

УЧИМСЯ ЧИТАТЬ

Николай Барabanов

Пушкинские МОТИВЫ

в драматургии



Михаила Булгакова

В июньском номере журнала «Знание — сила» за 2019 год была напечатана статья исследователя гуманитарной и естественнонаучной ипостасей культуры Николая Николаевича Барabanова «Александр Пушкин и естественнонаучная картина мира», в которой анализировалась идея выдающегося ученого-филолога Ю. М. Лотмана о предвосхищении в пушкинском творчестве некоторых фундаментальных физических концепций XX века. В частности — о предвосхищении принципа дополнительности, выдвинутого в 1927 году

Нильсом Бором и являющегося одним из базовых положений квантовой механики. Закономерен вопрос: кем и как именно было подхвачено и развито после Пушкина то, что объективно присутствует в произведениях, созданных в последние годы его жизни? Попытка ответить на этот вопрос делается в настоящей статье на примере драматических произведений М. А. Булгакова.

Напомним сущность принципа дополнителности. Согласно этому принципу «получение экспериментальной информации об одних физических величинах, описывающих микрообъект (элементарную частицу, атом, молекулу), неизбежно связано с потерей информации о некоторых других величинах, дополнительных к первым. Такими взаимно дополнительными величинами являются, например, объединенные в пары координата частицы и ее скорость (или импульс)»¹. И чем более точным является полученное в результате эксперимента значение одной из дополнительных величин, тем менее точным оказывается значение другой дополнительной величины. В данном конкретном частном случае принцип дополнителности именуется принципом неопределенности, который также в 1927 году сформулировал один из основоположников квантовой механики Вернер Гейзенберг (Германия). Аналогично взаимно дополнительными величинами, характеризующими микрообъект, являются время и энергия — задав точное значение момента времени нельзя ничего сказать об энергии микрообъекта в этот момент. И наоборот, указав точное значение энергии микрообъекта, ничего нельзя сказать о том, в какой момент времени микрообъект (например, элементарная частица) будет иметь данную энергию. Взаимосвязь энергии и времени как взаимно дополнительных величин установили в СССР в середине сороковых годов Л. И. Мандельштам

и И. Е. Тамм. При этом объединение величин в пары приводит к тому, что одна величина как бы «просвечивает» сквозь другую.

Принцип дополнителности и его частный случай — принцип неопределенности справедливы для явлений, имеющих место в микромире. Ю. М. Лотман же имел в виду события, происходящие в макромире, и потому далее нам придется рассматривать некие аналогии. Как именно теперь работает принцип дополнителности? О каком «просвечивании» теперь пойдет речь?

В нашей предыдущей статье (о Пушкине) было отмечено, что в позднем творчестве поэта отчетливо просматриваются две антитезы. В первой из них в состоянии конфликта находятся два мира, в которых пребывает человек: мир точной информации и мир вероятностный, мир упорядоченный и мир хаотический, мир рациональный и мир иррациональный. Рационалист Германн теряет рассудок в результате столкновения с непостижимым для него иррациональным миром карточной игры, где «правят бал» вероятностные закономерности. Рационалист Евгений в поэме «Медный всадник» гибнет в результате столкновения не только с природной стихией, но и с иррациональным для его восприятия миром исторических закономерностей, олицетворяемых в его сознании с Петром I. Для рационалиста Сальери, «поверившего алгеброй гармонию», иррациональным и потому губительно опасным является мир музыки Моцарта, который он, Сальери, не в состоянии логически постичь. Однако возможна вторая антитеза, противоположная первой. Так, в «Пиковой даме» налицо противостояние мертвого в своей упорядоченности мира старухи-графини

¹ Физический энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1983, с. 184. Напоминаем, что импульсом называется произведение массы исследуемого объекта на его скорость.

и окружающего ее стихийно-вероятностного мира жизни.

Что же касается названных выше антитез в русской литературе XX века, то они отчетливо просматриваются на примере ряда произведений М. А. Булгакова. Конкретно — на примере ряда его пьес.

В первой булгаковской пьесе, «Дни Турбиных» (1926), равно как и в романе «Белая Гвардия», на основе которого возникла эта пьеса, противостоят в единстве устойчивый в своей жизненности мир Дома и бушующий в своей стихийности мир революции и Гражданской войны. Но уже в следующей пьесе, «Бег» (1928), мир, в котором существуют булгаковские персонажи, резко отличен от мира существования персонажей «Дней Турбиных». Пьеса имеет подзаголовок «Восемь снов», и это принципиально. Мир «Бега» есть мир, в котором до предела ослаблены причинно-следственные связи, мир, где ключевым является слово «вдруг» — мир, где герои и окружающие их объекты внезапно появляются и внезапно исчезают, возникают, проваливаются, рассеиваются — достаточно внимательно вчитаться в развернутые комментарии автора, предваряющие каждую картину-сон. Мир, похожий на броуновское движение², иными словами, мир, где определяющими являются вероятностные законы, мир, в котором люди неизбежно обречены на выбор того или иного образа жизни, мир, который «предстает в своем смещенном, неупорядоченном движении, напоминающем какой-то воспаленный сон. «Перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце». Эти слова «смешного человека» у Достоевского в какой-то степени передают замысел и структуру «Бега»³, где сны «принадлежат автору пьесы, а не героям. Это его сознание

² См.: Смялянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М., Искусство, 1989, с. 188.

³ Там же, с. 174.

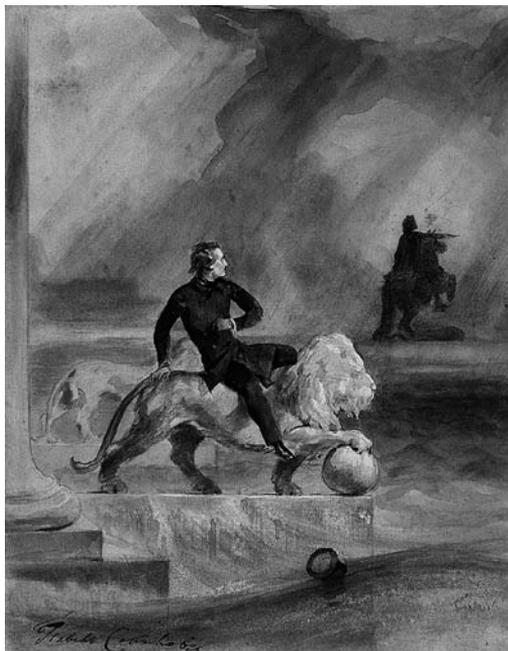


Иллюстрация к поэме
«Медный всадник»
П. Соколова. 1860-е годы

«перескакивает через пространство и время», свободно выхватывая и сопрягая события, которые было бы невозможно соединить в пределах «наличной театральности»⁴.

Крайне важным является то, что булгаковскую пьесу с самого начала «прошивает» тема азартной игры. Она звучит уже в первой картине, в рассказе Чарноты о погибшем штабе генерала Крапчикова (фамилия — явно производная от «крапленая карта»), проигравшего в винт и собственную жизнь, и жизнь своих подчиненных. Эта тема звучит во второй картине — не только в прямом цитировании командиром белогвардейского гусарского полка де Бризаром оперы «Пиковая дама» («Графиня, ценной одного ранедву...»), но и в реплике Хлудова: «Крым сдан» — как будто речь идет о карточной игре. Она является ведущей в седьмой картине, ибо карточная игра в «девятку» Корзухина и Чарноты написана Булгаковым, как

⁴ Там же, с.174.



«На линии огня».
Художник К. С. Петров-Водкин.
1916 год

откровенная пародия на «Пиковую даму» — игра по своим правилам является азартной, и снова цитируется (на этот раз Чарнотой) оперная баллада Томского, издевательски обращенная к Парамону: «Получишь смертельный удар ты... три карты, три карты, три карты...»⁵. Наконец, принципиально то, что композиционным центром пьесы Булгакова является пятая картина — «Тараканьи бега в Константинополе». Выживает тот, кто существует по законам вероятностного мира — эта идея в пьесе является одной из ведущих. Выживает Чарнота, выживает хозяин тараканьего балагана, к которому Чарнота обращается со словами: «Смотрю я на тебя и восхищаюсь, Артур. Вот уж ты и во фраке. Не человек ты, а игра природы — тараканий царь. Ну и везет же тебе!» Выживает Корзухин при всем его аморализме — он тоже игрок, на чем и будет «поддет» в седьмой картине Чарнотой: «Э, Парамоша, ты азартный! Вот где твоя слабая струна!»

Обречен в своем неприятии окружающего мира Хлудов — отсюда его демонстративная неподвижность во второй картине («Станция»); и отсюда же его решительное неприятие жизненного стиля Чарноты, ибо для него, Хлудова, тараканьи бега — прежде всего «позорище». И потому лучше возврат в Россию, несмотря на неизбежный расстрел, чем эмигрантская жизнь: «Не таракан, в ведрах плавать не стану». И это несмотря на то, что стихийность сил, действующих в окружающем мире, сил иррациональных, Хлудов понимает — достаточно вспомнить его мысленное обращение в четвертой картине повешенному им вестовому Крапилину: «Пойми, что ты просто попал под колесо, и оно тебя стерло, и кости твои сломало». Стихийно-вероятностный мир, являющийся в одном случае основой жизни, а в другом — причиной гибели; безвероятностный мир вешателя Хлудова в одном случае и безвероятностный мир, олицетворяемый Серафимой и приват-доцен-

⁵ Уточним: здесь пародируется не только «Пиковая дама», но и поэма М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша» (1837), где муж проигрывает в карты собственную жену.

том Голубковым, которые выживают в своем противостоянии стихии, в пьесе Булгакова «просвечивают» друг сквозь друга. И этот взгляд Булгакова на окружающий мир близок к пушкинскому. «В сложном и философски объемном мышлении Пушкина 1830 годов «случай» перестал быть только синонимом хаоса, а «закономерность» — «упорядоченности». Пушкин неоднократно противопоставлял мертвую, негибкую упорядоченность — случайности, как смерть — жизни»⁶. При этом «мир, где все хаотически случайно, и мир, где все настолько омертвело, что «событию» не остается места, просвечивают друг сквозь друга. Эта пушкинская оппозиция кажется внутренней близкой булгаковскому ощущению жизни»⁷. Но похожее просвечивание имеет место в физике микромира на примере принципа дополнительности, о чем говорилось выше.

Крайне важным также представляется следующее. То, что пьеса Булгакова при жизни писателя не увидела сцены, общеизвестно. Однако ее официальная оценка тех лет, основывавшаяся на письме И. В. Сталина драматургу В. Билль-Белоцерковскому — «антисоветское явление»⁸ — представляется, по меньшей мере, поверхностной. Гораздо более серьезным в «Беге» является другое — сам образ мира, в котором существуют булгаковские персонажи. Именно мир, требующий поведения человека в соответствии с вероятностными законами, для сталинской государственной системы был неприемлем. И потому столь трудной была сценическая жизнь пьес Булгакова в СССР в течение нескольких десятилетий.

Сказанное выше касается не только «Бега». Глубинно пушкинские мотивы присутствуют в «Кабале святош» (1929—1930). Булгаков прочи-

тал эту пьесу мхатовской труппе осенью 1932 года, однако в силу многих обстоятельств работа театра над спектаклем о Мольере растянулась на несколько лет, и постановка, премьера которой с огромным успехом состоялась в феврале 1936 года, после считанного числа представлений была исключена из репертуара. Причиной была разгромная рецензия в газете «Правда» от 9 марта 1936 года под заголовком «Внешний блеск и фальшивое содержание», где, в частности, утверждалось следующее:

«В пьесе Булгакова исторического Мольера нет и в помине. Показан к удовольствию обывателя заурядный актерик, запутавшийся в своих семейных делах.

Что же сделал театр с этой фальшивой пьесой? Не имея сколько-нибудь ценного драматургического материала, театр обратил все свое внимание на внешность. Он старался сделать из спектакля пышное зрелище. Декорации, костюмы, расстановка актеров — все это имеет своей задачей поразить зрителя блеском золотой парчи, шелка, бархата и всякими побрякушками. Театр не пожалел затрат на эту шикарную внешность. Когда видишь заседание «кабалы» или исповедь в соборе — просто не веришь, что это происходит на сцене в филиале МХАТ, настолько это низкопробно».

В этой статье ничего не было сказано о главном. О том, что Булгаков написал пьесу о противостоянии художника и власти, об ужасе превращения гениального драматурга в королевского холопа, о государстве, опутанном паутиной политических доносов, о праве любого человека быть свободным в своей частной жизни. И в своем творчестве тоже. Нормальным общественным положением человека искусства должно быть такое, какое устами одного из своих героев утверждал Пушкин в «Египетских ночах»: «Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа, и если наши меценаты (чорт их побери!) этого не зна-

⁶ Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб.: Искусство — СПб, 1995, с. 806.

⁷ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М., Искусство, 1989, с. 192—193.

⁸ Сталин И. В. Соч., т. 11, с. 328—329.

ют, то тем хуже для них» (разговор Чарского с неаполитанским импровизатором). И ниже — тема, которую Чарский предлагает импровизатору: «*поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением*». Художнику присуще быть свободным; диктовать ему темы и сюжеты не вправе ни толпа, ни власть. Эта пушкинская мысль отчетливо читается между строк в пьесе Булгакова, и именно она была крамольной для сталинской эпохи. Главенствующей в «Кабале святош», таким образом, является антитеза противостояния свободы творчества мертвящему в своем внешнем блеске государству.

Отметим также следующее. При всех очевидных сюжетных различиях тема азартной игры присутствует и в «Беге», и в «Кабале святош». О «Беге», о пародийном подхвате мотивов «Пиковой дамы», выше уже говорилось. Но аналогичная пародийность присутствует в начале второго акта «Кабалы святош» — в сцене карточной игры маркиза де Лессака и короля Людовика, когда королевский дворец оказывается превращенным в игорный дом. Сравним авторские комментарии, предваряющие действие этих сцен.

«Бег», седьмой сон.

«Голубков со стоном вдруг закрывает уши и ложится на диван. Корзухин открывает ключом кассу. Опять звон, тьма, опять свет. И уже ночь на сцене. На карточном столе горят свечи в розовых колпачках. Корзухин уже без пиджака, волосы его всклокочены. В окнах огни Парижа, где-то слышна музыка. Перед Корзухиным и перед Чарнотой груды валюты. Голубков лежит на диване и спит»⁹.

«Кабала святош», начало второго акта.

«Приемная короля. Множество огней повсюду. Белая лестница, уходящая неизвестно куда. За карточным столом маркиз де Лессак играет в карты с Людовиком. Толпа при-

дворных, одетых с необыкновенной пышностью, следит за Лессаком. Перед тем груды золота. Золотые монеты валяются и на ковре. Пот течет с лица у Лессака. Сидит один Людовик, все остальные стоят. Все без шляп. На Людовике костюм белого мушкетера, лихо заломленная шляпа с пером, на груди орденский крест, золотые шпоры, меч. За креслом стоит *Одноглазый*, ведет игру короля. Тут же неподвижно стоит *Мушкетер* с мушкетом, не спуская с Людовика глаз»¹⁰.

Естественен вопрос: зачем понабилось Булгакову именно так начинать картину? Причин тому несколько. Во-первых, эта откровенно фарсовая сцена нужна Булгакову как контраст к важнейшим последующим сценам Людовика с Шарроном и с Мольером. А во-вторых — и это особенно важно — здесь дано (в плане упоминавшейся нами дополнительной!) противопоставление двух миров: строго регламентированного мира королевского дворца и окружающей этот дворец жизни со всей ее стихийной непредсказуемостью, персонифицированной не только через поведение маркиза-шулера, но и через поведение вызванного с улицы во дворец *Справедливого сапожника*, являющегося голосом народа.

«*Справедливый сапожник (выходит с шумом)*. Иду, бегу, лечу, вошел. Ваше величество, здравствуйте. Великий монарх, что произошло? Кого надо обругать?

Людовик. Справедливый сапожник, вот маркиз сел играть со мной краплеными картами.

Справедливый сапожник (подавлен, де Лессаку). Да ты... Да ты что?.. Да ты спятил, что ли?.. Да за это, при игре в три листика, на рынке морду бьют. Хорошо я его отделал, государь?

Людовик. Спасибо»¹¹.

Торжество стихии жизни над упорядоченной безжизненностью утверждается не только в приведенном отрывке из пьесы о Мольере, но и в на-

⁹ Булгаков М. А. Пьесы. — М.: Советский писатель, 1991, с. 133.

¹⁰ Там же, с. 226.

¹¹ Там же, с. 227.

писанной позже пьесе «Последние дни» — пьесе о гибели Пушкина, поставленной во МХАТе спустя три года после смерти Булгакова, весной 1943 года, под общим руководством В. И. Немировича-Данченко. Сама же пьеса создавалась в 1934—1935 годах — на первых порах совместно с В. В. Вересаевым, однако через некоторое время Вересаев от сотрудничества с Булгаковым отказался. Причиной было резко различное понимание писателями концепции произведения — это отчетливо видно из их переписки. Вересаев настаивал на сугубо исторической пьесе, требуя точного соблюдения дат, фактов, событий. Булгаков с таким подходом соглашался, но ему этого было мало — нужны были фантазия художника и его собственное понимание исторических фактов¹². Задумав пьесу, Булгаков видел возможность говорить на излюбленную тему о праве писателя на свой, ему одному принадлежащий взгляд на искусство и на жизнь. В итоге Булгаков остался единственным автором произведения.

Говоря об этой пьесе, необходимо учитывать конкретные исторические обстоятельства ее создания. Работать над «Последними днями» Булгаков начал в конце августа 1934 года, то есть сразу после завершения в Москве Первого съезда советских писателей, на котором был официально провозглашен в качестве единственно допустимого для советских писателей метод социалистического реализма. Применительно к писательскому труду это означало исключение из литературного произведения всего того, что не соответствовало канонам марксистско-ленинской идеологии. К каким последствиям приводило несоответствие этим канонам, известно достаточно хорошо по примерам многих изломанных писательских жизней и судеб. Произведения Булгакова, в том числе и его пьесы, канонам со-

циалистического реализма явно не соответствовали.

Основная работа Булгакова над пьесой о Пушкине проходила в первые месяцы 1935 года, то есть в то время, когда в стране на полную мощь была запущена машина репрессий, последовавших за убийством в Ленинграде 1 декабря 1934 года С. М. Кирова, — в то время, когда вся страна жила в атмосфере политического сыска и тотального доноительства. У булгаковского Биткова — осведомителя Третьего отделения, появляющегося в пушкинской квартире под видом часовых дел мастера и доносящего Дубельту и Бенкендорфу о содержании рукописей на пушкинском столе, были вполне реальные прототипы из тех, кто в те годы окружал Булгакова. По крайней мере, одного из них называет в своей книге о Булгакове¹³ М. О. Чудакова — переводчика булгаковских пьес Эммануила Жуховицкого. В точности так же проецировались на современность в «Последних днях» слова Николая I о Пугачеве «злодей истории не имеет» — вычеркивание из общественного сознания тех, кого в те годы знала вся страна, и кто был объявлен «врагом народа», было тогда в порядке вещей.

Главное же в «Последних днях» заключается в следующем. Пьеса Булгакова — о противостоянии художника государственной власти, или, что по сути то же самое, — о противостоянии стихийного упорядоченному. В этом смысле она продолжает тему «Кабалы святош». У Булгакова это выражается в том, что видит зритель на сцене и что происходит за ее пределами. Пушкин на сцене не появляется ни разу, но именно он является главным героем пьесы. Ветра, метели, бури на сцене также нет, но ими охвачен мир, в котором живут булгаковские герои с первой и до последней картины — картины бушующей метели

¹² Подробнее: Булгаков М. А. Дневник. Письма 1914—1940. М., Современный писатель, 1997, с. 380.

¹³ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М., Книга, 1988, с. 537, 567.

вокруг глухой почтовой станции, на которой остановились те, кто везет в Михайловское гроб с телом поэта. Мир, видимый зрителем, есть, прежде всего, мир стабильности и порядка, даже если это — лишь островок тепла и покоя в последней картине. Это — мир уюта петербургских гостиных, мир, где император умиляется искусно организованному зрелищу зимнего сада в картине бала, открывающей второе действие пьесы. Между прочим, в этой картине отчетливо слышатся отголоски «Пиковой дамы» и «Горя от ума», хотя действие происходит в Петербурге в последние дни перед пушкинской дуэлью. Напомним:

«**Богомазов.** Хорошо, Петенька! А это? Ведь это княгиня Анна Васильевна?»

Долгоруков. Она, она. Животворящая старуха! Ей, ведьме, на погост пора, она по балам скачет»¹⁴.

И одновременно это мир регламентированного мышления, утвердившегося по всей России. Чего только стоит вторая картина первого действия — сцена в доме Салтыкова, который расставляет и переставляет книги в своей библиотеке, ориентируясь на меняющееся мнение относительно того какому автору и на каком месте по ранжиру надлежит стоять на книжной полке! Это мир департаментского циркуляра и мир сыска, которые обеспечивают в стране надлежащий порядок. Это мир, осмеянный Пушкиным в стихотворении 1834 года «Мирская власть», цитируемом в пьесе (второй акт, диалог Николая I и Дубельта), и одновременно мир, где пушкинские строки «Буря мглою небо кроет» кажутся подозрительными филеру Третьего отделения, несмотря на то, что для него это — «самые лучшие стихи». Ибо победа Пушкина в финале пьесы, отождествленная с разбушевавшейся стихией, опасна для того миропорядка, которому он, Битков, служит верой и правдой.

¹⁴ Булгаков М. А. Пьесы. — М., Советский писатель, 1987, с. 339.

«**Битков** (выпивает, пьянеет). Да, стихи сочинил... и из-за тех стихов никому нет покоя... Ни ему, ни начальству, ни мне, рабу божьему Степану Ильичу... Я ведь за ним всюду... Но не было фортуны ему. Как ни напишет, мимо попал, не туда, не то, не такое... Помер... Помереть-то он помер, а вон видишь, ночь, буря, столпотворение и мы по пятьдесят верст, по пятьдесят верст... Вот тебе и помер... Я и то опасаясь: зароем мы его, а будет ли толк... Опять, может быть, спокойствия не настанет...»¹⁵

Две антитезы, о которых говорилось выше, антитезы, в которых один мир «просвечивает» сквозь другой, в форме, переключаящейся с тем, что есть в боровском принципе дополнительности, наглядно присутствуют в «Последних днях». Напомним их.

Первая антитеза: упорядоченная жизнь в петербургских домах и окружающая их стихия-смерть (имеется в виду стихия природы).

Вторая антитеза: мертвящее в своей упорядоченности существование людей в николаевской России и неумирающая стихийность пушкинского художественного мира.

Вот что объединено в пьесе Булгакова о Пушкине и является в лучшем смысле этого слова продолжением пушкинской традиции в русской литературе. Наследуя традиции своих великих предшественников, Булгаков развивал и утверждал их с позиций художника первой половины XX века — с позиций современника тех великих ученых, трудами которых была преобразована сформулированная в предыдущие века естественнонаучная картина мира. В этом смысле присутствие в творчестве Булгакова отголосков новейших естественнонаучных представлений — пусть лишь на интуитивном уровне — представляется знаменательным явлением отечественной культуры.

¹⁵ Там же, с. 369.