михаил Булгаков. Загадки и уроки судьбы. М., 2006. С. 175 и след.

<sup>7</sup> Варламов А. Н. Михаил Булгаков. С. 546 и след., 594 и след.

<sup>8</sup> Čapek K. Válka s Mloky. Spisy. Sv. IX. Praha, 1981. S. 161.

<sup>9</sup> На практике слово «молоко» у восточных славян не встречается (возможно, за исключением диалектов), так как здесь прижилось греческое по происхождению слово «саламандра», хотя можно встретить фамилию Молок, впрочем, не вполне ясного происхождения.



## «Это не утопия, а современность»

Литературу иногда называют человековедением, ибо и сам объект ее внимания – человек, человеческий индивидум в его отношениях с другими людьми и с обществом. Не случайно и самый престижный литературный жанр нового времени, каким является роман, принято определять в науке как «эпос частной жизни». Однако иногда литература претендует и на роль человековедения, когда объектом интеллектуально-художественного освоения оказывается все человечество, сам человеческий род, его прошлое, настоящее и будущее. Кто-то вообще назвал однажды человека и человечество загадкой природы, ломающей голову над собственной разгадкой. Гигантский цивилизационный сбой, каким явилась в глазах многих интеллектуалов первая в истории человечества мировая война, последующие кровавые социально-политические конфронтации в человеческом мире, круто нарастающая мощь оружия заставляли иногда даже подозревать, а не является ли само человечество тупиковой ветвью развития, способной погубить саму себя. Литература тревожно всматривалась в будущее. Булгаков уже начинал свой творческий путь статьей «Грядущие перспективы» (1919), Карел Чапек завершал его статьей «Какое направление развития?» (1938). Наверное, никогда раньше не появилось столько произведений о будущем, как в XX-м веке.

Особенно перспективной для осмысления названных проблем оказалась как раз философская фантастика, позволявшая авторам сосредотачивать повышенное внимание на макроотношениях в человеческом мире, что подтверждает, в частности, и творчество Чапека и Булгакова. Оба писателя мыслят не только категориями человека и общества, но и человечества, человеческого рода.

Как уже говорилось, драмы и романы Чапека («R. U. R.», «Адам-творец», «Фабрика Абсолюта», «Война с саламандрами») с полным основанием можно назвать произведениями о судьбах человечества. Последнее, собственно говоря, и является главным их героем. Чапек воспринимал современные процессы в контексте развития человеческого рода от «сторожевого костра» «у входа в пещеру» до века электричества («R. U. R.» – 4, 187). Автор «Мастера и Маргариты» сопрягает события, отстоящие друг от друга на два тысячелетия. Е. А. Яблоков, исследуя историософию Булгакова, определил оптику, примененную в этом романе, словами «лицо времени за стеклом вечности»<sup>1</sup>. У Булгакова принцип «пронзания» и «пронизывания» времени, как он любил говорить, вообще реализуется не только в главном его романе, но и в общей совокупности

ти его произведений, в которых он окинул критическим взором по сути всю шкалу этапов и фаз истории России новейшего времени, причем не только уже пройденных и переживаемых, но и тех, что предрекались официальной доктриной в качестве закономерных и неизбежных стадий дальнейшего всемирного развития. Романы, повести и драмы Булгакова затрагивают время и события от революции и гражданской войны («Белая гвардия», «Дни Турбиных», «Багровый остров», «Бег»), военного коммунизма и нэпа («Роковые яйца», «Собачье сердце», «Зойкина квартира»), 30-х гг. («Мастер и Маргарита»), до ожидавшейся новой всемирной войны и мировой революции («Адам и Ева») и обещанного и часмого золотого века («Блаженство»).

Соотнесения событий и процессов разных эпох многообразно преломляются в сознании и творчестве обоих писателей. Иногда они оборачиваются и удручающими подозрениями о неискоренимости зла в человеческих макротношениях, с другой стороны, сопровождаются поисками в минувшем точек опоры для веры в позитивную перспективу. При этом оба писателя не склонны упрощать вопрос и в полной мере отдают себе отчет в его чрезвычайной сложности. Чапека нет-нет да и посещала мысль о том, что на смену одним трагическим конфликтам неизменно приходят другие, не менее, а иногда и более ужасные, вобравшие в себя огромный объем исторической энергии. В его «Книге апокрифов» (апокрифами он называл свои иронические и юмористические переосмысления традиционных сюжетов и образов) есть рассказ «Кредо Пилата». Суть его состоит в том, что прокуратора Иудеи спросили, почему он, будучи уверен в невиновности Иисуса, все-таки допустил его казнь. Пилат ответил: «А когда я беседовал с ним, я увидел, что в недалеком будущем его ученики станут распинать других – его именем, во имя его истины будут распинать и мучить всех прочих» (7, 90). По существу это горькая притча о дурной бесконечности насилия (между прочим, очень близок к подобному представлению оказался в конце жизни другой всемирно известный автор антиутопий нашего времени Джордж Оруэлл, который всерьез задумывался, не является ли прогресс человечества вообще иллюзией, а жажда власти над другими органической чертой человеческой природы<sup>2</sup>.) Грустная ирония по поводу упрямого возвращения трагических конфликтов слышится и в эпилоге «Войны с саламандрами», озаглавленном «Автор беседует сам с собой». Комментируя поражение человечества и объясняя его враждой внутри самого человеческого мира, Чапек вспоминает туманные предания о судьбах предшествующих цивилизаций на Земле – легендарных Лемурии и Атлантиды, также якобы погибших от внутренних раздоров<sup>3</sup>. Правда, такое завершение романа не означало констатации полной безысходности. Мощный сигнал тревоги,

каким прозвучало это произведение, был скорее саркастическим предупреждением обо всей серьезности и огромных масштабах опасности, грозящей человечеству со стороны сил, поправших гуманизм и провозгласивших своей программой откровенное насилие. Чапек отказывался признавать такие устремления продуктом человеческих побуждений и называл гитлеризм «животной доктриной» («animální doktrína», XIX, 510). К этому определению восходит и зоологическая метафора, развернутая до размеров целого романа в «Войне с саламандрами».

Приковывая внимание к трагической конфликтности современного мира и обличая силы войны и агрессии, оба автора с большой настороженностью относились и к проектам установления гармонии путем ультрарадикального насильственного преобразования бытия, ход мысли Булгакова может отчасти напомнить логику размышления гениального предтечи антиутопий XX века Ф. М. Достоевского: «У них не человечество, развившись исторически, живым путем до конца, само собою обратится наконец в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути! <...> с одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион. Отрезать весь миллион и всё на один вопрос о комфорте свести! Самое легкое разрешение задачи! Соблазнительно ясно, и думать не надо! Главное – думать не надо. Все жизненная тайна на двух печатных листках умещается!», – писал Достоевский об априорных социальных проектах, противопоставляя редуccionизму последних многомерность и сложность живого бытия<sup>4</sup>.

Чапека и Булгакова глубоко волновала проблема надежности/ненадежности человеческих прогнозов и частой опрометчивости вторжения на их основе в макробытие. С этой проблемой теснейшим образом связан сам смысл роковых сюжетных поворотов в их произведениях, когда волевое насильственное вмешательство в большие процессы жизни обращивается совсем не теми результатами, на которые делался расчет, и оказывается чреватым пагубными последствиями. Демонстрируется опасность «экспериментирования» с процессами исторического бытия. В романе «Мастер и Маргарита» оппозиция волюнтаристского умозрительного расчета («плана» по терминологии Воланда) и органического течения жизни с ее вневременными и, следовательно, высшими законами и нравственными императивами, вынесена непосредственно в спор между Берлиозом и Воландом. (В рукописных редакциях Берлиоз произносил и некоторые из тех реплик, которые позднее автор передал

Иванушке, в том числе главную из них – о том, что всей жизнью на земле «управляет человек» (Великий канцлер, 30)). Спор этот – своего рода пролог и проблемно-философская завязка романа, который в целом и является ответом на диспут.

Вопрос о частой ненадежности человеческих прогнозов, особенно в отношении макропроцессов бытия, был одним из главных и в системе онтологических и гносеологических антиномий, которые выстраивались в сознании Карела Чапека в процессе его философских исканий<sup>5</sup>. Раздумья о том, как примирить многосубъектность мира с потребностью в осмыслении перспектив, оборачивается в его антиутопиях недоверием к «абсолютам» и «макросредствам». Отсюда и философские символы в заглавиях его антиутопий («Фабрика *«Абсолюта»*», «Средство *Макропулоса»*», «*Кракатит*») и призывы к осторожности в обращении с миром и в применении сильных средств («творя мир, можно его и погубить» – см. выше). Равным образом и Булгаков не доверяет попыткам «форсировать процесс и приподнимать завесу».

Иными словами обоих авторов преследовал вопрос о границах и характере допустимых вмешательств в «естественный» ход вещей, о многомерности бытия и нередкой неосмотрительной и фанатичной узости программ и доктрин и тем более вопрос о практике насилия. Булгаков с горечью писал о «безумстве дней мартовских и безумстве дней октябрьских» 1917 г.<sup>6</sup> «Что касается доктрины и тактики, – писал Чапек, – я схожусь с социализмом, или прямо скажем с коммунизмом, в большей части его идеалов, но не могу согласиться с *нашим* коммунизмом или, точнее говоря, с его сегодняшним и временным состоянием, в большей части его методов. <...> Не знаю, социализм это или нет, но я верю в обобществление средств производства и ограничение частной собственности, в устройство организованной системы производства и потребления, в конец капитализма, в право каждого на жизнь, труд, благосостояние и свободу духа, верю в мир, соединенные штаты мира и равенство народов, верю в гуманность, в демократию и в человека. Аминь. <...> Но ведь революция, диктатура и как там еще все это называется, – это никакие не идеалы и не программы, это в крайнем и худшем случае инструменты для достижения целей, но отнюдь не сами цели. Инструменты это не предмет убеждений и веры, а предмет выбора в зависимости от их пригодности. Они могут быть грубее или тоньше в зависимости от интеллигентности тех, кто их готовит. Я лично питаю недоверие к грубым инструментам – их может использовать кто-то другой для иных целей. Не путайте радикальность целей с радикальностью инструментов»<sup>7</sup>.

И Чапек и Булгаков – принципиальные противники радикализации инструментов.

\* \* \*

Чапека и Булгакова роднит и понимание ими миссии писателя в современном мире. В их творчестве ярко выражена тенденция к срастанию структуры философской антиутопии с конкретным обличительным повествованием о современности. Собственно говоря, Карел Чапек и сам совершенно определенно высказывался на этот счет: «Именно <...> сопоставление с человеческой историей, причем историей самой актуальной, и заставило меня сесть к письменному столу и написать “Войну с саламандрами”. Критика сочла мою книгу утопическим романом, против чего я решительно возражаю. Это не утопия, а современность. Это не умозрительная картина некоего отдаленного будущего, но зеркальное отражение того, что есть в настоящий момент и в гуще чего мы живем. Тут дело не в моем стремлении фантазировать <...>; тут мне важно было показать реальную действительность. Ничего не могу с собой поделаться, но литература, не интересующаяся действительностью и тем, что действительно происходит на свете, литература, которая не желает реагировать на окружающее с той силой, какая только дана слову и мысли, — это не мой случай»<sup>8</sup>.

Сатира, направленная против дегуманизирующих сил современного мира достигает в «Войне с саламандрами» накала памфлета. Роман Чапека одно из самых сильных в мировой художественной литературе обличений гитлеровской доктрины и полицейских, диктаторских режимов вообще. И своими художественными произведениями, и прямыми размышлениями в публицистических статьях (особенно конца 30-х гг.) Чапек стремился внушить современникам сознание необходимости быть «не зрителями, а участниками» в противоборстве между силами добра и зла, между «идеалами демократии и неограниченного, исполненного эгоизма диктаторства» (4, 418). В глазах чешского писателя такое участие было продолжением того процесса гуманизации человеческого рода, который и сделал человека человеком, а человечество человечеством, и который, преодолевая огромные препятствия и пробиваясь через отклонения и аномалии в собственной динамике, до сих пор, по убеждению писателя, все же брал верх в историческом развитии (см., например, статью К. Чапека 1938 г. «Каково направление развития?»)<sup>9</sup>). Такими представлениями обусловлен и характер экзистенциальной проблематики человека в творчестве чешского писателя второй половины 30-х гг., когда он исследует модели поведения человека в критических ситуациях. В повести «Первая спасательная», в драмах «Белая болезнь» и «Мать» его интерес устремлен к концепции «цельного человека» (термин Чапека), способного быть

субъектом бытия и гуманизации жизни. Одновременно демонстрируется антипод и «негатив» такого человека. Это не только античеловек в лице Шефа Саламандра, бездуховные полчища саламандр (подобные полчищам драконов-рептилий у Булгакова), но и вариант деформированного человеческого индивида, лишённого идентичности личности (неоконченный роман Чапека «Жизнь и творчество композитора Фольтина»).

Взволнованный реакцией на современность были и антиутопии Булгакова, который, казалось бы, в совершенно невыносимых условиях нашел способ выражать свое отношение к происходящему вокруг – причем выражать не только в обобщенно-притчевой, параболической форме, но в определенной мере и на уровне конкретно-исторических оценок. Недаром, по свидетельству Л. Е. Белозерской, он заявлял: «Не верю в светильник под спудом. Рано или поздно писатель все равно скажет, что хотел сказать. Главное не терять достоинства»<sup>10</sup>. Это он подтверждал и собственным поведением. «Я свою писательскую задачу в условиях неимоверной трудности старался выполнить как должно», – писал он брату в феврале 1930 г. (Дневник, 219). Необходимые литературные возможности для решения этой задачи и были найдены, в частности, на пути использования потенциала разных жанровых форм и художественных систем и средств и, более того, разных литературных и культурно-исторических традиций<sup>11</sup>. Особую роль играют некоторые специфические формы, в том числе, как мы пытались показать, элементы повествования «с ключом», своего рода зашифрованного «письма», составляющие органическую часть многогранной, но целостной художественной системы. Творчество Булгакова зачастую балансирует на грани гротесково-юмористического, траги-фарсового и иронического изображения реальности, фантастики, философско-метафорической притчи, аллюзионно-ассоциативных композиций и параллельных семантических полей, взаимоналагающихся или сменяющихся кодов и т. д.

Разумеется, было бы упрощением полагать, что подобные формы и порождены только цензурными и политическими обстоятельствами. Последние играли очень важную, особенно у Булгакова, роль в их возникновении и развитии и парадоксальным образом косвенно способствовали обогащению поэтики. Однако следует повторить, что эти формы обладают и своими незаменимыми возможностями и достоинствами. Чтение-разгадывание, чтение-узнавание побуждает читателя с особой интенсивностью осваивать (в поисках скрытого смысла) получаемую образную информацию, мысленно сопоставлять, переконпоновывать ее, предполагать и перебирать новые и новые версии, благодаря чему через сознание читателя одновременно проходят как бы целые потоки и пучки коннотационно-смысловых и ассоциативных вариантов, потенциаль-

но заключенных, а отчасти даже и не заключенных в тексте, а лишь провоцируемых им. Благодаря этому повышается интеллектуально-творческая активность и насыщенность читательского восприятия. Самое же главное состоит в следующем. Факт обладает авторитетом и непререкаемостью достоверности, но он отмечен ограниченностью единичного и конечного. Образ широкого диапазона, символ, напротив, распахнут вовне и, отличаясь высокой степенью обобщенности, заключает в себе потенциал развертывания «бесконечного ряда частных и единичностей», «символ вещи <...> содержит в себе гораздо больше, чем сама вещь в ее непосредственном явлении»<sup>12</sup>, – указывает А. Ф. Лосев. Символ соединяет нас с вечностью, – заметил В. Н. Топоров. Чапек и Булгаков стремятся по-своему совместить философско-художественную емкость и широкую обобщенность с конкретными «отсылками» к реальным фактам, не нарушая, однако, многогранности и насыщенности, в известном смысле неисчерпаемости образа. Благодаря этому удается оригинально сочетать полноты, в частности, общезначимость образа и его актуальную проекцию, часто косвенную, ненавязчивую, лишь чуть-чуть обозначенную.

В последнее время иногда высказываются предостережения против увлечений «расшифровкой» «тайнописи» в произведениях Булгакова и поисками прототипов его персонажей. Следует признать, что для таких предостережений есть основания. Во-первых, подобные поиски подчас превращаются в самоцель, в своеобразное хобби. Во-вторых, в дилетантских комментариях к Булгакову за серьезные наблюдения довольно часто принимаются чисто субъективные коннотации – нередко даже самые скороспелые, из числа первых пришедших в голову. В результате возникают своего рода аллюзии-фантомы<sup>13</sup>. Нет-нет да впросак попадают и серьезные исследователи (что объясняется сложностью и многомерностью самого объекта изучения). Остается, однако, фактом, что скрытые мотивы, искусная материализация метафор, особая система кодов и т. д. в произведениях Булгакова отнюдь не выдумка литературоведов, а реальная органическая составляющая его художественной системы. Нельзя не согласиться с Ю. Смирновым, который в статье «Поэтика и политика», приведя многие убедительные примеры, приходит к заключению, что Булгаков, «лишенный возможности открыто выражать свое мнение по тем или иным вопросам, создает особую систему кодирования, которая в итоге становится существенным элементом его поэтики. В этом смысле предсказание Воланда о сюрпризах, которые еще принесет роман Мастера, мы вправе отнести ко всему творчеству Булгакова»<sup>14</sup>. К аналогичному выводу приходит и Б. В. Соколов в своей монографии о главном романе Булгакова:

«“Мастер и Маргарита” это роман не только философский и фантастический, но и остро сатирический, причем сатира Булгакова носит политический характер <...> Это – “настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира”, как Булгаков писал в письме правительству. <...> Поэтому Булгакову, в совершенстве освоившему Эзопов язык, приходилось тщательно маскировать политические аллюзии, убирать их с поверхности вглубь текста, делать так, что опасные прототипы обнаруживались только при знакомстве с конкретными литературными источниками, известными интеллигентному читателю, но неизвестными ни широкой публике, ни цензорам, чью образованность писатель не преувеличивал»<sup>15</sup>. Необходимость раскрытия указанных форм запрограммирована в самой поэтике Булгакова и предусмотрена самим автором (другое дело – рассчитывал ли он уже на современных или будущих читателей). Без этого не читаются, «не работают» и остаются втуне целые пласты его произведений, что прекрасно видно, например, на истории освоения повести «Роковые яйца», скрытый слой содержания которой становится известным только в последнее время. Сейчас эта повесть читается во многом уже не так, как полтора–два десятилетия тому назад. Читатели получили в свои руки «ключ». Прочтение скрытого слоя булгаковских антиутопий и введение его в читательский обиход – один из существенных аспектов освоения его творческого наследия. Произведения Булгакова, кажется, обладают удивительным свойством открывать и дарить нам все новые и новые свои богатства.

Что касается интеллектуально-философских исканий Булгакова, уже один из первых зарубежных его исследователей М. Йованович отметил, в частности, его повышенный интерес к категориям человеческой судьбы, драматизма существования, конфликтности личной инициативы и внешнего мира, риска, связанного с необходимостью выбора и волевой акции. Показывая однотипность механизма «косного» бытия в Древней Иудее и Москве 20–30-х гг., автор «Мастера и Маргариты», по наблюдениям сербского автора, не хочет вместе с тем упускать из виду, что безличная «повседневность» не может не испытывать и влияния истинных личностей, какими являются Иешуа, Маргарита и Мастер. «Когда представители обезличенной повседневности соприкасаются с настоящей личностью и постигают ее сущность, они начинают ощущать себя изгоями, оказываются в положении отщепенцев, что и происходит с Пилатом и Бездомным. Процесс этот всегда начинается с пробуждения совести и чувства страдания». Иными словами, Булгаков видит «возможность преодоления инерции зла» через «внесение в безличностную среду личностного начала»<sup>16</sup>.



Важно подчеркнуть и другое – силу постоянно «отслаивающихся» в вечность и остающихся незаменимым достоянием человечества духовных ценностей, традиций и заветов. Об этом прекрасно сказал Е. А. Яблоков: «Для художественного мышления Булгакова принципиально важна модель непреходящего диалога между историей и культурой, между непредсказуемой жизнью “как она есть” и аккумулирующим “остановлением мгновения”, обретающим метафизическое инобытие в вечности культурным слоем...»<sup>17</sup>. Отсюда и тема преемственности в романе: Мастер, стремящийся постичь Христа, Бездомный, внимающий Мастеру, Пилат – «невольный» и запоздалый ученик Иешуа.

В те же годы, что и Булгаков, о духовной преемственности как базе бытия размышлял и Чапек: «<...> образованность это наследство, в которое мы уходим корнями, это опыт, накопленный человечеством на протяжении веков, откровенно говоря, это бесценный подарок, который достается нам совершенно даром. Мы лишь тогда находимся на уровне эпохи, когда мы на высоте того, что создали и познали люди до нас; гора, на вершине которой мы стоим, насыпалась тысячелетиями. Думается, самое важное сегодня это действительно сохранить многое из того, что является культурным достоянием человечества. Стоит покинуть почву культуры, и мы тотчас оказываемся в зоне дикости. Задача состоит в том, чтобы не утратить почву культуры под ногами. В этом первая и главная миссия интеллигенции» (XIX, 538).

Проблема разрыва, «хирургического» обращения с духовным и этическим наследием или, наоборот, преемственности по отношению к нему и креативного его развития – одна из основополагающих в творчестве и Чапека и Булгакова, у последнего особенно в романе «Мастер и Маргарита», где она вынесена и в философский спор о том, остается ли после смерти человека только зола или нечто большее, пребывающее и дальше в бытии. В фокусе этой проблематики сходятся все линии романа, а жанр антиутопии и притчи соединяется с прямым и скрытым изображением и осмыслением современности, ее явлений и событий.

## Примечания

<sup>1</sup> Яблоков Е. А. Лицо времени за стеклом вечности. Историософия Михаила Булгакова // Общественные науки и современность. 1992. № 3. С. 97. Позднее этот вопрос широко рассматривается в его монографии «Художественный мир Булгакова».

<sup>2</sup> Чаликова В. Встречи с Джорджем Оруэллом // Антиутопии XX века. Фантастика 2. М. 1989. С. 332.

<sup>3</sup> Позднее, в 1955 г. соотечественник Чапека, известный чешский поэт и драматург В. Незвал напишет пьесу на эту же тему «Сегодня еще солнце зайдет над Атлантидой». См. подробнее: Будагова Л. Н. Витезслав Незвал. Творческий путь. М., 1967. С. 364–368.

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 6. С. 197. Правда, к Достоевскому были у Булгакова и претензии. В «Белой гвардии» он почти с сарказмом говорил об иллюзорности собственных представлений Достоевского о мужичке-«богоносце», который в период Гражданской войны скорее обнаружил качества, заставляющие вспомнить пугачевщину, «бунт бессмысленный и беспощадный». Однако это уже иной и более конкретный вопрос.

<sup>5</sup> Много интересного содержит работа чешского исследователя Иво Поспишила, рассмотревшего характерные для Чапека онтологические и гносеологические антиномии в контексте соприкосновения его сознания, с одной стороны, с философией англо-американского эмпирио-прагматизма, с другой – с постановкой «крайних» вопросов бытия и нравственным максимализмом в русской литературе. (*Поспишил И. Два полюса бытия: англо-американский эмпирио-прагматизм и «русская тема» у Карла Чапека // Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku. Lublin, 1999. S. 225–233.*)

<sup>6</sup> Булгаков М. Грядущие перспективы. М., 1993. С. 56.

<sup>7</sup> Čapek K. O věcech obecných čili zoon politikon. Praha, 1932. S. 135–137.

<sup>8</sup> Čapek K. [Válka s Mloky] // Čapek K. Poznámky o tvorbě. Praha, 1959. S. 110.

<sup>9</sup> Čapek K. Kam směřuje vyvoj? // Na břehů dnů. Praha, 1966. S. 388–391.

<sup>10</sup> Белозерская Л. Е. Страницы жизни // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 229.

<sup>11</sup> О. Кушлина и Ю. Смирнов в свое время отместили также, что в романе «Мастер и Маргарита» «слиты воедино несколько культурных и историко-литературных традиций: античное язычество, иудаизм, элементы раннего христианства, западноевропейская средневековая демонология, славянские мифологические представления (опосредованные православием, но все же более близкие к фольклору, нежели к религиозной ортодоксии). И все это пропущено через гротескный, сатирический, густой быт московской жизни. Совершенно естественно, что каждая из этих традиций влечет за собой устойчивые ассоциации сразу в нескольких культурных контекстах <...> Помещая традиционные образы с устойчивым семантическим полем в непривычные условия, Булгаков добивается многозначности, близкой к полисемантической мифа» (Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М. А. Бул-

гаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 285–286.) Мы бы непременно добавили ко всему перечисленному и богатейшие традиции русской классической литературы, поразительное знание которой органически вошло в само художественное сознание и мышление Булгакова. Отсюда и высокая «интертекстуальность» его творчества.

<sup>12</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 17.

<sup>13</sup> Срв. примеры в монографии: Яблоков Е. А. Художественный мир Булгакова. С. 8–10.

<sup>14</sup> Смирнов Ю. Поэтика и политика (О некоторых аллюзиях в произведениях М. Булгакова) // Булгаковский сборник III. Материалы по истории русской литературы XX века. Таллин, 1998. С. 19.

<sup>15</sup> Соколов Б. В. Тайны «Мастера и Маргариты». Расшифрованный Булгаков. М., 2005. С. 116–117. Внутри цитата из Булгакова.

<sup>16</sup> Jovanović M. Utopija Mihaila Bulgakova. Beograd, 1975. S. 116.

<sup>17</sup> Яблоков Е. А. Лицо времени за стеклом вечности. С. 97–108.

### К истории знакомства с пьесой К. Чапека «R.U.R.» в России

Как мы уже знаем из предшествующих глав, первооткрывателем Карела Чапека в России стал Алексей Толстой. Он первым назвал его имя в русской печати и рассказал о его пьесе «R.U.R.». Сам он познакомился с ней в Берлине незадолго до своего возвращения из эмиграции. По приезде на родину он сразу дал интервью еженедельному журналу «Жизнь искусства», выразив в нем в частности свое восхищение этой пьесой, которую он назвал, как мы помним, «совершенно гениальной, динамитной по содержанию и динамичной по силе развития действия» и отметил, что тема ее «мощна, грандиозна и символична»<sup>1</sup>. Он сообщил также о своем намерении осуществить постановку чапековской драмы на русской сцене. Но вскоре затем этот замысел перерос у него в создание собственной пьесы по мотивам Чапека. Интервью Толстого, опубликованное в середине августа 1923 года, и положило начало знакомству в нашей стране с творчеством чешского писателя, сочинения которого со временем были изданы у нас тиражом более 10 с половиной млн. экземпляров (данные на конец 1980-х годов).

Напрашивается, правда, еще одна версия, по которой Толстой мог рассказывать о пьесе Чапека русским литераторам и несколько раньше – во время кратковременного посещения им Москвы еще в мае 1923 года. Повод для таких предположений дает одно загадочное обстоятельство, связанное с Михаилом Булгаковым, у которого есть небольшой юмористический этюд, озаглавленный той же аббревиатурой, что и пьеса Чапека. Этюд этот включен им в подборку нескольких зарисовок курьезных случаев под общим названием «Самоцветный быт». Полный текст коротенькой сценки таков:

«P.U.P.

“Мы вам не Рур” – было написано на плакате. – Российское управление Романовых, – прочитала моя знакомая дама и прибавила: – Это остроумно, хотя, вообще говоря, я не люблю большевистского остроумия» (2, 219).

Юмористическая миниатюра была опубликована 15 июля 1923 г. – всего через несколько недель после московской встречи Булгакова с Толстым (конец мая), и к тому же опубликована в литературном приложении к русской

газете «Накануне», которая издавалась сменовеховцами в Берлине и доставлялась в крупные города России. Литературное приложение редактировал как раз А. Толстой. Все как будто говорит в пользу того, что Булгаков обыграл название пьесы Чапека, которое узнал от Толстого в Москве. Однако при ближайшем знакомстве с фактами изложенная версия не находит подтверждения. Выясняется, что Толстой довольно долго вообще не знал точного названия пьесы Чапека и все время называл ее (в том числе в предисловии к публикациям пьесы «Бунт машин») не «Р.У.Р.», а «ВУР». Иными словами, он пользовался названием, восходящим к немецкому ее переводу Отто Пика (пражский немецкоязычный литератор), вышедшему двумя изданиями – в 1921 и 1922 гг. – в Лейпциге. Заглавие пьесы в этом переводе отличалось от оригинала. Если у Чапека драма носит название «R.U.R., Rossum's Universal Robots», то в переводе Пика она была озаглавлена «WUR. Werstands universal robots».

Дело в том, что пьеса Чапека пронизана ассоциациями с американским стилем жизни, который символизировал в его глазах век современного технического прогресса, бездуховности и стандарта. Именно в этой связи название комбината и фирмы по производству роботов, вынесенное Чапеком в заглавие его пьесы, было стилизовано им под англоязычное звучание (поэтому, между прочим, в русском переводе это заглавие с полным основанием передают обычно латинскими буквами, а не кириллицей). Но Отто Пик, переводя драму Чапека, старался прежде всего сохранить не эту, а другую особенность заглавия, другой его смысловой оттенок – сближение фамилии создателя роботов с представлением о разуме, интеллекте, рассудке. (Претензия на создание искусственного человека изображается Чапеком как своего рода проявление гордыни разума, посягающего чуть ли не на миссию Бога.) Подобно тому, как в оригинале пьесы фамилия «Россум» напоминает чешское слово «разум» («rozum»), немецкий эквивалент «Werstand», найденный Пиком, включает в себе связь с аналогичным по смыслу немецким словом «Verstand». Однако в результате оказались утраченными англоязычные ассоциации. Изменилась и аббревиатура: вместо «R.U.R.» появилось «WUR». Этот, единственный в то время, немецкий перевод пьесы Чапека и имел хождение в Германии, где до августа 1923 г. жил в эмиграции Толстой и где ее ставили в театре, благодаря чему она и оказалась в поле его зрения. С немецкого текста пьесы был сделан и ее подстрочный русский перевод, осуществленный по договоренности с Толстым в Берлине Г. А. Кролем<sup>2</sup>, который предоставил ему текст для литературной обработки с целью продвижения затем пьесы на русскую сцену. Однако планы Толстого, как уже говорилось, вскоре претерпели изменения, и вместо литературной правки текста он создал свои вариации на

тему драмы чешского писателя. На этой почве между ним и Кролем позднее возник даже конфликт, касавшийся авторских прав и разбиравшийся в судебном порядке в Ленинграде (иск Кроля, претендовавшего на соавторство и гонорары, не был удовлетворен).

Повторим, что других переводов пьесы Чапека, ни немецких, ни русских, в 1923 г. попросту еще не существовало. Только в первой половине 1924 г., когда «Бунт машин» Толстого уже находился в печати и одновременно репетировался в ленинградском Большом Драматическом театре (премьера состоялась 14 апреля), вышел русский перевод чапековской драмы И. Мандельштама<sup>3</sup> и Е. Геркена, также сделанный с немецкого текста О. Пика и также носивший название «ВУР. Верстандовы универсальные работари». Тогда же в Чехии был создан наконец первый русский перевод пьесы Чапека непосредственно с чешского языка. Заслуга этого перевода принадлежала русскому писателю-эмигранту И. Ф. Каллиникову (жившему в Чехии с 1920 г.). Титул книги в данном случае полностью соответствовал оригиналу (сохранена была и англоязычная стилизация заглавия: К. Чапек. R.U.R. Rossum's Universal Robots. Коллективная драма в 3-х действиях с прологом. Прага: Пламя, 1924). Но это опять-таки уже 1924 год. А в России о переводе Каллиникова стало известно еще позднее.

Таким образом, если даже допустить, что Толстой что-либо слышал о пьесе Чапека уже перед майской поездкой в Москву, то знал он ее, как и Кроль, только под названием «ВУР» и не мог сообщить Булгакову другого заглавия. А тем самым отпадает и единственный аргумент (упомянутая аббревиатура) в пользу осведомленности Булгакова о пьесе Чапека уже весной 1923 г.

Ко всему прочему Булгаков и не мог бы рассчитывать, что читатели газеты поймут его аббревиатуру как отсылку к пьесе Чапека. До интервью Толстого журналу «Жизнь искусства» об этой пьесе в России попросту еще ничего не знали. Сведения о ней еще не проникли в российскую печать. Только позднее, в конце 1923 г. появились еще три мимолетных упоминания о ней – все в четвертой книжке ежеквартального журнала «Современный Запад», да и они страдали существенным дефектом (см. дальше), практически сводившим на нет их информационную ценность. Одно из этих упоминаний мелькнуло в небольшом обзоре текущей чешской литературы, принадлежавшем известному чешскому литературоведу и критику Арне Новаку. В этом обзоре обронена и фраза о Чапеке как «авторе смелой утопической трагедии в жанре Уэллса “R.U.R.”, завоевывающей в настоящее время сцены Европы и Америки»<sup>4</sup>. Чуть больше говорится о его пьесах «Из жизни насекомых» и «Средство Макропулоса» и о романе «Фабрика Абсолюта». Однако фамилия Чапека в этом

обзоре последовательно воспроизводится в искаженном виде. В каких-нибудь полутора десятках строк, посвященных ему, она упоминается восемь раз, и во всех случаях вместо Чапек пишется Капек. (Имя в свою очередь воспроизводится как Карель.) О происхождении ошибки остается только гадать, тем более, что текст перевода в целом не вызывает особых нареканий. Встречаются, правда, единичные погрешности в передаче и других имен и фамилий – например, Зейферт вместо Сейферт, русифицированные Иосиф вместо Йозеф и Юрий вместо Иржи. Но как правило имена и фамилии воспроизводятся верно. Исключения не составляет и однофамилец Карела Чапека, чешский прозаик К. М. Чапек (Чапек-Ход. – С. Н.), говоря о котором, автор призывает не путать его с... Капеком! Каково бы ни было происхождение загадочной ошибки, она остается свидетельством полного незнания лицами, причастными к публикации обзора (будь то переводчик, редактор или корректор), ни имени, ни фамилии Карела Чапека.

Более того, фамилия Чапека в том же искаженном виде фигурирует в журнале и в двух анонимных упоминаниях о его пьесе в разделе мелких хроникальных заметок, где сообщается о ее издании в Англии<sup>5</sup> и постановке на сцене в Праге. В последнем случае анекдотически звучит и характеристика содержания пьесы. Сказано, что «“WUR” обозначает *Werstands Universal Raboters* – общество для приготовления искусственных людей. Чапек полагает, что при дальнейшем прогрессе естественный способ рождения на свет людей будет заменен искусственным оплодотворением»<sup>6</sup>. (Создается впечатление, что и обзор Новака, и обе заметки были заимствованы из какого-то зарубежного, скорее всего немецкого, источника, где уже содержались отмеченные ошибки, связанные с неточным переводом с чешского и прочтением чешского «С» как «К».) Путаница с фамилией Чапека, не говоря уже о курьезном разъяснении смысла его драмы, делала все три сообщения совершенно невнятными. Единственным источником достоверных сведений о пьесе Чапека вплоть до 1924 г. оставалось интервью Толстого.

Проясним, однако, до конца смысл юмористической заметки Булгакова. Речь в ней явно идет о Рурской области Германии. Еще 11 января 1923 г. район Рура вместе с Рейнской областью был оккупирован французскими и бельгийскими войсками (советское правительство сразу же выступило с заявлением, осуждавшим эту акцию). Плакат «Мы вам не Рур» скорее всего мог появиться в мае 1923 г. в атмосфере, сложившейся после меморандума министра иностранных дел Великобритании Дж. Н. Керзона, содержавшего ультимативные требования к России. Булгаков сам присутствовал 12 мая на грандиозной демонстрации в Москве, организованной в знак протеста против ультиматума

Керзона, и описал ее в своем дневнике и в фельетоне «Бенефис лорда Керзона». Демонстранты несли плакаты вроде: «Не шутите с огнем, господин Керзон», «Порох держим сухим» и т. п. Того же рода и плакат «Мы вам не Рур» (2, 296).

Название юморески Булгакова не было повторением сокращенного буквенного заглавия, придуманного Чапеком для своей пьесы, а лишь подчеркивало авторскую иронию по поводу неожиданного и комичного истолкования наивной дамой слова «Рур» как аббревиатуры. Булгаков вообще иронизировал тогда над повальным увлечением аббревиатурами и сокращенными названиями, в изобилии появившимися и вошедшими в моду в послереволюционные годы и в эпоху нэпа. Первое же впечатление от Москвы после приезда в столицу в 1921 г. было связано у него с такими словообразованиями. Едва сойдя с поезда и ступив на московскую землю, он был поражен диковинным плакатом: «Серый забор. На нем афиша. Огромные яркие буквы. Слово. Батошки! Что ж за слово-то? Дювлам. Что ж значит-то? Значит-то что ж? Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского. <...> Присел на тумбочку и, как зачарованный, усталился на слово. Ах, слово хорошо. А я, жалкий провинциал хихикал в горах (на Кавказе. – С. Н.) на завполписка! Куда ж к черту» (1, 492). Здесь тот же юмор, что и в «Самоцветном быте». Вспомним и фельетон Булгакова «Похождения Чичикова» со знаменитым фиктивным предприятием – предприятием-фантомом под названием «Пампуш на Твербуле» (памятник Пушкина на Тверском бульваре) и т. д.

Вернемся, однако, к Толстому. Скорее всего и сам он впервые услышал о пьесе Чапека уже после своей майской поездки в Москву. Это вроде бы подтверждается и изложением фактов в материалах упомянутого судебного разбирательства между Кролем и Толстым (оно состоялось в декабре 1924 г. в Ленинграде). В решении суда записано: «В июле месяце 1923 г. в Берлине (Германия) истец Кроль заключил договор с ответчиком Толстым, в силу которого они согласились работать совместно над переводами и обработкой немецких и других иностранных пьес для русской сцены <...> первыми работами стороны избрали пьесу чешского писателя Карла Чапека “Верстандовы универсальные работари” и пьесу Лотаха (должно быть: Лотара. – С. Н.), во исполнение этого истец сделал построчный (так! – С. Н.) перевод пьесы К. Чапека и переслал его ответчику; после ознакомления с переводом и содержанием пьесы ответчик, который к тому времени уже в Москве узнал, что перевод этой пьесы (имеется в виду перевод И. Мандельштама и Е. Геркена. – С. Н.) предполагался к изданию Госиздатом, но был запрещен цензурой, нашел ее идеологически неприемлемой, несценичной и решил использовать ее тему – бунт механических людей против капитализма – для самостоятельного произ-



ведения; после двухмесячной работы ответчик Толстой, используя тему Чапека, закончил пьесу, назвав ее “Бунт машин”, пьеса под этим названием <...> появилась в печати сначала в № 2 Ленинградского журнала “Звезда”, потом отдельным изданием в издательстве “Время” <...> Пьеса с 1924 г. принята и ставится на сцене Ленинградского Большого Драматического театра. До написания пьесы ответчик Толстой вел переговоры о ней с Художественным Советом этого театра, который был знаком с содержанием пьесы ВУР Чапека и разделял мнение ответчика о ее идеологических и сценических недостатках. После окончания ответчиком “Бунта машин” Ленинградским Госиздатом был издан перевод пьесы “ВУР”<sup>7</sup>.

Материалы процитированного протокола позволяют составить более конкретное представление о последовательности и стадиях работы Толстого над пьесой «Бунт машин». Как мы видим, договор между ним и Кролем был заключен в июле месяце. Естественно, понадобилось некоторое время для создания текста перевода и пересылки его в Россию, куда Толстой прибыл 1 августа из эмиграции. Непосредственная работа над пьесой проходила, видимо, в августе–октябре, а полностью была завершена в ноябре. (Под текстом журнальной публикации Толстой поставил дату: 25 ноября 1923 г.)

Протокол отчасти проливает свет и на некоторые обстоятельства, сопутствовавшие созданию, постановке и публикации пьесы по мотивам Чапека. Конечно, отстаивая свою правоту в споре с Кролем и обосновывая необходимость переработки пьесы, Толстой мог дополнительно акцентировать и усиливать какие-то моменты. Вполне возможно, что это относится и к цензурным трудностям, с которыми столкнулись Мандельштам и Геркен при издании своего перевода. Трудности эти были, вероятно, не столь уж непреодолимы. Как никак, пьеса Чапека была-таки опубликована – практически одновременно с «Бунтом машин» Толстого. Правда, текст сохранил следы уступок переводчиков цензурным требованиям. Особенно последовательно они стремились ослабить религиозную окраску некоторых сцен, опустили многие реплики служанки Наны, а в финале пьесы «убрали» целую цитату из Библии – о шестом дне творения, когда был создан человек<sup>8</sup>. Кушоры явно объясняются той атмосферой антирелигиозного психоза, который царил тогда в стране, насаждался сверху и достиг особого накала как раз в 1922–1923 гг. (Характерно, что и Толстой в заключительной сцене пьесы «Бунт машин» постарался избежать библейских параллелей, заменив их своего рода языческим гимном жизни, а от образа служанки Наны с ее патриархальной моралью и набожностью вообще отказался.) Можно говорить и о некотором усилении переводчиками социального звучания пьесы, главным образом, с помощью отдельных сти-

листических сдвигов. Однако других существенных примет, которые свидетельствовали бы об учете переводчиками цензурных возражений или их вероятности, в переводе Мандельштама и Геркена практически нет. В этой связи ссылки Толстого на цензуру, как и формулировки типа «идеологически неприемлемая» (явная дань советским словесным штампам той поры), выглядят преувеличенными. Видимо, форсированы и утверждения о недостаточной сценичности пьесы. Ведь ставили же ее и в Европе, и в Америке, и в России.

В меньшей, если не большей, степени играло, видимо, роль собственное стремление Толстого придать более актуальное звучание теме понравившейся ему чешской пьесы, что отвечало и атмосфере, царившей в советской литературной среде, в которую он окунулся теперь. Формула «бунт механических людей против капитализма» в достаточной мере характеризует вектор декларированного им переосмысления пьесы Чапека. Мотивы социальной конфликтности хотя и присутствует в этой пьесе, но далеко не выступают на первый план. Чешский исследователь П. Яноушек с полным основанием отметил, что в драме Чапека «характерный для эпохи и часто изображавшийся тогда социальный конфликт переведен в иную плоскость, и речь идет о столкновении не столько между классами или иными группами, сколько между всем человечеством и чем-то нечеловеческим»<sup>9</sup>. Толстой шел в обратном направлении.

Как показано в упомянутой работе О. М. Малевича, автор «Бунта машин» усилил и вывел на первый план тему социального гнета, объектом которого выступают у него и роботы, придал владельцу комбината по производству искусственных людей черты диктатора-милитариста, а восстание роботов непосредственно связал с темой социальной революции в человеческом мире (роботы и восстают в пьесе Толстого под влиянием революционной агитации). В результате смысл пьесы оказался существенно смещенным по сравнению с драмой Чапека, а его философская идея суженной.

Идеологическая «адаптация» тех или иных произведений была в описываемое время достаточно распространенным явлением. Яркий пример тому (связанный также с чешской литературой) – история издания в СССР романа А. Ирасека «Псоглавцы». Написанный еще в 1884 г. и посвященный острому социальному конфликту чешских крестьян Ходского края с закрепощавшим их всесильным правителем провинции, на стороне которого оказались и пражские власти, и суд, этот исторический роман (действие происходит в XVII в.) пользовался в революционное время огромной популярностью в России. Его автор, еще здравствовавший в 20-е гг. и отнюдь не принадлежавший к левым кругам у себя на родине, едва ли подозревал, что его книга на протяжении полутора десятилетий 12 раз издавалась в Советском Союзе, причем тиража-

ми в десятки тысяч, а в ряде случаев и в 100 тысяч экземпляров (издания 1923 и 1931 гг.), и широко использовалась в агитационных целях. Специально изменялось заглавие. В 1919 г. (как и ранее в изданиях периода революции 1904–1905 гг.) она выходила под названием «За свободу», в 1925 г. под заглавием «Против панов». Соответствующие акценты делались в предисловиях, комментариях и т. д. В целях усиления агитационного эффекта издатели шли также на переложение и обработку текста (обработка А. Алтаева и В. Н. Залежного в издании 1925 и 1928 гг., переложение М. Мишева в издании 1929 и 1930 гг.). При этом социально-классовый конфликт заострялся еще больше, и произведение начинало походить на агитационную брошюру, иллюстрирующую классовую борьбу<sup>10</sup>.

Толстой, естественно, был художником несравненно более крупного масштаба и обладал слишком развитым эстетическим вкусом, чтобы опускаться до создания агитационных поделок. Он избежал социологической вульгаризации темы. Однако и он хотел придать (и придал) заимствованной теме новые идейные акценты. Подобным образом понятая творческая задача также была одним из стимулов к новому воплощению чапековского сюжета.

Самое главное – пьеса Чапека стала для Толстого своего рода наваждением, хотя он и полагал, что написана она недостаточно опытным автором. (О Чапеке-писателе и театральном деятеле – а Чапек в это время не только занимался литературным творчеством, но и служил завлитом и режиссером в пражском театре «На Виноградах» – он вообще, по-видимому, еще мало что знал.) Как писатель Толстой обладал сильным потенциалом собственной творческой инициативы, о чем говорят и такие его вещи того времени, как «Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина» и т. п. Но его художественной натуре свойственно было зажигаться вдохновением и от чужого огня, от произведений других авторов (вспомним в этой связи и историю его повести «Золотой ключик» и образа Буратино, восходящих к «Приключениям Пинокио» Карло Коллоди). Толстовские вариации на тему пьесы Чапека при всей их вторичности отмечены своими художественными достоинствами и находками. Чешский писатель вдохновил его на активные творческие поиски. И вместе с тем невозможно отрицать, что история с использованием пьесы Чапека не лишена была со стороны Толстого явной некорректности по отношению к ее автору. Это, между прочим сразу отметил и осудил М. Горький, заботившийся тогда о доброй репутации русской литературной среды. Ознакомившись с пьесами Чапека и Толстого, он писал в июне 1924 г. из Сорренто В. Ф. Ходасевичу: «Мне кажется, что мы, русские литераторы, накануне крупного скандала, не лестного для нас. Дело в том, что чех Чапек написал весьма интерес-

ную и талантливую пьесу, а граф А. Н. Толстой “Бунт машин”, тоже пьесу. В маленьком предисловии к ней Толстой признает, что он “взял тему Чапека”, но из текста его работы явствует, что он взял и действующих лиц, да не постеснялся сделать и текстуальные заимствования. Не понимаю, что это? Торопливость, небрежность, отрицание или незнание литературных традиций <...> Жду, когда Чапек узнает, как поступили в России с его пьесой, – будет большой и неприятный шум»<sup>11</sup>.

Шум действительно был, в том числе в западной печати. Протеста из окружения Чапека не последовало главным образом в силу того, что Россия не состояла тогда членом международной конвенции об охране авторских прав. Только позднее, в середине 30-х гг., когда Прагу посетила делегация советских писателей, в состав которой входил и А. Толстой, состоялась личная его беседа с Чапексом, и ситуация разрядилась. Встреча произошла, как это ясно из письма Толстого Л. И. Баршевой, 6 октября 1935 г. «После подписей (подписывания книг. – С. Н.), – сообщал Толстой, – банкет. Познакомился и разговаривал со знаменитым Чапексом (автором пьесы, из которой я сделал “Бунт машин”»<sup>12</sup>.

Брат жены Чапека и поверенный в его делах Карел Шейнпфлюг вспоминал: «По рассказу Чапека А. Н. Толстой в присутствии М. Кольцова стал объяснять, как обстояло дело с использованием пьесы “R.U.R.”. Он сообщил, что драма ему очень понравилась и он хотел ознакомить с ней советскую общественность. Однако в том виде, в каком пьеса была написана, это не получалось и тогда он обработал (upravil) ее, чтобы она отвечала советским условиям. Чапек разрешил ситуацию очень просто. Он спросил: “А понравилось это?” Толстой сказал, что “пьеса имела большой успех и долго шла на сцене”, на что Чапек, махнув рукой, произнес: “Ну так все в порядке”»<sup>13</sup>. Существует, правда, устное предание, что примирительному жесту Чапека предшествовала еще одна фраза. После того как Толстой сообщил, что пьеса имела успех, Чапек будто бы отреагировал словами: «Ну так я вас поздравляю!» Чувство юмора, никогда не покидавшее Чапека, не изменило ему и на этот раз.

Появление пьесы «Бунт машин» имело двоякие последствия. С одной стороны, она на некоторое время как бы «заместила» собой драму чешского писателя и заслонила ее, отчасти даже ограничила ее продвижение на русскую сцену. Правда, и она все же была поставлена несколькими любительскими театральными коллективами в Ленинграде. Но первая драматическая сцена в городе на Неве оказалась для нее закрытой, занятой. С другой стороны остается фактом, что именно Толстой проявил инициативу и сообщил соотечественникам об этой пьесе, восторженно отзывавшись о ней. Его интервью журналу

“Жизнь искусства” дало возможность нашим читателям не только впервые узнать об этой драме, но и составить пусть самое общее представление о ее содержании и сюжете. (Сразу же высоко оценил эту драму и Максим Горький, назвавший ее, как мы уже знаем, «весьма интересной и талантливой»). Но его мнение было высказано только в 1924 г., почти через год после интервью Толстого, а самое главное – высказано в частном письме. Оно не стало достоянием широкой публики, в отличие от информации Толстого.) В свою очередь постановка «Бунта машин» Толстого в самом престижном театре северной столицы, где она была сыграна 36 раз, и резонанс в театральных и литературных кругах также привлекали внимание и к Чапеку. Парадоксальным образом этому способствовала и атмосфера некоторой сенсационности, которая сопровождала тогда имя Толстого – дворянина и эмигранта, вернувшегося в Россию и перешедшего на сторону советской власти. За ним закрепилась экзотическая репутация «трудового» и «красного» графа.

Авторы отзывов о драме Толстого в определенной мере расходились в ее оценках. Самым восторженным был темпераментный отклик Корнея Чуковского, который почувствовал в пьесе «мажорную» атмосферу упоения энергией жизни и любви, противопоставленной высокомерным амбициям рассудка<sup>14</sup>. Правда, куда меньше пьеса понравилась ему в сценическом исполнении, и он даже не досмотрел спектакль до конца<sup>15</sup>. Отклики на постановку «Бунта машин» порой содержали ценные мысли и непосредственно о достоинствах драмы Чапека. Особенно выделялась в этом отношении рецензия А. Меньшого, которая появилась уже через две недели после премьеры «Бунта машин» и о которой следует сказать специально. Ее автор годом раньше видел пьесу Чапека на сцене берлинского Театра ам Курфюрстендам. Имея теперь возможность сравнивать, он решительно отдал предпочтение драме Чапека. По его мнению, расширение тематики пьесы (изображение обывательской среды и т. д.) не пошло ей на пользу, перегрузило ее и приглушило ее философское содержание. «Этот спектакль не произвел на меня сильного впечатления <...>, – признавался рецензент. – Тот спектакль потряс меня, произвел впечатление неизгладимое. И это – несмотря на то, что в театре “Ам Курфюрстендам” играют гораздо хуже, чем в Большом <...>. У Толстого <...> из-за лесу дров не видно. Из-за огромного множества эффектов не видно основной мысли. А ведь пьеса философская, и основная мысль – самое в ней главное. У Толстого приходится эту мысль вылавливать. Она мелькает там и сям, то в одной реплике, то в другой реплике. Надо <...>, прослушав или прочитав пьесу до конца, сопоставить все эти реплики, все эти ударные места, – понять, осмыслить, остановиться, подумать – и тогда только все становится ясно... Это походная пьеса, пьеса, сделанная мастером, не выстраданная человеком. И нет

в ней поэтому органического выстраданного драматизма. У Чапека как раз все это есть <...>. Прежде всего огонь есть. Огромное напряжение есть. Пьеса насыщена мыслью и эмоцией. И красной нитью через всю пьесу проходит тревога. Тревога Человека за человечество»<sup>16</sup>.

Причину различий между пьесами Меньшой усматривал в несовпадении особенностей самого таланта Чапека и Толстого, сильных сторон их дарований. Вместе с тем, по его суждению, могла сказаться и разница духовной атмосферы в Западной Европе и в России: «Может быть, объективные условия тут больше всего повинны. Нельзя ведь, в самом деле, в Советской России, где пронесся ураган революции, и в центральной Европе, где сейчас затишье перед бурей, где урагана еще не было, но чувствуется приближение урагана, и чувство это, предчувствие это тревожное разлито в воздухе – нельзя, говорю я, в России и центральной Европе писать одинаково. Здесь можно уже писать спокойно-холодно, а там... Там, в предчувствии роковых минут»<sup>17</sup>.

Можно соглашаться или не соглашаться, либо в разной степени соглашаться с характеристиками пьесы Толстого в рецензии Меньшого, но нельзя не отдать должного его проникновенному осмыслению драмы Чапека, постижению ее глубинного смысла. После интервью Толстого мнение Меньшого было самой яркой и высокой оценкой этой пьесы в русской печати не только 1920-х гг., но и всего межвоенного периода.

Интерес к Чапеку, первый импульс которому дал Толстой, передавался и другим деятелям литературы и театра, в том числе А. В. Луначарскому, К. И. Чуковскому, кинодраматургу Г. А. Гребнеру и режиссеру А. Н. Андриевскому, поставившим в 1935 г. фильм о роботах «Гибель сенсации» – по мотивам пьесы Чапека «R.U.R.», С. И. Кирсанову, написавшему в 30-е г. «Поэму о роботе», и другим. Но, может быть, особый интерес представляет приоткрывшийся в последнее время творческий контакт с Толстым и Чапеком такого писателя, как Михаил Булгаков. Характерно, что творчество Чапека привлекло и внимание Андрея Платонова, откликнувшегося в печати на его романы «Гордубал» и «Война с саламандрами».

## Примечания

<sup>1</sup> Злат А. О новых работах А. Н. Толстого. Из беседы // Жизнь искусства. Пг., 1923. № 32. С. 9.

<sup>2</sup> Кроль Георгий Александрович (1893–1932, иногда фамилия пишется как Кролль) – актер и режиссер театра и кино, член правления возникшего в начале 1920-х годов Союза русских сценических деятелей в Берлине.

<sup>3</sup> Не путать с поэтом О. Э. Мандельштамом. Переводил Исая Бенедиктович Мандельштам (1885–1954).

<sup>4</sup> *Новак А.* Чешская литература // Современный Запад. Журнал литературы, науки и искусства. Пг., 1923. Кн. 4. С. 206–208.

<sup>5</sup> Современный Запад... Пг., 1923. Кн. 4. С. 246.

<sup>6</sup> Там же. С. 247.

<sup>7</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Д. 1097. Л. 1–2. (Решение Ленинградского Губернского Суда по Гражданскому Судебному Отделению).

<sup>8</sup> Ср.: *Минц З. Г., Малевич О. М. К. Чапек и А. Толстой...* С. 126.

<sup>9</sup> *Janoušek P.* Proměny dramatu. Praha, 1989. S. 73.

<sup>10</sup> См. подробнее: *Филипчикова Р. Л.* Алоис Ирасек в России и в СССР // Чехословацко-советские литературные связи. М., 1964. С. 13–25.

<sup>11</sup> Письма М. Горького к В. Ф. Ходасевичу // Новый журнал. XXXI. Нью-Йорк. 1952. С. 191–192.

<sup>12</sup> Переписка А. Н. Толстого в 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 238.

<sup>13</sup> *Scheinpflug K.* Můj švagr Karel Čapek. Praha 1991. S. 100–101.

<sup>14</sup> *Чуковский К.* Портреты современных писателей. Алексей Толстой // Русский современник. М., 1924. Кн. 1. С. 253–270.

<sup>15</sup> *Варламов А. Н.* Алексей Толстой. С. 324–325.

<sup>16</sup> *Меньшой А.* О «Бунте машин» // Жизнь искусства. 1924. № 18. С. 13.

<sup>17</sup> Там же.

## Оглавление

От автора .....	4
Искусство научной фантастики, философской притчи и повествования «с ключом» .....	9
Сатира, гротеск и иносказания .....	20
Поэтика зашифрованных мотивов и параллельных семантических полей ..	29
«Фамилии вымышленные, но...» .....	42
Ирония истории .....	56
«А сову эту я разъясню...» .....	62
Пьесы о новых Адамах. Карел Чапек, Алексей Толстой и Михаил Булгаков .....	80
«Я нашел ключ к пьесе, который меня интересует» .....	93
Интертекст с Библией .....	98
В невидимой части ассоциативного спектра .....	113
Спор на Патриарших и Иммануил Кант .....	144
С думой о судьбах родины .....	151
Любовь с первого взгляда и выброшенные цветы .....	161
«Это не утопия, а современность» .....	168
<b>Приложение</b>	
К истории знакомства с пьесой К. Чапека «R.U.R.» в России .....	179
Оглавление .....	191



Научное издание

С. В. Никольский

НАД СТРАНИЦАМИ АНТИУТОПИЙ  
К. ЧАПЕКА И М. БУЛГАКОВА  
(ПОЭТИКА СКРЫТЫХ МОТИВОВ)

Монография подготовлена к печати  
в отделе редакционной подготовки рукописей  
Института славяноведения РАН

Подписано в печать 24.11.2009. Печ. л. 12,0.  
Тираж 300 экз. Цена договорная.

С.В. Никольский. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. Поэтика скрытых мотивов. М. 2009.

### Авторские дополнения к тексту и список выявленных опечаток

#### Дополнения

К странице 34, 5-я строка снизу.

По мнению авторов, изображая людей через картины поведения насекомых; можно было многое сказать о человеческих отношениях «острее, пластичнее, без лишних слов, подступов и разъяснений». Как показали последовавшие вскоре сценические воплощения комедии, она представляла богатый простор и для творческого использования средств различных видов искусства – красочной зрелищности цветовой феерии, возможностей балета, пантомимы, театра теней. В постановке К.Г. Гилара (в качестве сценографа выступал сам Й. Чапек) сцена превращалась то в цветущий сад и бар (тема флиртующих бабочек), то в панораму муравейников, стилизованных под стандартизированный город, и обиталище безликих жителей-автоматов. В типажах и униформах муравьев-воинов и диктаторов просвечивали аналогии с германским милитаризмом. В пьесе Чапеков нет научно-фантастического элемента (играющего такую важную роль в булгаковских повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце»). Интерес зрителей поддерживается в данном случае иными способами. Ставка делается прежде всего на экспрессивную выразительность самого инсектного кода, когда пороки человеческого мира демонстрируются сквозь призму представлений о насекомых.

К странице 41, перед первым абзацем.

<sup>6a</sup> Похоже, что автор позволил себе даже аллюзию, связанную с покушением на Ленина после его выступления на заводе Михельсона: в повести изображен эпизод, когда Персигов, покидая после лекции помещение Цекубу, вдруг почувствовал себя плохо и ему показалось, что кровь у него течет по шее, но тотчас пришел в себя, выпив стакан воды (2, 80). Скорее всего Булгаков сомневался в самом факте покушения, допуская возможность политической инсценировки. Такого рода сомнения высказывались иногда и позднее в связи с многими неясностями и противоречиями в этом событии и самом его расследовании (См., напр., газету «Совершенно секретно» 1987, № 7, с. 20-21). Другое дело – степень обоснованности и правдоподобности подобных подозрений.

К странице 150, 1-я строка снизу (сноска № 16).

<sup>16</sup> Вновь процитируем А.Н. Сисакяна:

Учитель, таинство твое  
Я понял лишь сейчас:  
Ты не ушел в небытие,  
А растворился в нас.

(Сисакян А.Н. Дружба. Творчество. Память. Дубна, 2009. С. 312). Стихотворение посвящено памяти известного российского физика Н.Н. Боголюбова.

### Опечатки

страница	строка	напечатано	должно быть
21	5 сн.	appeae	appeal
28	7 св.	menschheiet	menschheit
37	4 св.	И т.д.	И т.д. <sup>6a</sup>
41	11 св.	калош	калош из прихожих и
64	4 св.	храма <sup>5</sup>	храма
64	13 св.	страна»	страна» <sup>5</sup>
70	20 сн.	Как погибали	Так погибали
73	13 сн	хронотроп	хронотоп
78	6 сн.	Как погибали	Так погибали
79	9 сн.	Как погибали	Так погибали
121	15 сн.	Троцкого?	Троцкого
130	6 св.	царь Михаил	царь из рода Романовых Михаил
131	18 сн.	всю повесть или ее	все повествование или его

