

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
Петербургский институт иудаики

ДЕВЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

статьи и материалы

Цвелодубово Ленинградской области
2013

Мария Кривошеина

**«Иногда кажется,
что Больших театров в Москве два...»
(Из комментария
к одному булгаковскому фрагменту)**

This paper attempts to provide a historical and cultural commentary to a fragment from «Sorok sorokov» («Forty forties»), a sketch by Mikhail Bulgakov, and to analyze the sketch in a general context of Bulgakov's «Moscow chronicles» and his biography of early 20-s. The study is to reveal a certain invariant in Bulgakov's perception of post-revolutionary Moscow.

Key words: Bulgakov, «Sorok sorokov», the Bolshoi Theatre, «Moscow chronicles», «Nakanune» newspaper.

В статье делается попытка представить исторический и культурный комментарий к фельетону М.А. Булгакова “Сорок сороков” и проанализировать его в общем контексте “московских хроник” Булгакова и его биографии начала 1920-х годов. Исследование демонстрирует определенный инвариант в восприятии Булгаковым постреволюционной Москвы.

Ключевые слова: Булгаков, “Сорок сороков”, Большой театр, “московские хроники”, газета “Накануне”.

Отправной точкой данной работы стала вынесенная нами в заглавие цитата из очерка М. А. Булгакова «Сорок сороков», опубликованного 15 апреля 1923 г. в газете «Накануне»¹. Очерк является частью так называемого «московского цикла» (= «московских хроник») — ряда фельетонов-очерков, написанных Булгаковым в первые годы после переезда в столицу. Как правило, тексты «хроник» крайне редко становятся объектом булгаковедческих штудий, оказываясь в тени крупной булгаковской прозы. Вследствие подобного периферийного положения очерков остается «за кадром» их главная ценность: возможность увидеть глазами Булгакова пореволюционную Москву — ту самую, которая является местом действия (если не действующим лицом) его магистральных текстов этого периода. Так как, по сравнению со структурой художественных произведений, структура очерков *a priori* прямее и четче, мы можем попы-

¹ Газета «Накануне», главное печатное издание сменовеховцев, издавалась в Берлине с 1922 по 1924 год под редакцией Ю. В. Ключникова. Редактором литературного приложения был А. Н. Толстой.

таться выявить с помощью этих очерков определенный инвариант в булгаковском восприятии пореволюционной России. Одно из центральных мест во всем «московском цикле» отведено очерку «Сорок сороков» — именно он соединяет в себе многие из тех тематических линий, которые были намечены Булгаковым в других публикациях наканунеевского цикла.

Данная статья состоит из двух частей, первая из которых представляет собой комментарий к выбранному фрагменту очерка «Сорок сороков», а вторая — попытку рассмотреть его в литературно-биографическом контексте.

I

Обратимся сначала к полному тексту фрагмента, из которого извлечена интересующая нас цитата (курсив мой — *М. Кр.*).

«Иногда кажется, что Больших театров в Москве два. Один такой: в сумерки на нем загорается огненная надпись. В кронштейнах вырастают красные флаги. След от сорванного орла на фронте бледнеет. Зеленая квадрага чернеет, очертания ее расплываются в сумерках. Она становится мрачной. Сквер пустеет. Цепями протягиваются непреклонные фигуры в тулупах поверх шинелей, в шлемах, с винтовками с примкнутыми штыками. В переулках на конях сидят всадники в черных шлемах. Окна светятся. В Большом идет съезд.

Другой — такой: в излюбленный час театральной музыки, в семь с половиной, нет сияющей звезды, нет флагов, нет длинной цепи часовых у сквера. Большой стоит громадой, как стоял десятки лет. Между колоннами желто-тускловатые пятна света. Приветливые театральные огни. Черные фигуры текут к колоннам. Часа через два внутри полутемного зала в ярусах громоздятся головы. В ложах на темном фоне ряды светлых треугольников и ромбов от раздвинутых завес. На сукне волны света, и волной катится в грохоте меди и раскатах хора триумф Радамеса. В антрактах, в свете, золотым и красным сияет Театр и кажется таким же нарядным, как раньше». [3, Т. 1, С. 279]

Если предположить, что булгаковское противопоставление «двух» Больших театров не является банальной констатацией, а содержит в себе глубинный смысл, то в чем он заключается?

Начнем с характеристики, данной Булгаковым «первому» Театру — то есть, изображенному во время съезда. Действительно, практически сразу после Февральской революции, Большой театр:

- 1) утратил статус Императорского;
- 2) стал одной из главных площадок для проведения всевозможных политических мероприятий.

Образы, присутствующие в изображении этого «нового» Театра, окружают его несколько зловещим ореолом: чернеющая квадрага, мрачные фигуры с винтовками, etc. Даже «светящиеся окна» выпадают из своего привычного тематического блока, больше не обозначая уют². Едва ли случайно упомянут и сорванный барельеф с орлом — символом Российской Империи. Барельеф был демонтирован в 1919 г. в ходе кампании по снятию царских орлов с московских зданий и их замены на советские гербы. На фронтоне герб с серпом и молотом появится, впрочем, не раньше середины двадцатых — следовательно, «бледный след» на месте гипсового орла красовался на здании Большого театра еще несколько лет после демонтажа.

К настоящему моменту написано впечатляющее количество работ о библейских мотивах в текстах Булгакова³ — среди множества факторов, вдохновивших исследователей, не последним является и происхождение писателя (отец Булгакова был профессором богословия в Киевской духовной академии). Библейские образы и аллюзию на известный ветхозаветный сюжет, при желании, можно увидеть и в данном фрагменте — например, соотнеся «огненную надпись» на большевистском знамени (на самом деле, обыкновенный лозунг) с «огненной надписью» из Книги пророка Даниила. Сияющие знаки, начертанные на стене таинственной рукой, явились последнему вавилонскому царю Валтасару, предсказав его гибель и — что может быть важно в булгаковском контексте — гибель его империи. Приняв эту концепцию, можно продолжить ряд библейских ассоциаций и найти в описании «политизированного»/инфернализованного Театра еще и новозаветный, апокалиптический образ — то есть, увидеть в «черных всадниках» (и, возможно, «мрачной квадраге») «Четырех всадников Апокалипсиса» из Откровения Иоанна Богослова. Предполагается, что каждый из всадников олицетворяет собой Чуму, Войну, Голод и Смерть соответственно. Если библейские мо-

² «...живые огни жилья (желтые, желтенькие; мигающие, меняющиеся в размерах), близкие человеку, обещают ему тепло и спасенье (или напоминают о них)» [9, С. 223].

³ Барков (1994), Бродский (1996), Зеркалов (2003), etc.

тивы здесь и вправду присутствуют, то перед нами тот редкий случай, когда их функция действительно ясна (если не прозрачна): все перечисленные образы связаны, таким образом, с мотивом гибели Российской Империи и темой рождения новой — большевистской.⁴

Прежде чем перейти к описанию «второго» Театра, стоит заметить, что в булгаковской публицистике часто упоминаются шествия, революционные праздники и прочие события, связанные с политической⁵, но описываются они при этом, как правило, сухим, практически «протокольным» языком. М. О. Чудакова называет такие пассажи «почти безэмоциональной констатацией».⁶ Характеристика, рассмотренная нами, явно выделяется на фоне этих «констатаций» не только как значительно более эмоциональная, но и более образная. Главный же вывод относительно *этого* Театра — следующий: он является, по сути, олицетворением новой — советской — эпохи и всего с этой эпохой связанного.

«Второй» же Театр — изображенный в «излюбленный час театральной музыки» — предстает антиподом первого. Его описание напрочь лишено каких-либо зловещих образов, напротив — дополнительно подчеркивается *отсутствие* тех атрибутов, которые при-

⁴ Важно заметить, тем не менее, что уподобление Революции пришествию Антихриста, а советской символики — апокалиптическим атрибутам, в принципе, достаточно распространенное явление в литературе и публицистике первого пореволюционного десятилетия (один из наиболее красноречивых примеров — «Апокалипсис нашего времени» В. В. Розанова). Таким образом, наличие подобных элементов в текстах Булгакова можно воспринять как дань определенной традиции, к этому моменту уже вполне оформившейся. Помимо «московского цикла», схожие образы можно обнаружить, к примеру, и в «Белой гвардии». Подробнее о булгаковских «замаскированных дьяволадах» см. у Ю. Смирнова [5, С. 15–19]. Помимо прочего, Смирнов отмечает «пятиконечную красную звезду Марс» в «Беге» и «Белой гвардии» и приводит из второго романа слова сторожа Максима, прямо сравнивающего революционные события с «Антихристовым пришествием».

⁵ «Когда наступал какой-нибудь революционный праздник, Навзикат говорил: — Надеюсь, что к послезавтрашнему празднику Вы разразитесь хорошим героическим рассказом.

Я бледнел, и краснел, и мялся.

— Я не умею писать героические революционные рассказы, — говорил я Навзикату» («Тайному другу», 1929 г.) [3, Т. 1, С. 394]

⁶ М. О. Чудакова (сопоставляя очерки Б. и М.): «Мандельштам опубликует в «Огоньке» очерк «Холодное лето», где есть близкое описание, но булгаковской почти безэмоциональной констатации прочности новородившегося здесь соответствует эмоция радости». [6, С. 186]

суши Театру во время съездов: *нет* большевистской звезды, *нет* красных флагов, *нет* «цепи часовых», etc. Дополнительно усиливается и акцент на вневременном характере этого образа, его связи с дореволюционным прошлым: *...стоит <...>, как стоял десятки лет...; кажется <...> нарядным, как раньше...*, etc. В свете культурной политики, проводившейся большевиками, булгаковская характеристика приобретает особый вес — именно в это время решался вопрос о том, будет ли Большой театр продолжать работу: Ленину его «придворно-помпезный тон» казался, по словам Луначарского, «куском помещичьей культуры». На деле же, впрочем, прагматика отношения большевиков к подобным реликтам Империи этим высказыванием не ограничивалась — их статусность порой ценилась чрезвычайно высоко. Отвергаемая же большевиками «помпезность» для Булгакова была, кажется, особенно важна — как символ привычной с детства имперской культуры. Булгаковым неоднократно подчеркивалась именно *эстетическая* привлекательность Театра, и, что важно, примеры подобного «театрального экфрасиса» обнаруживаются в текстах, хронологически далеких: «золото-красный Большой театр» в «Записках юного врача» [3, Т. 1, С. 40], «золотая внутренность Большого театра» в «Собачем сердце» [3, Т. 3, С. 259], и, наконец, «золоченый потолок», «хрустальные люстры» и «темно-вишневый бархатный занавес» Театра Варьете в «Мастере и Маргарите» [3, Т. 5, С. 276].

В этой связи, присутствующее в рассматриваемом нами фрагменте указание на пышность и «нарядность» Театра кажется особенно важным — хотя, стоит заметить, что и здесь есть намек на случившуюся с ним перемену: после Революции зал Театра лишился части своего декора и позолоты. И, тем не менее, Большой театр оставался олицетворением канувшей в прошлое Империи, а его спектакли предоставляли «старому» зрителю пусть краткую, но возможность приблизиться к дореволюционному быту.⁷ В идейном смысле анализируемый нами фрагмент близок к одной из главок фельетонного

⁷ Важно учесть при этом, что отношение Булгакова к «новому революционному искусству» было отчетливо негативным: как к новосоветской литературе (это отмечалось не раз — например, М. О. Чудаковой) и литераторам, так и к «новому» театральному движению, возглавляемому в первую очередь Мейерхольдом. Эта линия проходит через многие накануневские очерки: см., например, «Биомеханическую главу» фельетона «Столица в блокноте» [3, Т. 1, С. 266–258].

очерка «Столица в блокноте», написанного в том же году, что и «Сорок сороков» (1923).

«Опера Зимина. «Гугеноты». *Совершенно такие же*, как «Гугеноты» 1893 г., «Гугеноты» 1903 г., 1913, наконец, и 1923 г.! <...> *Все по-прежнему, как было пятьсот лет назад*. За исключением, пожалуй, костюмов. <...> И только что подумал, как увидал у входа в партер человека. Он был во фраке! Все, честь честью, было на месте».⁸ [3, Т. 1, С. 264]

Примечательно, помимо прочего, и то, что дважды — в 1917–18 и 1921 гг. — директором Большого театра был Л. В. Собинов, прославленный тенор дореволюционной сцены. Подобная преемственность отчасти затеняла грань между старой и новой культурой — ведь своего рода «красным директором» оказывался не большевик, а постаревший Ленский, во фраке и со старорежимными манерами. Поддержкой советской власти пользовался, впрочем, не только Собинов, но многие из старых звезд Большого — хотя, на тот момент, говорить о возникновении такого явления, как «советская опера» или «советский балет» определенно было еще рано — следовательно, Большой театр воспринимался как элемент классической, отжившей культуры, в новой среде несколько анахронистичный.

II

Таким образом, «театральный фрагмент» городской зарисовки Булгакова фиксирует наличие в «московском цикле» двух тематических линий: «старое, имперское» vs. «новое, большевистское». Соотношение между этими двумя сферами может, безусловно, варьироваться, в результате чего их разграничение порой усложняется. Очевидно, что Театр — это полисемантический образ; точно так же, как и красно-золотая цветовая гамма в принципе, связанная и с большевистской символикой, и с театральным декором. Но очевидно и другое: Театр — не единственный в «московском цикле» пример подобного семантического дробления, есть и другие образы, способные «играть» по-разному в зависимости от контекста.

Кратко рассмотрим еще один мотив такого рода и его функции. В общей московской палитре важная роль отведена золоту (в том числе и *вне* сочетания с красным цветом). Так, один из самых зна-

⁸ Театр Зимина, впрочем, был открыт только в 1904 г.

чимых элементов московской панорамы — это, несомненно, блеск куполов и крестов многочисленных церквей.

«А он прекрасен — закат. Вдали *догорают золотые луковичы Христа Спасителя*, на Москве-реке лежат зыбкие полосы...» («Золотистый город», 1923) [3, Т. 1, С. 333]

«И, сидя у себя в пятом этаже, в комнате, заваленной букинистическими книгами, я мечтаю, как летом взлезу на Воробьевы, туда, откуда глядел Наполеон, и посмотрю, как *горят сорок сороков на семи холмах*, как дышит, *блестит* Москва. Москва — мать». («Сорок сороков», 1923) [3, Т. 1, С. 282]

В комментарии к очерку «Сорок сороков» В. И. Лосев говорит о тесной связи «личного» и «общего» в московских панорамах Булгакова — изображение «личного» же не было бы полным без упоминания сияющих на солнце «сорока сороков». Важно учесть и то, что в это время (начало 1920-х), несмотря на запустение или даже разграбление многих столичных храмов, *массовое* уничтожение церквей еще не началось.

Золото однако, представлено в булгаковской публицистике не только в качестве «блеска», но и как куда более материальный объект, прочно связанный с образом новосоветских предпринимателей — нэпманов, отношении Булгакова к которым было подчеркнуто негативным (в отличие от куда менее однозначного отношения к нэпу как таковому).⁹ Приведем еще одну цитату из очерка «Сорок сороков»:

«Нэпманы уже ездили на извозчиках, хамили по всей Москве. Я со страхом глядел на их лики и испытывал дрожь при мысли, что они заполняют всю Москву, что *у них в кармане золотые десятки*, что они меня выбросят из моей комнаты, что они сильные, зубастые, злобные, с каменными сердцами...». («Сорок сороков», 1923) [3, Т. 1, С. 276–277]

Важно понимать, что здесь имеется в виду под «золотыми десятками»: вследствие принятия новой экономической политики в обороте были исключительно бумажные деньги, так называемые совзнаки. Речь идет, таким образом, о десятках довоенного, николаевского образца (империялах). В «Жизнеописании Михаила Булгакова» М. О. Чудаковой есть следующий фрагмент:

⁹ См. воспоминания В. Катаева: «Мы были против нэпа — Олеша, я, Багрицкий. А он [Булгаков] мог быть и за нэп. Мог». [8, С. 494]

«Сохранение золотых монет в этих социально-финансовых условиях стало восприниматься как признак нелегальности, неблагонадёжности: закрадывалась мысль — не подумывает ли этот человек об эмиграции или, хуже того, о реставрации?» [6, С. 189]

Нэпманы из булгаковских фельетонов, правда, вряд ли задумывались о «реставрации монархии», а вот о «теневой торговле»¹⁰ — вполне вероятно, тем более что Булгаков нередко упоминает подобное явление в своей публицистике. После 1917 г. главным объектом спекуляций стало, конечно, золото — в основном в виде старой валюты или церковной утвари. Здесь и обнаруживается — в очередной раз — своего рода семантическая двойственность. Золото, в одной своей ипостаси, является символом-атрибутом исторической части Москвы — и в то же время, уже в ином, перенимает те негативные коннотации, которыми наделены представители «новой эпохи», окружаясь семантикой «нечистого». Тем интереснее оказывается фрагмент очерка «Столица в блокноте», где оба этих мотивных воплощения и вовсе сливаются воедино:

«Вошел некто, перед которым все побледнело и даже серебряные ложки съезжились и сделались похожими на подержанное фраже. На пальце у вошедшего сидело *что-то, напоминающее крест на Храме Христа Спасителя на закате*». («Столица в блокноте», 1923) [3, Т. 1, С. 262]

Противоречивая двойственность отмечалась тогда Булгаковым во всем — и была, продиктована, кажется, контрастной противоречивостью московской жизни как таковой. Крайне показательна в данном контексте одна из его дневниковых записей, сделанная в декабре 1923 года:

«Москва в грязи, все больше в огнях — и в ней странным образом уживаются два явления: *налаживание жизни и полная ее гангрена*». ¹¹ [3, Т. 8, С. 93]

¹⁰ Стоит вспомнить хотя бы фельетон «Под стеклянным небом»: «Золота не видно, золота не слышно, но золото чувствуется в воздухе. Незримое золото где-то тут бьется в крови. <...> Фигура вертит в руках, озираясь, золотушку с царским портретом. <...> Мгновенный, ясный золотой звон. Золото! <...> Профессионалы. Ничем не занимаются, ничем не интересуются, кроме золота, золота, золота» [3, Т. 3, С. 356–360]. И, хотя Булгаков не дает происходящему никакой прямой оценки, семантика золота как чего-то «нечистого» достаточно ясна. Чтобы это понять, достаточно вспомнить одну из сцен «Мастера и Маргариты» (эпизод в Театре Варьете, глава «Сон Никанора Ивановича»): «... Тут ему приснилось, что зал погрузился в полную тьму и что на стенах выскочили красные горячие слова: «Сдавайте валюту!»». [3, Т. 5, С. 278.]

¹¹ Схожее наблюдение можно найти в одном из писем Булгакова к матери еще в ноя-

Под «налаживанием жизни», безусловно, не имелось в виду *абсолютное* восстановление привычного дореволюционного уклада — но все-таки определенное «просветление» после «черного периода» 1921–22 гг.¹²

Прежде чем сформулировать напрашивающийся вывод, имеет смысл обратиться к биографическим обстоятельствам Булгакова начала 1920-х годов. К моменту написания очерка (март 1923 г.) Булгаков успел прожить в Москве только около полутора лет — он, как известно, приехал в столицу осенью 1921 г.¹³ Этот переезд был одним из двух возможных вариантов — вторым, так и неосуществленным, мог стать отъезд из Советской России. Перед выбором — остаться или уехать — Булгаков оказался после окончательного краха надежд, возлагавшихся им на белую армию. Говоря о Булгакове 1921–1922 гг., биографы, как правило, характеризуют его как «человека, для которого прочность установившейся власти...» была несомненным фактом — и с фактом этим «следовало считаться» [6, С. 115–116]. Оказавшись в Москве, Булгаков сталкивался, таким образом, с проблемой нового выбора: принятия или непринятия большевизма. Положение Булгакова оказывалось, на самом деле, маргинальным: несмотря на очевидное охлаждение к монархистам¹⁴, от большевизма он явно был далек, что зафиксировано им в некоторых дневниковых записях этого периода (впрочем, и в самом заглавии дневника — «Под пятой»). Едва ли не единственным фактором, способным заставить Булгакова пойти на определенный компромисс, было желание посвятить себя литературе. В его дневнике есть следующие записи:

1) «Мне с моими взглядами, волей-неволей (отражающимися) в произведениях, трудно печататься и жить». (26 октября 1923 г.) [3, Т. 8, С. 77]

2) «Ничем иным я быть не могу, я могу быть одним — писателем. Посмотрим же и будем учиться, будем молчать». (6 ноября 1923 г.) [3, Т. 8, С. 81]

бре 1921 года: «...цена растет и растет! Магазины полны товаров, но что ж купишь! Театры полны, но вчера, когда я проходил по делу мимо Большого <...>, барышни ки продавали билеты по 75, 100, 150 т. руб!». [3, Т. 8, С. 38]

¹² «Идет самый черный период моей жизни. Мы с женой голодаем» (Дневник М. Булгакова, 9 февраля 1922 года) [3, Т. 8, С. 62].

¹³ 30 сентября, если верить дневниковым записям.

¹⁴ С неизбежностью отразившееся в текстах — как «домосковского» периода («Грядущие перспективы», 1919 г.; «В кафэ», 1920 г.), так и в наканунеевских («Красная корона», 1922 г.) и даже более поздних («Бег», 1928 г.)

Таким образом, очерки из газеты «Накануне» — первые попытки Булгакова «сделать себе имя» — вполне вписываются в контекст «московской прозы», главную специфику которой М. О. Чудакова определяет как «попытку обойти неписанный регламент» и «нежелание отдать печать официозу» (в противовес петербургской прозе, «всегда готовой уйти в подполье» [9, С. 399]). Но, помимо этого, тексты так называемого «московского цикла», фиксируют двойственность булгаковского положения, своеобразный антагонизм: монархиста-белогвардейца в прошлом и человека, надеявшегося прижиться в новом государстве, а главное — надеявшегося в этом государстве писать и печататься (несмотря на многократно подчеркнутую неприязнь к советской литературе).

Таким образом, Большой театр в двух его ипостасях — возможно, один из наиболее важных многозначных образов, встречающихся в очерках Булгакова из газеты «Накануне». Полярные, казалось бы, сущности — старая, рухнувшая Империя и новое Красное государство — сливаются в одном объекте, а «два Театра» оказываются не столько *противопоставлены*, сколько *сопоставлены*, ведь сквозь облик «нового» Большого театра для Булгакова парадоксальным образом просвечивает облик «старого».

Список литературы и источников

1. Барков А. Религиозно-философские аспекты романа «Мастер и Маргарита» // Возвращенные имена русской литературы. Самара, 1994. С. 64–73.
2. Бродский М. Библейские мотивы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1996.
3. Булгаков М. Собрание сочинений в 8 т. СПб., 2002.
4. Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. М., 2003.
5. Платонов О. А. Терновый венец России. История Русского народа в XX веке. Т. I. М., 1997.
6. Смирнов Ю. Реминисценции мифа в «Мастере и Маргарите»: источники, память жанра и пределы интерпретации // Булгаковский сборник II. Таллинн, 1994. С. 15–19.
7. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд. М., 1988.
8. Чудакова М. Москва — Петербург/Ленинград и русская беллетристика авторов советского времени: соображения к теме // The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin (=Stanford Slavic Studies, vol. 34). P. 2. Stanford, 2007. P. 380–420.
9. Чудакова М. О мемуарах и мемуаристах (Вместо послесловия) // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 483–504.
10. Чудакова М. О поэтике Михаила Булгакова // Чудакова М. О. Новые работы 2003–2006. М., 2007. С. 223–266.