

Б И Б Л И О Т Е К А

ISSN 0132-2095



ОГОНЁК

№ 38

1986



Виктор ПЕТЕЛИН

ВОЗВРАЩЕНИЕ МАСТЕРА

М О С К В А

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«П Р А В Д А»

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 38

Виктор ПЕТЕЛИН

ВОЗВРАЩЕНИЕ МАСТЕРА

Статьи о М. А. БУЛГАКОВЕ

Москва. Издательство «ПРАВДА»
1986

Виктор ПЕТЕЛИН

Виктор Васильевич Петелин родился в 1929 году в крестьянской семье. С 1938 года живет в Москве. В 1953 году окончил филологический факультет Московского университета. Кандидат филологических наук. В 1963 году в издательстве «Искусство» вышла его первая книга «Метод. Направление. Стиль». В 1965 году — книга «Гуманизм Шолохова», в 1969 году — книга о Виталии Закруткине.

Виктору Петелину принадлежат также книги: «Россия — любовь моя», «Родные судьбы», «Михаил Шолохов», «Алексей Толстой», «Судьба художника», «За волжье», «Восхождение».

В. Петелин — член Союза писателей СССР.

М. А. БУЛГАКОВ И «ДНИ ТУРБИНЫХ»

О Михаиле Булгакове в последние годы много говорили и спорили. Это закономерно. Публикация его «Мастера и Маргариты», «Театрального романа», избранных драматических и прозаических произведений дала еще более широкое представление об этом большом и своеобразном художнике.

Вслед за этим возрос естественный интерес к личности самого М. А. Булгакова, к фактам его творческой биографии. И хорошо, что многие из тех, кто знал писателя, спешат поделиться своими воспоминаниями о нем.

В творческой жизни М. Булгакова был один не совсем обычный для него эпизод, который не случайно привлекает внимание мемуаристов.

7 февраля 1927 года в театре Вс. Мейерхольда состоялся диспут по поводу постановки пьес «Дни Турбиных» М. Булгакова и «Любовь Яровая» К. Тренева. На диспуте взял слово Михаил Булгаков, никогда ранее публично не выступавший.

Об этом выступлении рассказывают Э. Миндлин и С. Ермолинский.

В «Нашем современнике» (1957, № 2) опубликованы воспоминания Э. Миндлина «Молодой Михаил Булгаков», вошедшие затем в его книгу «Необыкновенные собеседники», изданную «Советским писателем». Вспоминая о шумной и очень нелегкой славе М. Булгакова после постановки «Дней Турбиных», Э. Миндлин говорит о негодующих статьях, появлявшихся тогда чуть ли не ежедневно на страницах газет, журналов. Автор правильно характеризует общий тон этих публикаций. Верно и то, что «более других неистовствовал видный в Москве журналист Орлинский. В короткий срок этот человек прославился своими фанатичными выступлениями против Булгакова и его пьесы «Дни Турбиных».

Но вот как Э. Миндлин запомнил подробности поведения Михаила Булгакова на этом диспуте и, главное, выступление, с которым писатель якобы обратился к президиуму собрания: «Он (то есть Булгаков.— В. П.) медленно, преисполненный собственного достоинства, проследовал через весь зал и с высоко поднятой головой взшел по мосткам на сцену. За столом президиума уже сидели готовые к атаке ораторы, и среди них на председательском месте «сам»

Орлинский. Михаил Афанасьевич приблизился к столу президиума, на мгновение застыл, с видимым интересом вглядываясь в физиономию Орлинского, очень деловито, дотошно ее рассмотрел и при неслышной тишине в зале сказал:

— Покорнейше благодарю за доставленное удовольствие. Я пришел сюда только затем, чтобы посмотреть, что это за товарищ Орлинский, который с таким прилежанием занимается моей скромной особой и с такой злобой травит меня на протяжении многих месяцев. Наконец-то я увидел живого Орлинского, получил представление. Я удовлетворен. Благодарю вас. Честь имею.

И с гордо поднятой головой, не торопясь, спустился со сцены в зал и с видом человека, достигшего своей цели, направился к выходу при оглушительном молчании публики. Шум поднялся, когда Булгакова уже не было в зале».

С. Ермолинский («Театр», 1966, № 9) утверждает, что он слышал М. Булгакова на этом диспуте в 1926 году. Диспут же состоялся, повторяю, 7 февраля 1927 года.

«Возбужденный и нервный... — пишет С. Ермолинский, — он выкрикивал: «Я рад, что наконец вас увидел! Увидел наконец! Почему я должен слушать про себя неблицы? И это говорится тысячам людей, а я должен молчать и не могу защищаться!»... Взмахнув рукой, все такой же встревоженный, такой же нервный, с порозовевшим лицом, он исчез. В зале царило молчание. Ни одного хлопка. Ни единого возгласа. Какая-то странная тишина, которую сразу нарушить было почему-то неловко».

Как видим, по-разному вспоминают о М. Булгакове на этом диспуте разные люди. И все же в воспоминаниях Э. Миндлина и С. Ермолинского верно одно: М. Булгаков действительно выступил на диспуте с речью и всю ее посвятил полемике с А. Орлинским, много сделавшим для того, чтобы извратить художественный замысел драмы «Дни Турбиных». И если бы случайно не сохранилась стенограмма диспута, нам пришлось бы верить мемуаристам на слово.

На самом деле все было гораздо сложнее, серьезнее, глубже. Сейчас, пожалуй, невозможно установить: медленно проследовал М. Булгаков через весь зал или, напротив, возбужденно взлетел на сцену. Да это и не важно. Важно другое: сохранилось живое слово драматурга, запечатленное в стенограмме.

М. Булгаков — большой и яркий художник, на пути которого были и трагические неудачи.

5 октября 1926 года состоялась премьера его драмы «Дни Турбиных». За несколько месяцев до этого Михаил Булгаков принес мхатовцам первый вариант пьесы «Белая гвардия», представлявший собой «пухлый том», «и самая инсценировка, точно следуя в развитии сюжета за романом (роман «Белая гвардия» частично опубликован в журнале «Россия» в 1925 году), состояла, насколько помнится, из

шестнадцати-семнадцати сцен» (Марков П. Правда театра. М.: Искусство, 1965).

В последней редакции пьеса по своему художественному замыслу существенно отличалась от романа и поэтому получила самостоятельное название — «Дни Турбиных». Чисто специфические театральные и художественные соображения заставили Булгакова многое устранить и изменить в сравнении с тем, что было в романе.

И вот стенограмма диспута, о котором упоминалось выше. На нем выступали А. Луначарский, А. Орлинский, П. Юдин, П. Марков. Отмечу только несколько фактов из выступления Орлинского. Высказав, что он не может считаться с субъективными желаниями театра и что его интересует «объективное действие» спектакля, оратор заявил: «В изображении событий в пьесе белый цвет выступает настолько, что отдельные пятнышки редисочного цвета его не затушевывают», что «Турбины» «панически переименованы автором», что Булгаков якобы проявил «паническую боязнь массы», не показав ее в пьесе, а в замысле пьесы отошел от романа «Белая гвардия» и тем обеднил ее. Орлинский обвиняет М. Булгакова в «идеализации» своих персонажей: будто бы «героическим ореолом веет от этих героев»; сравнивает главного героя романа и пьесы; упрекает Булгакова в том, что в романе «Белая гвардия» историческая обстановка дана полнее: «А когда появились новые заказчики у М. Булгакова, то все социальное содержание, которое он должен был тут дать, он не дал», «автор урезал денщика, куда-то дел крестьян и рабочих» (см. об этом же статью А. Орлинского «Об одном «открытии сезона», где автор называет пьесу Булгакова «правооппортунистической и шовинистической». — «На литературном посту», 1927, с. 15—16).

Все это я привожу только для того, чтобы понятнее был смысл выступления М. Булгакова, с которым читатель познакомится ниже.

И еще об одном. В журнале «На литературном посту» было опубликовано сообщение об этом диспуте. Во многих отношениях оно характерно. Но приведу только заключительную часть сообщения:

«Автор «Дней Турбиных» Михаил Булгаков пытался защищаться и рассказывал о том, как все его «обижали», и Орлинский, и МХАТ и т. д. Он продолжил бы и дальше, но публике надоело: «Довольно личных счетов!»

В стенограмме диспута сохранилось выступление П. Маркова, бывшего в то время завлитом МХАТа. П. Марков, извинившись за то, что будет «говорить не полемически, как это бывает обыкновенно на диспутах, и, следовательно, скучно», рассказал «о той внутренней линии, которая более всего интересна в этой пьесе и которую занимал театр, когда он над этой пьесой работал...».

«Тут многие сомневаются, почему пьеса названа не «Белая гвардия», а «Дни Турбиных». Да просто потому, что этот спектакль вовсе не имел задания нарисовать в целом белую гвардию. Мы

посмотрели на этот спектакль не как на изображение белой гвардии в целом, а только как на гибель семьи Турбиных».

Перед театром стояла сложная проблема: показать силу, которая приходит на смену Турбиным.

«На сцену нельзя привести весь полк солдат,— говорил П. Марков,— а нужно было показать на сцене грандиозные шаги тех, кто пришел, чтобы смести этих разодранных мрачным ощущением жизни белогвардейщины людей».

«Булгаков — едва ли не самый яркий представитель драматургической техники. Его талант вести интригу, держать зал в напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее — совершенно исключительен»,— писал Вл. Немирович-Данченко. Булгаковым-драматургом восхищались Горький, Станиславский, Качалов, Хмелев, А. Попов, А. Таиров и другие. Возлагая большие надежды на Булгакова как на режиссера в связи с его поступлением на работу во МХАТ, К. Станиславский писал: «Он не только литератор, но он и актер. Сузу по тому, как он показывал актерам на репетициях «Турбиных». Собственно — он поставил их, по крайней мере дал те блистки, которые сверкали и создавали успех спектаклю».

Михаил Булгаков правдиво изображает гетманщину как позорную и жалкую комедию. Устами своих героев он дает понять, что петлюровское движение — это не что иное, как бандитизм. Писатель показал тупик той части русской интеллигенции, из которой состояло младшее и среднее белое офицерство, увидевшее ложность своих прежних идеалов, за которые сражалось, подлость и продажность своих духовных вождей.

Потом часть офицерства продолжала двигаться в том же направлении, в отрядах той же белой гвардии, даже не пытаясь разобраться в сущности событий, примером чему является Студзинский; другая часть пыталась разобраться, понять смысл всего происходящего. Первые остались винтиками белогвардейской машины, бессмысленно катившейся против истории, против России; другие вновь осознали себя частицей всей нации, после мучительных колебаний решили связать свою судьбу с судьбой революционного народа. Они порвали со своим классом. Полковник Турбин со временем распускает дивизион, возлагая на себя всю полноту ответственности перед историей, Россией.

Этой драмой Михаил Булгаков словно бы хотел сказать, что в становлении новой России принимали участие не только рабочие и крестьяне, но и вся демократически настроенная интеллигенция, в которой высокие национальные чувства в конце концов одерживали верх над классовыми пристрастиями.

Около двадцати лет М. Булгаков отдал литературе и искусству. «В каждом своем шаге он сохранял принципиальность и честность.

Искусство было для него большим делом, — писал о нем П. Марков. — Свои ошибки он всегда переживал очень мучительно, гораздо более глубоко и требовательно к себе, чем это могло казаться людям, которые знали его лишь поверхностно».

«Дни Турбиных» получили отрицательную оценку в прессе того времени. Многие критиковали театр за отход от «последовательно-исторического реализма», обвиняли автора в сознательном и грубо тенденциозном извращении обстановки гражданской войны на Украине, в политическом оправдании контрреволюционной борьбы белой гвардии против восставшего народа. Пришлось мхатовцам и самому Булгакову вступить за пьесу и за спектакль. Автор вынужден был публично защищать свое право художника на свободу выбора героев, конфликта, о чем свидетельствует сохранившаяся стенограмма обсуждения спектакля. Это документ времени. Отсюда уже ничего не выбросишь, ничего здесь не изменишь.

Ниже публикуется выступление М. А. Булгакова на диспуте (ЦГАЛИ, ф. 2355, оп. 1, ед. хр. 5).

«БУЛГАКОВ. Я прошу извинения за то, что я просил для себя слова, но, собственно, предыдущий оратор явился причиной того, что я пришел сюда, на эстраду.

Предыдущий оратор сказал, что эпманы ходят на «Дни Турбиных», чтобы поплакать, а на «Зойкину квартиру», чтобы посмеяться. Я не хочу дискутировать и ненадолго задержу ваше внимание, чтобы в чем-то убедить тов. Орлинского, но этот человек, эта личность возбуждает во мне вот уже несколько месяцев, — именно с 5 окт. 26 г., день очень хорошо для меня памятный, потому что это день премьеры «Дней Турбиных», — возбуждает во мне желание сказать два слова. Честное слово, я никогда не видел и не читал его рецензий, в частности о моих пьесах, но у меня наконец явилось желание встретиться и сказать одну важную и простую вещь, именно, — когда критикуешь, когда разбираешь какую-нибудь вещь, можно говорить и писать все, что угодно, кроме заведомо неправильных вещей или вещей, которые пишущему совершенно неизвестны. Вот об этом просто я и хочу сказать, чтобы избавить т. Орлинского наконец от привлекательного желанья в выступлениях сообщать неизвестные ему вещи и не вводить публику, которая его слушает, в заблуждение.

Дело заключается в следующем: каждый раз, как только он выступает устно или письменно по поводу моей пьесы, он сообщает что-нибудь, чего нет. Например, он здесь оговорился фразой «автор и театр панически изменили заглавие своей пьесы». Так вот относительно автора — это неправда. О театре, конечно, полностью говорить не берусь, был ли он в состоянии паники, не знаю, но твердо и совершенно уверенно могу сказать, что никакого состояния паники автор «Турбиных» не испытывал и не испытывает, и меньше всего от

появления на эстраде товарища Орлинского. Я панически заглавия не менял. Мне автор «Турбиных» хорошо известен. Твердо знаю, что автор настаивал на том, чтобы было сохранено первое и основное заглавие пьесы «Белая гвардия». Изменено оно было, как известно это автору «Турбиных», — а он имеет более или менее точные сведения, — изменено оно было на консультации с тем же автором и по соображениям чисто художественного порядка, причем автор не был согласен с этими соображениями и возражал, но театр оказался сильнее его, представивши ему доводы чисто театральные, именно, что название «Белая гвардия» пьесе не соответствует, ибо нет тех элементов, которые подразумевались в романе под этими словами. И автор в конце концов отступился и сказал: называйте, как хотите, только играйте. Это — первое. Есть одна очень важная деталь, и почему-то критик Орлинский приводит ее с уверенностью, совершенно изумительной. Эта деталь чрезвычайно характерна, как чрезвычайно характерно все, что пишет и говорит Орлинский. Эта маленькая деталь касается денщиков в пьесе, рабочих и крестьян. Скажу обо всех трех. О денщиках. Я, автор этой пьесы «Дни Турбиных», бывший в Киеве во времена гетманщины и петлюровщины, видевший белогвардейцев в Киеве изнутри за кремовыми занавесками, утверждаю, что денщиков в Киеве в то время, то есть когда происходили события в моей пьесе, нельзя было достать на вес золота (смех, аплодисменты). Значит, при всем моем желании вывести этих денщиков — я вывести их не мог, хотя бы даже я и хотел их вывести. Но я скажу больше: даже если бы я вывел этого денщика, то я уверяю вас, и знаю это совершенно твердо, что я критика Орлинского не удовлетворил бы (смех, аплодисменты).

Я выступил здесь (и, конечно, не буду больше выступать) не для того, чтобы разжигать страсти, а чтобы извлечь наконец эту истину, которая мучает меня несколько месяцев (вернее, мучает критика Орлинского). Я представляю очень кратко две сцены с денщиком: одну, написанную мною, другую — Орлинским. У меня она была бы так: «Василий, поставь самовар», — это говорит Алексей Турбин. Денщик отвечает: «Слушаю», — и денщик пропал на протяжении всей пьесы. Орлинскому нужен был другой денщик. Так вот я определяю: хороший человек Алексей Турбин отнюдь не стал бы лупить денщика или гнать его в шею — то, что было бы интересно Орлинскому. Спрашивается, зачем нужен в пьесе этот совершенно лишний, как говорил Чехов, щенок? Его нужно было утопить. И денщика я утопил. И за это я имел неприятность. Дальше Орлинский говорит о прислуге и рабочих. О прислуге. Меня довели до белого каления к октябрю месяцу — времени постановки «Дней Турбиных», — и не без участия критика Орлинского. А режиссер мне говорит: «Даешь прислугу». Я говорю: «Помилуйте, куда я ее дену?» Ведь из пьесы при моем собственном участии выламывали громадные куски, потому что пьеса

не укладывалась в размеры сцены и потому что последние трамваи идут в 12 часов. Наконец, я, доведенный до белого каления, написал фразу: «А где Анюта?» — «Анюта уехала в деревню». Так вот, я хочу сказать, что это не анекдот. У меня есть экземпляр пьесы, и в нем эта фраза относительно прислуги есть. Я лично считаю ее исторической.

Последнее. О рабочих и крестьянах. Я лично видел и знаю иной фон, иные вкусы. Я видел в этот страшный 19-й год в Киеве совершенно особенный, совершенно непередаваемый и, я думаю, мало известный москвичам, особенный фон, который критику Орлинскому совершенно неизвестен. Он, очевидно, именно не уловил вкуса этой эпохи, а вкус заключался в следующем. Если бы сидеть в окружении этой власти Скоропадского, офицеров, безжавшей интеллигенции, то был бы ясен тот большевистский фон, та сила, которая с Севера надвигалась на Киев в вышибла оттуда Скоропадщину.

Вот в том-то и суть, что в романе легче все изобразить, там несчетное количество страниц, а в пьесе это невозможно. Автор «Дней Турбиных» лишен панического настроения, я этого автора знаю очень хорошо, автор изменил фон просто потому, что не ощущал его вкуса, тут нужно было дать только две силы — петлюровцев и силу белогвардейцев, которые рассчитывали на Скоропадского, больше ничего, поэтому, когда стали писать критики, я собрал массу рецензий, некоторые видят под маской петлюровцев большевиков, я с совершенной откровенностью могу по совести заявить, что я мог бы великоколепнейшим образом написать и большевиков, и их столкновения, и все-таки пьесы бы не получилось, а просто повторяю, что в намеченную автором «Турбиных» задачу входило показать только одно столкновение белогвардейцев с петлюровцами и больше ничего.

Теперь я бы сказал еще последнее, самое важное. Сейчас критик Орлинский проделал вещь совершенно недопустимую: он взял мой роман и стал цитировать, я знаю, чтобы доказать вам, что пьеса плоха с политической точки зрения. Это совершенно очевидно и понятно, но почему он, например, заявил вам здесь, с эстрады, что, мол, Алексей Турбин, который в романе врач, в пьесе представлен в виде полковника. Действительно, в романе Алексей врач, больше того, там он более прозаичен, там он больше приближается к нэпманам, которые ко всем событиям относятся так, чтобы не уступить своих позиций, но все-таки ошибаются те, кто сознательно сообщает неправду, потому что тот, кто изображен в моей пьесе под именем полковника А. Турбина, есть не кто иной, как изображенный в романе полковник Най-Турс, ничего общего с врачом в романе не имеющий. Значит, или т. Орлинский не читал романа, а если читал, тогда он заведомо всю аудиторию вводит в заблуждение.

Я даже, не имея перед собою текста романа, могу доказать, что это одно и то же лицо: фраза, с которой А. Турбин умирает, — это есть фраза полковника Най-Турса в романе. Это произошло опять-таки по

чисто театральным и глубоко драматическим (видимо, «драматургическим»,— В. П.) соображениям, два или три лица, в том числе и полковник, были соединены в одно, потому что пьеса может идти только 3 часа, до трамвая, там нельзя все дать полностью.

Так вот я и выступаю не для дискуссии, а чтобы сказать, что очень часто сообщают сведения неверные. Я ничего не имею против того, чтобы пьесу ругали как угодно, я к этому привык, но я хотел бы, чтобы сообщали точные сведения. Я утверждаю, что критик Орлинский эпохи 1918 года, которая описана в моей пьесе и в романе, абсолютно не знает.

Дальше опять-таки т. Орлинский неверно цитирует мой роман и предъявляет совершенно неприемлемые требования в отношении к пьесе в виде денщиков и прислуги и т. д. Вот приблизительно все, что я хотел сказать, больше ничего (аплодисменты).

Сейчас настало время трезвого, объективного анализа творческого портрета Михаила Булгакова, где не должно быть ни отсебятины, ни ложной сенсационности. М. А. Булгаков никогда не считал себя «внутренним эмигрантом», как сейчас пытаются его представить в некоторых зарубежных кругах. Все, что происходило в Советской России, кровно и глубоко интересовало его. Не все он понимал, но со всем соглашался. Он остался в России вместе с Турбиными и Мышлавскими. Художник и гражданин, он не мог жить без России, он видел ее великие свершения и отдельные ошибки. Видел и думал о великом будущем своей Родины.

В некоторых литературных кругах подход к жизненным и литературным явлениям в то время упрощался: все окрашивалось в два цвета — красный и белый. И уже одна эта окраска все предопределяла: нравственную и моральную чистоту одних, высоту и жестокость, низость, моральную деградацию других. В этих литературных кругах обрушивались и на молодого Шолохова, обвиняя его, по сути, в том, в чем и Михаила Булгакова,— в контрреволюционности. Л. Авербах, как и рапповская критика вообще, относил произведения Булгакова «к откровенно реакционным произведениям, выражающим психоидеологию новой буржуазии». Для М. Булгакова создавалась тяжелая обстановка. Известный ответ И. В. Сталина на письмо Билля Белоцерковского, при всей его резкости и прямолинейности, в сущности, брал под защиту Булгакова от литературных налетчиков.

Сталин писал:

«...Что касается собственно пьесы «Дни Турбиных», то она не так уж плоха, ибо она дает больше пользы, чем вреда. Не забудьте, что основное впечатление, остающееся у зрителя от этой пьесы, есть впечатление, благоприятное для большевиков: «если даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, признав свое дело окончательно проигранным,— значит, большевики непобедимы, с ними, большевиками, ничего не поделаешь». «Дни Турбиных» есть демонстрация всеокрушающей силы

большевиков. Конечно, автор ни в какой мере «не повинен» в этой демонстрации. Но какое нам до этого дело?»

За короткий срок ими было опубликовано, по свидетельству самого М. Булгакова, 298 «враждебно-ругательных» отзывов о его творчестве. Но это не устрасило М. Булгакова. Он делал аккуратные вырезки публикаций, наклеивал их в альбом или вывешивал на стены комнат, явно издаваясь над всей шумихой недоброжелателей. Но так было не только с «Днями Турбиных», но и с «Бегом» и «Мольером». Так было не только с одним Булгаковым. Резким нападкам подвергались Шолохов, Леонов, Шишков, Есенин, Пришвин, Сергеев-Ценский, Чапыгин, то есть писатели, которые своим творчеством как бы демонстрировали неразрывную связь новой, Советской России с ее многовековой культурой. Новая Россия — наследница подлинных национальных богатств — вот мысль, которая в числе других объединяла столь разных художников.

Уже в 1925 году Горький обратил внимание на Булгакова: «Булгаков очень понравился мне, очень...» В 1926 году он спрашивает одного из писателей: «Не знакомы ли вы с М. Булгаковым? Что он делает? «Белая гвардия» не вышла в продажу?»

В письме к П. А. Маркову (от 4 февраля 1932 года) он писал: «У меня есть кое-какие соображения и темы, которые я хотел бы представить вниманию и суду талантливых наших драматургов: Булгакова, Афиногенова, Олеши, а также Всеv. Иванова, Леонова».

Но положение М. Булгакова еще в 1930 году стало просто-напросто трагическим: литературные выпады против него превратились в политические обвинения. И писатель вынужден был обратиться с письмом в правительство.

Известно (см.: «Вопросы литературы», 1966, № 9, с. 139), что, прочитав письмо М. А. Булгакова от 28 марта 1930 года, Сталин позвонил Булгакову:

«— Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь. А может быть, правда, пустить вас за границу? Что, мы вам очень надоели?»

— Я очень много думал в последнее время, может ли русский писатель жить вне Родины, и мне кажется, что не может.

— Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?

— Да, я хотел бы. Но я говорил об этом — мне отказали.

— А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся...»

Он стал служить во МХАТе режиссером-ассистентом, заново писал роман «Мастер и Маргарита», рукопись которого сжег в минуту отчаяния, работал над «Театральным романом».

Булгаков верил в будущее своих произведений, верил, что он как художник займет свое место в русской советской литературе. В этом главное. И он не ошибся.

СЧАСТЛИВАЯ ПОРА

(К творческой биографии М. А. Булгакова)

I

В марте 1969 года в журнале «Огонек» была опубликована моя статья «М. А. Булгаков и «Дни Турбиных». Вскоре после этого в редакцию журнала «Молодая гвардия», где я работал, позвонила Любовь Евгеньевна Белозерская и пригласила приехать к ней на Большую Пироговскую. Именно здесь, в этом доме, она прожила вместе с Михаилом Афанасьевичем несколько лет конца 20-х и начала 30-х годов. Пожалуй, это были самые плодотворные и счастливые годы. Естественно, что через какое-то время я уже звонил в квартиру Белозерской. Дверь открыла пожилая женщина, которая с первых же слов вызвала какую-то необъяснимую симпатию. Следы былой красоты и женского обаяния, как сказали бы романисты, все еще были заметны в облике Любви Евгеньевны Белозерской.

Долго просидел я у нее. Любовь Евгеньевна о многом вспоминала, но меня очень интересовал тогда вопрос, как они познакомились в начале 20-х годов, как молодой Булгаков выглядел, как одевался, что запомнилось ей о литературном быте и нравах того времени...

— Впервые я увидела Булгакова на вечеру, который устроила группа писателей-сменовеховцев, недавно вернувшихся из Берлина. В пышном особняке в Денежном переулке выступали Юрий Слезкин, Дмитрий Стонов, мой муж Василевский (Не-Буква)... Среди выступавших был и Михаил Булгаков, который очень много и плодотворно сотрудничал с газетой «Накануне», выходившей, как вы, конечно, знаете, в Берлине, но широко распространенной в России. Слушая выступление Слезкина, я не переставала удивляться: неужели это тот самый петербургско-петроградский любимец, об успехах которого у женщин ходили легенды? Ладный, темноволосый, с живыми черными глазами, с родинкой на щеке на погибель дамским сердцам... Вот только рот неприятный, жестокий, чуть лягушачий, что ли. Вы, может, читали его нашумевший роман «Ольга Орг»?

— Да, читал, но, увы, совсем недавно, после того, как прочитал статью Булгакова о творчестве Юрия Слезкина, там очень хорошо говорится об этом романе.

— А интересно, что же там говорится? Я совершенно не помню содержания этой статьи, хотя и знаю, конечно, что они были очень дружны.

— Приблизительно я могу передать содержание этой статьи, к сожалению, мало известной даже специалистам. Статья называется: «Юрий Слезкин (СИЛУЭТ)». И начинается очень по-булгаковски, точно и резко определяет он свою тему и свое отношение к предмету

статьи. Какое место отвести Слезкину на литературном Олимпе наших дней? На какую полку поставить разнокалиберные тома и томики? «Помещика Галдина», «Ольгу Орг», «Господина в цилиндре», «Ветер»? — спрашивает он. Казнь египетская всех русских писателей — бесчисленные критики и рецензенты — глянули на Ю. Слезкина, почти без исключений, светло и благосклонно. Он сразу заинтересовал, многим сразу понравился. Булгаков ярко и точно дает творческую характеристику своему собрату по перу, своему старшему товарищу...

— А как же все-таки он относится к «Ольге Орг»? Ведь этот роман много раз переиздавался, начиная с 15-го года, и, если память мне не изменяет, по этому произведению был поставлен фильм «Опаленные крылья». Балерина Коралли играла главную роль. Все рыдали...

— Как раз к фильму-то отношение у Булгакова несколько ироничное. Да, говорил он, Юрий Слезкин — словесный киномастер, стремительный и скупой. У него, как и в кино, быстро летят картины, словно вспыхивают, и тотчас же гаснут, уступая свое место другим. Как в кино ценен каждый метр ленты, его не истратят даром, так и он не истратит даром ни одной страницы. Жестко ошибется тот, кто подумает, что это плохо. Быть может, ни у одного из русских беллетристов нашего времени нет такой выраженной способности обращаться со словом бережно. Юрий Слезкин неизменно скуп и сжат. На его страницах можно найти все, кроме воды. И это очень нравится Булгакову, нравится то, что Слезкин скупко роняет описания, не размазывает нудных страниц. В этом он видит выигрыш художника. Там, где другой не развернул бы и половины своей панорамы, Слезкин открывает всю ее целиком. Вот почему у него обильные происшествия не лезут друг на друга, увязая в болотной тине словоизвержения, а стройной чередой бегут, меняясь и искрсясь. Как в ленте кино, складной ленте. Недаром по выходе «Ольги Орг», вспоминает Михаил Афанасьевич, этот роман пронырливые киношники выпотрожили для экрана. Так и написал, это я запомнил... Лучше бы было, если б Слезкин сам написал сценарий... И вы знаете, Любовь Евгеньевна, все, что Булгаков говорил в этой статье о Слезкине, можно отнести и к самому Булгакову.

— Да, вы правы. Видимо, общность каких-то задач и целей чисто художественных и сблизила их в свое время. Булгаков, как и Юрий Слезкин, был таким же выдумщиком и фантазером. Он всегда любил повторять, что жизнь куда хитрее на выдумки самого хитрого выдумщика. Вся задача лишь в том, чтобы ее оправдать. Исполнил это — он хороший фабулист, нет — неудачный выдумщик... Так вот, я увидела их рядом на том памятном вечере. Я читала Михаила Булгакова в «Накануне», там ведь и мой муж работал, читала его многие рассказы и фельетоны. Нельзя было не обратить внимания на

необыкновенно свежий язык его, мастерство диалога и на такой его неназойливый юмор. Мне нравилось все, что принадлежало его перу. Вы не помните, в каком фельетоне он мирно беседует со своей женой и речь заходит о голубях? «Голуби тоже сволочь порядочная», — говорит он.

Нет, я не помнил.

— Прямо эпически-гоголевская фраза, — продолжала Любовь Евгеньевна. — Сразу чувствуется, что в жизни что-то не заладилось... После вечера нас познакомили. Передо мной стоял человек лет тридцати — тридцати двух, волосы светлые, гладко причесанные на косой пробор. Глаза голубые, черты лица неправильные, ноздри глубоко вырезаны, когда говорит, морщит лоб. Но лицо, в общем, привлекательное, лицо больших возможностей. Я долго мучилась, прежде чем сообразила, на кого же он походил. И вдруг осенило меня: на Шалапина! А вот одет он был далеко не по-шалапински... Какая-то глухая черная толстовка без пояса, этакой «распашонкой», была на нем. Я не привыкла к такому мужскому силуэту. Он показался мне комичным слегка, так же, как и лакированные ботинки с ярко-желтым верхом, которые я сразу окрестила «цыплячьими». Только потом, когда мы познакомились поближе, он сказал мне не без горечи: «Если бы нарядная и надушенная дама знала, с каким трудом достались мне эти ботинки, она бы не смеялась...» Тогда я и поняла, что он обидчив и легко раним. На этом же вечере он подсел к роялю и стал напевать какой-то итальянский романс и наигрывать вальс из «Фауста»... Было это где-то в начале января. Москва только что отпраздновала встречу Нового года, 1924-го ... Второй раз я встретила с ним случайно, на улице, уже слегка пригревало солнце, но все еще морозило. Он шел и чему-то улыбался. Заметив меня, остановился. Разговорились. Он попросил мой новый адрес и стал часто заходить к моим родственникам Тарновским, где я временно остановилась на житье (как раз в это время я расходилась с моим первым мужем). Глава этой замечательной семьи Евгений Никитич Тарновский, по-домашнему — Дей, был кладезем знаний. Он мог процитировать Вольтера в подлиннике, мог сказать хонку, стихотворение в три строки на японском языке. Но он никогда не поучал и ничего не навязывал. Он просто по-настоящему много знал, и этого было достаточно для его непререкаемого авторитета... Стоило Булгакову и Тарновскому один раз поговорить, и завязалась крепкая дружба. Дей, как и все мы, полностью подпал под обаяние Булгакова...

А вскоре и началась наша совместная жизнь с Михаилом Афанасьевичем. На первых порах приютила нас сестра его, Надежда Афанасьевна Земская, она была директором школы и жила на антресолях здания бывшей гимназии. Получился «терем-теремок». А в теремке жили: она сама, муж ее, Андрей Михайлович Земский, их маленькая дочь Оля, его сестра Катя и сестра Надежды Афанасьевны

Вера. Ждали приезда из Киева младшей сестры, Елены Булгаковой. А тут еще появились мы... И знаете, как-то все хорошо устраивалось. Было трудно, но и весело... Потом мы переехали в покосившийся флигелек во дворе дома №9 по Чистому переулку, раньше он назывался Обухов. Дом свой мы прозвали «голубятней», но этой «голубятне» повезло: здесь написаны пьеса «Дни Турбиных», повести «Роковые яйца» и некоторые другие его произведения. Но все это будет несколько позже, а пока Михаил Афанасьевич работает фельетонистом в газете «Гудок». Он берет мой маленький чемодан по прозвищу «щенок» (мы любим прозвища) и уходит в редакцию. Домой в «щенке» приносит письма частных лиц и рабкоров. Часто вечером мы их читаем вслух и отбираем наиболее интересные для фельетона...

Любовь Евгеньевна показывала книги М. А. Булгакова, подаренные ей с нежными надписями. Показывала «книжки» в единственном экземпляре, в которых много было забавного и шуточного: рисунки, эпиграммы, дружеские шаржи.

Как-то по-новому раскрылись мне после этой встречи некоторые стороны творческой личности Михаила Булгакова. Вот почему об этой встрече и об этом нашем разговоре и захотелось здесь рассказать.

Это был счастливый период его жизни. Еще ничто не омрачало ее. Булгаков не умел и не желал лукавить, приспосабливаться ни в жизни, ни в литературе. Он был на редкость цельным человеком, что, естественно, проявлялось и в его творчестве. Естественна и автобиографическая основа многих его произведений, таких, как «Записки юного врача», «Белая гвардия», «Дни Турбиных», «Бег», «Театральный роман» и др. Ведь Булгаков работал сельским врачом, пережил гетманщину и петлюровщину в Киеве, хорошо знал театральные и литературные нравы Москвы 20-х годов. И такие его герои, как Турбины, Хлудов, Максудов, «Юный врач», Мольер, Пушкин, Дон-Кихот, Мастер и Маргарита, в чем-то очень существенном близки и дороги ему.

Еще не раз мне приходилось бывать у Любви Евгеньевны Белозерской... На многие из моих вопросов она ответила в книге «О, мед воспоминаний», но сколько еще вопросов возникает перед нами, читателями произведений М. А. Булгакова...

И невольно возвращаешься к истокам его биографии, к первым шагам его в литературе.

Михаил Афанасьевич Булгаков родился в Киеве в 1891 году в семье профессора духовной академии. «Учился в Киеве и в 1916 году окончил университет по медицинскому факультету, получив звание лекаря с отличием». У Михаила Булгакова была трудная юность: рано умерший отец оставил большую семью без средств к существованию. Семья из десяти человек жила на скромную пенсию.

Друзья, ученики, близкие на похоронах Афанасия Ивановича говорили о высоких качествах его нравственного облика. Афанасий Иванович Булгаков «был человек крепкой веры, твердого убеждения,

широкой природной доброты и радушия, искренности, простоты и открытости нрава, готовности на все доброе, отзывчивости к чужому страданию», говорили о «его незаурядной цельности духовного развития», «чуждого крайностей и односторонностей ученой замкнутости», с одной стороны, и «жизненно-практической мелочности — с другой». Его друзья, товарищи по академии отмечали его основную черту: он жил для семьи, а о себе мало думал; не было у него «богатства материального», но было у него то, что «бесконечно выше и превосходнее такого рода приобретения», — «счастливейшая семейная жизнь». «В твоей семье, — говорил один из его друзей, — этой поистине «малой церкви», среди твоих прекрасных детей я всегда находил истинную отраду, освежение и ободрение».

Нелишним будет указать, что дядя Михаила Афанасьевича, Петр Иванович Булгаков, много лет прожил в Китае и Японии, содействовал своими публицистическими трудами познанию этих неведомых для России того времени стран. Здесь же упомяну и еще один интересный факт из семейной хроники Булгаковых: Николай Афанасьевич Булгаков, послуживший прототипом образа Николки Турбина, стал одним из крупных специалистов в области бактериофагов. Все это я сообщаю для того, чтобы читатели поняли истоки творческой биографии художника: Михаил Булгаков вышел из среды трудовой интеллигенции и сам всю свою жизнь добывал себе на пропитание своим собственным трудом: работал врачом, репортером, ассистентом-режиссером во МХАТе, либреттистом в Большом театре.

«Судьба сложилась так, — писал М. Булгаков в «Автобиографии», — что ни званием, ни отличием не пришлось пользоваться долго. Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едуци в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали. Потом напечатали несколько фельетонов. В начале 1920 года я бросил звание с отличием и писал. Жил в далекой провинции и поставил на местной сцене три пьесы. Впоследствии в Москве в 1923 году, перечитав их, торопливо уничтожил. Надеюсь, что нигде ни одного экземпляра их не осталось».

В конце 1921 года приехал без денег, без вещей в Москву, чтобы остаться в ней навсегда. В Москве долго мучился, чтобы поддерживать существование, служил репортером и фельетонистом в газетах...»

Живя во Владикавказе, Булгаков написал несколько рассказов и фельетонов (часть их была напечатана), комедию-буфф «Глиняные женихи», которую отказались ставить в местном театре в пользу «Парижских коммунаров», предназначенных, по словам самого Булгакова, «как торжественный спектакль к празднеству какому-нибудь». Работал он в эти годы много, а так мало из его вещей увидело свет. «Но я стиснул зубы и работал днями и ночами. Эх, если бы было где печатать!»

Во Владикавказе Булгаков, по собственным его словам, пережил душевный перелом. 15 февраля 1920 года, когда навсегда бросил медицину и отдался литературе, но вскоре понял, что литературным заработком не проживешь. И он пошел на службу. Работал в местной газете, выступал с лекциями, включился в литературные дискуссии, которые начались по всей стране.

Во Владикавказе тоже были «новаторы», которые считали, что пришла пора сбросить с парохода современности Пушкина и других представителей «дворянско-помещичьей» культуры, что нужно писать по-новому...

Местная газета «Коммунист» дала объявление, в котором сообщалось, что «мастера поэзии и прозы, желающие читать курсы лекций по истории и теории литературы», приглашаются для выступлений перед концертами и спектаклями. Булгаков принял участие в одном из первомайских концертов.

Вместе с Булгаковым часто выступали писатели, жившие во Владикавказе, — Юрий Слезкин, Хаджи-Мурат Мугуев, начинающие артисты, студенты...

Юрий Слезкин, к тому времени уже известный писатель, сразу оценил большое дарование Михаила Булгакова: в романе «Столовая гора», как утверждают некоторые исследователи этого периода творчества Булгакова и Слезкина, описан портрет Булгакова той поры: «Смех его беззвучен, но красноречив. Он без шляпы, ворот парусиновый блузы расстегнут, обнажены худая шея и ключицы. Светлые волосы не совсем в порядке — должно быть, растрепаны нервной рукой во время горячих дебатов... Нет, положительно, Алексей Васильевич не стал бы писать автобиографии. Он скромнен, он не любит шума вокруг своего имени, он делает свое маленькое дело, не ища славы. Бог с ней — с этой славой. Единственно, что он хотел бы написать, так это роман. И он его напишет, будьте покойны. Роман от него не уйдет... Все эти заметки, фельетоны, рецензии — все это кусок хлеба, не более. Даже столь плодотворное дело, как заведение... преподавание в студиях... дело первейшей важности; он не спорит, но все же роман будет написан» (Слезкин Ю. Собр. соч., т. 5, с. 92).

В этом время Булгаков писал пьесы, составлял программы концертов, перед началом которых выступал с популярными лекциями. Все прекрасно понимали тогда, что социальный состав слушателей изменился, а потому возникла необходимость в популярном пояснении исполняемых произведений. Так, в частности, Булгакову пришлось выступить с лекцией перед симфоническим концертом, на котором исполнялись произведения Баха, Гайдна, Моцарта. После этого концерта появилась рецензия М. Вокса, в которой в оскорбительных тонах говорилось о Булгакове и его вступительном слове. Булгаков незамедлительно парировал

удар. В следующем номере газеты появилось его письмо, в котором он едко высмеивает безграмотность рецензента и его вульгаризаторские взгляды (М. Вокс писал в одной из рецензий: «...мы против лирической слюкоти Чайковского»). «В № 47 вашей газеты «рецензент» М. Вокс (М. Вокс назвал Булгакова «литератором», отсюда и кавычки при слове «рецензент») в рецензии о 2-м историческом концерте поместил следующий перл: «...неудурно вышел и квартет подотдела искусств, исполнивший в заключение сонату Моцарта». Ввиду того что всякий квартет (подотдела ли искусств или иной какой-нибудь) может исполнить только квартет (в смысле камерного музыкального произведения) и ничто другое, фраза М. Вокса о квартете, сыгравшем сонату, изобличает почтенного музыкального рецензента в абсолютной безграмотности. Смелость у М. Вокса, несомненно, имеется, но поощрять Воксову смелость не следует».

29 июня 1920 года в Доме артиста состоялся вечер творчества, на котором обсуждалось творчество Пушкина. Докладчик ничего хорошего в стихах Пушкина не нашел и предлагал сжечь его стихи — ничего не останется, кроме золы. Оппонентом выступил Булгаков.

В одном произведении Булгаков описывает то положение, которое сложилось в творческих кругах Владикавказа:

«...Другой прочитал доклад о Гоголе и Достоевском и обоих стер с лица земли. О Пушкине отозвался неблагоприятно, но вскользь. В одну из июньских ночей Пушкина он обработал на славу. За белые штаны, за «вперед гляжу я без боязни», за «камерюнкерство и холопскую стихию», вообще за «псевдореволюционность и ханжество», за неприличные стихи и ухаживание за женщинами...

Обливаясь потом, в духоте, я сидел в первом ряду и слушал, как докладчик рвал на Пушкине белые штаны. Когда же, освежив стаканом воды пересохшее горло, он предложил в заключение выкинуть Пушкина в печку, я улыбнулся. Каюсь. Улыбнулся загадочно, черт меня возьми! Улыбка не воробей!

— Выступайте оппонентом!

— Не хочется!

— У вас нет гражданского мужества.

— Вот как? Хорошо, я выступлю!

И я выступил, чтобы черти меня взяли! Три дня и три ночи я готовился. Сидел у открытого окна, у лампы с красным абажуром. На коленях у меня лежала книга, написанная человеком с огненными глазами.

...Ложная мудрость мерцает и тлеет

Пред солнцем бессмертным ума...

Говорил он:

Клевету приемлю равнодушно.

Нет, не равнодушно! Нет. Я им покажу! Я кулаком грозил черной ночи.

И показал! Было в цехе смятение. Докладчик лежал на обеих лопатках. В глазах публики читал я безмолвное, веселое: «Дожми его! Дожми!»

Булгаков рассказывал о великом значении творчества Пушкина для сегодняшнего дня, для революции, для тех, кто меняет мир устоявшихся представлений, ведь недаром находили его стихи у декабристов, знавших их наизусть. Но местные власти не поддерживали Булгакова. В той же газете 10 июля была напечатана оскорбительная статья, подводившая итоги этого творческого спора: «Казалось бы, что общего с революцией у покойного поэта и у этих господ (так презрительно отозвалась газета о выступивших в защиту Пушкина Булгакове и Б. Р. Беме, известном во Владикавказе библиофиле и судейском чиновнике.— *В. П.*) Однако они, и именно Пушкина, как революционера, и взялись защищать... А потому наш совет: г. г. оппонентам при следующих выступлениях для своих прогулок подальше — от революции — выбрать закоулок».

Тут уж твердо и без всяких ухищрений давали понять, что Булгакову не место среди тех, кто строит новую жизнь, создает новую культуру. Но еще целый год Булгаков продолжал попытки сотрудничать в культурных учреждениях Владикавказа. Он стал писать пьесы для первого советского театра города. Столько откровенной халтуры ставилось в эти годы, что театральные деятели просто вцепились в Булгакова, умоляя написать «что-нибудь» о современной жизни горцев, повернувшихся к революции... Так возникли «Братья Турбины», «Сыновья муллы», одноактная комедия «Самооборона» и др. Но и здесь вскоре начались трения между драматургом и руководителями театра.

И Булгаков твердо решил уехать в Москву: в столице не должно быть такого положения, когда автор оказывается невластным над своим произведением, которое могут уродовать, искажать, истолковывать совсем в другом смысле, чем задумывал автор... Надо скорее в Москву, столько хочется сделать, столько в голове замыслов...

II

В первые годы московской жизни Булгаков брался за любую работу: работал секретарем Главполитпросвета при Наркомпросе, сотрудничал в еженедельной газете «Торгово-промышленный вестник», в газете «Рабочий» и одновременно с этим выступал в качестве конферансье в маленьком театре, и только с конца 1922-го — начала 1923 года в газетах «Труд» и «Гудок» регулярно стали появляться его фельетоны и очерки.

Большая часть фельетонов, очерков, рассказов того времени — зарисовки с натуры, конкретный отклик газеты или журнала на конкретные события, явления будничной жизни. Как репортер, М. Булгаков бывал в студенческих общежитиях, в детской коммуне, в МУРе, в магазинах, на сельскохозяйственной выставке, на москов-

ских улицах, в ресторанах и пр. Всюду его острый художнический взгляд замечал характерные явления, происходившие изменения в будничной жизни. Его позиция очень определена: он резко выступает против нэпманов, этих нуворишей, выскочек, приспособленцев, радуется всему новому, советскому, что так стремительно укреплялось в жизни. Москва только начинала новую жизнь. Кончилась гражданская война с ее мучительным голодом, голодом, с нечеловеческими муками и страданиями. Сам М. Булгаков пережил все эти страдания, что свидетельствует из автобиографии.

Он приехал в Москву в трудное время. Москва только-только пробуждалась к новой жизни. Самые мрачные времена, когда голод и холод уносили много человеческих жизней, миновали. Булгаков увидел Москву в то время, когда прошлое еще было живо в памяти людей, но уже наметились изменения в лучшую сторону.

Один из первых своих фельетонов М. Булгаков посвятил нэпу. На глазах Москва стала менять свой облик, как только вступила в действие новая экономическая политика:

«Началось это постепенно... понемногу... То тут, то там стали отваливаться деревянные щиты, и из-под них глянули на свет, после долгого перерыва, запыленные и тусклые магазинные витрины. В глубине запущенных помещений загорелись лампочки, и при свете их зашевелилась жизнь: стали приколачивать, прибивать, чинить, распаковывать ящики и коробки с товарами. Вымытые витрины засияли. Вспыхнули сильные лампы под выставками или узкие ослепительные трубки по бокам окон» («Торговый ренессанс. Москва в начале 1922-го года»).

Только полгода назад Москва казалась нищей, голодной, убогой, а сейчас словно какие-то таинственные шлюзы открылись и полноводная река товаров хлынула на полки Кузнецкого, Петровки, Неглинного, Лубянки и пр. «Магазины стали расти, как грибы, окропленные живым дождем НЭПО».

Булгаков лаконичными и вместе с тем разнообразными средствами передает тот небывалый экономический подъем, который последовал вслед за провозглашением нэпа: здесь и точные характерные детали («На оголенные стены цветной волной полезли вывески с каждым днем новые, с каждым днем все больших размеров»), здесь и естественные волнения человека, одобряющего действия новой власти. Толчея на улицах, гомон бесчисленных торговцев, вереницы извозчиков, хриплые сигналы автомобилей, переполненные товарами магазины, вместо витрин, сделанных на скорую руку, все чаще появляются прочные, красивые — «надолго, значит». Все появилось в магазинах: белый хлеб, торты, сухари, баранки, горы коробок с консервами, икра.

Булгаков приветствует нэп, видит мудрость и своевременность новой экономической политики. Отмечает, с какой поразительной

быстротой и щедростью раскрылись доселе наглухо закрытые магазины, как оживились до сих пор молчавшие московские улицы. Извозчики, мальчишки с газетами, пришедшая толпа — все запестрело, зацвело веселой деловой жизнью. Приметы времени, колоритные подробности быта особенно интересны в этих булгаковских материалах. Чрезвычайно важны такие очерки и репортажи, как «Москва Краснокаменная», «Листочки из блокнота», «В первой детской коммуне».

Среди обилия афиш, плакатов — «на черном фоне белая фигура — скелет руки к небу тянет».

Помоги! Голод. В терновом венке, в обрамлении косм, смертными тенями покрытое лицо девочки и выгоревшие в голодной пытке глаза. На фотографиях распухшие дети, скелеты взрослых, обтянутые кожей, валяются на земле. Всмотрись, представишь себе, и день в глазах посереет. Впрочем, кто все время ел, тому непонятно. Бегут нувориши мимо стен, не оглядываются...»

Тот, кто сочувствует чужому горю, не может быть затаившимся врагом народа.

В «Москве Краснокаменной» Булгаков сатирическими красками изображает настоящего врага Советской власти.

Один из затаившихся врагов в ночь перед красным праздником умоляет бога послать ливень с градом, радостно предвкушая, как град фунта в два, ну «хоть в полтора», разгонит демонстрантов с «плакатиками» («Вот выйдут, вот плакатики вынесут, а сверху как ахнет...»). Только и надежды на то, что сверху «ахнет», на земле торжествует новая жизнь, новая власть, большевистская. Но не помогают мольбы затаившегося врага — «на небе ни пылинки».

«И баба бабе у ворот говорит:

— На небе-то, видно, за большевиков стоят...

— Видно, так, милая...»

Многозначительный диалог.

А вот как описывает М. Булгаков парад:

«В десять по Тверской прокатывается оглушительный марш. Мимо ослепших витрин, мимо стен, покрытых вылинявшими пятнами красных флагов, в новых гимнастерках с красными, синими, оранжевыми клапанами на груди, с красными шевронами в шлемах, один к одному, под лязг тарелок, под рев труб, рота за ротой, идет красная пехота.

С двухцветными эскадронными значками — разномастная кавалерия на рысях. Броневики лезут».

Но не только колорит времени передает М. Булгаков в этих фельетонах и очерках. Живые человеческие характеры, с их конфликтами, столкновениями, противоречиями, правдиво воссозданы на этих страницах.

Одни вещи интересны ситуацией, острым положением, необычностью и новизной столкновений; другие привлекают рельефностью

и живостью изображенного мира, как правило, поставленного в сложное положение то ли благодаря собственной глупости, то ли благодаря стечению обстоятельств. Во всяком случае, любая булгаковская зарисовка, как бы она ни была незначительна, полна исторического значения, насыщена своим временем, со всеми его деталями, запахами, подробностями быта и человеческих переживаний.

С первых шагов в литературу Булгаков заявил о себе как художник, обладающий оптимистическим взглядом на мир, духовным здоровьем. Всяческие выкрутасы в области литературы и искусства подвергались с его стороны резкому осуждению.

В одном из фельетонов М. Булгаков остро и едко высмеял театральный формализм Вс. Мейерхольда и его тогдашних покровителей, которые не простили ему этой смелости. «Листочки из блокнота» — наиболее, пожалуй, интересный очерк молодого М. Булгакова.

Чтобы обратить внимание на какое-нибудь новое явление, Булгаков всякий раз вспоминает старые недобрые времена, когда все было на так, как сейчас.

Сверхъестественное, невероятное, невиданное явление поразило людей, когда однажды на Тверской появился мальчик, который шел, «степенно покачиваясь и не спеша», с ранцем на спине. Все были ошеломлены этим сверхъестественным мальчиком, который шел в школу I ступени учиться. Чем он вызвал удивление? Он не кричал диким голосом, продавая папиросы и газеты, не дрался, у него не торчала папироса изо рта, он не ругался скверными словами. Люди были ошеломлены тем, что они увидели обыкновенного, нормального, довоенного образцового мальчика, со всеми добродетелями, которыми обладает мальчик в возрасте 11—12 лет. И такой мальчик оказался «чистой воды херувимом». Настолько резко он отличался от тех мальчиков, которые, оставшись без родителей, кинутые на произвол судьбы, добывали себе самостоятельно кусок хлеба.

Кончатся «Листочки из блокнота» яркой характеристикой исключительного таланта артиста оперетты Ярона. «Спас меня от биомеханической тоски артист оперетты Ярон, и ему с горячей благодарностью посвящаю эти строки». Мертвой схеме в искусстве автор противопоставляет подлинный талант.

В своих фельетонах, очерках, рассказах «Площадь на колесах», «Четыре портрета», «Трактат о жилище» М. Булгаков много уделял внимания жилищным проблемам. В то время, по его словам, даже спокойные, благодушные люди, как только начинали говорить о квартирах, впадали в ярость. Булгаков вспоминает, как он «терзался завистью, ибо видел неравномерное распределение благ квартирных».

Некая Зина «чудо устроилась»: в четырех комнатах — три человека. Вручало и ей повестку о выселении, а она отказалась. А Николай Иванович выписал двух племянниц из провинции. Так и остались шесть комнат за ним. «Приходили и с портфелями и без

портфелей и ушли ни с чем». А Яша в пяти комнатах остался один, наклеив на двери полусгнивший от времени ордер, «из которого явствовало, что у озаченного Яши — студия».

Какой же выход — «действителен лишь мой проект: Москву надо отстраивать». «Москва! Вижу тебя в небоскребах!» — вот мечта Булгакова в мае 1924 года.

Описывая свои первые шаги в Москве, писатель признавался, что он — «человек обыкновенный», «не герой» — «оказался как раз посередине обеих групп, и совершенно ясно и просто предо мною лег лотерейный билет с надписью — смерть. Увидав его, я словно проснулся. Я развил энергию, неслыханную, чудовищную. Я не погиб, несмотря на то, что удары сыпались на меня градом, и при этом с двух сторон. Буржуи гнали меня при первом же взгляде на мой костюм в стан пролетариев. Пролетарии выселяли меня с квартиры на том основании, что если я и не чистой воды буржуй, то во всяком случае, его суррогат. И не выселили. И не выселят. Смею вас заверить...» Вот в какой сложной ситуации начинала складываться писательская судьба Булгакова.

В очерке «Сорок сороков» Булгаков дает несколько картин-панорам, в которых воспроизводит первые дни своей жизни в Москве, где он чуть не умер с голоду, в то время как буржуи, «закутавшись в мандаты, как в простыни... великолепно пережили голод, холод, нашествие «чижиков», труджужнало и тому подобные напасти». Но это было в самом начале... А уже через полгода Булгаков почувствовал радость: Москва начинала жить, самые трудные времена позади, хоть за завтрашний день еще нельзя было поручиться: «...было занято и страшновато. Нэпманы уже ездили на извозчиках, хамили по всей Москве. Я со страхом глядел на их лики и испытывал дрожь при мысли... что они выбросят меня из моей комнаты, что они сильные, зубастые, злобные, с каменными сердцами». Еще через три месяца Булгаков замечает, что Москву чинят и днем и ночью. Еще через несколько месяцев, в марте 1923 года, наблюдая быстро улучшающийся московский быт, Булгаков напишет: «Торговые ряды на Красной площади, являвшие несколько лет изумительный пример мерзости запустения, полны магазинов... Ветер мотает кинорекламы на полотнищах поперек улицы. Заборы исчезли под миллионами разноцветных афиш... Завалили киоски журналами и десятками газет... И вот брызнуло мартовское солнце, растопило снег. Еще басистей загудели грузовики, яростней, веселей. К Воробьевым горам уже провели ветку, там рюют, возят доски, там скрипят тачки — готовят Всероссийскую выставку. И, сидя у себя на пятом этаже, в комнате, заваленной букинистическими книгами, я мечтаю, как летом влезу на Воробьевы, откуда глядел Наполеон, и посмотрю, как горят сорок сороков на семи холмах, как дышит, блестит Москва. Москва-мать...»

31 августа 1923 года Михаил Булгаков писал Юрию Слезкину (письмо хранится в ЦГАЛИ, ф. 1384, оп. 1 ед. хр. 93. Впервые опубликовано в «Москве» в 1976 г., № 7):

«Дорогой Юрий, спешу тебе ответить, чтобы письмо застало тебя в Кролевец. Завидую тебе. Я в Москве совершенно измотался.

В «Накануне» масса новых берлинских лиц, хоть часть из них и временно: Не-Буква, Бобрищев-Пушкин, Ключников и Толстой. Эти четверо прочитали здесь у Зимина лекцию. Лекция эта была замечательна во всех отношениях (но об этом после)...

Печатание наших книг вызывает во мне раздражение, до сих пор их нет. Наконец Потехин сообщил, что на днях их ждет. По слухам, они уже готовы. (Первыми выйдут твоя и моя.) За свою я весьма и весьма беспокоюсь. Корректуры они мне, конечно, и не подумали прислать.

«Дьяволиаду» я кончил, но вряд ли она где-нибудь пройдет. Лежнев отказался ее взять.

Роман я кончил, но он еще не переписан, лежит грудой, над которой я много думаю. Кое-что исправляю. Лежнев начинает толстый ежесечник «Россия» при участии наших и зарубежных. Сейчас он в Берлине, вербует. По-видимому, Лежневу предстоит громадная издательско-редакторская будущность. Печататься «Россия» будет в Берлине. При «Накануне» намечается иллюстрированный журнал. Приложения уже нет, а есть пока лит. страничка. Думаю, что наши книги я не успею прислать тебе в Кролевец. Вероятно, к тому времени, как они попадут ко мне в руки, ты уже будешь в Москве. Трудно в коротком спешном письме сообщить много нового. Во всяком случае, дело явно идет на оживление, а не на понижение в литературно-издательском мире. Приезжай! О многом интересном поговорим.

Таня тебе и Лине шлет привет. И я Лине отдельный, спецпривет. В Москве пьют невероятное количество пива. Целую тебя. Твой М. Булгаков».

«Берлинская» книжка так и не вышла. А вот мысль о том, что наметилось явное оживление в литературно-издательском мире, высказана своевременно. Действительно, возникают различные издательства, журналы, альманахи... «Красная новь», «Новый мир», «Россия», «На посту», «Лэф», «ЗИФ», «Недра»... Это радует Булгакова: он много написал за это время, а печататься негде было. Хоть и возникали новые журналы и издательства, но печатать произведения Михаила Булгакова, кроме фельетонов и очерков, никто не спешил. Но, как говорится, мир не без добрых и смелых людей.

Николай Семенович Клестов-Ангарский, старый большевик, подпольщик опубликовал сначала «Дьяволиаду», а потом и «Роковые яйца» в альманахе «Недра», помог издать первые книжки в 1925 году.

Эти повести и книжки обратили внимание на творчество Михаила Булгакова.

Одним из первых на Булгакова обратил внимание Алексей Максимович Горький. «...Булгаков очень понравился мне, — признавался он в одном из писем в Россию, — очень, но он сделал конец рассказа плохо. Поход пресмыкающихся на Москву не использован, а, подумайте-ка, какая это чудовищно интересная картина!...»; «Остроумно и ловко написаны «Роковые яйца» Булгакова», — признается он другому корреспонденту.

III

Пожалуй, самыми счастливыми годами в жизни Михаила Афанасьевича Булгакова были 1924 — 1926 годы. К этому времени относятся его высокие творческие достижения как художника, он создал «Белую гвардию», «Дни Турбиных», «Дьяволиаду», «Роковые яйца», превосходные «Записки юного врача», множество блистательных фельетонов. К этому времени он женился на Любови Евгеньевне Белозерской... Да и складывалось поначалу все хорошо, отовсюду сыпались предложения об издании его книг. В письме к И. Л. Кремлеву он пишет: «Милый Илья Львович! Я получил предложение, касающееся моей книги фельетонов. Поэтому очень прошу Вас вернуть мне рукопись, независимо от редакторской оценки. Пришлите мне рукопись в Москву как можно скорее (у меня нет 2-го экземпляра). Москва, Бухов (Чистый) пер., дом № 9, кв. 4. Михаил Афанасьевич Булгаков. P. S. Ваши книги у меня в целости. Я их Вам верну на днях» (ЦГАЛИ, ф. 1250, оп. 1, ед. хр. 8).

И действительно, вышли в свет его сборники рассказов и повестей в 1925 и 1926 годах. Началась публикация романа «Белая гвардия». К сожалению, журнал «Россия» прекратил свое существование, так и не допечатав роман, но это еще не повод для огорчений: сколько тогда возникало коммерческих журналов и исчезало, не рассчитав своих возможностей. Огорчало другое: необязательность отношений между издателем и писателем. Но свои права можно защитить. И Булгаков пишет заявление в конфликтную комиссию Всероссийского союза писателей: «Редактор журнала «Россия» Исая Григорьевич Лежнев, после того как издательство «Россия» закрылось, задержал у себя, не имея на то никаких прав, конец моего романа «Белая гвардия» и не возвращает мне его.

Прошу дело о печатании «Белой гвардии» у Лежнева в конфликтной комиссии разобрать и защитить мои интересы. М. А. Булгаков. Москва, Чистый пер., 9, кв. 4. 26 октября 1925 г.» (ЦГАЛИ, ф. 341, оп. 1, ед. хр. 257).

Но все эти «мелочи» литературного быта отходят на второй план: Михаилу Булгакову предложили написать пьесу по роману «Белая гвардия», и он ее написал, театр принял пьесу, репетирует, осенью будет готов спектакль... Вот что главное, вот чем живет эти месяцы Михаил Афанасьевич. Главное, на него обратили внимание и другие театры, приходил, в частности, Алексей Дмитриевич Попов, молодой

талантливый режиссер из Вахтанговского театра, и предложил написать для театра комедию... Сюжетов, конечно, много подсказывали и письма читателей «Гудка», где он работал фельетонистом, и ежедневные сообщения газет, которые были просто переполнены нелепыми историями, происходившими в современной жизни... Вот, например, недавно милиция раскрыла карточный притон, а днем это была обыкновенная пошивочная мастерская во главе с обаятельной Зоей Буяльской... А как раскрыли? А что там могло произойти? Что обратило внимание милиции?

И воображение художника «заработало», возникал сюжет увлекательной и злободневной пьесы, наполненной стремительным действием, резко индивидуальными характерами, сталкивающимися между собой в драматическом единоборстве... Ничего не изменилось в этом мире для множества людей. Они сменили только внешнюю форму, приспособились к новым условиям и стали извлекать выгоду из новой действительности... По-прежнему наверху жизни иной раз действуют пронырливые, верткие проходимцы под личиной добропорядочных людей. Годы нэпа предоставили им благоприятную почву для махинаций и нечестной жизни. Вот и Зойка с графом Абольяниновым задумали сбежать из Советского Союза, сбежать не просто так, а с деньгами. Зойка открывает пошивочную мастерскую, нанимает манекенщиц, администратора. Пусть дело поставлено на широкую ногу, но ей нужен миллион, и честным путем в пошивочной таких денег не заработаешь. И начинается погоня за миллионом... Каждый из действующих лиц стремится к тому, что жизнь дать ему не может... А так хочется добиться цели, добиться любыми средствами, чаще всего аморальными. Но выглядеть все должно благопристойно. Начинается игра, у каждого своя роль, каждый перестает быть самим собой и играет заданную ему роль, вживаясь в чуждые ему формы жизни. Вот крупный советский служащий Гусь, которому мастерская обязана своим существованием, приходит к Зое и начинает играть свои роли. Он знает, чем она занимается, Зоя знает, что он хочет. Но разговор ведут в формах благопристойности. Нет, он пришел вовсе не для того, чтобы поразвлечься с какой-нибудь манекенщицей, как на самом деле, он пришел сюда по делу — ему нужен парижский туалет, «какой-нибудь крик моды». И весь их диалог построен так, что каждый из них говорит одно, а думает другое. Такое противоречие между внешним и внутренним и стало движущей силой комедии. Вот уж поистине словами можно лгать, вводить в заблуждение относительно истинных своих намерений... Он пришел сюда развлекаться, но он женат, связан многими узами, а хочет выглядеть благопристойным. И не только Зоя, но и директор-распорядитель Аметистов, аферист и ловкач, тоже превосходно понимает ситуацию и начинает демонстрировать ему манекенщиц — какая больше подойдет такому богатому и влиятельному гостю, который платит большие деньги за посещение...

Но как сделать, чтобы поверили в то, что происходит на сцене: ведь это из ряда вон выходящий случай жизни, ее искривление, искажение нормальных форм жизни... И Булгакову приходит замечательная мысль... Вот эта погоня за деньгами, жажда наживы — это как бы мираж для некоторых персонажей, они все живут как бы в полусне. И этот мотив сна, полубреда, где все предстает в каком-то зыбком, тревожном, призрачном свете.

Граф Абольянинов действует, как автомат, как запрограммированное существо, он ходит, разговаривает, играет в представлении отведенную ему роль, его сознание окутано каким-то туманом, но в минуты внезапного озарения у него вырываются тоскующие слова: «Я играю, горничная на эстраде танцует, что это происходит...» Он страшно далек от происходящего на его глазах чудовищного обмана, он еще в том мире, из которого его насильственно выбросили. Аметистов пытается вернуть его к современности, но ничего у него не получается. Булгаков представил графа строго одетым, во фраке, корректным, вежливым, снисходительным, благородным, знающим себе цену. Он вежливо просит Аметистова называть его по имени-отчеству, а не фамильярно «маэстро»: «Просто это непривычное обращение режет мне ухо, вроде слова «товарищ». Аметистов пытается его развеселить, вывести его из строгой задумчивости и недовольства этим юрким и беспокойным миром, где постоянно нужно заниматься не тем, чем хочется. Абольянинов и Аметистов никак не могут найти общего языка: Абольянинов называет Гуся «удивительно вульгарным человеком». Аметистову, напротив, этот человек пришелся по душе: «Человек, зарабатывающий пятьсот червонцев в месяц, не может быть вульгарным». «Вы ходите, а он в машине ездит. Вы в одной комнате сидите... А Гусь — в семи! Вы в месяц наколотите... пардон, наиграете на ваших фортепьянах — десять червяков, а Гусь — пять сотен. Вы играете, а Гусь танцует», — продолжает доказывать Аметистов правоту своих принципов жизни... Но Абольянинов резко возражает ему: «Потому что эта власть создала такие условия жизни, при которых порядочному человеку существовать невозможно». Нет, Аметистову, напротив, очень нравится эта власть: «Пардон! Пардон! Порядочному человеку при всяких условиях существовать возможно. Я порядочный человек, однако же существую. Я, папаша, в Москву без штанов приехал, а вот...» Аметистов мечтает уехать в Ниццу с любимой женщиной. И тут же отдает мадам Иванову, которой уже объяснился в любви и желании именно с ней уехать, богатому Гусю, а мадам стала недвусмысленно заигрывать с ним и доводит его до иступления. Все играют, все живут двойной жизнью... Это и приводит к трагическому исходу... Вот Алла задолжала Зое две тысячи рублей. Пользуясь этим «козырьком» в сложной игре против Аллы, Зоя завлекает ее в свое предприятие, обещая дать ей возможность заработать, чтобы не только расплатиться

с долгами, но и уехать за границу с деньгами. У Аллы нет выбора, она оказалась в трудном положении: здесь ни черта не выходит, муж умер, три месяца назад уехать не удалось, в Париже — любимый человек, и как приятно пройтись с ним под руку по Парижу, ведь он не будет знать, каким образом она заработает эти проклятые деньги. И Алла, сначала разыгрывавшая из себя гордую, недоступную аристократку, на глазах зрителей превращается в обыкновенную бабенку, для которой самое важное — уехать за границу. Она на все готова, лишь бы об этом никто не знал. «Вот так мастерская! Вот так мастерская! Занята только вечером... Знаете, кто вы, Зойка! Вы — черт!» Алла, получив клятвенное заверение в сохранении тайны, соглашается через три дня приступить к «работе».

В этом призрачном мире самой колоритной фигурой, пожалуй, является Аметистов, враль, болтун, гениальный пройдоха, самый бессовестный перевертыш и приспособленец. Вся его жизнь — это постоянные попытки вылезти из собственной «шкуры». Он не хочет быть самим собой. Он постоянно придумывает себе биографию. Сталкиваясь с разными людьми, он говорит им прямо противоположное: то он служил при дворе, и, дескать, этим можно объяснить его умение шикарно и красиво жить; то он вспоминает о своих будто бы странствиях по Шанхаю, где собирал материалы для большого этнографического труда и откуда вывез китайца Херувима, преданного старого лакея, отличающегося только одним качеством — «примерной честностью». Лжет он беззастенчиво, но и бескорыстно. Выдумывать свою биографию — это у него от артистизма, от игры, которая у него, так сказать, в крови. Зойка уговаривает его не врать и не говорить по-французски. Зойка не понимает его характера. Вранье — это его натура. Он в мыслях своих бывал и в Шанхае, и при дворе, и в Париже. Половина Зойкиного богатства сделана его «ручонками». Он тоже мечтает выбраться отсюда. Голубая его мечта — Ницца, и он «на берегу в белых брюках». Зойка более прозаична. Она не понимает, что он не может отказаться от выдуманного им мира: «Я с десяти лет играю в имэндэфэр и, на тебе, плохо говорю по-французски». Зойка же несколько прямолинейна, правдива. Она что думает, то и говорит. Врать — «кому это нужно?» Самому Аметистову, без вранья он не может и дня прожить, станет скучно, однообразно... И эта правда, которую она ему высказывает, — «пакость», он не хочет этой правды. «Будь моя власть, я бы тебя за один характер отправил в Нарым».

И вот всему приходит конец, катастрофа, которую все предчувствовали, но боялись в этом признаться. Игра, где все играли не свои роли, становится серьезной, драматической реальностью, как только на сцену выходят китайцы Херувим и Газолин. И все вроде бы из-за пустяка: оба всерьез полюбили Манюшку и предложили ей выйти замуж. И то, что казалось легкомысленной Манюшке игрой, обычно-

венной, будничной, привычной, для китайцев оказалось серьезным, глубоким, искренним. И постепенно внешне комическое положение начинает окрашиваться трагическим светом. Херувим всерьез ревнует Манюшку, всерьез начинает ее душить, и испуганная Манюшка соглашается поехать с Херувимом в Шанхай. Тут уж не до смеха, начинается серьезная жизнь, тут не до игры... Все сбрасывают с себя маски, начинается подлинная трагедия, истоки которой именно в том, что все сначала играли не свои роли. Трагедия оттого, что люди притворялись, жили не своей жизнью. Херувим — не воплощение «примерной честности», а самый натуральный бандит, спекулянт, жулик. Аметистов не администратор швейной мастерской, а самый настоящий мошенник. Манюшка — не племянница Зойки, а горничная, по совместительству и проститутка. Газолин тоже делает предложение Манюшке и хочет ее увезти в Шанхай. Ведь Манюшка и его «любила», притворяясь, конечно, она просто исполняла свой служебный долг по совместительству. Ведь весь дом жил притворством. Вот и Манюшка говорила и тому и другому китайцам о своей любви к ним, вкладывая в свои слова определенный смысл, далекий от подлинного. А китайцы поверили ее словам, они не принимали участия в притворной игре, они естественные люди, они могут обмануть с кокаином, но с чувствами они не играют, они полюбили настоящего. А Манюшка их обманула. Газолин все рассказал милиции в надежде, что таким способом он избавится от соперника. И двое неизвестных уже проникли в мастерскую и тайно стали следить за бурной ее деятельностью, а появились они под видом инспекторов. И сразу все снова оказались в привычных масках. Все снова стали притворяться, не зная, что «честный» Газолин уже все рассказал... И все рухнуло... Так долго строились отношения, и, казалось, все шло хорошо, все были довольны, но это только казалось... Тайное становится явным. Зойка и Аметистов устроили такой рай, «в котором отдохнула измученная душа» Гуся. Он всех одаривает деньгами. Ему обещают прекрасную женщину, и он забудет все печали. Этой женщиной оказывается Алла, его любимая женщина, на которой он собирался жениться, бросив двух малюток и жену. А встретиться в Зойкиной квартире... Он знал, что это такое... Правда, Алла еще играет свою роль, притворяется, будто она только манекенщица, никак не может сбросить маску, но Гусь ставит точки над «i»: «...пишется ателье, а выговаривается веселый дом...» Многие, и Роббер, и Мертвое тело (Иван Васильевич), недовольны, что кончилась игра и придется всем сбрасывать маски. Все оказались обманутыми, и прежде всего хозяйка притона: Алла обманула ее, не сказав, что у нее есть богатый любовник — Гусь. Зойка что-то пытается загладить в скандальных отношениях, но Алла прямо говорит Гусю, что она обманывала его, брала у него деньги, кольца, отдавалась ему, а все из-за того, что в Париже ее ждет жених, а у нее нет денег для поездки к нему. Алла

вовсе не предполагала, что Гусь полюбит ее всерьез. Ведь все притворялись, притворялась и она. Но пришла минута, когда нельзя больше лгать, и она бросает вызов Гусю: «Я не люблю вас». И сколько бы Гусь ни проклинал ее, страдания его велики, тоска и мука его переданы правдиво... Зойка тоже мучается: из-за этого скандала могут рухнуть ее планы. А это серьезно. И ее переживания пронизаны подлинным трагизмом. Она мечется, старается всех успокоить, наладить этот так случайно разрушенный «рай». Гусь тоскует, и ему кажется, что только Херувим с ангельским лицом — единственно чистое лицо в этом грязном мире... Но Херувим был тоже в маске, он-то как раз и является настоящим бандитом, который из-за денег убивает Гуся, убивает просто и спокойно. Аметистов тоже сбрасывает маску, грабит Зойку и скрывается. «Мы погибли!» — кричит Зойка, узнав о гибели Гуся. Стряслась беда, и пришли люди с мандатами...

Весной 1926 года Михаил Афанасьевич и Любовь Евгеньевна Белозерская, переехавшие к тому времени из своей «голубятни» в Малый Левшинский, 4 («...У нас две маленькие комнатки — но две! — и хотя вход общий, дверь к нам все же на отшибе. Дом — обыкновенный московский особнячок, каких в городе тысячи тысяч: в них когда-то жили и принимали гостей хозяева, а в глубинку или на антресоли отправляли детей — кто побогаче с гувернантками, кто победней — с няньками. Спали мы в синей комнате, жили — в желтой. Тогда было увлечение: стены красили клеевой краской в эти цвета, как в 40-е и 50-е годы прошлого века. Кухня была общая, без газа: на столах гудели примусы, мигали керосинки. Домик был вместительный и набит до отказа...», — вспоминала впоследствии Л. Е. Белозерская), решили, не выдержав московской сутолоки, поехать на Юг, в Мисхор, но и здесь, прожив всего лишь месяц, разочарованные, вернулись в Москву. А лето было в самом разгаре, и столько планов остались неисполненными. И прежде всего «Зойкина квартира».

Встретились с Николаем Николаевичем Ляминым, одним из ближайших друзей Булгаковых, и он рассказал им, что живет в Крюкове, на даче Понсовых, и очень они довольны с женой, художницей Натальей Абрамовной Ушаковой... Булгаковы поехали посмотреть дачу и остались довольны. Вскоре они уже жили на даче Понсовых, у которых было пятеро детей, теннисная площадка, а кругом — лес с грибами. Так что можно было отдыхать, а главное — работать Михаилу Афанасьевичу. «Нам отдали комнату — пристройку с отдельным входом. Это имело свою прелесть, например, на случай неурочного застолья. Так оно и было: у нас не раз засиживались до самого позднего часа», — вспоминала Л. Е. Белозерская.

В это лето бывало много гостей на даче Понсовых, добрых и хлебосольных хозяев. Бывали соседи с других дач, очень славные и симпатичные люди, бывали артисты Всеволод Вербицкий, Рубен Симонов, А. Орочко...

«Центр развлечений, встреч, бесед — теннисная площадка и возле нее, под березами—скамейки. Партии бывали серьезные: Женя, Всеволод Вербицкий, Рубен Симонов, в ту пору тонкий и очень подвижной. Отбивая мяч, он высоко, по-козлиному поднимал ногу и рассыпчато смеялся. Состав партий менялся. Михаил Афанасьевич как-то похвалился, что при желании может обыграть всех, но его быстро «разоблачили». Лида (одна из дочерей Понсовых.— В. П.) попрекала его, что он держит ракетку «пыром», т. е. она стоит перпендикулярно к кисти, вместо того чтобы служить как бы продолжением руки. Часто слышался голос Лидуни: Мака, опять ракетка «пыром»! Но раз как-то он показал класс: падая, все же отбил трудный мяч»,— это снова драгоценные свидетельства Л. Е. Белозерской о повседневных буднях на даче Понсовых в Крюково. «Мы все, кто еще жив, помним крюковское житье. Секрет долгой жизни этих воспоминаний заключается в необыкновенно доброжелательной атмосфере тех дней. Существовала как бы порука взаимной симпатии и взаимного доверия... Как хорошо, когда каждый каждому желает только добра!..»

И как хорошо работалось Михаилу Афанасьевичу Булгакову в этой доброжелательной обстановке: все понимающая и любимая жена, грибы, теннис, вечерние розыгрыши, смех молодежи, песни под гитару. Все это ничуть не отвлекало его от работы, он уже привык к шуму в городских квартирах, а здесь шум был совсем другого характера, шум, который не отвлекал, а помогал работать... Как крики детей на детской площадке... А потом так увлекательно было «закручивать» детективно-комедийный сюжет, придумывать события, которые разворачивались на Зойкиной квартире...

Булгаков работал быстро, вскоре первый вариант был закончен и передан в театр. И вот тут-то начались мучения. И режиссер, и художественный совет высказали много предложений по доработке пьесы, с которыми автор никак не мог согласиться. Сохранились два письма М. А. Булгакова А. Д. Попову, постановщику пьесы в Театре Вахтангова, из которых становится ясно, как он дорабатывал пьесу, как он работал вообще и какое у него в то время было настроение. Письма чрезвычайно интересные, а потому я их полностью привожу здесь:

«По-видимому, происходит недоразумение: я полагал, что я передал студии пьесу, а студия полагает, что я продал ей к а н в у, каковую она (студия) может поворачивать, как ей заблагорассудится.

Ответьте мне, пожалуйста, Вы — режиссер, как можно 4-х актную пьесу превратить в 3-х актную?!

1-й акт. Приезд Аметистова.

2-й акт. Кончается демонстрацией (по плану Вашего Совета).

Из задачника Евтушевича спрашивается, что должно происхо-

дить в 3-м (последнем) акте?! Куда я, автор, дену китайцев, муровцев, тоску и т. д.? Куда?

...Коротко: «Зойкина» — 4-х актная пьеса. Невозможно ее превратить в 3-х актную. Новую трехактную пьесу я писать не буду. Я болен (во 1-х), переутомлен (во 2-х), в 3-х же, публика, видевшая репетиции, совершенно справедливо говорит мне: «Не слушайте их (Совет, извините!), они сами во всем виноваты».

В 4-х, я полагал, что будет так: я пьесы пишу, студия их ставит. Но она не ставит! О, нет! Ей не до постановок! У нее есть масса других дел: она сочиняет проекты переделок. Ставить же, очевидно, буду я! Но у меня нет театра! (К сожалению!).

Итак я согласился на переделки. Но вовсе не затем, чтобы устроить три акта. Я сейчас испытываю головные боли, очень большой, задерганный и затравленный сижу над переделкой. Зачем? Затем, чтобы убрать сцену в МУРе. Затем, чтобы довести «Зойкину» до блеска. Затем, чтобы переносить кутеж в 4-й акт. Я не нанимался решать головоломки для студии. Я писал пьесу!

Одна возня с кутежом может довести до белого каления (изволь писать новый текст для 4-го акта и для 3-го!!). В одном мы сходимся: сцену «фабрики» и «Аллы — Зои» можно вести как первую картину. Это я устрою. Вам будет удобно.

О вялости этих сцен мне говорить неудобно. Не смею спорить, ведь я — автор. Но, увы, публика спорит за меня...

Зрители:

— Вы будете переделывать?! Бросьте! Зачем Вы их слушаете? Сцена Аллы — Зои очень хороша, но они совершенно никак ее не сыграли! Они кругом виноваты! Они не переварили нисколько Вашего текста!»

Вот что говорят дерзкие зрители! Этого мало. Я еще молчу о том, что у меня безжалостно вышибали лучшие фразы из текста: где «Зойка — вы черт?», где «ландышами пахнет» и т. д. и т. д. Где?.. Где?.. Понижение к концу пьесы? А публика (квалифицированная, отборная, лучшая — театральная!) говорит, что я даром себя мучаю. 3-й и 4-й акты просто не сыграны. Стало быть, незачем и переделывать.

Но ладно. Я переделываю, потому что, к сожалению, я «Зойкину» очень люблю и хочу, чтобы она шла хорошо.

И готовлю ряд сюрпризов. Не 3 акта будет, а как было 4. Но Газолин будет увеличен, кутеж будет в 4-м акте, МУРа (сцены с аппаратами) не будет. В голове теперь форменная чертовщина! Что мне делать с Аллилуйей? Где будет награждение червонцами? И т. д.?! Я болен. Но переделаю.

% не играют никакой роли! Просто я написал 4-х актную, а не 3-х актную. Я бы рад и 2 акта сделать, но не делается.

Сообщите мне наконец: будут вахтанговцы ставить «Зойкину» или нет? Или мы будем ее переделывать до 1928 года? Но сколько бы мы ни переделывали, я не могу заставить актрис и актеров играть ту Аллу, которую я написал. Ту Зойку, которую я придумал. Того

Аллилуйю, которого я сочинил. Это Вы, Алексей Дмитриевич, должны сделать.

Я надеюсь, что Вы не будете на меня в претензии за некоторую растрепанность этого письма. Я очень спешу (оказия в Москву), я переутомлен.

На днях я студийной машинистке начну сдавать для переписки новую «Зойкину», если не содохну. Если она выйдет хуже 1-й, да ляжет ответственность на нас всех (Совет в первую голову!).

Пишу Вам без всякого стискивания зубов. Вы положили труд. Я тоже.

Привет. Ваш М. Булгаков. Адрес: Москва, Мал. Левшинский пер., 4, кв 1. В Москве я часто бываю. Приезжаю с дачи. 26 июля 1926 г.» (ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 528.)

11 августа 1926 года Булгаков в ответ на письмо А. Д. Попова сообщает:

«Переутомление, действительно, есть. В мае всякие сюрпризы, не связанные с театром, в мае же гонка «Гвардии» в МХАТе 1-м (просмотр властями!). В июне мелкая непрерывная работишка, потому что ни одна из пьес еще дохода не дает, в июле правка «Зойкиной». В августе же все сразу. Но «недоверия» нет. К чему оно? Силы студии свежи, Вы — режиссер и остры и напористы (совершенно искренне это говорю). Есть только одно: Вы на моих персонажах смотрите иными глазами, нежели я, да и завязать их хотите в узел «немного» не так, как я их завязал. Но ведь немного! И столкнуться очень можно.

Что касается Совета, то он, по-видимому, непогрешим.

Я же, грешный человек, могу ошибиться, поэтому с величайшим вниманием отношусь ко всему, что исходит от Вас. Надеюсь, что ни дискуссии, ни войны, ни мешанина нам не грозят. Я не менее студии желаю хорошего результата, а не гроба!

И вот в доказательство сводка того, над чем сейчас я сижу: «Увеличение Газолина» преступно. Побойтесь Бога! Да разве я не соображаю, что, когда нужно сжимать и оттачивать пьесу, речи быть не может о раздувании 2-го персонажа? Я просто думал, что Вы поймете меня с полуслова. Дело вот в чем: ведь МУРа (учреждения) не будет, и Газолин наведет из мести Херувиму МУР на квартиру Зойки.

Не бойтесь: никакого количественного увеличения, а эффекту много. На вас же работаю, на Совет! На поднятие финального акта. Согласны? Но лучше по порядку...»

Михаил Афанасьевич подробно рассказывает режиссеру, что он сделал, что сократил, убрал совсем, особенно подробно говорит о значительности четвертого акта, который требовали резко сократить:

«4-й акт. Начинается громом кутежа. Фокстрот на сцене и т. д. Но вот в чем дело: скандал Аллы с Гусем на публике (как этого хочет совет) провести крайне трудно. Я уже примерял, комбинировал, писал,

зачеркивал (продуктивная работа, Алексей Дмитриевич). Гостей нужно удалить (Роббер, Мертвое тело) после награждения червонцами, и тогда уже тоскующему неудовлетворенному Гусю Аметистов подает Аллу как сюрприз. На закуску, так сказать. Их скандал, тоска Гуся, убийство, побег Херувима, Манюшки, Аметистова и появление Газолина с Пеструхиным, Ванечкой и Толстяком. Газолин бושует: «как вы пустили (упустили) бандити Хелувима». Мифическую личность из пьесы вон! Берут Аллилуйю, всех уведят, квартира угасает. Конец.

Так: 3-й и 4-й акты одновременно в работе. Завтра машинистка уже начнет переписывать 1-й и 2-й акты. При всем моем добром желании впихнуть события в 3 акта, не понимаю, как это сделать. Формула пьесы, поймите, четырехчленна!

Во всяком случае, поднятия последних актов мы добьемся. А уж это много значит. С Вами во многом столкнусь. У актера и режиссера голова пухнуть не будет (у меня она уже лопнула). Рад, если пьеса пойдет «срочно»...

В крайнем случае М. А. Булгаков советует режиссеру 3-й и 4-й акты пустить в виде двух картин (один акт). Просит извинить его за небрежность письма: «Спешу: «Зойкина» задала» (ЦГАЛИ, там же).

«Зойкина квартира» была поставлена А. Д. Поповым 28 октября 1926 года в Театре Вахтангова, шла два года с большим успехом. «Надо отдать справедливость актерам,— вспоминает Л. Е. Белозерская,— играли они с большим подъемом. Конечно, на фоне положительных персонажей, которыми была перенасыщена советская сцена тех лет, играть отрицательных было очень увлекательно. (У порока, как известно, больше сценических красок!) Отрицательными здесь были все: Зойка, деловая, разбитная хозяйка квартиры, под маркой швейной мастерской открывшая дом свиданий (Ц. Л. Мансурова), кузен ее Аметистов, обаятельный авантюрист и веселый человек, случайно прибывший к легкому Зойкиному хлебу (Рубен Симонов). Он будто с трамплина взлетал и садился верхом на пианино, выдумывал целый каскад трюков, смешивших публику; Абольянинов, Зойкин возлюбленный, белая ворона среди нэпманской накипи, но безнадежно увязший в этой порочной среде (А. Козловский), председатель домкома Аллилуйя, «Око недреманое», пьяница и взяточник (Б. Захава).

Вот уж подлинно можно сказать, что в этой пьесе «голубых» ролей не было! Она пользовалась большим успехом и шла два с половиной года... Вспоминается, кроме актерской игры, необыкновенно удачно воссозданный городской шум, врывающийся в широко раскрытое окно квартиры...»

«Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег», «Иван Васильевич» — эти пьесы одна за другой появлялись на театральных подмостках. Это была действительно счастливая пора в жизни и творчестве Михаила Афанасьевича Булгакова.

БЕГ

«Драма виноватых», «Бегство отступников», «Бегство в пустоту» — так назывались рецензии о фильме «Бег» по мотивам произведений М. А. Булгакова (сценарий и постановка А. Алова и В. Наумова). «Путь в бездну» — так первоначально называли свой фильм и его авторы. Так ли это? Соответствует ли такое отношение к героям драмы, их действиям и поступкам, мыслям и чувствам творческому замыслу самого М. Булгакова?

Что хотел своей драмой сказать М. Булгаков и что показали в фильме А. Алов и В. Наумов? Только Голубков и Серафима вернулись в Советскую Россию, а Хлудов остался на чужбине, на своем привычном месте, на берегу моря, устремившим свой взгляд туда, где раскинулась его родная Россия. Значит, струсил, значит, все его рассуждения, его раскаяние, его мучительные страдания, вызванные отрывом от Родины, — все-все этим его последним поступком перечеркнуто, как перечеркнут и весь его характер, как и вся драма в целом. И это нарушение творческого замысла не единственное в фильме.

Поражает своей безвкусицей, нарочитостью эпизод, взятый из «Белой гвардии», когда три офицера готовятся к самоубийству. Трагедия обернулась пошлым фарсом, совершенно разрушившим замысел Булгакова. Зачем так смеяться над гибелью русских офицеров? Ведь они же не показаны злодеями, палачами, пролившими море братской крови. Они вообще нам неизвестны. Зрители не знают, как к ним относиться. И вдруг — актеры смерть превращают в насмешку, в издевательство. И еще об одном. М. А. Булгаков, по словам Л. Е. Белозерской, очень любил монолог Корзухина о долларе, придавал ему большое идейное значение. А в фильме его совсем нет, что, естественно, обеднило образ Корзухина. Есть и другие неточности и несообразности. Вот один пример. Несколько минут мы смотрим, как, утопая в перекопской грязи, идут красноармейцы. А через несколько эпизодов Хлудов говорит главнокомандующему: «Перекоп замерз, красные перешли... как по паркету». И таких неточностей в фильме много.

После просмотра фильма я долго разговаривал с Любовью Евгеньевой Белозерской, а вскоре получил от нее письмо:

«...Срочно уезжаю на несколько дней за город. Вернувшись, постараюсь ответить на Ваши вопросы о «Беге». Многое есть в моих воспоминаниях — Вам надо просто приехать и перечесть эти страницы и послушать некоторые дополнения (я не все сказала). Что касается Константинополя (в фильме — «клюква»), у меня около тридцати страниц рукописи, из которых явствует, что это именно так... Я так люблю «Бег», и все фальшивое доставляет мне настоящее страданье...

Но это еще не все. За мной более полные впечатления и некоторые критические замечания о Вашей интересной статье.

Всего доброго. Приеду — позвоню.

*Любовь Белозерская.
29 января 1971 г.»*

Через две недели получил еще одно письмо:

«...по-видимому, тех страничек, которые в моих «Воспоминаниях о Михаиле Афанасьевиче Булгакове» посвящены пьесе «Бег», Вам показалось мало и Вы обратились ко мне с целой серией вопросов.

Сначала несколько строк предыстории. В 19—20-м году молодая петербурженка-петроградка встретила с человеком намного старше себя и связала с ним свою судьбу. С ним же она попала в эмиграцию и проделала весь «классический путь»: Константинополь, Париж, Берлин...

Вернувшись в начале 1924 года, она (я) вышла замуж за Михаила Афанасьевича Булгакова, с которым прожила восемь с половиной лет. Мои встречи, странствия, впечатления он слушал с большим интересом и считал, что их надо записать. Собственноручно по моим рассказам он написал план предполагаемой книги и назвал ее «Записки эмигрантки».

Когда Вы прочтете мои воспоминания о Константинополе, Вам будет ясна творческая лаборатория пьесы «Бег»... Это моя любимая пьеса, и я считаю ее произведением необыкновенной силы, самой значительной из всей драматургии писателя. Вы поймете, с каким интересом я отнеслась к фильму.

Итак, «Бег» подвергся экранизации (подвергся операции, пишу в истории болезни). Авторы сценария понятия не имели о Константинополе тех лет, о его специфике, которая делает — должна делать — достоверным кинозрелище. Однако, когда на «Мосфильме» несколько лет тому назад впервые возникла мысль о постановке «Бега» и осуществление ее предполагалось поручить Абраму Матвеевичу Роому, он, узнав, что я связана с М. А. и, в частности, с этой пьесой, приехал ко мне и просил всесторонне осветить жизнь и быт Константинополя, если он займется этим фильмом.

В Турции в те годы еще существовало многоженство, гаремы, было обязательным закрывать чарчафом лица турчанок. На весь миллионный город одна жена дипломата-турка ходила с открытым лицом и носила шляпу. Ее знал весь Константинополь. Мало того, в трамвае существовало специальное отделение. Когда входила турчанка, кондуктор задегивал занавеску. А в картине на переднем плане гуляют с открытыми лицами две фантастически задрапированные в черный шелк особы. Женское платье тех лет неуклюже, всегда темного цвета, с пелериной и косынок из той же материи. Чарчаф тоже темный, но более прозрачный...

Извозчики только парные (упряжка с дышлом). Верх шарманки густо украшен пестрыми бумажными цветами.

Что это за старинный дом с окнами «модерн» и с балконом типа пароходной палубы, где происходит драка?

Серафима идет на Перу. Это не значит в ожидании «покупателя» встать у какой-то загадочной стены — такой на Пере и нет. Пера — главная улица столицы с нарядными магазинами, посольскими особняками, с пестрой европейской и восточной толпой.

Вообще на всех бытовых подсчетах, может быть, и не стоит так подробно останавливаться. Поговорим о странностях сценарного замысла, о его неорганичности и неумении вжиться в авторскую мысль. Втиснутые посторонние куски (из «Дней Турбиных» и др.) не врастают в ткань произведения. Получился типичный, выражаясь по-современному, барьер несовместимости.

Разве случайно действие пьесы «Бег» названо автором снами? Не давало ли это ключа постановщикам, налагая, конечно, на них особую ответственность? Правда, они дали сновиденье Хлудову, но злоупотребили повторениями.

Несколько слов об обращении с текстом. Оно непонятно, потому что обедняет игру артистов. Листая пьесу, видишь, как много пропущено во вред фильму. Во вред фильму и произвольное обращение с образом Хлудова (кстати, по-настоящему не передал своей игрой замысла автора Дворжецкий, изображающий этого генерала). Сценаристы оставили его в эмиграции, что значит совершенно не понять и исказить образ Хлудова. Даже Чарнота, лихой кавалерист по преимуществу, при всей своей примитивности говорит Хлудову, узнав, что тот хочет вернуться в Россию:

«— А! Душа сюда требует! Ну что ж, ничего не сделаешь!»

Даже Чарнота понял, что Хлудов ищет искупления, а сценаристы не поняли. Прототип Хлудова — генерал Слащов, книгой которого пользовался Мих. Аф. Были у нас и два других военных источника, но за давностью лет названий я их не помню, а генерал Александр Андреевич Свечин, наш хороший друг, давно погиб. Он-то, знаток военной истории, мог бы сразу подсказать истину...

Вспомним, что пьеса «Бег» была посвящена основным исполнителям «Дней Турбиных». Хлудов, Чарнота, Серафима, Голубков — все они оформились в творческом сознании автора, наделенном на актеров, с таким блеском сыгравших в этой пьесе (Н. П. Хмелев, Б. Г. Добронравов, В. С. Соколова, М. М. Яншин).

Что касается «тараканьих бегов», то они родились из рассказика Аверченко. На самом деле никаких тараканьих бегов не существовало. Это горькая гипербола и символ — вот, мол, ничего эмигрантам не остается, кроме тараканьих бегов. С особым вниманием М. А. отнесся к моему устному портрету Владимира Пименовича Крымова, петербургского литератора. Он чем-то заинтересовал писателя и выдился позже в окарикатуренный (но не в такой степени, как в фильме) образ Парамона Ильича Корзухина.

Владимир Пименович Крымов был редактором и создателем петербургского журнала «Столица и усадьба» и автором неплохой книги «Богомолы в коробочке», где рассказывал свои впечатления о кругосветном путешествии. Происходил он из сибирских старообрядцев. Из России уехал, как только запахло революцией, «когда рябчик в ресторане стал стоять вместо сорока копеек — шестьдесят, что свидетельствовало о том, что в стране неблагополучно», — его собственные слова. Будучи богатым человеком, почти в каждом европейском государстве приобретал он недвижимую собственность.

Сцена в Париже у Корзухина написана под влиянием моего рассказа о том, как я села играть в девятку с Владимиром Пименовичем и его компанией (в первый раз в жизни) и всех обыграла. Крымов был страстный игрок. Он не признавал женской прислуги. Дом его обслуживал б. военный — Клименко. В пьесе — лакей Антуан Грищенко. (Совершенно непонятно, почему Корзухина в Париже должны охранять какие-то телохранители?)

Конец фильма так скомкан — кроме скачки по снегам, — что вызывает недоумение и недоразумения. Например, говорили, что Голубков так резко решил уехать, даже не поговорив с любимой женщиной, потому что приревновал Серафиму к Хлудову!..

Вот те беглые замечания о фильме «Бег», которыми я хотела поделиться с Вами, Виктор Васильевич.

Всего Вам доброго!

Л. Белозерская.
12 февраля 1971 г.

Что это за история с гробами? Может быть, Вы мне поможете разобраться? Откуда? Почему? Об этом же просит родная племянница Михаила Афанасьевича, доктор филологии Елена Андреевна Земская-Булгакова. Мы обе будем Вам признательны. (Она только что была у меня и читала мои замечания.)»

Драма «Бег» была написана в 1928 году. Высоко оценил ее Горький: «...Не вижу никакого раскрашивания белых генералов. Это — превосходнейшая комедия, я ее читал три раза и читал и другим товарищам. Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием. Хотелось бы, чтобы такая вещь была поставлена на сцене Художественного театра. «Бег» — великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех...»

В. Миrowsич-Данченко также говорил о том, что в пьесе очень много комедийного: «Что касается ролей, вызвавших сомнение, то если Чарнота — герой, но только в том смысле, как и герои — Хлестаков, Сквозник-Дмухановский. И он будет высмеян так же, как типы гоголевских комедий. Самый важный момент в пьесе — появление Хлудова. Сразу чувствуется, что он болен. Он сознает, что

делает неправое дело, и продолжает его делать. И этим он болен».

В этих словах великих художников мы и сейчас находим точное и глубокое проникновение в творческий замысел Булгакова.

«Бег» — драма самостоятельная по своему замыслу, но если посмотреть более внимательно, то нельзя не заметить, что эта пьеса может быть рассмотрена как вторая часть «Дней Турбиных», как ее продолжение, но, конечно, не сюжетное, а социально-философское. Здесь Булгаков дает картины деградации белогвардейского движения. То, что было только намеком в «Днях Турбиных», стало основным, главным. Пьеса раскрывает нравственный облик центральных действующих лиц — от Верховного главнокомандующего до рядовых офицеров и солдат. Те же вопросы и проблемы волнуют их: что нужно сейчас делать, чтобы быть вместе с Россией, служить ей верой и правдой. Борьба против большевиков — это борьба за Россию или против России, это борьба с взбунтовавшейся чернью или борьба с русским народом? Вот главный вопрос, который решают для себя персонажи этой драмы. Это не простой вопрос. Он требует больших раздумий, спокойной обстановки, а времени нет, нужно решать быстро, незамедлительно.

В центре драмы — те же интеллигенты, что и в «Днях Турбиных». Только здесь они показаны не в уютной чеховской квартире, а в скитаниях по России. Их гонит ветер революции по трудным дорогам лишений и неожиданных случайностей. Человек в это время не принадлежит самому себе. История ворвалась в его дом и разрушила все устоявшееся в быту, разрушила семейные и человеческие отношения. И Булгаков изображает эту бурную жизнь во всей полноте и многосторонности, допустимой в этом жанре. Булгакову в драме удается соединить трагическое и комическое. Талант юмориста здесь проявляется со всей полнотой. В постоянном соединении смеха и слез — редкая черта дарования Булгакова.

Особенно это проявилось в «Беге». Комическое сразу входит в драму. Мрачный колорит первого сна нарушается комическим приключением генерала Чарноты, случайно попавшего в смешную переделку. Блистательная игра Михаила Ульянова в фильме делает Чарноту действительно колоритной, яркой фигурой и в то же время именно таким, каким представлял его Булгаков: душевным, сердечным, бескорыстным, храбрым, но не способным на какие-то глубокие и серьезные чувства, только в конце пьесы в нем проявляется подлинная глубина и драматизм переживаний. М. Ульянов сыграл эту роль совершенно неповторимо. Чарнота ничего всерьез не воспринимает. Ему ничего не стоит обмануть, соврать. Все ему кажется простым и будничным.

Другое впечатление производят Голубков и Серафима. Это натуры цельные, содержательные. Они не могут притворяться, не могут управлять своими поступками, действиями. Все зыбко, все как при

землетрясения: рушатся устои, исчезают понятия о чести, о долге, побеждает человек, в котором шкурнические интересы превыше всего... И вот в этом мире полного отказа от нравственных обязанностей эти два человека остаются такими же, какими были: не лгут, хранят верность, не бросают в беде. Они кажутся чудачками, потому что придерживаются моральных норм в тот момент, когда идет неумолимый процесс их разрушения.

Революция подняла многих людей с насиженных мест, заставила отказаться от всего привычного и в столкновении с грубой действительностью словно попыталась проверить, на что способны ее герои. Голубков, чуткий и честный, чуть-чуть не от мира сего, сын профессора-идеалиста, столкнувшись с реальной действительностью, поначалу оторопел от ее сюрпризов: то красные, то белые заставляют его прятаться в свою скорлупу.

Ему кажется диким и непонятным, что Корзухин отказывается от жены, а генерал приказывает сжечь вагоны с пушным товаром. Он человек идеальный, а столкнулся с грубым реальным миром. Его поступки основаны на духовной самостоятельности, многие из них он совершает в поисках справедливости и гуманности. У него не пропадает эта вера. И то, что он возвращается на Родину, как бы символизирует, что такой человек обретает самого себя снова только у себя дома, в новой жизни.

Но странности и случайности — это только с точки зрения нормального времени, а в тот миг человеческого существования все это было закономерным и справедливым, с точки зрения действующих персонажей. Распалась связь времен, а вместе с этим рухнула старая государственность со всеми ее институтами и кодексами поведения. Булгакову очень важно было показать, что человек должен всегда оставаться человеком, какие бы лишения ему ни пришлось переносить. Серафима и Голубков чуть-чуть не погубили себя, нелепо и безрассудно. Серафима со всей наивностью молодости бросает Хлудову жестокие в своей правдивости слова. Она преодолела в себе страх, почувствовала себя человеком, не желающим унижать и растаптывать в себе свое личное, индивидуальное. Но сколько она должна была выстрадать и перетерпеть! В эту лихую для человека годину тяжелыми испытаниями проверялась человечность в отношениях между людьми. Голубков и Серафима сохранили в себе нравственную чистоту и веру в правду и свою Родину.

Они преодолевают все препятствия: истинная человечность побеждает, торжествует любовь. Особенно трудно Голубкову. Он не может понять, что старые представления о жизни, сложившиеся веками, рухнули. У него остались понятия чести, порядочности, нравственного долга, понятия добра и зла. Он сталкивался с миром, где все воспринимается по-другому, чем в мирное время. В фильме Алексей Баталов недостаточно глубоко воспринял этот булгаковский

образ и его философию. Мы не замечаем эволюции образа, наполнения его другими красками. Особенно скуден актерский язык в парижских сценах. Постановщики фильма, на мой взгляд, подобрали прекрасных актеров и даже рискнули дать одну из главных ролей молодому актеру. Скупыми, лаконичными пластическими средствами Владислав Дворжецкий пытается передать сложное психологическое состояние белого генерала, одного из тех, кто своим талантом и умением задержал падение белого Крыма на целый год. Пусть внешне В. Дворжецкий несколько не похож на булгаковского Хлудова, но зато точно и глубоко передает внутреннюю драму белого генерала, неожиданно почувствовавшего в себе сомнения в правоте дела, которому он отдавал все свои силы. В чем же дело?

«Много пролито крови. Много тяжелых ошибок совершено. Неизмеримо велика моя историческая вина перед рабоче-крестьянской Россией. Это знаю, очень знаю. Понимаю и вижу ясно. Но если в годину тяжелых испытаний снова рабочему государству суждено вынуть меч, я клянусь, что пойду в первых рядах и кровью своей докажу, что мои новые мысли и взгляды и вера в победу рабочего класса — не игрушка, а твердое, глубокое убеждение» — эти слова принадлежат генералу Слащову.

В своей основе судьба Хлудова совпадает с судьбой этого русского генерала. Его книга «Крым в 1920 году» и послужила тем строительным материалом, из которого Булгаков вылепил многие сцены и эпизоды своей драмы. Слащова мало интересовала политика, и его прошлое может быть понято, по словам автора предисловия Д. Фурманова, «как следствие политической безграмотности, абсолютного неумения разобраться в развернувшихся событиях»¹. В собственной политической безграмотности признается и сам генерал Слащов: «Кадровое офицерство было воспитано в монархическом духе, политикой не интересовалось, в ней ничего не смыслило и даже в большинстве не было знакомо с программами отдельных партий».

Он рассказывает о своих нравственных метаниях, пришедших к нему как следствие политического прозрения, когда Слащов увидел, что гражданскую войну в России используют различные мародеры, карьеристы и сребролюбцы, которые стремились награть, чтобы безбедно жить за границей.

Булгаков обратился к фигуре Слащова — прототипу своего Хлудова — как раз в тот период, когда генерал уже разуверился в белом движении, но продолжает занимать свой пост. Нравственный кризис привел его к мысли об отказе от участия в этом движении как безыдейном и аморальном. И в то же время он еще управляет машиной, под колеса которой попадают Голубков с Серафимой и Крапилин.

¹ Я. Слащов. Крым в 1920 году. Отрывки из воспоминаний.

Это ясно уже из ремарки: «глаза у него старые». Он болен чем-то, этот человек, весь болен с ног до головы. «Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает самому себе вопросы, и сам же на них отвечает. Когда хочет изобразить улыбку, скалится. Он возбуждает страх». Уже здесь, в портретных деталях, автор подчеркивает противоречивость то ли характера Хлудова, то ли положения, в котором он оказался: «вечный неразрушимый офицерский пробор», «брит, как актер», и вместе с тем по-бабьи подпоясанная солдатская шинель и грязная фуражка — аккуратность и небрежность, строгость и отрешенность, жестокость и беспомощность, твердость и безволие создают сложную гамму душевного разброда и неразберихи, нахлынувших на некогда энергичного и талантливого генерала — командующего «белым» фронтом в Крыму. И постепенно мы узнаем, что он психически нормален, а болен от сознания невозможности примирить собственные поступки со своими же мыслями. Он обязан быть жестоким, и он был жестоким, сознавая, во имя чего творил эту жестокость. Но сейчас Хлудов не знает, во имя чего вершит судьбами людей. Его болезнь — от душевных страданий, пришедших к нему от осознания нелепости дальнейшей борьбы и от невозможности выйти из нее. Чувствуется, что герой Булгакова уже механически выполняет свои функции, без всякого желания, без прежней энергии. Хлудов в этих картинах предстает как часть заведенной и несущейся куда-то машины. Неопределенность цели сводит на нет всю его энергию, весь его талант. Он продолжает отдавать распоряжения, с кем-то разговаривать, но уже не производит впечатления живого человека. Внутренняя тоска разъедает его душу.

Булгаков не случайно обращает внимание на его молодость: по возрасту Хлудов кажется моложе всех окружающих, но бремя страданий делает его старым. Есть люди, которые легко прошли по жизни, не ободрав своего сердца о тернии страданий. А есть люди, которых все тревожит, все волнует, все заставляет страдать. Хлудов относится ко вторым. Он всегда был там, где труднее. Он сам вошел в атаку солдат. Не раз был ранен. Популярность его среди солдат и офицеров велика. В нем воплотились лучшие качества русского генерала: храбрость, мужество, благородство, честь, порядочность, любовь к солдатам, любовь к России и стремление отстаивать ее величие. По своей природе Хлудов не исполнитель чужой воли, он творец, он самостоятелен и прямодушен, как солдат. Это резко выраженная человеческая индивидуальность. Он знает себе цену.

Хлудов относится к тем людям, которые не умеют лгать самим себе. Наступил тот период, когда человек должен быть абсолютно честен перед самим собой, — значит, наступил период сомнений, колебаний, период болезни этими сомнениями. Раньше он сел зло, не считая это злом; творил суд скорый и беспощадный во имя цели, в достижение которой верил, — восстановление Российского государства. Он принимал

присягу служить России верой и правдой. Ему и в голову не приходило, что это не бунт, а восстание, революция целого народа. Он внушал страх и одновременно надежду как человек беспощадный и прозорливый, как человек большой воли, неукротимого темперамента, бескомпромиссной страсти. Он способен высказать все, что думает, не только нижестоящим, но и вышестоящим. Он чувствует себя равным со всеми, кто его окружает. Ни перед кем он не скрывает своего «я».

Если в первых картинах пьесы Булгаков как врач и художник констатирует его болезненное состояние, словно угадывая симптомы болезни, то в последующих сценах Хлудов сам себе ставит диагноз и прописывает себе «лекарство». Эти периоды в драме соответствуют трем стадиям больного. Симптомы, болезнь, лечение — вот три стадии душевных переживаний, которые проходит Хлудов Булгакова. Хлудов ищет искренности в людях. Он просит начальника станции поговорить с ним откровенно: «У каждого человека есть свои убеждения, и скрывать их он не должен». Он радуется, когда Серафима в бреду, не отдавая себе отчета, обзывает его «зверюгой», «шакалом»: «Это хорошо, потому что, когда у нас, отдавая отчет, говорят, ни слова правды не добьешься». А ему сейчас нужна истина о себе самом, о деле, которому он служил до сих пор верой и правдой. Все ему служат по инерции, по воле сложившихся обстоятельств. Он иронически называет «искренним человеком» начальника станции, когда тот, опасаясь его гнева, несет вздор; Корзухина, когда он отрекается от собственной жены, лишь бы спасти свою жизнь. Он иронизирует над людьми, которые в минуту опасности готовы лгать, лишь бы спасти свою шкуру. Напротив, он не жлет ни самому себе, ни окружающим, как бы спасительна ни была эта ложь. Он иронизирует над архиепископом Африканом, который прибегает к испытанной лжи, призывая бога помочь белой гвардии, отстаивающей Крым, и бросает горькие слова правды в лицо главнокомандующему Врангелю. В нем словно уживаются два человека: один — думает, размышляет, мучается, страдает, другой — действует, прямо и решительно. И эта прямота и решительность — от энергии, которая накопилась в нем, когда он еще действовал, как ему казалось, во имя спасения России от взбунтовавшейся черни.

Действует он словно нехотя, словно его оторвали от какого-то сладостного сна, куда он погрузился, чтобы отыскать ответ на мучившие его вопросы. Лишь слова Крапилина возвращают его к действительности. Но даже и в его словах он чувствует справедливые мысли о войне. Ему нравится мужество этого солдата, вступившегося за женщину, за людей, которых он приказал повесить. Но ему противно, что тот же Крапилин, когда у него опьянение собственной смелостью прошло и наступило отрезвление, упал на колени и стал просить прощения. И противно оттого, что Крапилин в эти минуты

стал таким же, как Корзухин. Хлудов презирает Корзухина за изворотливость, за хитрость, за предательство, за гнусную бесчестность, за неискренность; Крапилина — за то, что не выдержал роли, взятой на себя, и тоже струсил... С проходивцем Корзухиным он ничего не мог поделывать, ведь он товарищ министра, хотя и видел всю продажную сущность этого подлеца, а с Крапилиным поступил чересчур жестоко, без суда приказав его повесить. Этот акт произвола трагически отзовется на всем его душевном строе, будет последней каплей в чаше его сомнений. Он долго не мог ответить себе на вопрос, болен ли он и чем он болен. И только взглянув на повешенного Крапилина, Хлудов понимает, что болен, хотя и не знает, чем.

С этого момента наступает период нравственных мучений Хлудова, период пересмотра всей его деятельности. Многое после этого ему становится яснее. Он столкнулся с Корзухиным, который заботился только о своей личной выгоде, о переброске пушного товара за границу, с архиепископом Африканом, видевшим полный развал белой армии, но все еще лицемерно призывавшим к крестной силе, чтобы она низложила врага «благословенным оружием». Ему противно лицемерие главнокомандующего. Хлудов издается над этими высокими особами. А спустя несколько дней открыто признается в своей ненависти к главнокомандующему: «Ненавижу за то, что вы меня вовлекли во все это. Где обещанные союзные рати? Где Российская империя? Как могли вы вступить в борьбу с ними, когда вы бессильны? Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет, и который должен делать? Вы стали причиной моей болезни!»

Хлудов колеблется: а может, разом покончить все свои сомнения, мучения совести? Но и это не решает всей проблемы — он не все обдумал, многое все еще ему неясно. Он полон ненависти к тем, кто вовлек его в борьбу против революции. Он увидел все их лицемерие, ничтожество, мелочность души и мелкость интересов. Ничего у них не осталось — ни идеалов, ни стремлений. Только бы не прогадать, только бы остаться у власти, хоть и призрачной. Хлудов не такой. И он решительно порывает с белой армией, уходит в отставку. В эмиграцию он отправляется уже гражданским лицом. Там ему предстоит многое обдумать, взвесить свои ошибки, преступления перед народом и революцией.

Хлудов страдает от неправоты своего дела. Вспомним исходное состояние Хлудова — сумерки, как в кузне: «В кухню раз вошел в сумерки — тараканы на плите, я зажег спичку, чирк, а они и побежали. Спичка возьми да и погасни. Слышу, они лапками шуршат — шур-шур, мур-мур. И у нас тоже мгла и шуршание. Смотрю и думаю: куда бегут? Как тараканы, в ведро». Хлудов перестает быть механизмом в этой сложной машине, задумывается, самостоятельно пытается ответить на мучивший его вопрос — стоит

ли бежать из России? И постепенно Хлудов предстает перед нами в простом человеческом облике. Он входит в положение Голубкова, пытается ему помочь найти Серафиму, готов нести ответственность за ее смерть, ждет смерти как самого легкого избавления от тяготивших его мук и страданий.

Вся эта сцена полна острого драматизма: Хлудову все время мерещится Крапилин, ставший его постоянным спутником. Хлудов, разговаривая с видением, пытается объяснить причины гибели Крапилина: «Просто попал под колесо, и оно тебя стерло и кости твои сломало». Об этой же машине Хлудов говорит и Голубкову: «Зачем вы подвернулись мне под ноги? Зачем вас принесло сюда? А теперь, когда машина сломалась, вы явились требовать у меня того, чего я вам дать не могу». Голубков с его тоской о Серафиме, судьба которой заставляет опасаться за ее жизнь, и Крапилин, подвернувшийся под жестокое колесо машины,— вот причина раздвоения Хлудова: «И вот с двух сторон: живой, говорящий, нелепый, а с другой — молчаливый вестовой. Что со мной? Душа моя раздвоилась, и слова я слышу мутно, как сквозь воду, в которую погружаюсь, как в свинец. Оба, проклятые, висят на моих ногах и тянут меня во мглу, и мгла меня призывает».

Он вовсе не сумасшедший, он абсолютно нормальный человек. Когда Голован только заикнулся о том, чтобы помочь ему добраться до корабля, Хлудов приказал ему не заботиться о нем — сам доберется.

Эти метания, эти раздумья Хлудова совершенно естественно подготовили зрителя к тому, каким герой предстает перед ним во второй половине пьесы,— простым, добрым, нормальным человеком, которому Голубков доверяет Серафиму, просит уберечь ее, сохранить его любовь, оградить ее от нужды, страданий, нравственного и физического падения. И словно нехотя, но с каким-то героическим стоицизмом Хлудов берет на себя эту нелегкую ношу во искупление того тяжкого греха, который совершил на безымянной станции.

Он готов нести этот крест, готов сделать все, чтобы помочь этим людям. Он продал перстень, чтобы содержать Серафиму, отдал медальон Голубкову, чтобы тот в минуту крайней нужды мог им воспользоваться. Перед Голубковым и Серафимой он уже невиновен. Он их разлучил, но он же их и соединил, помог их любви остаться чистой, незапятнанной. Сберег он Серафиму, когда Голубков взывал в Париже к чести бывшего ее мужа — Корзухина. И многое уже решил для самого себя. Он твердо решил вернуться в Россию. Здесь, на чужбине, наступило просветление. За все, что сделал, нужно держать ответ. И он хорошо понимает, как может сложиться его судьба. Большую память он оставил по себе — вешал, расстреливал, много было таких, как Крапилин. Потому-то недалеко от истины Чарнота, когда обещает Хлудову быструю расправу: «Проживешь ты ровно столько, сколько потребуется тебя с парохода снять и довести до ближайшей стенки! Да и то под строжайшим караулом, чтоб тебя не

разорвали по дороге!» Он отмечает возможность вернуться на родину тайком, под чужим именем. Он должен вернуться только под своим именем. Когда Серафима уговаривает его опомниться, пугает его расстрелом, он соглашается с ней: «Моментально (улыбается). Мгновенно. А? Ситцевая рубашка, подвал, снег... Готово!» Но не пугает его смерть. Нравственные страдания, которые мучительно вошли в его жизнь с тех пор, как он приказал повесить Крапилина, страшнее смерти. И мучительно думая о разгроме белой армии, о причинах своего поражения, он вспоминает слова красноречивого вестового Крапилина: «Одними удавками войну не выиграешь».

Хлудов оказался в трагическом положении. Бескомпромиссная душа запросила суда, жестокого и сурового воздаяния за все совершенные преступления. В этом решении — мужество, бесстрашие, раскаяние, сожаление о случившемся; он не оправдывается сложностью обстановки, когда некогда было раздумывать, он осуждает сам себя на смерть. И это очищает его в наших глазах. Если б он юлил, оправдывался, скрывался под чужим именем, то перед нами был бы жалкий человек, которого можно было бы и пожалеть. Но Хлудов — подлинно трагический герой.

Так заканчивается драма Булгакова.

Авторы фильма не согласились с таким разрешением драматического конфликта. Причем один из самых ярких монологов Хлудова, где он окончательно решает вернуться в Россию, кинематографисты решили дать на фоне пестрой цирковой программы. Скачут лошади, вольтижируют наездники под руководством Голованова, бывшего его ординарца, а одновременно с этим Хлудову видится очередной «сон», в котором снова предстает ему Крапилин как укор его собственной совести. Вся перебранка с Голованом выглядит неорганичной, наскоро придуманной и искусственной.

Хлудов, Голубков и Серафима возвращаются на Родину.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

М. А. Булгаков и «Дни Турбиных»	3
Счастливая пора (<i>К творческой биографии</i> <i>М. А. Булгакова</i>)	12
Бег	35

Виктор Васильевич ПЕТЕЛИН

**ВОЗВРАЩЕНИЕ
МАСТЕРА**

Редактор В. П. Енишерлов

Технический редактор О. Н. Ласточкина

Сдано в набор 10.06.86. Подписано к печати 18.08.86. А 00715. Формат $70 \times 108^{1/32}$. Бумага газетная. Гарнитура «Школьная». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10. Учетно-изд. л. 3,06. Усл. кр.-отт. 2,28. Тираж 80 000. Изд. № 2178. Зак. № 3178. Цена 20 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Ленина издательства ЦК КПСС «Правда». 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.

ДЛЯ ВАС, КНИГОЛЮБЫ!

В книжных магазинах книготоргов и потребсоюзов Российской Федерации книги можно не только купить, но и приобрести их по выигрышным билетам Всероссийской книжной лотереи.

Стоимость билета — 25 копеек. Сумма выигрыша (50 копеек, 1, 3 и 5 рублей) указана на внутренней стороне запечатанного билета.

Вероятность выигрыша велика, так как из каждых 200 билетов — 69 выигрышных!

По выигрышным билетам можно приобрести любую книгу или другие печатные издания по своему выбору из наличного ассортимента книжного магазина или киоска.

Если сумма выигрыша меньше стоимости выбранной вами книги, можно произвести доплату наличными деньгами.

Прочитанные книги вы можете предложить книжным магазинам для повторной продажи. Этим вы окажете добрую услугу другим книголюбам.

**Росглавкнига
Дирекция Всероссийской
книжной лотереи**