

Война в доме. Михаил Булгаков между «красными» и «белыми»

Введение

Название моего доклада предполагает, что Михаил Булгаков представляет собой некую загадку. Так, будто у него было три жизни, сам он был своего рода таинственным магом, да и к тому же написал собственное евангелие. Это наихудшие рекомендации из тех, что только можно представить себе, дабы привлечь к нему внимание историка, занимающегося XX веком. Разумеется, я познакомился с этим писателем не благодаря такого рода расхожим мнениям, а через его сочинения. Я немного отведал «Роковых яиц», понаблюдал за последствиями пересадки «Собачьего сердца» и подслушал застольные разговоры «Турбиных» — и со мной что-то произошло. Еще никто не пытался рассказать мне о первых годах советской истории так. Я долгие годы мучился со своей докторской диссертацией о «белом движении», а тут романист, драматург и фельетонист, пишущий, очевидно, лучше меня, рассказывает мне, в чем заключалось трагическое, губительное влияние Гражданской войны. При этом нет ничего от героического пафоса и позы победителя, как то характерно для революционной литературы («Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова), от меланхолического эпического размаха «Тихого Дона» Шолохова, нет и никакой фальшивой сентиментальности «Хождения по мукам» Алексея Толстого. Тщетно, бесполезно искать там и лирических отступлений, базирующихся на личных переживаниях, как в позднем сочинении Бориса Пастернака «Доктор Живаго». Причина проста: булгаковский роман «Белая гвардия» (1923-1925 гг.) никто не знал.

Написанную на его основе пьесу «Дни Турбиных» (впервые поставленную в 1926 г. и шедшую на сцене вплоть до 1941 г.) или видели вживую или знали о ней лишь понаслышке. Она была запрещена к публикации.

С 1966/1967 гг., строго говоря, лишь с распадом Советского Союза, положение изменилось. Великие революционные эпосы оказались практически забыты, а Булгаков принадлежит сегодня к самым популярным авторам XX столетия. Его сочинения переведены на все основные языки мира. В Германии он и вовсе находится в чрезвычайно привилегированном положении, он переведен почти полностью (его собрание сочинений вышло у нас в 13 томах). Лишь Набоков удостоился сходной чести. А в России? Нет никаких сомнений: для всех здесь «Булгаков — наш». Он «один из нас». Издано несколько собраний его сочинений (от 5 до 8 томов). Он значится в репертуаре Московского художественного театра. В школе он в списке «обязательных для изучения» авторов. Короче, запоздавший классик литературы XX века.

Прежде всего, я хотел бы объяснить в своем докладе, почему и как я, историк, занимаюсь литературой, а именно Булгаковым. Далее речь пойдет об анатомии (Гражданской) войны в булгаковской прозе и драматургии. Следующий раздел я посвящу топографии булгаковского мировидения — конкретно «жилью», «дому», «городу» как центральным его координатам. Далее я порассуждаю о магической составляющей (в широком смысле как чего-то исполненного тайны, демонического, дьявольского) в истории. В заключение я хочу выделить некоторые аспекты, которые представляются мне важными в определении значения и места этого автора, исходя из исторической перспективы. Здесь я хотел бы подчеркнуть, что мой анализ базируется, прежде всего, на романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных». Это опорные/базовые произведения булгаковского мировоззрения и его философии истории. Тот, кто более тесно занимается

романом «Мастер и Маргарита» – чего я в рамках моего доклада сделать не могу – снова и снова наталкивается на материал Гражданской войны.

Булгаков как свидетель своего времени и как автор

Как я дошел до того, чтоб заняться литературой вообще и Булгаковым в частности?

1. Очевидно, любопытство историка возбуждает само совпадение биографии и исторического отрезка времени. Но более существенным мне представляется то, как случайное свидетельство о времени находит отражение в произведениях писателя. Обе линии, биографическая и писательская, в данном случае очень тесно связаны друг с другом. Поэтому я не буду здесь подробно вдаваться в литературоведческий спор, который пытаются разрешить пуристы дословной, базирующейся на букве произведения интерпретации (например, Вольф Шмид, 2009) и сторонники биографического начала. Как и в случае, например, с Исааком Бабелем или Николаем Гумилевым, Андреем Платоновым, Осипом Мандельштамом, Борисом Пильняком чистый анализ текста без учета временного контекста ведет, по моему мнению, к внеисторическим абстракциям или упрощению по существу. Способность автора верно и точно высказаться относительно собственной эпохи коренится в литературно-языковой традиции его времени. То, что оказывается общепризнанным и выходящим за рамки конкретной эпохи, выделяет конкретного автора из массы его коллег, познавших лишь кратковременный успех. Бесспорно лишь то, что учет биографического элемента при анализе литературных произведений в каждом конкретном случае остается весьма спорным (то же касается и других наук).

2. Повод глубже заняться творчеством наиболее значимых писателей того или иного времени дает и уже далеко не новый, но все еще побуждающий к дискуссии спор об историописании как литературном жанре. Одна из наиболее старых версий этого спора крутилась – по меньшей мере, в 1970-е гг. – вокруг различных методов исследования и изобразительных форм. В соответствии с ней событийная история являлась скорее «рассказывающей», а структурная – «аналитической». На острие дискуссии оказался сначала казавшийся внутридисциплинарным спор между историками относительно утверждения одного литературоведа (Хейден Вайт), что любой текст не что иное, как языковая конструкция. В таком случае, работы историков с их источниками всего лишь «нарративы», то есть интерпретации (фикции) действительности, но не она сама. Интересным в последующих дебатах было то, что проблема аутентичности (а в последнее время снова все сильнее звучат речи о «правде в истории») привлекла к себе широкое внимание. В литературе аутентичность понимается совершенно иначе, чем в историописании. Какой-нибудь роман может быть «аутентичным» без верифицируемых документов. Исключительно за счет искусного владения языком он может уловить настроения, манеры поведения, чувства и эмоции, характерные для какого-то отрезка времени. Напротив, сочинение историка должно соответствовать строгим критериям в выборе источников и их критике. Добросовестность и чувство стиля в том, что касается языка, подчиняются у историков другим критериям в сравнении с писателями. Точность в определениях и понятиях для них важнее эlegantности языка в описании. Но это не означает, что всерьез следует воспринимать лишь высушенный и деловито-чопорный опус историка. Науку истории необходимо четко отделять от фиктивного мира, рожденного воображением. Таким образом, тот из историков, кто занимается литературными произведениями, переходит границу.

Насколько литература вопреки всему может стать «источником» исторического познания, именно об этом пойдет речь.

Назад к Булгакову: его происхождение и становление указывают на неповторимые, единственные в своем роде, в то же время некие типические черты. Они не являются необычными для интеллектуалов эпохи большого перелома – от последних лет царской империи до сталинского времени. Выходец из семьи теолога, Булгаков изучал медицину, практиковал как врач, Первую мировую войну проработал в лазаретах, в Киеве оказался посреди смуты и сумятицы гражданской войны, колебался в решении, эмигрировать или остаться в послереволюционной России. Он радикально порвал с профессией, перебрался в Москву, стал самостоятельным писателем в надежде создать эпохальное литературное произведение. Поскольку все расплозлось по швам, Булгаков недолго полагался на привычные пути. В утерянный мир он намеревался вернуться иными, новыми путями (биографию Булгакова см. Земская (2004), Петелин (2000), Мильне (1990), Чудакова (1988)).

Так или иначе, с самого начала лично пережитое находит отражение в его произведениях в намеренном отчуждении. Автобиографическое и выдуманное смешиваются. Религиозное мироощущение и медицинские опыты, эксцесс с наркотиками и кровавый дурман (навеянный серийными ампутациями в лазарете) – революция и гражданская война кажутся ему театром абсурда. Посреди этого беспримерного хаоса нарастает давление – необходимо определиться политически, выбрать партию. Из этого фонда собственного опыта и переживаний Булгаков и черпает свои мотивы. Пьесы, фельетоны и рассказы и, разумеется, оба романа, обрамляющие его путь в литературе – «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» – продукты сознательного свидетельства своего времени. Писатель хочет одновременно охватить, отобразить эпохальные события и банальность повседневности, все

пространство происходящего и ниши индивидуального бытия, неотвратимость перемен и странное упорство существующего порядка. Из этого амбициозного замысла (а сравнения с Пушкиным и Толстым представляются ему уместными) рождается произведение, которое сколь фрагментировано, столь и закончено.

Парадоксально и другое. Булгаков постоянно недоволен собой и своими сочинениями. Он будет напуган травлей со стороны радикальных групп в 1920-е гг., а в 1930-е гг. из-за запрета на публикацию при Сталине будет поставлен на грань катастрофы, тем не менее, создаст великое произведение. С одной стороны, оно будет полно тайного, с другой, совершенно исполнено яснovidения. Так или иначе, подавляющая часть его будет написана «в стол», другая часть пропадет или зачастую чудесным образом сохранится в различных вариантах. Что касается отдельных произведений, то не ясно, кто стал причиной внесенных в текст изменений – цензура, редактор, режиссер или сам автор. С точки зрения исторической рецепции, такое положение дел побуждает задаться вопросом, а можно ли вообще назвать Булгакова советским писателем.

Поскольку сегодня речь должна идти прежде всего о Гражданской войне, последующие размышления и рассуждения базируются прежде всего на романе «Белая гвардия» (в 1925 г. в отрывках он был опубликован в одном московском журнале, а затем запрещен) и на последней сценической версии пьесы «Дни Турбиных» (1926). Оба произведения находятся в тесной связи не только друг с другом, но и со всем, что написал Булгаков. Насколько комплексно можно воспринимать творчество Булгакова, настолько комплексной предстает в нем и советская история, относительно которой рефлексировал Булгаков.

Анатомия (Гражданской) войны

Как (бывший) врач Булгаков – подобно его предшественнику драматургу Чехову – очень внимательно вглядывается в действительность. В качестве военного врача на службе в «белой» Добровольческой армии Юга гибнущей царской империи он ставит на сцене провинциального театра во Владикавказе написанные им самим тексты. Даже его возникшая уже после Гражданской войны малоформатная проза и особенно роман «Белая гвардия» (первый том запланированной трилогии о войне и мире в революционную эпоху) позволяют узнать в нем автора этих ранних его сценических текстов.

Итальянский историк Карло Гинцбург, поборник микроистории, охотно перешагивающий границы научных дисциплин, пытается объяснить проблему аутентичности в исторической науке, прибегая к терминам из античной философии и медицины. *Аутопсия* сообразно им подразумевает непосредственную и высшую форму свидетельства своего времени, запечатленного «с первого взгляда». Как анатом, Булгаков расчленяет все то, что произошло в годы Гражданской войны (1918-1920), на обозримые последовательности событий. Он упорядочивает их в соответствии с разграниченными пространствами, наполненными символическим интерьером. Выразительные и содержательные диалоги, написанные на классическом литературном языке, пронизанном типичными для своего времени неологизмами и диалектизмами, должны были пробудить в читающей публике впечатление «подлинности».

Булгаков образцово работает с материалом Гражданской войны. Хаотические обстоятельства бесчисленных смен правительств в Киеве отражаются, прежде всего, в мире представлений его персонажей. Они репрезентируют неохватный поток событий на территории бывшей империи (разграниченный вкраплением имен «белых» генералов). На горизонте Турбиных и их застольного сообщества мелькают сторонники провозглашенной в январе

1918 г. независимой Украины под водительством гетмана Скоропадского (протееже Германии и Австро-Венгрии), националистической оппозиции при Петлюре, Красной Армии как постоянно присутствующего противника всех из них. Пьеса обходится совсем немногими сценами военного плана. Частная, домашняя обстановка, в которой перекрещиваются события текущей истории, задает тональность спектакля. Зрителю это становится ясно как из мозаики — на основе бесед и реплик персонажей. Даже публичное пространство (лагерь военных действий, ставка Главнокомандующего, дворец гетмана, гимназия, улица) преломляется в камерной манере игры.

Разные и многочисленные лейтмотивы, персонажи и заимствованные цитаты показывают, что Булгаков вписывает себя в традицию классической русской литературы (а именно традицию Гоголя, Толстого и Достоевского). Но применительно к нему речь идет не об обычном, традиционном семейном романе. Лейтмотив происходящего в сценической постановке после многочисленных переработок был существенно изменен: Турбины, а с ними и «белые», поневоле смиряются с безысходностью своего сопротивления, соответственно неизбежностью победы Красной Армии. В романе же скорее возникает впечатление открытой исторической ситуации с неопределенным исходом.

И все же успех усеченной сценической версии романа у публики был грандиозным. С 1926 по 1941 гг. «Дни Турбиных» выдержали около тысячи постановок Художественного театра (единственной сцены, куда эта пьеса была допущена). Булгаков задел нерв событий и оказался под перекрестным огнем ожесточенной борьбы за верховное право истолкования вопросов недавнего прошлого и будущего курса в области культурной политики. Несмотря на значительные уступки, которые он вынужден был сделать, дабы пьеса попала-таки на сцену, он неколебимо верил, что из пьесы видно — он

«бесстрастно [возвышается] над «красными» и «белыми»» (так в его письме, адресованном советскому правительству, от 28 марта 1930 г.). Радикальная официальная литературная критика и руководящие советские функционеры, напротив, обвиняли его в «апологии «белого движения»» и «контрреволюционной» ориентации. Булгаков в своем дневнике (26/27 декабря 1924) сообщает об одной дискуссии, где очень остро спорили о цензуре, особенно о «правде и лжи»:

«Ляшко, пролетарский писатель, чувствующий ко мне непреодолимую антипатию (инстинкт), возражал мне с худо скрытым раздражением: «Я не понимаю, о какой «правде» говорит т. Булгаков? Почему все (?) нужно изображать? Нужно давать «чересполосицу» и т.д.»

Частное жилье как театр мировых событий

Булгаков размышляет о человеческом существовании из перспективы пространства, обеспечивающего приватный характер происходящего. Жилье в контексте «дома» и «города» образует для него сцену театра мировых событий. Здесь протекают не только драмы личные и семейные, (в тесноте коммуналок) проливаются «слезы социализма» (Юлия Обертрайс). Здесь скрещиваются также притязания общества и государства. Личное убежище оказывается в центре истории. Историю делают и проживают в доступных глазу, конкретных пространствах. «Белая гвардия» — киевский роман и роман о Киеве. В 1918-1919 гг. «город» превращается в трофей для сменяющихся в ходе Гражданской войны партий и прибежище для разного рода беженцев. Об этом Булгаков так пишет в «Белой гвардии»:

«И вот, в зиму 1918 года, Город жил странною, неестественной жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в двадцатом столетии. За каменными стенами все квартиры были переполнены. Свои давнишние исконные жители жались и продолжали сжиматься дальше, волею-неволею

впуская новых пришельцев, устремлявшихся на Город. ... Бежали седоватые банкиры со своими женами, бежали талантливые дельцы, ... домовладельцы ... промышленники, купцы, адвокаты, общественные деятели... Кокотки. Честные дамы из аристократических фамилий. Их нежные дочери ... Бежали секретари директоров департаментов ... Бежали князья и алтынники. Поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров. Вся эта масса, просачиваясь в щель, держала свой путь в Город. ... Город разбухал, ширился, лез, как опара из горшка».

Братья и сестра Турбины – медик, впоследствии военный врач Алексей, в незамутненном виде воплощающий собой кодекс чести белого офицера; его младший брат, доброволец, юнкер Николка; их сестра Елена, супруга полковника из балтийских дворян – репрезентируют консервативно-либеральную интеллигенцию. Они придерживаются традиционных представлений о мире и патриотических убеждений. Они утеривают свою идентичность в неразберихе Гражданской войны на Украине. Это некий внешний эквивалент применительно к самому Киеву. Жилье Турбиных – центр происходящих событий и их центр тяжести. То, что происходит на отдаленных фронтах, где ведут борьбу генерал Деникин или адмирал Колчак, не осязаемо, не в непосредственной близости, и все же не остается без последствий. Все это меняет общие настроения, пробуждает надежду или, наоборот, разочарование.

Весьма сдержанная героизация прежде замалчивавшихся белогвардейцев служит, с одной стороны, тому, чтобы противопоставить их окружению Петлюры и других мятежников. С другой стороны, более острой критике самого руководства «белого движения». Офицеры постоянно выражают свое пренебрежительное отношение к «штабной сволочи» и «штабной ораве». Благородство, дружба, чувство ответственности контрастируют с трусостью, подлостью и предательством. Но они распределены не по линии фронта –

между «белыми» и «красными». Выдержка и самоотверженность – не привилегии победителей. Крайне важно для историков, что многочисленные эпизодические персонажи Булгакова остаются анонимными. Неузнанные они творят произвол, страдают от насилия, теряются в этой неразберихе (офицер, дезертир, ремесленник, камердинер, врач, казак, дворник). Их мимолетное явление подчеркивает текучесть/сиюминутность исторического момента, заменимость действующих лиц, забвение принесенных на алтарь Гражданской войны жертв.

Возникает абсолютно иной образ противника. В лице наркома обороны Троцкого Булгаков моделирует, выписывает демонического антигероя, который упомянут и в одном из немногих его публицистических свидетельств еще времен Гражданской войны. Там он высказывается очень резко:

«Перед нами тяжкая задача – завоевать, отнять собственную землю. Расплата началась. Герои-добровольцы рвут из рук Троцкого пядь за пядью русскую землю ... Но придется много драться, много пролить крови, потому что пока за зловещей фигурой Троцкого еще топчутся с оружием в руках одураченные им безумцы, жизни не будет, а будет смертная борьба ... нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни ... Платить за безумие мартовских дней, за безумие дней октябрьских, за самостийных изменников, за разращение рабочих, за Брест. За безумное пользование станками для печатания денег ... за все». (*«Грядущие перспективы»*)

В 1920-е гг. такого Булгакова уже не было. Он намеревался уничтожить все свои рукописи периода Гражданской войны. Но в отличие от многих текстов, которые он действительно сжег, этот опубликованный 26 ноября 1919 г. в провинциальной газетенке чеченского города Грозного памфлет удалось сохранить. Он объясняет, на что пришлось пойти, чтобы так изолгать это

прошлое. Булгаков выбрал середину – вне партии, исходя из разных перспектив, максимально конкретно отразить последствия Гражданской войны для жизни общества. В искусстве этого он вырос в «мастера». И искусство это состояло в том, чтобы обуздать гнетущее чувство собственных переживаний. В своем дневнике он отмечает 23/24 декабря 1924 г.:

«Запас впечатлений так огромен за день, что свести их можно только отрывками, с мыслью впоследствии систематизировать их. День, как во время севастопольской обороны, за месяц, месяц за год».

Детали в одежде и сценические декорации, даже вставленные музыкальные элементы подчеркивают атмосферу происходящего. Елка посреди комнаты отсылает к православному Рождеству. Звуки «Интернационала» из-за сцены возвещают о наступающем новом времени. Из диалогов становится очевидно, что жизненные пути героев разойдутся под натиском всех этих переходов власти из рук в руки. Различное отношение к новому режиму похоронит прежнее единение. Никто не останется таким, каким был. Вступление Красной Армии – как вытекает из заключительной фразы сценической постановки – символическое распустье для ее героев: «Для одного пролог, а для другого эпилог».

Элегантное черкесское одеяние Шервинского, портрет Александра I на стене в гимназии, золотой портсигар гетмана или жовто-блакитный стандарт и полевой телефон приверженцев Петлюры – отличительные знаки разных менталитетов, установок и убеждений. Легко состаренный интерьер; флер среды, обреченной на гибель; формальные, часто иронически выдержанные манеры и нарочито традиционный, искусственно-интеллектуальный хабитус жилья Турбиных воскрешают в памяти некий замкнутый, обреченный мир. Постепенно расплываются границы между реликтами дворянской культуры в доме этих «бывших людей» и имитацией, нашедшей приют в «мелкобуржуазном» стиле жизни городского населения 1920-х. Даже многие

десятилетия спустя после премьеры пьесы это (сценическое) убранство предлагало советскому зрителю некую проекцию для отчасти исторически уже забытых, отчасти ностальгических идентификаций. Для Турбиных дом это то место, с которым в равной мере связаны как их детские мечты, так и надежды на будущее. Их жилье в качестве еще живого микрокосмоса действующих в нем лиц устанавливает некую норму, предлагает идеальную модель жизни, угроза которой Гражданская война. Их жилье излучает мир и покой; оно – родное гнездо и очаг. Кремового цвета портьеры, старые часы, лампы, любимые книги и фортепиано порождают ощущение безопасности.

Утерю этой безопасности олицетворяет Бездомный в «Мастере и Маргарите». В отличие от него Мастер и его возлюбленная войдут в свой «дом навсегда и навечно». Здесь речь идет не просто о ностальгии или заимствованных, типичных для своего времени вкусовых предпочтениях. Гораздо более актуальным в этой композиции было то, что именно личное, а не публичное пространство стало сценой для смены векторов жизни, пусть они и были вынужденными, привнесенными из внешнего мира. Сатирическое расширение перспективы на «жилье», «дом» и «город» последовало непосредственно после переезда Булгакова в «краснокаменную» Москву (1921), «город башен и куполов», в коммунальную квартиру № 50 большого жилого дома (№ 10) на Большой Садовой. В одном из фельетонов за 1924 г., инсценированном как дневник одного «гениального гражданина», который постепенно переселяется в трамвай, обживает его, в конце концов, с елкой празднует в нем Рождество, это выглядит так:

«Ну, и город Москва, я вам доложу. Квартир нету. Нету, горе мое! Жене дал телеграмму – пушай пока повременит, не выезжает. У Карабуева три ночи ночевал в ванне. Удобно, только капает. И две ночи у Шуевского на газовой плите. Говорили в Елабуге у нас – удобная штука, какой черт! – винтики какие-то впиваются, и кухарка недовольна». (*«Площадь на колесах»*).

Магия истории

К важнейшим элементам булгаковской эстетики относится магическое. Мы сталкиваемся с ней двояко. С одной стороны, произведения Булгакова за счет неповторимых стилистических средств сами по себе действуют захватывающе, увлекательно. Роман «Белая гвардия» начинается так:

«Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс».

Привычный ход времени (ритм смены времен года) и будоражащий внешний мир переплетаются. Противоположные системы летоисчисления и положение звезд сигнализируют о приходе войны в мир. Лишь совсем недавно была предпринята попытка обосновать суггестивное воздействие языка Булгакова посредством филологического и семиотического анализов (Мария Барр, 2009). Попутно следует упомянуть, что булгаковские сцены предлагают всякого рода псевдонаучное прочтение. Эзотерики очень любят истолковывать их еще более таинственным образом.

С другой стороны, процитированный выше пример показывает, что писатель уже с самого начала, с первых своих произведений сознательно вводит, использует магические мотивы. Они конституирующий элемент его творчества. С ними встречаешься везде – как в ходе истории вообще, так и в личной сфере. В поздних произведениях Булгакова они являются в облике демонов и призраков, шабаша ведьм и бала сатаны. Исполненная хаоса реальность 1918 г. (идет Гражданская война), кажется, волнообразно накатывает снова и снова: 1928 (наступление на деревню и

индустриализация) и 1937/1938 («чистки» и большой террор). Отовсюду, кажется, грандиозной стройке социализма грозят заговоры, коррупция и предательство. Особенно рафинированно эта «кутерьма» (так Тальберг в «днях Турбиных») выписана в «Мастере и Маргарите»: фаустовский мотив и чертовщина, гипноз и нечистая сила, ханжество и суеверия, сказочный вымысел и гротеск. Все это дополняет карнавал мракобесия и черный юмор. (Самое позднее) как раз теперь историк должен был бы с ужасом отшатнуться. Булгаков выходит далеко за рамки фольклористической игры с рогатым, как то у Гоголя. Он не принадлежал к петроградским «Серапионовым братьям», и все же он, очевидно, вписывается в традицию Э.Т.А. Гоффманна (черный кот, гипнотизер, шахматная машина). Как романтическое мировосприятие на рубеже XVIII-XIX вв. меняется под натиском современной техники, так и современники революционного кризиса XX в. ищут изобразительные средства, дабы отобразить непостижимое, невероятное. Бурный подъем, всплеск наук, энергетики и технологических инноваций окрыляет и литераторов. Эксперименты и спекуляции идут рука об руку. Кто не растеряется? Именно писатели разовьют в пограничных областях этой масштабной смены парадигм свое высокое искусство иллюзии и обмана. Не факт, не событие притягивают их, а возвышенная фикция.

Историческая наука в условиях этой потребности в объяснении происходящего вокруг едва ли могла удержаться перед лицом расплывающегося по всем швам мира. Она должна была считаться с вторжением необъяснимого в реальный мир. Случай, судьба, мистика сопровождают людей на протяжении веков. Воображаемое взаимосвязано с реальным. В исследовании средневековья народные поверья, волшебство, искусство предсказания будущего и магия занимают свое прочное место. В настоящее время *дьявольская магия* – со всеми сопутствующими ей чрезвычайно сомнительными явлениями – как будто опять становится

устойчивой составной частью современной культуры знаний. Однако пока структурный анализ и социология занимают господствующее положение в науке, у историка нет желания заниматься таинственным, он его не чувствует, прежде всего у него нет герменевтического инструментария для изучения всего этого. Цвейговские «Звездные часы человечества», миниатюры о поворотных событиях, чудесных мгновениях и решающих ситуациях в истории человечества, годились для вежливой беседы. Блестящий труд Хейзинги «Homo ludens» об игровой составляющей в культуре, политике, дипломатии и военном деле удостоился внимания лишь в новой истории культуры. Ее продвигает в этнологии посредством своего метода наблюдения («плотного описания») Клиффорд Геертц; его задача – попытаться открыть/постичь «чужое» не только в неевропейских культурах. С этого времени такие «мягкие» темы как эмоции, упоение, слухи находят дорогу в современное историописание.

И здесь мы снова очень близки к литературе и Булгакову. Когда в 1928 г. он в замешательстве и растерянности из-за запрета на публикации и кампании, развернутой против него, пишет Евгению Замятину: «Мистика. Кто? Что? Почему? Зачем? Густейший туман окутывает мозги. Я надеюсь, что Вы не лишите меня Ваших молитв! [...] Вы не думайте, Евгений Иванович!» (письмо от 27 сентября 1928 г.). В этом современность Булгакова – в применении и развитии изобразительного метода в отношении скрытого и тайного, пугающего и манипулятивного. Нет четкого деления между посю- и потусторонним, земным и сверхъестественным, непостижимой божественностью и самоопределяющимся индивидуумом, просвещенной наукой и магическим заговором. Горячечные сны и плоды фантастического воображения, эйфория и утопия относятся к той «правдивой реальности», которую в состоянии осмыслить и объяснить именно литература. В этом Булгаков опережал свое время или, иным языком, его сочинения выпадали из своего времени. Мы переживаем сегодня некую догоняющую рецепцию его

творчества, у нас создается впечатление, что мы имеем дело с современным автором. Ретроспективно отдельные моменты этой рецепции напоминают о чем-то прозрачном, теряющемся в дебрях догадок и домыслов, о мистических кознях в отношении поразительного ясновидения, каковое сокрыто, например, в «Солнечном затмении» Артура Кёстлера (где речь идет о показательных процессах) или в «Джекиле и Хайде» Себастьяна Хаффнера (одной из наиболее ранних интерпретаций личности Гитлера).

Нет ничего, что является таковым, каковое оно есть. Булгаковские персонажи («Белой гвардии», «Дней Турбиных») выказывают явную склонность к маскараду. Переодеванием и притворством маркируют они переходы между внутренним и внешним, между сферой домашней и публичной, между характером и ролью, между истиной и ложью. Принадлежность каждого из них к одной группе не вызывает никаких сомнений. Все может быть правдой, но все может быть и «ложным/фальшивым».

Например, Шервинский обретается за пределами дома ни в униформе и ни в сообразном его сословию одеянии, а в «рваном пальто», «потертой шляпе», в «голубых очках». Когда Елена требует от него снять дома эту «гадость», то под ней обнаруживается элегантный фрак. Успешный певец маскируется под пролетария, под обликом офицера скрывается гражданское лицо. В хаосе сиюминутности речь идет о выживании. Повсюду подстерегают разоблачение и предательство. Сегодня «белый», завтра «красный». И все-таки это лишь на поверхности речь идет о необходимости в период расстройства общества не позволить выдать себя на улице за преуспевающего человека, принадлежащего к прежней элите. За миром костюмированным, мнимым борются за господство противостоящие друг другу силы (и в этом проявляется булгаковский манихейский в своей тенденции взгляд на мир). Virtuозно подогнать себя под внешний мир предполагает защитить главное. В конце концов, в «Мастере и Маргарите»

персонажи романа пародийно, гротескно преувеличенно выписаны как призраки сюрреалистической действительности. Многочисленные характеры, которые невозможно охватить в их множестве, мозаично составлены из деталей/фрагментов череды биографий (писателей XIX в. и современных, партийных функционеров, критиков). Каждая из личностей становится кратной самой себе. Повсеместно царит карнавал.

История как трагикомедия

Булгаков воспринимается многими как сатирик и комедиант, но трагика в нем охотно не замечают. В предисловии к «Театральному роману» (1936/1937), который он приписывает фиктивному автору (Сергею Леонтьевичу Максудову), говорится:

«Записки Максудова это плод его фантазии, к сожалению, больной фантазии. Он страдает от болезни, которая имеет в высшей степени неприятное название – меланхолия».

А для того, чтобы охарактеризовать содержание записок этого чужого ему человека, покончившего жизнь самоубийством, «издатель» Булгаков акцентирует – все описанное там его чистые выдумки:

«Как знаток московской театральной жизни я ручаюсь за то, что такого театра и таких людей, как они отражены в сочинении покойного, нигде нет и не было».

Действительно речь идет – как правило, у Булгакова – об искусственно отчужденном автобиографическом тексте. «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» представляют собой, можно сказать, начало/вступление к многослойной полемике относительно культуры революционной эпохи. Булгаков провоцирует протагонистов социальной утопии, политизированного театра и функциональной литературы своим магическим мировидением. Его выросшая на классиках, целенаправленно развитая

эстетика позволяет ему убедительно постичь/объяснить перемены в истории и современном мире. В романе элементы монтажной техники (фрагментация происходящего), стремительные переходы от реалистического к гротескному, фантастические ходы, языковая окраска/оттенки (смешение русского и украинского, употребление диалектизмов) свидетельствуют о стремлении уловить это новое время. Ирония, сквозящая в его историко-философских пассажах, указывает на независимость, суверенность Булгакова в первой фазе его творчества (до конца 1920-х гг.). Применительно к сценическому искусству Булгаков вписывает себя в традицию *Commedia dell'Arte*, смешивает вместе трагедию и мелодраму, комедию, оперетту и водевиль.

Но что все это вместе взятое значит для соотношения литературы и истории? Являются ли романы историческим источником? Может ли историк научиться чему-то у писателя Булгакова?

Возможно, проблема, о которой здесь идет речь, быстро прояснится, если мы понаблюдаем за Булгаковым, как он сам незаметно входит в роль историка, что с годами становится все заметнее (см. фельетоны «Киев-город», оперные либретто «Минин и Пожарский», «Петр Великий»). В середине 1930-х (а эти годы пришлось на второй пик публичных гонений на Булгакова) писатель принимает участие в конкурсе на новый учебник истории, полагая, что у него хорошие шансы. Поскольку он верит в прочные личные связи со Сталиным, который как-то много лет назад позвонил ему, чтобы поговорить по телефону, он считает, — и в этом он не одинок, — что должен чем-то выказать Сталину свою благодарность. Он пишет пьесу о юношеских годах Сталина в семинарии («Батум»). Ему кажется, пьеса весьма удалась. Немногие, кому он доверяет, согласны с ним. Но и она, несмотря на все самоуничижение, будет запрещена, как и другие его сочинения. Попытка поменять профессию — уйти в историю — провалится, Булгаков не был и не стал историком. На короткий

промежуток времени он примерил на себя ремесло имитатора, который хочет нравиться. При этом он, все более прикованный к своей домашней больничной палате, поддавался искушению славословить власть. Может быть, Сталин действительно ценил талант Булгакова. Он так часто смотрел постановку «Дней Турбиных», что можно было бы даже говорить о том, что это его любимая пьеса. Но в личной судьбе автора он между тем не принимал никакого участия. В конечном счете, Турбины подходили консервативному, традиционалистскому мировоззрению диктатора.

С другой стороны, историки не обязаны воспринимать «булгаковский лабиринт» как образцовый ориентир или некий путевой указатель. Результаты научного изучения Гражданской войны (и сталинизма) на сегодняшний день заслуживают всяческого уважения. В анализе дневников и других его-документов они близки литературным разработкам. На долю писателей остается лишь символически передать трагедию вовлечения страны и ее людей в советский эксперимент. Именно писатели могут заставить осознать, о каких невосполнимых потерях приходится сожалеть; они могут показать, как разрушаются идентичности, как величие личности и бескомпромиссность разбиваются о круговерть истории, как в чрезвычайных условиях приходится бороться за выживание. Каких жертв стоили высокие цели в этих абсурдных условиях...

Булгаков воздвигал себе – перефразируя Пушкина (Горация) – «памятник нерукотворный». Памятник, который напоминает о тех выпавших из официальной культуры памяти, кто в 1918-1921 гг. (как и «красные») боролся за собственные убеждения; тех, кто безнадежно заблудился между фронтами разных мировоззрений; тех, кто потерял свой дом и очаг; кто оказался во внутренней эмиграции; или же тех, кто вынужден был покинуть свою страну. Их, включая Булгакова, можно было бы назвать «рыцарями печального образа», отослав к сценической переработке Дон Кихота (1-й акт,

1-я сцена), законченной Булгаковым в 1938 г. (ее премьера состоялась в Ленинграде 13 марта 1941 г.). Все они – люди искренние, все равно, к какой бы партии не принадлежали в годы Гражданской войны, – искали «золотого века» справедливости. Как таковые они не смогли воспрепятствовать тому, что их идеалы утонут в море насилия. Кто сегодня путешествует по русским городам, набредает на обелиски и памятные доски в память о жертвах «белого» террора. Сочинения Булгакова не в последнюю очередь призывают не допускать на будущее разделения исторической памяти о Гражданской войне. В этом смысле оценка «русского XX века» еще только в самом начале своего пути. Раны Гражданской войны первых советских лет еще не нашли своего места в коллективной исторической памяти.

Рассмотренные таким образом многие вопросы теряют свой срочный, неотложный характер. Был ли Булгаков «белым», неудавшимся эмигрантом, «бывшим», сменовеховцем, попутчиком, советским автором, а в конце жизненного пути даже лакеем сталинского режима? Ни одно из этих клейм не годится для этой одиночки и его истерзанной жизни. Между тем изучение его творчества обещает все новые и новые ответы. А потому я хотел бы – совсем в духе музыкальных Турбиных – закончить каденцией: Читайте Булгакова!