

Анатолий АЛЬТШУЛЕР

БУЛГАКОВ- ПРОЗАИК

«ПРОЗА и драматургия для меня, — говорил Булгаков, — как правая и левая руна пианиста».

Но если Булгаков-драматург известен достаточно широко, то Булгаков-прозаик советский читатель как бы заново открыл в последние годы. В 1962 году выходит в серии «Жизнь замечательных людей» роман о Мольере, в 1965 году «Новый мир» публикует «Театральный роман». В 1966 году издается том избранной булгаковской прозы. И, наконец, в 1967 году журнал «Москва» заканчивает публикацию романа «Мастер и Маргарита».

Читательский интерес к Булгакову несомненен. Появился уже ряд статей о творчестве писателя, но нашим критикам предстоит еще осмыслить наследие Булгакова во всей его сложности и противоречивости, понять и оценить волновавший художника строй идей, его своеобразный и острый талант.

В последнем, впрочем, писателю не отказывали и в 20-е годы. Длительный и страстный спор шел о направлении и его таланта. И спор этот был неизбежен, так как художник существенно расходился с основными тенденциями литературного развития. Творческая позиция Булгакова воспринималась критикой того времени как противостояние этим тенденциям, пронизанным духом созидания, историческим оптимизмом.

Сегодняшняя же критика ограничивается порой неким «общим взглядом» на творчество Булгакова, говорит лишь о доброте и человечности его таланта, нередко оставляя в стороне идейно-художественную устремленность. Между тем у нас есть возможности не для «общего», а для аналитического, конкретно-исторического подхода к наследию художника.

Михаил Булгаков вошел в литературу со своей темой, которой и оставался верен. Тема эта — революция и культура, где соединительный союз «и» — об этом нужно сказать сразу — порой звучал для писателя разделительным «или».

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ мир Булгакова парадоксален. Безудержная фантазия и точная бытовая деталь, едкая насмешка и щемлящая лирика... Свообразие булгаковского видения лучше всего определить его же словами, сказанными о Мольере: «Но глаза его примечательны. Я читаю в них странную всегдашнюю язвительную усмешку и в то же время какое-то вечное изумление перед окружающим миром».

Окружающий Булгакова мир был потрясен революцией. В ее грохоте особенно трудно было услышать музыку времени людям, сформировавшимся в лоне старой культуры, воспитанным на тех «лучших на свете... книгах, пахнущих таинственным старинным шоколадом», книгах, которые завещала мать героям «Белой гвардии».

Обреченность старого, буржуазного, «не музыкального», как говорил Блок, мира не вызвала сомнений. На этом сходились все сколько-нибудь талантливые писатели. Расхождения начинались вот где: старый мир накопил культуру, созданную тысячелетиями цивилизации. Обречена ли она на гибель?

Не только пролеткультовцы отвечали на этот вопрос утвердительно. Многие крупные художники, очень далекие от пролеткультовского нигилизма, тоже считали «крушение культуры» исторически неизбежным и уже в силу этого оправданным.

Для Булгакова же только культура, мир интеллигенции вносят порядок, гармонию, «уют» в хаос человеческого бытия. Думая о России, художник не мыслит ее без интеллигенции как главной силы исторического развития.

Эта идея обретает трагическое звучание в романе «Белая гвардия». Попытка Турбиных с мечом в руках отстаивать быт, который уже утратил бытие, оценивалась Булгаковым как донкихотство. Но все дело в том, что с их гибелью, казалось художнику, гибнет все.

Художественное пространство романа раздваивается: с одной стороны, это мир Турбиных, пространство организованное, устроенное, принципиально ограниченное от хаоса (вспомним знаменитые «кремовые шторы»), с другой стороны, пространство стихии, варварства, петлю-

ровщины, не организованное, безграничное, враждебное Городу. Гибнет мир Турбиных, но сгинул и Петлюра. В Город входит бронепоезд «Пролетарий». Решающая сила истории во многом еще непонятна Булгакову, но художник считает, что это сила организации, а не хаоса, и потому с доверием и надеждой всматривается в нее.

Эта же проблема определила и сатиру молодого Булгакова, но здесь, в отличие от романа, она решена беспарспективно: культура растворилась в стихии — сторел «№ 13 Дом Эльпы — Рабкоммуна», восстановить «красный луч» жизни после невежественного эксперимента отставного флейтиста Александра Рокка оказывается невозможным («Роковые яйца»).

Разумеется, в духовной атмосфере эпохи существовали тенденции, которые питали опасения художника; их, эти тенденции, парадоксально формулирует эренбургский Хулио Хуренито: «Теперь время начала, то есть варварства, огульного отрицания, примитивной мощи первых шагов... Прости, немного гинекологии: чтобы младенец жил, надо отрезать пуповину. Потом его поднесут к материнским сосцам, и пойдет махровый Ренессанс».

Булгаков считал, что отрезать пуповину нельзя, что новый мир может строиться только на плечах, а не на костях старого. Но духовная драма художника, определившая противоречивость булгаковской прозы 20-х годов, в том и заключалась, что, с поражающей силой запечатлев неизбежное крушение старого мира, его культуры, художник пока не видел становления новой культуры и ее носителя — новой личности.

3 АПИСКИ юного врача создавались в атмосфере жестокого спора вокруг «Дней Турбиных». За спокойной, неторопливой интонацией в цикле рассказов явственно ощущим второй — глубоко полемический — план, а за известным русскому читателю (хотя бы по Вересаеву) сюжетом — своя, выстраданная мысль. Речь идет о взаимоотношениях «культуры и стихии», народа и интеллигенции. «Тьме египетской» — так назван один из рассказов — противостоит врач, интеллигент, идущий против нее со стетоскопом в руках. Через весь цикл проходит образ метели, ветра — эстетического эквивалента революции. Этот же образ вынесен в заглавие центрального рассказа — «Вьюга».

Эпиграф «То, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя» отсылает нас к Пушкину, устанавливая масштаб описываемого. Булгаков осознанно строит «Записки юного врача» на важнейших для русской литературы мотивах «дороги», «ямщика», «вьюги». Идет поиск дороги России, той самой дороги, которую пытались разглядеть сквозь метель, бурян, вьюгу истории Пушкинин в «Бесах», Гоголь в «Мертвых душах», Короленко в «Огнях».

Сбился с пути юный врач. Вьюга... «все дороги занесло; хоть убей, следа не видно; сбились мы. Что делать нам!» Где же дорога? Ответ на пушкинский вопрос и на главный вопрос своего времени дан писателем: путь-дорогу указывают фонарь больницы, наука, свет. Единственным же носителем этих начал оказывается готовая на самопожертвование «добрая личность» врача.

На борьбе этих двух лейтмотивов — вьюги, стихии и света, добра — построен весь цикл. «Крупный снег шел, все застлало, фонарь горел, и дом мой был одиноко, спокоен и важен».

Традиционная программа юного врача: «Потянулась пе-

леную тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь... В глуши. Но не один. А идет моя мать: Демьян Лукин, Анна Николаевна, Пелагея Иванна. Все в белых халатах, и все вперед, вперед...» Но сразу же после этой программы следует резкое снижение («сон — хорошая штука!..»), позволяющее увидеть за основным мотивом цикла — «Иду... борюсь...» — горькую иронию.

Программа «юного врача», идеи русского просветительства и народнического демократизма были уже пройденным этапом. «Дорога» пролагалась иная. Взаимоотношения революции и интеллигенции складывались не по написанному в «шоколадных книгах», завещанных матерью Турбиным.

«Мать сказала детям: «Живите», — пишет Булгаков. — А им придется мучиться и умирать».

Столкновение людей, воспитанных на «шоколадных книгах», и реального, опрокидывающего все их представления хода истории — на этом столкновении рождается особый двухсловный, патетико-иронический стиль булгаковской прозы.

Некоторые критики Булгакова, перепутав адреса автора и его героев, обвинили писателя в апологии белого движения. Художник, однако, вслед за «Белой гвардией» создает драматическую дилогию — «Дни Турбиных» и «Бег».

Здесь — обновленный взгляд на историю. В «Белой гвардии», несмотря на призрачность и алогичность мира старой интеллигенции, все же господствует уверенность, что, кроме этого мира, все остальное — хаос и пустота. Она, старая интеллигенция, гибнет — все гибнет.

В «Днях Турбиных» и «Беге» с гибелью Турбиных гибнет не весь мир, а только его часть. Трагические герои — Турбин и Хлудов — обретают пародийных двойников — Лариосика и Чарноту. Романтическая ирония «Белой гвардии» переходит в трагикомедию.

Вспомним, как в гимназию в самый напряженный, трагедийный момент, когда Алексей Турбин один остается защищать город, культуру, входит сторож Максим. Он слезно просит Турбина не ломать парты, беречь имущество, потому что его, Максима, оставил «господин директор», и ему за все отвечать... Героизм и личная трагедия Турбина, в одиночестве защищающего гимназию, пародийно снижена фарсовым выступлением *одного* сторожа, готового ценою жизни спасти гимназические парты.

Максим — своего рода двойник Турбиных. У них тоже есть канувший в небытие «господин директор», и столь же бессмысленно отдана их жизнь ради исторической иллюзии.

Здесь видна сердцевина булгаковской поэтики. Трагедия и фарс соседствуют, взаимопроникают, отражаются друг в друге, определяя теперь понимание мира. Никто и ничто не утверждается незыблемым: смех, фарс размывают все притязания Турбиных на окончательность их слова в истории.

За ожесточенным, часто необходимым спором булгаковские оппоненты не заметили сложнейший процесс — процесс преодоления художником «всемирно-исторического заблуждения» русской демократической интеллигенции в революции. Вместо серьезного спора, вместо глубокого и

● ОКОНЧАНИЕ НА 6-й СТР.

Мир. газета, Москва, 1968, 7 февраля № 6