

МОДЕСТ МУСОРГСКИЙ И МИХАИЛ БУЛГАКОВ: НЕОЖИДАННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Исследовательская проблема драматургической функции музыкальных ассоциаций в творческом наследии Михаила Булгакова отнюдь не обделена в наши дни вниманием ни музыковедов, ни филологов. Скорее следует утверждать прямо противоположное, в подтверждение чего можно привести достаточное количество весомых и объективных аргументов, не говоря уже о внушительном списке научной литературы.

Не так уж много найдется в истории российской культуры сочинений нарративных и театральных жанров, где цитаты ключевых фраз из оперных арий и популярных песен, сюжетно важные упоминания о танцах и маршах, о различных формах музицирования и сопутствующих им бытовых обычаях играли бы столь существенную роль и занимали столь значительное место в многогослойном развертывании фабулы, как у названного выше автора. Равным образом, общее число собственно научных исследований, как и других самого разного рода публикаций, посвященных данной проблематике, тоже весьма велико. Особенно принимая во внимание тот исторически очень короткий — чуть более четверти века, начиная с 1987 года — отрезок времени, когда искусствоведческое сообщество стало постепенно получать, наконец, относительно свободный доступ к художественным текстам

писателя и к архивным материалам его творческой биографии.

В этих многоплановых исследованиях и публикациях даже самый нижний, информационный слой содержания представляет памяти читателей имена как всемирно знаменитых, так и не столь уж известных композиторов — от Верди до Глиэра, от Чайковского до Вильбоа. И далее... Рубинштейна, Кюи, Римского-Корсакова, Глинки, Россини, Мейербера, Вагнера, Листа, Бизе, Глюка, Берлиоза (конечно здесь — автора «Фантастической симфонии»).

Только фамилии Мусоргского среди композиторов тут не встречается.

Мы не находим ее ни в булгаковских романах, ни в рассказах, ни в пьесах, ни в мемуарах, ни в научных статьях, ни в монографиях. Подобное обстоятельство никоим образом не может быть отнесено к чистой случайности, ибо этому явно противоречит фактор редкой полноты отображения писателем панорамы оперной и концертной жизни Киева второго десятилетия XX века.

Возможно ли хоть чем-либо объяснить столь значительный пробел?

Неужто Булгаков не знал музыки «Бориса Годунова» и «Хованщины»?

Не явился ли причиной умолчания скрытый антагонизм двух гениев?

Ответы на вопросы будут неожиданными, причем они потребуют рассмотрения

проблематики не только с постепенным углублением в текстовые материалы романа «Белая гвардия», но и в аспекте воздействия приемов музыковедческого анализа на аналитический аппарат филологических наук, а также в плоскостях религиозно-мировоззренческой и социально-исторической. Такое соединение неизбежно в те критические для государств и народов периоды, когда на передний план выходят все приметы смутного времени и трагического раскола — как в сознании разных слоев общества, так и в умах и душах конкретных героев романа или оперы.

...Научное приближение к решению вопросов о значении музыкальных аллюзий в текстах булгаковских произведений началось почти одновременно в двух семантических сферах: как плодотворное встречное движение от источниковедения к эстетическим выводам и в обратном направлении.

Завершение 1980-х ознаменовалось изданием сборника материалов «Воспоминания о Михаиле Булгакове» [7], куда вошли мемуары Е.А. Земской «Из семейного архива», Т.Н. Кисельгоф «Годы молодости», Л.Е. Белозерской «Страницы жизни», дневниковые записи вдовы писателя Е.С. Булгаковой, текстовые фрагменты разных мемуаристов, актеров, писателей, режиссеров, литературных критиков, коллег и просто знакомых. Одновременно вышла в свет объемная монография М.О. Чудаковой «Жизнеописание Михаила Булгакова» [15].

Само собой разумеется, что сравниться с названными академического уровня

изданиями никак не могли несколько небольших музыковедческих работ. Статьи Я.М. Платека «Мастер и музыка (о творчестве Булгакова)» в сборнике его очерков «Под сенью дружных муз» [11], а позднее — «Странное сближение: О музыкальных фамилиях в произведениях М. Булгакова» [12]. При обращении к очерку И.Ф. Бэлзы «Партитуры Михаила Булгакова» [6, с. 55–83] важно непременно уточнить, что слово «партитура» музыковед употребляет в переносном смысле, не имея в виду какой-либо нотный текст.

Следующий — принципиальной важности — исторический этап осмысления структурных и драматургических функций музыки в прозе Булгакова характеризуется активным воздействием музыкально-эстетических категорий и приемов музыковедческого анализа на аналитический аппарат филологии. Исследователи художественной литературы, опираясь на устойчивую традицию обращения филологии к широко применяемому М.М. Бахтиным для характеристики романов Ф.М. Достоевского термину «полифоничность», применили эту категорию при рассмотрении булгаковской прозы. А затем дополнили ее введением новых для литературоведения понятий — сначала «симфонизм», а позднее — «энгармонизм». В последнем случае нововведение существенно расширило рамки для возможных осмыслений художественного текста. Если в музыке слово «энгармонизм» понимается как почти тождественное звучание интервала или аккорда при ином написании нотных знаков, то в контексте литературного анализа речь идет

о сближении художественных идей и образных обобщений с помощью слов из резко контрастных семантических пластов. Это в принципе предоставляет возможность почти безграничного расширения смыслового поля при сохранении естественного единства всех жанрово-стилистических слоев и сюжетно-драматургических линий.

Именно данная концепция убедительно выражена в диссертации Т.Б. Васильевой-Шальневой «Принципы художественной структуры романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”»: К вопросу взаимодействия литературы и музыки» (Казань, 2002). В распоряжение ученых предоставлена цельная методологическая основа с такой системой научной терминологии, которая позволяет как филологии, так и музыковедению совместно приближаться к осмыслению тех фрагментов булгаковских текстов, где сферы образного обобщения — музыкальные и литературные — неотделимы друг от друга.

Подобная — во всем органичная для творчества Булгакова — слитность объясняется взаимодействием нескольких ассоциативных систем, каковые в романе «Белая гвардия» порой непредсказуемо, однако всегда впечатляюще, связывают казалось бы мелкие бытовые детали с глубокими метафорами, обретающими подчас вид историко-философских обобщений.

Характерный пример: любимые в доме Турбиных семейные часы.

Одни часы, украшавшие комнату матери семейства и перешедшие затем по наследству к дочери Елене, символи-

зируют собой некую идею неизбежной устойчивости, ибо принадлежат какому-то мастеру эпохи Людовика XIV, а счет времени отмечают изысканными звуками старинного танца времен Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо. Этот художественный раппорт — «бронзовые пастушки на фронто-не часов, играющих каждые три часа гавот» — неизменно создает ощущение резкого контраста с теми событиями, до которых он смог сохраниться в целостности.

Другие — «били в столовой черные стенные башенным боем. Покупал их отец давно, <...> время мелькнуло, как искра, умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними». Им посвящена сентенция автора романа: «К ним все так привыкли, что, если бы они пропали как-нибудь чудом со стены, грустно было бы, словно умер родной голос и ничем пустого места не заткнешь. Но часы, по счастью, совершенно бессмертны» (Здесь и далее фрагменты текста романа «Белая гвардия» даются по изданию: М. Булгаков. Мастер и Маргарита. Белая гвардия. М.: Правда, 1989. Редактор-составитель И.Ф. Бэлза).

Будто звуковой символ вечности, они сопровождали самые разные реплики героев повторением одного и того же безличного звучания: «тонк-танк, тонк-танк...». Но в критической ситуации, когда речь шла о жизни или смерти Алексея Турбина, даже они изменили свою функцию, неожиданно перейдя в амплуа сочувствующего оперного резонера: «Тонкрх... тонкрх... сердито и предостерегающе ходили часы с хрипотой, и стрелки их показывали то девять, то девять с четвертью, то девять с половиной...».

И только при чудесном повороте героя к выздоровлению они тоже постепенно вернулись к привычным звучаниям, даже более того, обогатили репертуар своих мелодических интонаций новыми для них оттенками: «Назад от половины шестого к без двадцати пять пошло времечко, а часы в столовой, хоть и не соглашались с этим, хоть настойчиво и посылали стрелки все вперед и вперед, но уже шли без старческой хрипоты и брюзжания и по-прежнему — чистым, солидным баритоном били — “тонк”! И башенным боем, как в игрушечной крепости прекрасных галлов Людовика XIV, били на башне — “бом”!.. Полночь... слушай... полночь... слушай... Били предостерегающе, и чьи-то алебарды позвякивали серебристо и приятно. Часовые ходили и охраняли, ибо башни, тревоги и оружие человек воздвиг, сам того не зная, для одной лишь цели — охранять человеческий покой и очаг. Из-за него он воюет, и, в сущности говоря, ни из-за чего другого воевать ни в коем случае не следует».

Таким образом, бытовые предметы, пускай и осененные многовековой эстетической традицией, исподволь переходили в разряд драматургически важных символов звуковой культуры и почти музыкального искусства. Приблизительно к тому же самому роду явлений относились и приемы подчеркнутого отображения Булгаковым звуков труб, литавр, барабанов, но особенно часто — медных оркестровых тарелок. Обычно для подобных звуковых картин вряд ли имеет смысл искать исходные прообразы. Однако есть и показательные исключения, при конкретном изучении которых

удается сделать ценные в научном смысле открытия.

Так, например, в романе «Белая гвардия» несколько раз повторяется в разных фрагментах изложения краткий припев песни юнкеров:

Сапоги фасонные,
Бескозырки тонные,
То юнкера-инженеры идут!

«К сожалению, нам не известен полный “инженерный” вариант юнкерской песни Николки Булгакова (Турбина)», — пишет Я. Тинченко, автор книги «Белая гвардия Михаила Булгакова» [13, с. 66–67]. Далее исследователь приходит к единственно возможному решению приблизительной реконструкции, о чем и уведомляет читателя: «мы приведем ее по кавалерийскому первоисточнику —

Едут, поют, юнкера гвардейской
школы;

Трубы, литавры на солнце блестят.

Припев:

Гей песнь моя, любимая,

Буль-буль-буль бутылочка казенного вина.

<...> Съёмки примерные, съёмки
глазомерные,

Вы научили нас водочку пить.

Припев о «бутылочке казенного вина»...

Справа и слева идут институточки
(гимназисточки),

Как же нам, братцы, равенье
держать?

Припев о «бутылочке казенного вина»...

Здравствуйтесь барышни, здравствуй-
те милые,

Съемки у нас, юнкеров, начались!

Припев о «бутылочке казенного
вина»...

Наш эскадронный скомандовал:
Смирно!

Руку свою приложил к козырьку.

Припев о «бутылочке казенного
вина»...

Тронулся, двинулся, заколыхался
Алою лентой наш эскадрон».

Как можно видеть, в каждом купле-
те, включавшем четыре строки, чередо-
вались две меняющиеся строки запева
и две стабильные по тексту строки припе-
ва о любимой песне и любимой «бутылоч-
ке казенного вина». Судя по всему, почти
такое же содержание было характерно для
местных песен любых военных россий-
ских училищ. Менялись только необхо-
димые детали профессиональной специа-
лизации юнкеров, а также их обращение
в зависимости от ситуации к прово-
жающим полки молодым красоткам —
либо институткам, либо гимназисткам,
либо дачницам. А потому автор рома-
на вполне мог рассчитывать на появление
необходимых ассоциаций у читателей при
даже самом кратком введении ключевых
слов в качестве своего рода музыкально-
поэтических лейтмотивов.

В сумме публикаций булгаковедов пе-
риода 1980—1990-х годов так или иначе
находится один эпизод, который — хотя
и относится к середине 1930-х годов —
позволяет все же показать обращение

Булгакова к одному из знаменитых обра-
зов оперы «Борис Годунов».

В мемуарах драматурга С.А. Ер-
молинского «Из записей разных лет»
[8, с. 464—465] запечатлена картина не-
ожиданной реакции крупных творческих
фигур на полный разгром Сталиным по-
становки в Камерном театре А.Я. Таирова
оперы-фарса А.П. Бородин «Богаты-
ри» (1936) с либретто, переделанным
Демьяном Бедным (подлинный текст
1868 года принадлежал В.А. Крылову).

В высшей степени показательно, как
реагировали на статью в «Правде» с гроз-
ным редакционным названием «Театр,
чуждый народу» дирижер А.Ш. Мелик-
Пашаев, художник В.В. Дмитриев и
М.А. Булгаков.

«Помню, — писал С.А. Ермолин-
ский, — поводом для одной из <...>
импровизаций был спектакль Камерного
театра «Богатыри» по пьесе Демьяна
Бедного. В качестве оформителей [это-
го спектакля] пригласили художников
из Палеха. Они должны были придать
«истинно русский», былинный характер
постановке, столь неожиданной для тако-
го изысканного, рафинированного театра,
как Камерный. <...>

— Думаю, — говорил Булгаков, —
произошла некая противоестественная
смесь из Демьяна Бедного, Таирова и па-
лешан. От души сочувствую ни в чем не
повинным тихим мужичкам.

И уж тут невозможно было не перево-
ротить все это в веселую буффонаду, и он
стал изображать насмерть перепуганных
творцов современного фольклора, как
они возвращаются домой, лежа на жест-
ких вагонных полках и подняв к небу свои

древние бороды. К его рассказу присоединялись остальные. Дмитриев, отвисая губой, превращался в унылого, страдающего насморком палешанина, а Мелик-Пашаев в его товарища, все еще хорохорящегося: мы-де покажем, ни хрена они в Москве не понимают о нашем истинно русском...

Но у обоих кошки скребут на сердце, им слышится грозный голос жены — жену изображает Булгаков: “Не быть добру, коли не сидится в своей лакированной коробочке! Высунулись! Слезли с печки! Добро бы мальчишки, а то ведь за сорок уже! Срам на всю округу, а денег ни шиша!”

Охваченный тоской и страхом перед грядущим возмездием, Мелик-Пашаев буквально подползает к дверям своего дома и робко стучит. “Это я, я, — тоненько, шепотом произносит он. — Потерял копеечку”, — поет он, как юродивый в “Борисе Годунове”. Дверь распаивается, в дверях Булгаков-жена. Хохолок спереди взвизгивает кверху, на голове повязан платок. Баба, настоящая баба! И взор столь гневен, что Мелик немеет окончательно.

“Искусству захотел! Вот тебе искусству!” — замахивается “жена”. Мелик, [полностью войдя в роль] покорно повернувшись, пригибается и получает хорошую затрещину пониже спины».

Пересказанная выше пародийная импровизация получила неожиданное продолжение в зафиксированном Булгаковым повествовательном фрагменте, о чем можно получить представление, обратившись к статье М.Р. Черкашиной-Губаренко «Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова».

«Пример оперной пародии, — пишет Черкашина-Губаренко, — находим в одном из ранних вариантов “Мастера и Маргариты”, тогда еще имевшем название “Копыто инженера” <...> Переживая кошмары после встречи с Воландом, Иванушка поет частушки про Понтия Пилата, а после строгого замечания, что, мол, не полагается петь под пальмами, неосторожно произносит: “Мне бы у Василия Блаженного на паперти сидеть”. Он пойман на слове и, как по волшебству, рождается оперный парафраз.

“И точно учинился Иванушка на паперти. И сидел Иванушка погромыхивая веригами, а из храма выходил страшный грешный человек — исполу царь, исполу монах. В трясущейся руке держал посох, острым концом его раздирая плиты. Били колокола. Тягло.

— Скудные дела твои, царь, — сурово сказал ему Иванушка, — лют и бесчеловечен, пьешь губительные обещанные дьяволом чаши, вселукавый монах. Ну, а дай мне денежку, царь Иванушка, помолюся ужко за тебя.

Отвечал ему царь, заплакавши:

— Почто пужаешь царя, Иванушка. На тебе денежку. Иванушка-верижник, божий человек, помолись за меня!

И звякнули медяки в деревянной чашке”» [14, с. 133].

Напомним, что оперу «Борис Годунов» Мусоргского в редакции Н.А. Римского-Корсакова Булгаков мог видеть на сцене киевского Городского театра в течение двух осенне-зимних сезонов 1908 и 1909 годов.

Впервые в полном виде «Борис Годунов» был включен в репертуар

Оперной антрепризы С.В. Брыкина и сыгран в бенефис певца П.И. Цесевича 11 ноября 1908 года. В спектакле участвовали также Ф.Г. Орешкевич (Лже-дмитрий), Боссе (Пимен), Брайнин (Мисаил), Тихонов (Варлаам). На следующий сезон, осенью 1909 года, в репертуар труппы С.В. Брыкина, помимо уже привычного «Бориса Годунова», впервые была включена «Хованщина» также в редакции Римского-Корсакова. Партию Бориса тогда, вероятнее всего, продолжал исполнять Цесевич, хотя режиссером труппы в тот год числился уже Н.Н. Боголюбов.

Спустя семь лет, Великим постом 1916 года (февраль-март) в Городском театре давались оперные спектакли, в том числе «Борис Годунов» Мусоргского, «Фауст» Гуно, «Севильский цирюльник» Россини, «Аида» Верди, «Тоска» Пуччини, «Гугеноты» Мейербера, «Манон» Массне. Среди гастролировавших певцов киевская пресса особо выделяла А. Мозжухина в роли Бориса Годунова, варшавскую певицу Г. Скворецкую (в партиях Аиды, Тоски, Валентины) и чрезвычайно модного в то время певца А.В. Смирнова.

Переходя далее к разговору о сходстве мировоззренческих позиций Мусоргского и Булгакова, нельзя не увидеть и некоего общего фундамента. В творчестве автора «Белой гвардии» исходный ключ таковой общности — *историзм художественного мышления* — лежит в фиксации и отображении тех исторических событий, яркие обобщения которых выдающийся филолог Е.А. Яблоков связывает с «обостренным чувством архетипа»,

с редким историческим чутьем писателя и его феноменальной прозорливостью при постижении общих и частных законов для периодов «смены династий», с его обостренным интересом к проблеме «исторических круговоротов», но всего более — к теме «коллизии времени и вечности» [16, с. 13–17; 17].

В то время, когда создавались труды Е.А. Яблокова о Булгакове, шла работа Н.И. Тетериной и Е.М. Левашева над книгой о Мусоргском; в конечном результате явная близость выводов подкрепила изложенные сравнения [9].

Исторические эпохи, коим свойственны все названные выше приметы, характеризуются емким определением — «смутные времена» — будь то время царствования Бориса Годунова или же период борьбы за царский престол, получивший название «Хованщина», либо события 1917–1919 годов на Украине, когда в одном только Киеве власть менялась не менее 16 раз.

Подобная тождественность художественно-исторических задач видна достаточно ясно, поскольку характеризуется в романе «Белая гвардия» определениями весьма типичными — «двойственность зыбкого времени» или «последние времена». Хотя определение «смута» как имя существительное не встречается, однако это компенсируется бесконечными повторениями корня в составе прилагательных: смутная мгла, смутная надежда, смутные голоса, смутный грохот, смутная тревога, смутный собеседник и даже смутные вести из «смутной Польши».

Имеет смысл отметить также, что масштаб исторических обобщений был

для Мусоргского и для Булгакова одинаковым по трудности воплощения художественной задачи, однако совершенно разным по хронологическим векторам соотнесения с личной судьбой каждого из творцов. Мусоргский, образно говоря, «жил в истории», творчески перевоплощая себя в каждом персонаже далекой эпохи и сопоставляя ее с современностью. Булгаков начал писать роман «Белая гвардия», пережив все события революции и гражданской войны, однако в жанровом отношении следовал обычаю русской семейной хроники, где «дом — центр не только физического, но и этического пространства. Это место спасения людей» [2, с. 156].

Фигуры каждого из близких и родных ему людей — Алексея, Елены, Николки, Лариосика — писатель неизменно отображал не только с позиции бытовой микро-истории, но и расширяя характеристики героев романа до масштабных обобщений макро-истории. Будь то самоотверженные поступки самого Алексея, или его брата Николки, или погибшего геройской смертью полковника Най-Турса. «Основу художественного ощущения Булгакова, — так обобщает Е.Я. Яблоков эту линию авторского изложения, — составляла именно гротескная коллизия законов “большого” времени и “сиюминутных” проблем эпохи, в которой он физически существовал» [17, с. 393].

Наконец, рассмотрим одну из самых эффектных сцен романа «Белая гвардия». Вряд ли ее имеет смысл назвать главной кульминацией сочинения. Она слишком наполнена внешними эффектами. Однако

в качестве массовой широкомасштабной картины данный фрагмент будет выглядеть не менее уместно, чем, например, аналогичный оперный акт в большой русской опере на исторический сюжет. Тем более что при чтении возникнет ряд навязчивых — хотя порой иронических — аллюзий сцены «Венчания на царство Бориса Годунова». Булгаковская ирония здесь, хотя и уходит подчас в тень, но с тем большей силой и даже с нескрываемым авторским озлоблением выступает затем на передний план, производя впечатление огульного сценического эффекта.

Здесь перед нами и трагедия, и пародия — «Коронация Симона Петлюры».

«Многая ле-ета. Многая лета,
Много-о-о-о-га-ая ле-е-е-т-а!
вознесли девять басов знаменитого хора Толмашевского.
Мн-о-о-о-о-о-о-о-о-гая л-е-е-е-е-е-та... —

разнесли хрустальные дисканты.
Многая... Многая... Многая... —
рассыпаясь в сопрано, винтил в самый купол хор.
— Бач! Бач! Сам Петлюра...
— Бач, Иван...
— У, дурень... Петлюра уже на площади...

Сотни голов на хорах громоздились одна на другую, давя друг друга, свешивались с балюстрады между древними колоннами, расписанными черными фресками. Крутятся, волнуясь, напирая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем <...>

- Посторонитесь...
- Батюшки, куда ж?
- Манька! Задавят...
- О ком же? (бас, шепот).
- Украинской народной республике?
- А черт ее знает (шепот).
- Кто ни поп, тот батька...
- Осторожно...
- Многая лета!!! —
завенел, разнесся по всему собору хор... Толстый, багровый Толмашевский угасил восковую, жидкую свечу и камертон засунул в карман.
- Крестный ход будет. Вали, Митька.
- Тише вы! Куда лезете? Попов подавите...
- Туда им и дорога.
- Православные!! Ребенка задавили...
- Ничего не понимаю...»

Если описание торжественных хоро-вых звучностей еще можно отнести на счет личных впечатлений автора от реально состоявшегося церемониала, то в разрозненных и чаще всего вопросительно-недоуменных репликах народа без опоры на драматургическое решение Мусоргского здесь явно не обошлось. Интересно заметить попутно, что среди множества восклицаний безымянных персонажей из толпы Булгаков особо выделяет мужское имя — Митька. Равно как и у Мусоргского — «Митюх, а Митюх!»

Показательные музыкально-драматургические параллели со сценой «Венчания Бориса Годунова на царство» возникают также при булгаковском описании колокольного звона.

Хотя есть и коренное отличие. Если для заглавного героя оперы гул венчальных колоколов знаменует одновременно

и внешнюю эмоцию полного торжества, и внутреннюю — его моральных терзаний, — то для личности Петлюры о каких-либо муках совести в булгаковском тексте речь вообще не идет.

«Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тьякали, заливаясь, без ладу и складу, впереводку, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимал гвалт. В черные прорези многоэтажной колокольни, встречавшей некогда тревожным звоном косых татар, видно было, как металась и кричала маленькая колокола, словно яростные собаки на цепи».

Вовсе не исключено, что у ряда читателей настоящей статьи может возникнуть закономерный вроде бы вопрос. Почему речь все время идет о воздействии на Булгакова сцены венчания из оперы Мусоргского, тогда как о вероятном влиянии трагедии Пушкина здесь не сказано ни единого слова?

Однако дело все в том, что в пушкинской трагедии именно сцены венчания нет вообще. Из пушкинской историко-трагедийной пьесы композитор для оперной сцены венчания заимствовал только два текстовых отрывка, принадлежавших картине «Кремлевские палаты», отнюдь не массовой по своему характеру. Вдобавок оба фрагмента — каждый по 5 строк — вошли в знаменитый монолог Бориса «Скорбит душа...». Между тем как этот монологический эпизод в романе «Белая гвардия» вообще не получил никакого отображения, ни прямого, ни опосредованного.

Кстати сказать, нет в трагедии Пушкина даже намек на появление той группы нищих, которых в Московии звали «калики», а в Киеве «лирники». Однако они есть как в опере Мусоргского, так и в романе Булгакова.

«Старцы божии, несмотря на лютый мороз, с обнаженными головами, то лысыми, как спелые тыквы, то крытыми дремучим оранжевым волосом, уже сели рядом по-турецки вдоль каменной дорожки, ведущей в великий пролет старо-софийской колокольни, и пели гнусавыми голосами.

Слепцы-лирники тянули за душу отчаянную песню о Страшном суде, и лежали доньшком книзу рваные картузы, и падали как листья, засаленные карбованцы, и глядели из картузов трепанные гривны.

Ой, когда конец века искончается,
А тогда Страшный суд приближается...

Страшные, щиплющие сердце звуки плыли с хрустящей земли, гнусаво, пискливо вырываясь из желтозубых бандур с кривыми ручками».

Здесь приковывает внимание сходство структур крупных разделов формы, которое нельзя убедительно объяснить иначе, как только прямым драматургическим воздействием двух картин Пролога оперы «Борис Годунов» на булгаковское изображение торжества у стен древней Софии.

В начальных сценах оперы Мусоргского друг друга сменяют несколько достаточно обособленных музыкальных разделов: 1) хор призыва боярина к царствованию, перемежаемый вопросами ничего не понимающей толпы

народа; 2) пение калик переходящих, которые выступают как духовное сообщество христиан, не зависящих ни от ортодоксальной церкви, ни от будущего царя (финал первой картины); 3) обряд венчания на царство (вторая картина).

У Булгакова раздел XVI четвертой части романа начинается сценой хорового возглашения торжественного многолетия Симону Петлюре, причем пение большого хора здесь также перемежается разрозненными репликами персонажей из толпы (аналог раздела 1 Мусоргского). Антагонистическая функция контрдействия отдана украинским «лирникам», которые по своим религиозно-философским взглядам весьма близки русским «каликам переходящим» (аналог раздела 2 Мусоргского). В музыкальном отношении и по обращающим на себя внимание приметам «лирники» отличаются от «калик переходящих» прежде всего тем, что исполняют свои духовные песни в сопровождении скрипучих колесных лир, а сюжеты их песен весьма сходны с российскими. Завершается торжество военным парадом, шествием различных родов войск (что по эмоциональному строю вызывает аналогию с разделом 3 Мусоргского).

Близость сюжетов и языковые контрасты сакральных песен двух родственных народов становятся особо ощутимыми, если не ограничиваться единичными строками стихов из романа, а обратиться к ценной статье Ф. Балонина «Песни лирников в “Белой гвардии” Михаила Булгакова» [1]. В своей работе Балонин публикует два полных текста из песнопений киевских «лирников»

рубежа XVI—XVII столетий. Однако, прежде чем перейти к подробному рассмотрению древних текстов, следует сделать отступление от главной линии настоящей статьи.

Дело в том, что восприятие читателями очень ценной в источниковедческом аспекте публикации Феликса Балонова может быть затруднено рядом объективных обстоятельств, которые для научных задач настоящего сообщения не имеют существенного значения, однако вызывают недоумение при чтении. Суть заключается в том, что представления о текстологических проблемах булгаковского романа меняются в наши дни с весьма значительной скоростью. Выявление таких проблем заметно отстает от все убыстряющихся темпов переизданий «Белой гвардии», в результате чего возникают случаи текстовых несоответствий в публикациях разных лет — от 1980-х до изданий 2014 года.

Так например, для стилиевой иллюстрации песни лирников «О Страшном суде» («Белая гвардия». М.: «Правда», 1989. Редактор-составитель И.Ф. Бэлза) в прозаический текст вводятся лишь две начальные стихотворные строки: «Ой, когда конец века искончается, А тогда Страшный суд приближается...».

Между тем, в книге, увидевшей свет через четверть столетия («Белая гвардия». Харьков—Белгород: «Клуб семейного досуга», 2014. Редактор-составитель Б.В. Соколов), две начальные строки вообще исчезают, даже без объяснения причин в комментариях, а их место занимают шесть других, однако относящихся все к тому же песенно-фольклорному первоисточнику.

Балонов начал поиски, отталкиваясь от булгаковских текстов в русских и зарубежных изданиях XX века. Найдя сборник П. Демуцкого (предположительно Киев, 1906 или 1907) — певческую книгу со старинными песнопениями лирников, либо идентичную той, которой пользовался автор «Белой гвардии», либо даже некогда принадлежавшей семейству писателя, — исследователь, тем самым, довел свои изыскания до убедительного завершения и дал возможность научным преемникам опираться не на цепь разрозненных фрагментов, а на стройную художественную целостность. Напомним попутно, что отец Михаила Афанасьевича — Афанасий Иванович — с 1902 года был профессором Киевской духовной академии.

По названным выше причинам имеет смысл рассматривать материал в совокупности всех его текстовых версий и не ограничиваться только каким-то одним изданием романа. Такая сравнительная методология позволяет показать, какими высоко профессиональными приемами и Булгаков, и Мусоргский легко переходят в нужные моменты к схемам риторической формы искусственной проповеди. Кроме того, это дает возможность, при всех различиях музыкальной и литературной специфики, подступить к общей для этих авторов проблеме историзма художественного мышления.

Само собой разумеется, в названной выше паре вдохновенных творцов Мусоргский был хронологически первым, опережая Булгакова лет на 55—60, коли сопоставлять между собой даты завершения конкретных опусов: партитуры первой авторской редакции оперы

«Борис Годунов» (1869) и публикации ранней версии романа «Белая гвардия» (1924–1929). Но при условии обобщенного подхода к проблеме и ее рассмотрению с позиций взаимодействия искусств в целом — с одной стороны, беллетристической литературы в соединении с философией истории, а с другой стороны, музыкальной драматургии оперного произведения — жанры философической словесности явно сохраняют за собой закономерный исторический приоритет. В силу этого моменты аналитических сравнений и логичнее, и гораздо удобнее для читателей осмысливать, начиная с обращения именно к стиливым приметам булгаковского произведения.

Так или иначе, и писатель, и композитор в стилистически подобных сценах «лирников» и «калик перехожих» обращаются не к привычным для эпохи романтизма трехчастным или рондообразным схемам, а к структурам, которые членят стихотворный и музыкальный текст по критериям сугубо семантическим, чисто смысловым и функционально драматургическим. Все законы почти забытой старинной риторической искусственной формы (то есть выполненной по правилам высокого искусства средневековой риторики) соблюдены досконально, с членением текста на стереотипные разделы. Зная их, оказывается гораздо легче при чтении воспринимать стихотворные строки в их изначальной эстетической целостности.

Вслед за Ф. Балоновым начнем с анализа украинского песнопения. Этот стих называется «Архангелу Михаилу» или «Страшный судь». Как свидетель-

ствует в своих комментариях Балонов: «Исполнялся [этот стих] на два голоса — *moderato* и *maestoso* (курсивом выделяем строки, использованные М. Булгаковым)».

Полный вариант риторической формы искусственной проповеди по традиции включает пять разделов: a-b-c-d-e, причем любой из них может по смыслу и по сюжету члениться на несколько частей, как например, «Предложение 1 ... Предложение 2» или «Изложение 1 ... Изложение 2»...

а) Зачин [привлечение внимания к излагаемой затем ключевой мысли];

б) Предложение [сжатая формулировка ключевой мысли];

в) Изложение [детальное и развернутое обоснование тезисов Предложения];

г) Нравственное приложение [эмоциональная кульминация и осмысление происходящего с высших позиций религиозной догматики];

е) Дополнение и Завершение [нередкие в духовных песнях украинских лирников вставные эпизоды священного земного бытия Иисуса Христа].

В наши дни неторопливое чтение нараспев и про себя текста духовного стиха (с пронумерованными строками) требует либо привычки, либо изрядной волевой настойчивости, но в противном случае оно может вообще утратить художественный смысл.

1 Ой, когда конецъ вика скончається,
[2 строки с 1 по 2: Зачин 1]

2 А тогда страшный судъ
приблѣжається.

3 Ой, восплачмо мы вси, възрыдаймо,
[2 строки с 3 по 4: Зачин 2]

4 А на безсмертнѣй часъ розмышляймо!

5 А когда прѣйде часъ — прѣйде время, [14 строк с 5 по 18: Предложение 1]

6 А последнее наше житіе,

7 Тогда зѣло земля потрясется,

8 А сонце ѿ мисяцъ предминуться,

9 А сгашіи звизды зѣ ниба сойдуть,

10 Церковніи престолы разрушатся,

11 Небеса же во трубы возбѣжатся;

12 Тогда билый камень распадется,

13 Тогда страшный судъ воздвигнется!..

14 А протечуть рикы огненніи,

15 Пожрутъ всю тварь земляную

16 А у тую пропасть проклятую...

17 Ой тогда здесь никого не буде,

18 Тильки нас самъ Исусъ Христосъ судить буде!

19 Архистратигъ Михаилъ зѣ неба сойде, [18 строк с 19 по 36: Предложение 2]

20 На высокоу гору онъ взойде,

21 Въ семигласную трубу вострубить,

22 А всихъ мертвыхъ одъ гробовъ возбудить:

23 “А встаньте вы, христороубцы мои.

24 Прыступайте вы ажъ до царствія!

25 Которымъ царство уготованное,

26 Которымъ мѣсто слидованное.

27 Праведніи души по правой рукѣ,

28 А грешніи души воз’ лѣвой рукѣ!”

29 Праведніи стоятъ, веселятся, [7 строк с 29 по 35: Изложение 1]

30 А грешніи стоятъ, все смутятся...

31 Про что Господь гришнихъ проклянае,

32 А прочь видъ себе одсылае

33 “А йдыть вы одъ мене, проклятии,

34 Которымъ пекло уготоване!

35 Горять вамъ огни негасыміи...”

36 Праведни идуть — все стихи поють, [16 строк с 36 по 51: Изложение 2]

37 А гришніи идуть — горько плачуть.

38 Про що отца и неньку проклинають:

39 “Охъ, проклять тотъ часъ, тая ѿ годына,

40 Въ котру насъ отецъ-маты породыла!

41 Чомъ насъ маленькими не навчыла,

42 До Божого дому не водыла,

43 Божіихъ молитвъ не навчыла?”

44 А мы в Божіимъ дому не бывалы,

45 Земніихъ поклоновъ не вбывалы,

46 Божіихъ молитовъ не слыхалы,

47 За постъ, за молитвы не ставалы,

48 Вечерни вси по улыцяхъ згулялы,

49 А утрени въ постеляхъ пролежалы,

50 Службы въ конце стола проседили,

51 Царя Небеснаго прогнивылы...”

52 Охъ услышь, услышь, Господь Саваофъ! [Нравственное приложение 1]

53 А помилуй насъ, Самъ Исусъ Христосъ! [Нравственное приложение 2]

54 А самъ изъ Девы народився, [8 строк с 54 по 61: Дополнение и Завершение]

55 Въ Иорданной ричци окрестився,

56 А за наши души гришніи,

57 А въ безсмертнѣй гробъ положився,

58 А въ третій день воскресився.

59 Воскресився въ свитлому воскресеніи,

60 А вознесся во свитлому вознесеніи,

61 А за наши души рады спасенія!

В сцене с «каликами» Мусоргский так же, как и Булгаков в эпизоде с «лириками», использует риторическую форму искусственной проповеди, хотя его методы работы тут совсем иные. Он поступа-

ет как музыкант, будто бы чудом перенесенный из века XIX во времена Бориса Годунова.

Среди многочисленных факторов, которые определяют собой отличия в сюжетно-драматургических и стилевых решениях писателя и композитора, самый важный смысловой момент как раз наименее заметен. Ибо, во-первых, он требует от читателя книги и слушателя оперы одновременного знания как традиций неортодоксальных учений восточного христианства, так и прочно позабытых деталей языческих верований. А во-вторых, предполагает редкое умение моментально — уже в процессе прочтения текста или прослушивания музыкально-поэтического материала песнопений — соотносить между собой древние мистические символы с поворотными точками в развитии фабулы, будь то текстовое изложение по главам книги или зримое оперное действие.

Попытаемся посмотреть на ситуации, возникшие в сюжетах романа и оперы, с позиций украинских «лирников» и русских «калик перехожих».

Для киевлян факт достижения политически авантюрным, а религиозно беспринципным Петлюрой царственной по сути власти означает полный крах главных примет национальной истории.

Быть может, оттого и поют «лирники» стихире «Страшный суд».

Для москвичей приход на престол давнего члена боярской думы и во всех отношениях опытного православного правителя Бориса Годунова, хотя и означает трагический для монархии разрыв родовой преемственности, но оставляет все же

надежду на избавление от несчастий безначалия и смуты.

Быть может, оттого «калики перехожие» и обращаются к песнопению с содержанием мрачным, но не говорящим ни о Конце света, ни о Страшном суде, а главное — не дающим людям оснований для отчаяния беспредельного. «Поднимайтесь тучи грозныя. Вы неситесь по поднебесью, застилайте землю...». Эти фразы являются вариантами из песни вещей птицы Гамаюн. Она призывает силы природы к очистительной буре, но устремляет свой полет впереди нее и, тем самым, загодя возвещает о близящихся бедах.

И Булгаков, и Мусоргский знают художественные источники давно уже ушедших времен с широтой историков и с доскональностью текстологов.

Писатель при обращении к древним текстам благоговейно их цитирует, а композитор проникается их духом, но обращается с ними, как говорится, «по-свойски», тем не менее, неуклонно придерживаясь риторической формы — от зачина до нравственного приложения и завершения.

Например, при сочинении сцены появления и затем удаления группы «калик перехожих» он из мозаичного пласта фрагментов русских народных песен и традиционных православных молитв, неортодоксальных обличений и восторженных славословий собирает форму искусственной проповеди такой смысловой и стилистической целостности, что при ее восприятии в условиях оперного представления даже ученые-медиевисты могут с недоумением спрашивать себя — из какого же единого историческо-

го источника композитор взял этот замечательный материал?

Однако единого источника нет. Просто мы встречаемся с уникальным умением Мусоргского «входить в роль сочинителя песнопений» эпохи, с претворением таких обычаев формообразования и таких традиций передачи сокровенного смысла и эмоционального строя распеваемых текстов, которые были в высшей мере типичны именно для русского духовного движения «калик переходящих».

— Зачин (пение мальчиков-поводырей) — «Слава Тебе, Творцу Всевышнему, на земли! Слава силам Твоим небесным. И всем угодникам слава на Руси!»

— Предложение (пение только мужчин) — «Ангел Господень миру рек: "Поднимайтесь тучи грозныя. Вы неситесь по поднебесью..."»

— Изложение 1 (общее пение мальчиков и мужчин) — «Сокрушите змия люта, со дванадцати крылами хоботы... [это уже прямое обращение к народу]»

— Изложение 2 (также общее пение мальчиков и мужчин) — «Да возвестите: облакайтесь в ризы светлыя... [тут начинается раздача образков и ладанок]»

— Нравственное приложение 1 (также общее пение мальчиков и мужчин) — «Воспойте славу Божью, славу святых небесных»

— Нравственное приложение 2 и Завершение (пение за сценой) — «Слава Тебе, Творцу на земли! (высокие голоса), Слава Отцу небесному! (басы)»

В романе Булгакова, как уже говорилось, финальная часть раздела XVI функ-

ционально также близка «Борису». Хотя Симон Петлюра и стремится позиционировать себя в облике вождя «Украинской народной республики», но громадный церемониал оказывается тождественным монархическому и православному ритуалу «Венчания на царство». Его детальное описание в булгаковском тексте охватывает объем более чем в 18 печатных страниц и включает почти все традиционные для такого государственно-церковного торжества обрядовые компоненты. Торжественная литургия, завершаемая пением «Многая лета». Крестный ход вокруг собора святой Софии. Помпезное шествие под звуки былинного распева: «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурные, мутные реки текут по старым улицам — то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад».

Трудно утверждать, в какой мере автор романа руководствовался при сочинении этой сцены знаниями церемониальных обычаев, и насколько он опирался на впечатления от киевских исполнений оперы «Борис Годунов» (с превосходными певцами — П. Цесевичем и А. Мозжухиным). Но положительное либо отрицательное заключение в данном случае не будет иметь принципиального значения, так как речь идет не столько о фиксации факта присутствия, сколько о констатации творческой параллели.

Вместе с тем, говоря об определенном параллелизме творческих решений Мусоргского и Булгакова, нельзя не отметить в заключение главные отличия эмоционального и драматургического свойства. Композитор решает сцену «Венчания

на царство» без малейшего намека на элемент сатирического иносказания, да и сам исторический церемониал становится у него привлекательным художественным объектом. Тогда как молодой писатель, будучи современником отображаемого им торжества, не может обойтись без оттенков иронии и резкого гротеска. Причем его иронически честный взгляд на все происходящее усиливает ощущение трагизма, даже более того — полной безвыходности положения.

«Булгаков не мог не написать значительного, яркого произведения о Гражданской войне, ибо для него события этого страшного времени были не только чудовищным братоубийственным кровопролитием, но и историческим моментом, определившим коренной перелом в русской жизни, в том числе и в семейном укладе — “ладе”, как он говорил. [А потому] станет понятным, — продолжает В.И. Лосев, — его стремление сказать свое слово о “смутной мгле”, охватившей от края и до края родную землю. Мысли о полном крахе многовековых традиций и устоев, милых и близких его сердцу, постоянно дополнялись осознанием личной трагедии, своей разрушенной жизни и семейного очага» [10].

При всех серьезных невзгодах, отмеченных многими исследователями в биографиях Мусоргского, такой всеохватывающей остроты и зависимости в связях сюжетов его опусов с событиями личной жизни почти не возникало. Оттого и качества его историзма близки научным, ибо они опираются в основном на систему выявления психологических и исторических архетипов.

У Булгакова совсем иначе — пережитый им ужас войны и революции отодвигает приметы философии истории в глубины литературного текста:

«Мне приснился страшный сон. Будто бы был лютый мороз и крест на чугунном Владимире в неизмеримой высоте горел над замерзшим Днепром.

И видел еще человека, еврея, он стоял на коленях, а изрытый оспой командир петлюровского полка бил его шомполом по голове, и черная кровь текла по лицу еврея. Он погибал под стальной тростью, и во сне я ясно понял, что его зовут Фурман, что он портной, что он ничего не сделал, и я во сне крикнул, заплакав: — Не смей, каналья!

И тут же на меня бросились петлюровцы, и изрытый оспой крикнул:

— Тримай його!

Я погиб во сне. В мгновение решил, что лучше самому застрелиться, чем погибнуть в пытке, и кинулся к штабелю дров. Но браунинг, как всегда во сне, не захотел стрелять, и я, задыхаясь, закричал.

Проснулся, всхлипывая, и долго дрожал в темноте <...>.

В Москве я один в каменном мешке. Сердце давно успокоилось, и ожидание смерти уже представлялось постыдным. Я притянул насколько возможно мою казарменную лампу к столу и поверх ее зеленого колпака надел колпак из розовой бумаги, отчего бумага ожила. На ней я выписал слова: “И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими”. Затем стал писать, не зная еще хорошо, что из этого выйдет. Помнится, мне очень хотелось передать,

как хорошо, когда дома тепло, часы, бю- ного человека в оспе, мои сны. Писать во-
щие башенным боем в столовой, сонную обще очень трудно, но это почему-то вы-
дрему в постели, книги и мороз. И страш- ходило легко» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балонов Ф.Р.* Песни лирников в «Белой гвардии» Михаила Булгакова // Новое литературное обозрение. 2000. № 44 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/44/balonov.html>
2. *Бирюкова Е.Е.* Человек и мир в ранней прозе Булгакова // Художественный язык эпохи: Межвузовский сборник научных трудов. Самара: Самарский университет, 2002. С. 156.
3. *Булгаков М.А.* Белая гвардия. М.: Правда, 1989. 576 с.
4. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. Белая гвардия. Харьков—Белгород: Клуб семейного досуга, 2013. 1088 с.
5. *Булгаков М.А.* Тайному другу. М.: Современник, 1990. С. 149—174.
6. *Бэлза И.Ф.* Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55—83.
7. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Советский писатель, 1988. 528 с.
8. *Ермолинский С.А.* Из записей разных лет // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Советский писатель, 1988. С. 464—465.
9. *Левашев Е.М., Тетерина Н.И.* Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М.: Языки славянской культуры, 2011. 745 с.
10. *Лосев В.И.* Изгой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.2lib.ru/getbook/6855.html>
11. *Платек Я.М.* Мастер и музыка (о творчестве Булгакова) // *Платек Я.М.* Под сенью друж-ных муз: Сборник очерков. М.: Советский композитор, 1987. С. 195—218.
12. *Платек Я.М.* Странное сближение: О музыкальных фамилиях в произведениях М. Булгакова // Музыкальная жизнь. 1990. № 17. С. 28.
13. *Тинченко Я.* «Белая гвардия» Михаила Булгакова. Киев—Львов: Миссионер, 1997. С. 66—67.
14. *Черкашина-Губаренко М.Р.* Музыка и театр на перекрестке времен. Т. 1. Киев: Наука, 2002. 184 с.
15. *Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 492 с.
16. *Яблоков Е.А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М.: Языки русской культуры, 1997. 192 с.
17. *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 424 с.

