

Таким образом, можно сказать, что пьеса Пиранделло является модернистской разработкой и интерпретацией чеховской «Чайки», позволяет найти ключ к жанровой загадке «странной» комедии Чехова, подтвердить вывод Ежи Фарыно о том, что текст «Чайки» «создан уже на языке искусства XX века», чем «устраняется возможность связывать Чехова с другими системами — натурализмом, с одной стороны, и символизмом — с другой» [6; 113].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Пиранделло Луиджи. Пьесы / Перевод с итальянского. М., 1960.
2. Козлова С. М. Литературная игра как жанровый код комедии А. П. Чехова «Чайка» // Проблемы литературных жанров. Ч. 1. Томск, 1996; Козлова С. М. Литературный диалог в комедии А. П. Чехова «Чайка» // Известия Алтайского государственного университета. Барнаул, 2001.
3. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
4. Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. I. СПб., 1995.
5. Бентли Эрик. Жизнь драмы. М., 1978.
6. Фарыно Ежи. Семиотика чеховской «Чайки» // Русский текст. 1994. № 2.

**Вера Васильевна ХИМИЧ** —  
профессор русской литературы XX века  
Уральского государственного университета,  
доктор филологических наук

## Булгаков и Чехов: динамика восприятия

УДК 882.09

**АННОТАЦИЯ.** В статье системно описаны многофакторные основания чеховской традиции в наследии Булгакова, акцентирована динамика диалогической связи художников как выражение изменений историко-культурных реалий страны.

*The author offers a systemic description of Chekhov's «polyfactor» tradition in M. Bulgakov's works. The dynamics of dialogical relation of these writers as the expression of social and cultural changes of the country is scrutinized.*

«Служенье муз прежде всего тем и ужасно, что не терпит повторения: ни метафоры, ни сюжета, ни приема».

*И. Бродский. «Поэт и проза»*

Феномен преемственности в литературе зиждется на сложнейшем механизме взаимодействия множества поверхностных и глубоко пролегающих связей, устанавливающихся между различными литературными явлениями. Именно поэтому характер воздействия энергетически сильной творческой личности на последующих писателей не только сразу же ощущается ближайшими современниками, но и осознается в подлинной новизне спустя длительное время. Так постепенно открывалось читателю и исследователям мощное, глубинное и разностороннее влияние А. П. Чехова на писателей всего XX века, при этом в диапазон созвучия попадали все новые имена, одним из которых оказалось имя Михаила Булгакова. Освещение творческих контактов этих двух художников пока еще не стало предметом самостоятельного и пристального изучения, поэтому и имеющиеся наблюдения получают подчас обозначение «материалы к» [1].

К сопоставлению названных писателей побуждает уже и внешнее, так сказать, биографическое сходство: оба они выходцы с юга России, оба по профессии врачи, для каждого из них, говоря словами Чехова, медицина — жена, а литература — любовница, оба пришли в литературу с черного хода, начиная с поденной работы газетчика, с писания фельетонов и смешных рассказиков в юмористических журналах, добывая не столько славу, сколько пропитание. Оба быстро привлекли внимание оригинальностью и новизной манеры письма, работая одновременно в прозе и драматургии. Оба стали авторами первого театра России: в истории МХТа постановки «Чайки» и «Дней Турбиных» — поистине судьбоносные события. Они знали моменты славы и вместе с тем были обруганы критикой и не поняты по-настоящему постановщиками. В конце концов и вопреки всему оба обрели известность. Но при этом и непризнанный при жизни Булгаков, умерший, что называется, «в своей постели», и прославленный Чехов, скончавшийся на чужбине и привезенный на родину в вагоне из-под устриц, словно бы отмечены одним знаком — равнодушием общества к своим писателям. Как будто в подтверждение схожести судеб и могилы их находятся почти рядом на Новодевичьем кладбище.

Если говорить о собственно литературной иерархии, то следует отметить, что Булгакова и Чехова не разделяла та непреодолимая дистанция, которая пролегает обычно между Учителем-наставником и внимающим ему учеником. Для Булгакова Чехов на успел отлиться в бронзу, как величественный Гоголь или неподвластный обычным меркам Толстой. Он еще не был эпохой, а принадлежал времени, в котором жил и сам Булгаков, державший в руках зачитанные журналы с веселыми рассказами Антоши Чехонте. Он был еще среди прочих, но уже очевидно — наособицу. И Булгакова, как многих, знавших Чехова, привлекала именно человеческая суть его натуры. Показательно назовет он, например, раздел о посещении дома-музея в Ялте (в «Путешествии по Крыму») по-домашнему — «У Антона Павловича Чехова» и отметит весомость простоты, деликатности и скромности этого человека в кругу общепризнанных великих, которые ехали к нему в ялтинский домик с мезонином — Толстой и Бунин, Вересаев и Куприн, Шаляпин и актеры Художественного театра. И увезет Булгаков оттуда подаренный Марией Павловной конверт, адресованный Чехову, веточку из его сада в Аутке и маленький список книг, написанный характерным бисерным почерком Чехова [3; 119], и потом передаст все это американцу Кеннану, изучавшему творчество писателя. Такая десакрализация образа Чехова, думается, уже была отражением интуитивно точного восприятия самой неповторимой сути чеховской натуры — ее «обыкновенности»: «это — наша собственная фигура», как сказал бы В. Розанов [4; 299].

Судьбе было угодно поддерживать ощущение присутствия живого Чехова в булгаковской жизни: и тогда, когда Станиславский, приветствуя пьесу «Бег», отказался заняться ее постановкой, потому что работал в это время над тремя пьесами, одной из которых был «Вишневый сад», и тогда, когда удача «Дней Турбиных» вызвала знакомую тень, ибо многие утверждали, что такой триумф не упомнят в Художественном театре со времен Чехова, и тогда, когда на предложение обратиться к Немировичу Булгаков в раздражении и обиде на руководство театра воскликнет: «Нет, не обращусь! ... Они не шевельнутся. Пусть обращается к ним Антон Чехов!» (2; VIII; 414). И, наконец, тогда, когда именно его попросила Ольга Леонардовна Книппер походатайствовать вместе с другими драматургами о перенесении могилы Чехова, так как она плохо охраняется и быстро разрушается.

Чехов буквально растворен в художественном мире Булгакова, где сформирован своеобразный большой «чеховский текст», образованный упоминанием его героев и названий произведений, обильным их цитированием, вкраплением знакомых деталей и развитием узнаваемых мотивов. Во внутреннем литературном кон-

тексте Чехов безусловно занимает место классика наряду с Пушкиным и Гоголем. «История о великих писателях» — так называется глава в «Записках на манжетах», весело повествующая о беспомощных подступах новых просветителей к чеховской теме. Лекция о юморе писателя читается героем на фоне кустарно состряпанного портрета: «Декоратор нарисовал Антона Павловича Чехова с кривым носом и в таком чудовищном пенсне, что издали казалось, будто Чехов в автомобильных очках». Жалким и нелепым смотрится все это, когда звучит чеховское слово: «Из зала понесся гул. Ура! Смеются. Молодцы актеры. «Хирургия» выручила и история о том, как чихнул чиновник» (2; I; 192). Безусловность таланта — величина абсолютная, обсуждению не подлежащая.

Наличие эксплицитных знаков творческого наследия предшественника в произведениях Булгакова можно было бы посчитать более или менее эпизодическим явлением, если бы не ощущение глубокого внутреннего взаимодействия самих художественных систем, в основе которого лежат причины более основательные.

Важнейшей из них было то обстоятельство, что и Чехов и Булгаков были «рубежными» писателями, их творчество складывалось в переходные исторические периоды, отмеченные не только крушением устойчивости социального уклада, веками сформированных представлений и нравственных норм, но и появлением новых, свергающих старые правила жизни. Обесценивание прежних идеалов, общая деформация реальности заставляли думающих людей мучиться незнанием «путей» при полной уверенности в непригодности выбранных социумом. Коллизия схождения «концов» и «начал» принимала самые драматические формы. При всем конкретно-историческом своеобразии названных этапов они были схожи тем специфическим состоянием «чересполосицы», которое характеризовалось затрудненностью осознания причинно-следственных связей явлений, усилением релятивности восприятия реальности. Скепсис в отношении идеологической и партийной законтракованности сопрягался со стремлением найти принципиально иные ориентиры для мотивации жизнеповедения личности.

Художественное сознание не могло не среагировать на подобные перемены, побуждающие искать новые художественные способы для воспроизведения специфического состояния жизни и существования человека. В такой ситуации Булгакова привлекали к Чехову и его поведенческая позиция, и новая концепция личности, на основе которой сложилось своеобразное художественное мышление этого писателя. Булгакову импонировало чеховское нежелание следовать философским и идейным программам, популярным в его время, отказ «шарлатанить», повторяя общепринятые суждения и давая ответы там, где пока возможны были только вопросы. Ему близка была та новая, «безыдейная» мера, которая была предложена Чеховым в качестве основной. Писатель пояснял ее в письме А. С. Суворину: «Когда ваша героиня состарится, не придя ни к чему и ничего не решив для себя, и увидит, что всеми она покинута, не интересна, не нужна, когда поймет... что она проморгала жизнь — разве это не страшнее нигилистов?» (II. IX; 49). Перемещение ценностного центра в зону существования отдельной личности, в сферу частной человеческой судьбы, которое характеризовало чеховское миропонимание, привлекало Булгакова, художника нового времени, когда История, устремившаяся к эпохальным целям, пренебрегла жизнью человека, заявив, что «единица — вздор». Подобно Чехову, он защищал право человека быть негероем и изображал существование таких людей, ставших жертвой социальных сдвигов, стремясь в каждом отдельном случае показать, насколько жизнь отклонилась от гуманистической нормы. Драму и комедию несовпадения человека с местом и с самим собой он будет изображать на протяжении всего творчества. Может быть, простое и внятное представление о «норме», высказанное однажды Чеховым, и поддержало молодого пи-

сателя в его поисках положительных начал жизнестроения: «Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта — абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свобода от страстей и проч.» (П. III; 186).

Именно эта внутренняя созвучность мировоззренческих оснований определенно вводила Булгакова эстетически и художественно в русло чеховской традиции. Впервые в подлинно творческом диалоге два художника встретились в пределах коронного для Чехова жанра короткого юмористического рассказа фельетонного типа. Веселый абсурд незатейливых бытовых сюжетов таких рассказов, как «Неделя просвещения», «Спиритический сеанс», «Чаша жизни», «Самогонное озеро», «Мертвые ходят», «Угрызаемый хвост» и других, многие из которых действительно «короче воробьиного носа», напоминал нелепицу «осколков» обывательской жизни, с блестящим остроумием описанных в свое время Антошей Чехонте. Безошибочно узнавалась его манера рассказывания и бойкое пародирование расхожих штампов газетной беллетристики. Булгаков, впрочем, и не скрывал литературного образца: тексты предшественника открытыми цитатами включались им в контекст собственных произведений, вовлекая читателя в веселую игру по формированию смысла. Так, указанием на сходство ситуаций и родство выбранных сюжетов становится эпиграф к рассказу «Банан и Сидараф», взятый из чеховского «Экзамена на чин»: «Какое правление в Турции?» — «Э... э... турецкое». В самом деле, об известном, уже давно осмеянном Чеховым, идет речь в этом фельетоне лишь с поправкой на нынешний день — о комедии скороспелого образования в двухмесячной школе по ликвидации безграмотности железнодорожных рабочих.

Обычно автор выбирает самые ходовые и широко известные выражения из чеховских произведений, которые переключались в повседневную речь и были у всех на слуху: разорванная цитата из одноактной сценки «Свадьба» используется им в роли заглавия и эпиграфа к одному из рассказов: «Они хотят свою образованность показать» и — следом: «... и всегда говорят о непонятном!». Богатая собственным осмеивающим смыслом фраза изначально исполняет функцию своеобразного весело свергающего запева в рассказе о незадачливом докладчике, без меры употребляющем иностранные слова, значения которых не знают ни слушатели, ни оратор.

Подчас Булгаков сознательно и весело разрабатывал едва намеченное Чеховым. Так, начинающий юморист написал вольно пародийный, веселый рассказ «Летающие острова» с подзаголовком: «Соч. Жюль Верна. Перевод А. Чехонте», а Булгаков, подхватив этот остроумный ход, создает сначала остро социальный рассказ «Багровый остров» с пародийным уже по отношению к чеховскому подзаголовком: «Роман тов. Верна с французского на эзопский перевел Михаил А. Булгаков», а затем уже и трагифарсовую пьесу с таким же названием, с выросшим в собственном замысле сгущенно гротескным по стилю пояснением: «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича, с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами», указывающим на неслучайное смешение автором чистой литературности и злободневной идеологичности с ее агрессивной левизной.

Ранний Булгаков сближался с Чеховым-юмористом не только в умении сотворять беспримесно веселое, изображая анекдотические случаи из жизни, в которой аномальное становится нормой, он воспринял как родственное себе то сокровенное, что делало юмор именно «чеховским», о чем удачно сказал когда-то Набоков: «Чехов писал печальные книги для веселых людей» [5; 327]. Эстетическое чувство Булгакова живо срезонировало со структурным механизмом функционирования комического в произведениях предшественника, для которого мир не просто «печален и смешон одновременно», но — и это принципиально важно для его откры-

тия — вы, «не заметив его забавности, не поймете его печали» (подчеркнуто нами — В. Х.). В этом смысле и для Булгакова так же, как для Чехова, юмор — это в каком-то смысле наиболее целесообразный способ словесно-образного говорения о странной реальности. Именно он есть наилучшим образом найденный язык оступающих, хромающих слов, могущих обеспечить выразительный художественный дискурс, соответствующий хронической деформации, описываемой реальности, где смешное всегда готово обернуться драматическим, серьезным и страшным, а чаще всего — просто грустным. Поэтому постижение истинного смысла комических рассказов такого типа предполагало интуитивное ощущение этой, своего рода, амбивалентности смеха. Показательно, что Булгаков и сам подчас пораженно схватывал такие крупницы чеховского текста, в которых как бы закодирован был этот структурный закон и где смешное и печальное нелепо приткнулись друг к другу, сконцентрировав в себе, на вкус юмориста, целый житейский сюжет. Так, знаменитая «осетрина с душком» из «Дамы с собачкой» перекочевала в последний булгаковский роман в образе одноприродной «осетрины второй свежести», став сюжетным ядром новой человеческой комедии. «Осетрина» как знак, отсылающий к известному претексту, вдруг появится и в «Записках покойника» в сцене писательской вечеринки, на которой «должны были быть первейшие представители литературы, весь ее цвет» — новый и важный для героя мир, куда он страстно стремился. На входе в этот мир в тексте и появляется многозначительный штрих: Максудову с придыханием сообщают, что «будет заливная осетрина» (2; I; 438). Во всей после-чеховской литературе, похоже, смысл этой детали остается отмеченным печатью ее создателя. Булгаков весело подыграет ему развернутым рыбным ассортиментом, неназойливо, но весомо разбросав по повествованию крупные и мелкие «рыбные» метки. Слово «расстегаи», впервые послышавшееся из передней с приходом долгожданного гостя, затем, как будто случайно, попадает в речь приехавшего из Парижа барственного Измаила Александровича, в связи с приездом которого и собрались писатели. «Расстегаи» вдруг становятся обескураживающим замещением ожидаемой речи про Париж: «Расстегаи подвели! ... Зачем мы с тобой, Баклажанов, расстегаи ели?», а затем разворачивается пошлый рассказец о том, как конфузно «вырвало Кондюкова» на автомобильной выставке. И припечатывает автор эту картину торжествующей пошлости говорящей эмблемой: «В это время уже горничная в белом фартуке обносила осетриной». Чехов остановился именно здесь. Булгаков же разыгрывает веселую интермедию, подставляя кривое зеркало к королеве антимира «осетрине» в виде травестийной карнавальной пары — «лососины», которая по принятым правилам балагана спускается в абсолютный низ: «Максудов под ногой ощутил что-то мягкое и скользкое и, наклонившись, увидел, что это кусок лососины, и как он попал под ноги — неизвестно» (2; I; 442). Изображенный писателем хохот, заглушающий слова Измаила Александровича, является фоном этого игрового трюка, который становится лишь одной стороной медали, другая же, в прямом соответствии с функционированием смехового начала в искусстве Булгакова, образована признанием героя, не понимающего, почему ему «щемило душу и почему Париж вдруг представился каким-то скучным, так что даже и побывать в нем вдруг перестало хотеться»: «Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен» (2; I; 446). Он, по мысли Булгакова, не только противен, но «чужой» и перетягивает на свою сторону самого Чехова. Максудов, читая фельетон о себе «Не в свои сани не садись», ошеломленно итожит изощренные приемы автора-волкодава: «Надо мною смеялись, в этом не было сомнений, — смеялись злобно все. И Шекспир, и Лопе де Вега, и ехидный Мольер, спрашивающий меня, не написал ли я чего-нибудь вроде «Тартюфа», и Чехов, которого я по книгам принимал за деликатнейшего человека...» (2; I; 519).

Воссоздавая драматическое состояние жизни на стыке комедии и трагедии, Булгаков логично склонялся к жанрам, синтезирующим эти начала. В контексте исканий писателей-современников — В. Маяковского, Н. Эрдмана, Л. Леонова, А. Безыменского, Булгаков осваивал мощную традицию Чехова-комедиографа, разрабатывая новые формы жанрового смещения в общем процессе модернизации комедии в литературе 20-х годов (Об этом обстоятельно в [6]). Мистериально-буффонный синтез, о котором когда-то писали в связи с чеховскими произведениями, становился важной стратегической доминантой жанра, специфически окрашивая речевую стихию. В творческом союзе с Эрдманом Булгаков вслед за Чеховым передвинул в центр комедийной рефлексии феномен языка, явив в своих пьесах фарсовое идеологическое разноречье и воссоздав буффонно веселую разноголосицу социальной нови.

Вполне закономерным представляется и то, что Булгаков оказывается на одной оси с Чеховым и в общекультурном пространстве, связанном с функционированием в системе драматургических жанров поэтики «балагана». Исследователи отмечают значимость в освещении данного вопроса книги канадского русиста Дж. Дугласа Клейтона, который рассматривает проблему «*commedia dell'arte*/балаган» в русском модернизме, при этом в поле зрения автора попадают, начиная с пьес Чехова, и опыты агиткомедии послереволюционного периода, и произведения обэриутов, и, конечно, булгаковские пьесы [7; 3]. Эталонный в этом смысле «Багровый остров» получает неременную у Булгакова текстовую «чеховскую метку». Склонный к веселым розыгрышам автор сделает ее в соответствии с общим балаганным стилем вполне по-эзопски: Сизи-бузи — «белый арап, повелитель острова», а в жизни — Сундучков, появившись «в штатском костюме, но в гриме царя и с короной на голове», обращаясь к «гражданину автору» и сравнивая его с Шекспиром, среди прочего небрежно бросит: «С покойным Антоном Павловичем Чеховым, бывало, в Крыму ... Кстати, вы на него похожи при дневном освещении анфас». Упоминание известного имени менее всего имеет здесь конкретно характеризующее значение. Множеством такого рода случайных «окликаний» в текстах булгаковских произведений создается важное для автора ощущение участного присутствия Чехова в мире и его собственной творческой жизни.

Особым, лежащим на поверхности сходством и очевидной творческой согласованностью устремлений двух художников отмечен значительный тематический пласт творчества, связанный с изображением интеллигенции. Обращаясь к ней, Булгаков мог выбрать пути разработки темы, уже освоенные разными художниками начала века, в частности, В. Вересаевым, Л. Андреевым, М. Горьким. Писатель определенно предпочел им чеховское восприятие. Ему в равной мере не подходил вересаевский интерес к идеологически и политически озабоченной интеллигенции, обрисованной в его повестях «Без дороги», «На повороте», «К жизни», и беспощадно развенчивающий пафос Горького в его пьесах «Дачники», «Дети солнца», «Варвары», «Враги». Буквально сердечное влечение Булгакова вызывало чеховское изображение той части интеллигенции, которая являлась носителем высоких нравственных начал. Он ценил созданный в пьесах и поздних рассказах Чехова тип «дореволюционного интеллигента», человека не всегда в достаточной мере приспособленного к практической жизни, часто слабого и беспомощного, но наделенного духовным беспокойством, безусловно честного, страдающего от неустройства жизни, от бессмыслицы обыденного существования. Именно этот человеческий тип переносит Булгаков в свои произведения «Необыкновенные приключения доктора», «Белая гвардия», «Дни Турбиных», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». И, как всегда, выставляет в тексте опознавательный знак источника: в «Днях Турбиных» Лариосик, приехавший санитарным поездом, обворованный бандита-

ми, появляется, держа в руках чемодан с рукописями и книгами, и доверительно объясняет Николке: «Рубашка, впрочем, у меня здесь, кажется, есть одна. Я в нее собрание сочинений Чехова завернул» (2; II; 439).

Писатель нового времени, Булгаков рисует судьбу чеховской интеллигенции в революционную эпоху, изображая ее как лучший слой общества. Показательно, что и МХАТ, и зрители ощущали героев «Дней Турбиных» ближайшими потомками чеховских, они сближались «общелюдской сутью»: и Лариосик (смягченный вариант чеховских «недотеп»), и вся семья Турбиных, младшие братья Тузенбаха и Вершинина (а Елена — сестра Маши Прозоровой), и Шервинский с его неистребимым жизнелюбием, унаследовавший умение Тузенбаха быть счастливым вопреки всем обстоятельствам, но с бравадностью и напористостью иного человеческого «материала» [8; 135]. «Негероизм» этих людей не встречает булгаковского осуждения. В его прозе, как верно отмечено Е. Яблоковым, «центральное место занимает группа персонажей, принадлежащих к типу, который можно охарактеризовать как тип «автобиографического негероя» [9; 264], который сам сознает свою обыкновенность и слабость.

Вместе с тем, Булгаков трезво говорит о неизбежности суровых испытаний, которые выпадут на долю этих людей, и чисто художественным способом пресекает в «Днях Турбиных» собственно чеховское, лирическое звучание темы. В финале пьесы вдруг возникает памятная, своего рода знаковая для чеховского художественного мира интонация, знакомая по итоговому акту «Дяди Вани», где прозвучал утешительный монолог Сони. Его риторическую декламационность в ее собственном слове буквально подхватывал впечатлительный Лариосик: «Все живы ... да ... мы все снова вместе ... И даже больше того: вот Елена Васильевна, она тоже пережила очень и очень много и заслуживает счастья, потому что она замечательная женщина. И мне хочется сказать ей словами писателя: «Мы отдохнем, мы отдохнем...» (2; II; 516). Это слово героя выглядит теперь наивной литературностью и бесперспективной иллюзией, которая беспощадно перечеркивается суровой реальностью: слышатся «далекие пушечные удары, и Мышлаевский, считая их, иронично говорит: «Так! Отдохнули!». Булгаков рисует портрет интеллигенции, для которой призываемый Соней завтрашний день стал реальностью, и теперь писатель акцентирует необходимость стойкости и ответственности в неизбежной ситуации выбора. Впрочем, в его творчестве до конца сохраняется и тип слабого интеллигента, жизнь которого рисуется как драма несовпадения человека с окружающим его миром («Записки покойника», «Мастер и Маргарита»), а сюжетный финал звучит в трагическом ключе.

Проблемы преемственности в литературе конца XIX—первой трети XX веков сопряжены с постановкой вопроса о реализме, о корнях и заветах его. В этом свете очевидна похожесть Чехова и Булгакова — они оба «убивали реализм». Чехов, который «нашел новые, совершенно новые формы письма», пролагал такие пути в искусстве, которые привлекли Булгакова-прозаика и драматурга. Ему была созвучна в искусстве предшественника принципиальная установка на достоверность, на изображение жизни в формах самой жизни. И за сюжетами булгаковских произведений просматривалось почти буквальное воспроизведение событий авторской биографии с узнаваемостью прототипов. Вместе с тем, он воспринял и другое существенное свойство творческой стратегии Чехова, который «оттачивал реализм до символа». Именно на этом направлении и формировались важнейшие черты булгаковского художественного метода, вписывающегося в новое русло художественного мышления, суть которого, в частности, заключается в том, что движущийся в нем писатель, «истинно глубокий художник, уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле слова» [10; 125–126]. Говоря словами Горького, Чехов действительно «убивает реализм» и «дальше по сей стезе идти некуда» [11; 112].

Вслед ему Булгаков уже самостоятельно разрабатывает целую систему форм, позволяющих обеспечить явное и скрытое присутствие в конкретных сюжетах метафизической проблематики, своего рода философской меры в образе Вечности. Весьма показательным в этом свете представляется развитие в творчестве данных писателей образа и мотива «звезд». Едва ли не первым об этом написал Набоков: «Все чеховские рассказы — это непрерывное спотыкание, но спотыкается в них человек, заглядевшийся на звезды» [5; 329]. Специфическая связь бытового, житейского и сущностного, вневременного останавливает в это время внимание и героев, и читателя. Так происходит в «Доме с мезонином», во время ночного свидания героя с Женей в грустную августовскую ночь: «Часто падали звезды. Женя шла со мной рядом по дороге и старалась не глядеть на небо, чтобы не видеть падающих звезд, которые почему-то пугали ее. — Мне кажется, вы правы, — сказала она, дрожа от ночной сырости. — Если бы люди, все сообща, могли отдаться духовной деятельности, то они скоро узнали бы все». И художник отвечает ей: «Конечно, мы высшие существа, и если бы в самом деле мы осознали всю силу человеческого гения и жили бы только для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги. Но этого никогда не будет, — человечество выродится, и от гения не останется и следа» (IX; 188).

Мысли о необходимости духовной деятельности, осознания высокого предназначения человека, эта вписанность его в большой мир и надежда, что он «будет владеть этими деревьями, полями, туманом, зарею, этою природой, чудесной и очаровательной», живет во множестве чеховских произведений, потому что, «о чем бы он ни писал, он пишет о Человеке с большой буквы» (К. Станиславский). Но эта вера и мечта сочетаются в его произведениях с опасением, что человечество так и не прозреет. Булгаков стал живым свидетелем страшного ослепления людей на пути исторических перемен. И теперь уже не герои, поглощенные кровавыми событиями, а сам автор взывает к сохранности духовного завета. В «Белой гвардии» особым типом изображения он восстанавливает чеховский «звездный» мотив. Так, например, он рисует воюющего человека, который, околевая от стужи на земле, «неуклонно рвался взором к звездам». В ранней редакции читаем: «Удобнее всего ему было смотреть на звезду Венеру (в окончательной — на Марс), сияющую в небе впереди над Слободкой. И он смотрел на нее» (2; II; 422). От этой конкретной ситуации ведется писателем философски значимое расширение мыслительного пространства: «От его глаз шел на миллионы верст взгляд и не упускал ни на минуту красноватой живой звезды» (2, II; 422). Многозначительно акцентированным становится условный образ в онирической вставке: «Вырастал во сне небосвод невиданный... Весь красный, сверкающий и весь одетый Венерами в их живом сверкании. Душа человека мгновенно наполнялась счастьем». Этот «небосвод невиданный», весь усеянный сверкающими Венерами, то же, что у Чехова «небо в алмазах», которое ожидалось героиней «за гробом». Видно, были внешние причины, которые побудили писателя в окончательной редакции поменять название звезд: вместо Венеры поставить Марс. «Исчезал небосвод» с выходом героя из сна, и оставалось «небо, продырявленное черным и губительным хоботом орудия». Поэтому и связь земли и неба предстает изломанной, хотя и неуничтожимой. «Играла Венера красноватая, — замечает автор, — а от голубой луны фонаря временами поблескивала на груди человека ответная звезда» (2; II; 423). Хотя булгаковское перо тоже буквально «спотыкается о звезды», но чеховская метка «алмазы» возникает только в сне ребенка как знак духовной чистоты и неистребимости гармонии в мире. Знаковая связь двух художников в этом смысловом и оценочном аспекте ощутима во многих произведениях. И в «Белой гвардии», и в «Мастере и Маргарите» панорамные картины, завершающие основное действие, включают данный элемент поэтики. Но если

в первом романе это часть величественной картины Вселенной, когда «тяжелая синева, занавес Бога, облекающий мир, покрылась звездами», и казалось, «что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную», если в заключение авторское слово лирически пронзительно стремилось убедить, что «все пройдет... Меч исчезнет, а вот звезды останутся... Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» (2; II; 572), то в последнем над улетающими с земли всадниками «ночь начала закрывать черным платком леса и луга», «обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в загустевшем небе белые пятнышки звезд» (2; V; 524). Это уже взгляд уставшего, уничтоженного человека и образ истончившейся, угасающей жизни. Один только мотив, связавший земное с вечным и обеспечивший смысловое обогащение текста, позволяет увидеть не только восприятие традиции предшественника, но и внутреннюю динамику ее бытования в художественном мире преемника, открывая своеобразие его мысли о мире.

Ощутимые общие изменения в языке реалистического искусства на рубеже эпох поддержали освоение Чеховым особого ракурса изображения человека, повлекшего за собой принципиальную установку на ведение повествования в «тоне и духе героя», позволяющую открыть чувства изнутри в живом процессе проживания людьми состояния разлада с действительностью. Булгаков остро воспринял этот особый срез познания, при котором субъективная сторона жизненного и мыслительного опыта человека становилась предметом изображения. Именно на этом направлении традиционные формы психологического анализа, принятые в классическом реализме, оказывались лишь отчасти продуктивными. Внимание к переходным, смутным, не оформленным в отчетливые словесные формы душевным состояниям, фиксация того, что называется настроением в его неуловимо летучих состояниях, вызывало стремление разработать дополнительную систему форм. Их синтез, уже осуществлявшийся в процессе творческих контактов чеховской манеры письма с приемами модернистской поэтики, был воспринят Булгаковым весьма активно, особенно в части импрессионистической технологии полутонков. Отсюда активное включение в произведения формы снов, галлюцинаций, всевозможных фантастических превращений, позволяющих выйти в сферу подсознательного в переживаниях героев, схватить и оформить странные, нестандартные душевные ситуации. То «расширение художественной впечатлительности», о котором так много говорили символисты, чрезвычайно обогатило искусство и Чехова, и Булгакова. Поэтика чеховского подтекста сложилась вследствие именно такой стратегии. Она оказала ощутимое воздействие на манеру и булгаковского письма. В этом направлении, на первых порах, писатель шел почти след в след за Чеховым, используя для организации внутреннего действия музыкальные лейтмотивы, звуковые детали, повторяющиеся образы и подвижность диалога. Какой замечательный путь прошел этот писатель в данном направлении, можно видеть в пьесе «Александр Пушкин», где реализм, действительно, утончен до символа и где сама летучая материя стиха воссоздана во всей энергетической мощи.

Под воздействием общего развития искусства начала века и Чехов, и Булгаков были восприимчивы к мистике действительности, и в творчестве того и другого зазвучала тема дьяволиады. Но если у Чехова она лишь обозначилась, то Булгаков, в ее разработке используя богатый арсенал средств фантастического отстранения действительности, пошел значительно дальше Чехова, осваивая наследие романтической литературы и испытывая сильное влияние Гофмана и Гоголя в изображении фантазмагии жизни.

И наконец, острую привлекательность и неповторимость связи между творчеством двух художников придает свойственная им игровая манера, порождающая

широкий спектр зрелищно и эмоционально выразительного проявления авторской субъективности и своеобразия адогматического восприятия мира. В этой сфере отчетливо сказалась своего рода природная однотипность самих талантов Чехова и Булгакова.

В заключение следует подчеркнуть неисчерпаемость выбранной нами темы. По сути, и проведенные наблюдения – тоже лишь «заметки к», ибо связь этих писателей, как мы стремились показать, есть многомерная созвучность родственных типов художественных систем, отражающих глубокое сходство принципов творческого поведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Заметки к теме «Булгаков и Чехов» // Opera slavica [Wiesbaden: Otto Harrassowitz]. 1990. P. 881–888.
2. Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2002.
3. Дневник Елены Булгаковой. М., 1990.
4. Розанов В. Наш «Антоша Чехонте» // Розанов В. Мысли о литературе. М., 1989.
5. Набоков В. Антон Чехов (1860–1904) // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 2001.
6. Комаров С. А. А. Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX–первой трети XX века. Тюмень, 2002.
7. Чжиен Ан. Прием «балагана» в русской драматургии начала XX века. Автореф. дисс.... канд. филол. наук. Спб., 2001.
8. Полоцкая Э. А. «Первые достоинства прозы...» (от Пушкина к Чехову) // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX–начала XX века. М., 1992.
9. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001.
10. Белый А. Чехов // Белый А. Луг зеленый. М., 1910.
11. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. М., 1954.