

Л

итература — благородное занятие. Но даже в благородных семействах случаются скандалы. Например, вскрывается тайное отцовство, которое становится причиной долгих будоражащих разборок с привлечением всех заинтересованных лиц. В писательском мире аналогом «семейной тайны» выступает литературная мистификация. Неожиданные родители могут объявиться даже у классических текстов.

Если говорить о русской литературе XIX — начала XX веков, то наиболее известные случаи мистификаций связаны, прежде всего, с литературной игрой, когда маска «автора» является элементом произведения, и ее нельзя оторвать от текста. Вспомним бессмертного Козьму Пруткову, для которого его литературные родители не поленились сочинить развернутую биографию с датами жизни, обозначением важнейших этапов служебной карьеры. Необходимость «рождения» Пруткова следовала из установки соавторов — высмеять изнутри литературное резонерство, неуместный пафос и «глубокомыслие». Тексты разоблачали сами себя. Для усиления этого эффекта требовалась их персонализация. Так и возник образ бессмертного действительно статского советника.

Самый громкий случай литературной мистификации в начале XX века связан с именем Черубины де Габриак. Юная поэтесса, дочь испанского графа и русская по матери, произвела большое впечатление на поэтическую общественность. Ее стихи опубликовал в своем журнале «Аполлон» в 1909 году Сергей Маковский. Ему же повезло поговорить с таинственной затворницей, готовящейся к уходу в монастырь, по телефону. Но вскоре выяснилось, что находчивыми создателями молодого дарования были известный поэт Максимилиан Волошин и начинающая поэтесса Елизавета Дмитриева.

Но подлинный рассвет литературные мистификации переживают в двадцатые годы прошлого века. С какими причинами связан подобный подъем? Революция и гражданская война из активной фазы перешли в холодную. Политическая и классовая диктатура, хотя и смягченные нэпом, привели к двум последствиям. С одной сторо-

ны, победители из лагеря «освобожденного пролетариата» рассматривали литературу как своей законный классовый трофей. Снимались любые ограничения. Объектами здоровой марксистской критики становилась как отечественная классика, так и современные авторы сомнительных произведений. Последние могли перековаться, влиться в ряды строителей будущего. Других, упорствующих в классовых заблуждениях, следовало подвергнуть публичному наказанию, вплоть до унижения. Как ни странно, литературная мистификация стала одной из форм «классового подавления».

Наиболее ярким примером тому служит «Дневник А.А. Вырубовой». Первоначальная публикация в четырех номерах журнала «Голос минувшего» за 1927–28 гг. вызвала огромный интерес. «Дневник...» перепечатывался провинциальной прессой, его активно обсуждали. Повышенный интерес объяснялся особым вниманием «автора» к закулисной жизни высшего света дореволюционной России. Читателей не смущала современная лексика на страницах дневника, излишняя сюжетность, несвойственная как дневниковому жанру вообще, так и книге выпущенной самой Вырубовой в эмиграции. Картины разложения высшего света и царской семьи с интимными скандальными подробностями, сплетнями и слухами умело формировали представление об исторической обреченности монархии. И хотя спустя короткое время «Дневник...» объявили фальшивкой, свою роль в моральной дискредитации прошлого режима он выполнил. Подтверждение тому — перепечатки «документа истории» в эмигрантской прессе. Что касается подлинного авторства, совпадения в тексте «Дневника» с пьесой «Заговор императрицы» (1925), написанной А.Н. Толстым и П.Е. Щеголевым, делают проблему решаемой.

Для выходцев из старого мира наступили тяжелые времена. Если кто-то имел какие-то заслуги перед революционным движением, то ему позволяли примкнуть — стать попутчиком. Так, например, сложилась судьба В. Вересаева. Ему «зачлись» симпатии к марксизму, правильные образы социал-демократов в дореволюционных повестях. Но и он не имел «охранной грамоты». Написанный им роман «В тупике» (1923) подвергся идеологическому разгрому. Не без злорадства А. Фадеев в письме ЦК ВКП(б) отмечает «загнанное» положение писателя:

Вересаев не может вслух сказать, что его «угнетает» контроль Главлита, политические требования наших журналов и издательств, и он прикрывается вопросами стиля и вообще художественной стороны дела. А общий тон статьи — вопль о «свободе печати» в буржуазном стиле.

Эта «невозможность сказать вслух» во многом послужила причиной ухода Вересаева в документальную литературу. Благодаря чему мы имеем такие книги, как «Пушкин в жизни», «Гоголь в жизни».

Понятно, что даже такого относительного везения была лишена значительная часть творческой интеллигенции, по каким-либо причинам оставшаяся на Родине. Именно ее представители принялись осваивать литературную мистификацию как прием, позволявший «остаться в профессии». Сказанному есть множество подтверждений. Ставший всемирно известным философ и литературовед М.М. Бахтин в конце 1920-х годов принимает как минимум непосредственное участие в написании работ «Фрейдизм» (1927), «Марксизм и философия языка» (1929), выпущенных под именем В.Н. Волошинова, и «Формальный метод в литературоведении» (1928) — под именем П.Н. Медведева. Степень сотрудничества соавторов до сих пор вызывает ученые споры, что не отменяет его реальности. При этом объяснения, почему Бахтин анонимно принял участие в изданиях своих друзей еще по Невельско-Витебскому кружку, разнятся. Есть «романтические» версии: «духовное бескорыстие» Бахтина, его «особое диалогическое отношение к творчеству», «стремление помочь друзьям в их научной карьере». Нужно признать, что в последнем пункте есть известная правда. И Медведев, и Волошинов после переезда в Ленинград достаточно успешно поднимались по служебной лестнице, в отличие от «духовно бескорыстного» Бахтина. Тот же Медве-



Евгений Петров
и Илья Ильф

дев становится заведующим отделом художественной литературы Государственного издательства — пост номенклатурный, открывающий возможности. Нужно ли говорить, что названные работы вышли именно в этом издательстве? В последующие годы Бахтин растерял свое «бескорыстие», «раскрепостившись» не без помощи заключения с последующей многолетней ссылкой, и выпустил «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» под своим собственным именем.

Художественно-мемуарная литература позднего времени также оставляет интересные свидетельства об особенностях той эпохи. Обратимся к роману Петра Капицы (1909–1998) «Неслышанный зов». Это фактически мемуары, своего рода *opus magnum* писателя, над которым он работал многие годы, издавая в разных вариантах и редакциях.

В начале своего творческого пути Роман Громачев, alter ego автора, сталкивается в Ленинграде с давним знакомым, Антасом Перельманасом, и получает от него неожиданное предложение:

— Хочешь, открою тебя? — вдруг предложил он. — Вознесу на Олимп. Сейчас ведь призыв ударников в литературу. У тебя выходная биография. А у меня есть зацепка в толстом журнале.

Заметим: «биография». Вот что важно в новых обстоятельствах. Вещь объективная, ее не позаимствуешь.

Антас привлекает внимание Громачева тем, что периодически обходит старых литераторов, вручает им деньги и получает взамен конверты. К числу его клиентов принадлежит даже такая «звезда» богемного Петербурга, как А. Тиняков.

— Помогаю прокормиться старичкам: устраиваю их статейки и переводы в журналы.

— Конечно, под своим именем?

— Это неважно, под чьим, лишь бы людям добро делать.

На угрозу разоблачения Перельманас реагирует спокойно, улыбаясь:

— Каким путем? Фельетон напишешь? В милицию заявишь?

То, что эпизод, описанный Капицей, не художественное преувеличение, свидетельствует скупая газетная хроника того времени. Один из тех, кто помогал в то время «прокормиться старичкам», — Соломон Оскарович Бройде. Выходец из партии меньшевиков, Бройде занимался вопросами «продовольственного снабжения». В связи с этим он в начале 20-х годов попадает в поле зрения ЧК. Полтора

И.ИЛЬФ Е.ПЕТРОВ



ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ

года пребывания в местах заключения не прошли для него даром. В буквальном смысле слова. Он пишет книги «В советской тюрьме» и «В сумасшедшем доме». В них рассказывается о невероятно насыщенной и бодрой атмосфере советских исправительных и лечебных заведений. Там читаются лекции, ставятся спектакли, заключенные свободны в проявлении своих религиозных чувств. Подспудно вызревает мысль, что мир снаружи не такой свободный и яркий по сравнению с «казенным домом». Литературный дебют оказался успешным, и Бройде, оставив попытки продолжить административную карьеру, сосредотачивается на писательской работе. Итог ее более чем внушитель: почти полтора десятка книг за двенадцать лет.

Подобная продуктивность объяснилась артельным принципом организации литературной фабрики имени С. Бройде. Результат был впечатляющим, материально весомым. Вот что пишет в дневнике одна из соседок Бройде по писательскому дому:

«В «Вечерке» фельетон о каком-то Бройде — писателе. Позвонил мне об этом Федя. Этот Соломон Бройде — один из заправил нашего дома. У него одна из лучших квартир в доме, собственная машина. Ходит всегда с сигарой во рту, одет с иголки.

В фельетоне сообщается, что он — мошенник, который нанимал какого-то литератора, чтобы тот писал за него его вещи».

К автору дневниковой записи мы вернемся, а пока упомянем еще одного литературного предпринимателя — молодого автора Якова Ганзбурга, вошедшего в литературу с трехтомным романом «Кусты и зайцы». И здесь не обошлось без помощи старшего поколения. Выяснилось, что роман был полностью написан литератором с дореволюционным стажем — Любичем-Кошуровым. Чтобы облегчить задачу, он целиком включил в роман свои рассказы, которые ранее уже издавал под собственным именем. Факт «сотрудничества» (Ганзбург называл это «художественным редактированием») оказался не единичным. Помимо эпического жанра Ганзбург отметился и в драматургии. Любич-Кошуров написал за него пьесы «Фрунзе» и «Дзержинский». Первая из них была даже рекомендована для постановки во МХАТе. Нюх на «запросы времени» сочетался у Ганзбурга не просто с отсутствием таланта как такового. Он был элементарно безграмотным. В анкете Горкома писателей Ганзбург определил род своих занятий как «биллектрист».

Приведенные примеры позволяют сделать вывод, что Капица в своем романе довольно точно воспроизвел существенную деталь тогдашней литературной жизни. Понятно, что не все случаи всплывали. Публичные или полупубличные — внутри профессионального писательского сообщества — разоблачения касались литераторов второго, третьего ряда. Что же относительно писателей признанных, то возможные проблемы с авторством затирались, спускались на тормозах. Но для читающей публики со стажем открывалось широкое пространство для интерпретаций и предположений. Особенно пристрасно обсуждались молодые имена, обязанные своему успеху новой власти. Известная многим версия о присвоенной рукописи «Тихого Дона» родилась именно в те годы, годы «проходных» и «непроходных» биографий. В не так давно опубликованных дневниках И.И. Шитца теме «плагиат

Шолохова» посвящен целый, внутренне развивающийся сюжет. Вот запись от 14 марта 1929 года:

«Рассказывают, что в Госиздат явилась старушка с документами (черновиками и т.д.), доказывающими, что ее сын, белый офицер, погибший лет 9 тому назад, является автором романа, который выпущен у нас под именем Шолохова. Последний, подразумевается, достал при неизвестных обстоятельствах единственный имевшийся у автора хорошо переписанный экземпляр и «использовал» его, причем последующие части (а таковые уже появились в печати) много хуже первой».

Тема продолжена 1 апреля:

«А рядом с этим продолжают толки, что автор (слышал два имени, Карпов или Макаров) писал уже раньше в «Русском Богатстве», что его матери Госиздат платит гонорар, обязавшись контрактом, что была устроена в Госиздате встреча этой дамы с Шолоховым, и они отшатнулись друг от друга, он — ибо узнал мать преданного им офицера, она — ибо сразу вспомнила чекиста, арестовавшего ее сына и его бумаги. Словом, легенда (?) растет, а Шолохов — молчит».

Не молчали, как видим, многочисленные пристрастные комментаторы и создатели детальных версий.

II

Спустя почти столетие большинство из приведенных случаев волнует исключительных профессиональных литературоведов. Даже самый медийно раскрученный скандал — проблема авторства «Тихого Дона» — приутих и все больше сдвигается к сфере филологических дискуссий: глубоких и малозаметных для широкой публики. Тем интереснее и неожиданнее версия о возможной литературной мистификации, которую современники «не заметили». Внимание к сенсации объясняется тем, что речь не о канувших в Лету шедеврах и их забытых создателях. Вопрос ставится об авторстве таких романов, как «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». В качестве возможного подлинного создателя дилогии фигурирует ряд имен: от Сергея Заяицкого до Константина Паустовского. Для выдвижения очередного претендента достаточно двух фактов. Первый: он должен быть современником Ильфа и Петрова. Второй: желательно, чтобы у автора были южнорусские корни, объясняющие оригинальный, специфический юмор романов.

Но в качестве наиболее вероятного «подлинного автора» чаще всего называют Михаила Афанасьевича Булгакова. Впервые версия была публично озвучена в книге Ирины Амлински «12 стульев от Михаила Булгакова» в 2013 году. Книга делится на две неравные части. Начинается она с констатации того, что в наследии Ильфа и Петрова романы занимают особое качественное место:

«На протяжении многих лет, перечитывая романы «12 стульев» и «Золотой теленок», я погружалась в остальное ильфо-петровское наследие, но с первых строк понимала, что продлить удовольствие не получается: ни рассказы, ни фельетоны не шли ни в какое сравнение с вышеназванными романами. Более того, во время перечитывания меня не покидала мысль о какой-то подмене».

Долгое время автор недоумевает: почему «Тоня», «Одноэтажная Америка», рассказы соавторов обречены на забвение, а два их романа находят своих благодарных читателей и поныне? Ответ приходит неожиданно, интуитивно:

«Наступил 1999 год. Так случилось, что в этом году вместо Фейхтвангера, который обычно перечитывался мною после Булгакова, был взят в руки роман «12 стульев». И вдруг с первых его строк я услышала тот же знакомый ироничный, местами язвительный смех, музыкальность, четкость и ясность фраз. Я наслаждалась чистотой языка и легкостью повествования, без усилий вживаясь в произведение, в которое меня «пригласил» автор. И я поняла, что ощущение простоты восприятия текста обуславлива-

лось незримым присутствием автора на страницах. Учителя. Мэтра. Это он вел мою лодку по Реке Знания».

Если использовать предложенную Амлински символику и несколько снизить пафос, то последующий текст ее книги представляет собой сплав на катамаране. Она пытается связать корпусы текстов Ильфа и Петрова с прозой Булгакова, показать их конструктивное единство, внутреннюю симметрию. Используется по сути один и тот же прием. Берутся и сравниваются отрывки из произведений, в них находятся общие элементы. Например, на первых страницах «Двенадцати стульев»:

«Началось спокойное течение служебного дня. Никто не тревожил стол регистрации смертей и браков. В окно было видно, как граждане, поеживаясь от весеннего холодка, разбрелись по своим домам. Ровно в полдень запел петух в кооперативе “Плуг и молот”. Никто этому не удивился».

Теперь обратимся к рассказу Булгакова «Самогонное озеро»: «...И в десять с четвертью вечера в коридоре трижды пропел петух. Петух — ничего особенного. Ведь жил же у Павловны полгода поросенок в комнате. Вообще Москва не Берлин, это раз, а во-вторых, человека, живущего полтора года в коридоре № 50, не удивишь ничем. Не факт неожиданного появления петуха испугал меня, а то обстоятельство, что петух пел в десять часов вечера. Петух — не соловей и в довоенное время пел на рассвете».

Также проводятся параллели между событиями, деталями, героями романов с фактами из жизни самого Булгакова. Вот сцена в Дарьяльском ущелье. Бендер замечает надпись на скале: «Коля и Мика, июль 1914». Она, по мнению автора, должна соотноситься с эпизодом из детства писателя, который в своих мемуарах воспроизвел его вторая жена — Булгакова-Белозерская:

«На предыдущей странице я сказала, что мы любили прозвища. Как-то М.А. вспомнил детское стихотворение, в котором говорилось, что у хитрой злой орангутанихи было три сына: Мика, Мака и Микуха. И добавил: Мака — это я. Удивительнее всего, что это прозвище — с его же легкой руки — очень быстро привилось. Уже никто из друзей не называл его иначе, а самый близкий его друг Коля Лямин говорил ласково «Макин». Сам М.А. часто подписывался Мак или Мака».

Амлински делает вывод, что надпись с узнаваемыми именами обращена к брату писателю — Николаю, который эмигрировал. Сам же Булгаков в целях конспирации заменяет «Маку», который слишком узнаваем, на «Мику» из того же стихотворения.

Нужно отдать должное исследовательской scrupulousности Ирины Амлински, которая в итоге сыграла против самой книги, ее продвижения к аудитории. Насытив пространство «12 стульев от Михаила Булгакова» десятками интересных замечаний, указав на совпадения в текстах, автор не сумела показать внутренней механики литературной мистификации. Почему и как Булгаков, написав два объемных романа, отдал их сослуживцам по газете «Гудок»? Лишь в конце книги Амлински приводит подборку из воспоминаний о писателе, говорящих о склонности к розыгрышам Булгакова и его «легком пере». Но все это слишком размыто, лишено психологической убедительности, связности. Не всякий писатель с чувством юмора и высокой работоспособностью таким экстравагантным образом проявит эти качества. Читатель, говоря языком детектива, получает массу улик и свидетельских показаний, но может только строить предположения о самом преступлении и его главном элементе — мотиве.

Иной подход, объясняющий создание Булгаковым двух «тайных» романов, предлагает известный писатель и философ Дмитрий Галковский. Этому вопросу он посвятил серию публикаций в своем Живом журнале, которая в переработанном виде вошла в его книгу «Необходимо и достаточно» (2020). В неявной форме он признает приоритет Ирины Амлински в разработке вопроса, хотя и оговаривает его односторонность:

Версия о том, что романы Ильфа и Петрова на самом деле написал Булгаков, об-

суждается довольно широко. В основном речь идет о текстологическом анализе, и аргументы приводятся очень весомые. По сути, возразить на них нельзя.

Сдержанный комплимент, впрочем, тут же частично отзывается. Автор указывает на важное методологическое упущение своих коллег:

Эпоху 20–30-х годов они понимают КРАЙНЕ фрагментарно, а о том, что было до 1917 года, имеют самые фантастические представления («Николай Кровавый», «Распутин», «погромы»).

Поэтому закономерно, что в «Необходимо и достаточно» читателю предлагается отойти от чистой текстологии, совместить портрет Булгакова как писателя и человека с «пейзажем эпохи». С поставленной задачей Галковский справляется блестяще, что неудивительно, учитывая его несомненный писательский талант, широчайшую эрудицию, парадоксальность мышления. Например, предлагаемое им прочтение «Собачьего сердца» должно вызвать интерес у профессиональных булгаковедов. Несомненно, ценны замечания, касающиеся личности самого Булгакова. Но здесь и заключается определенное концептуальное противоречие.

Какие черты характера и особенности мировоззрения Булгакова подтверждают теорию «тайного авторства»? Прежде всего, это отмеченная склонность к игре, смене масок, характерные как для литературы 1920-х годов, так и для всей тогдашней жизни.

Один из примеров «булгаковского следа», по мнению Галковского, — образ многостаночника-графомана Ляписа-Трубецкого в «Двенадцати стульях», за которым скрывается Маяковский. На это указывают ряд деталей, включая таинственную возлюбленную поэта — Хину Члек, то есть Лилу Брик. Еще большей дерзостью, уже политической, выглядит очередное переодевание Гаврилы, когда он становится почтальоном и погибает от рук фашистов:

Это насмешка над недавно написанным стихотворением Маяковского о погибшем советском дипкурьере Теодоре Нетте — вещь АБСОЛЮТНО неприемлемая.

И как вывод:

То, что написано о Маяковском в «Двенадцати стульях» — это чудовищное глумление, какая-то окончательная, сатанинская разделка человека.

И тут требуется ряд уточнений. Во-первых, обратимся к самому тексту романа:

«— Где же происходило дело? — спросили Ляписа. Вопрос был законный. В СССР нет фашистов, за границей нет Гаврил, членов союза работников связи.

— В чем дело? — сказал Ляпис. — Дело происходит, конечно, у нас, а фашист переодетый.

— Знаете, Трубецкой, напишите лучше нам о радиостанции.

— А почему вы не хотите почтальона?

— Пусть полежит. Мы его берем условно.

Как видим, «неприемлемость» носит не столь «абсолютный» характер. Подчеркивается, что Гаврила пал от рук фашистов именно в СССР, что размывает версию о дипкурьере.

Во-вторых, оценка степени «кошунственности» образа Ляписа-Маяковского опирается на факт обронзовения автора поэмы «Хорошо!» после не менее хорошо известного высказывания «большого друга советских писателей» о том, что Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Но в момент выхода «Двенадцати стульев» поэт не обладал никаким исключительным положением. Его критиковали, с ним публично спорили. В том же 1927 году была опубликована книга, в которой утверждалось:

Талантливый в 14-м году, еще интересный в 16-м, — теперь, в 27-м, он уже безнадежно повторяет самого себя, уже бессилён дать что-либо новое и способен лишь реагировать на внешние раздражители вроде выпуска выигрышного займа, эпидемии растрат, моссельпромовских заказов на рекламные стишки.

Это не эмигрантское злопыхательство. «Маяковский во весь рост» написан Георгием Шенгели и опубликован в Москве в издательстве Всероссийского союза поэтов. Его председателем был сам Шенгели. Даже после канонизации «лучшего» и «талантливейшего поэта» клеветника Шенгели не трогали, и он благополучно дожил до знакового 1956 года. Чтобы «случай Шенгели» не казался странным исключением из правил, приведем еще одно свидетельство. Варлам Шаламов в своих воспоминаниях рассказывает о сложных отношениях между Маяковским и критиком Полонским:

Вячеслав Полонский вовсе не был каким-то мальчиком для битья, мишенью для острот Маяковского. Скорее наоборот. Остроумный человек, талантливый оратор, Полонский справлялся с Маяковским легко. Это ему принадлежит уничтожающий вопрос «Леф или блеф?», приводивший Маяковского в состояние крайнего раздражения.

Поэтому возможность иронического обыгрывания фигуры Маяковского в 1927 году не представляется дерзким вызовом. Тот же Шаламов пишет об этом достаточно спокойно:

В герое «Гаврииады» легко узнавался Маяковский, автор профсоюзной халтуры и поэмы, «посвященной некоей Хине Члек», то есть Лиле Брик.

Поэтому образ Ляписа-Трубецкого можно понимать как «шутку для своих», которых невероятно много в двух романах. Через десять лет это бы оказалось, конечно, невозможным.

III

«Булгаковская» версия столь привлекательна потому, что его фигура устраивает всех. Михаил Афанасьевич — наше все в литературе двадцатого века, а в сравнении с тандемом журналистов кольцевской школы он выигрывает еще и с точки зрения «идеологической». Для одних важно, что он в отличие от будущих фельетонистов «Правды» последовательно не принимал советской власти, вторым приносит глубокое удовлетворение факт, что замечательные наши романы написал человек абсолютной русскости, а не два южанина (одессит и «коренной одессит»).

Мы тоже восхищены талантом Булгакова, его неистощимым юмором и фантазией, его творческой принципиальностью. Последовательно и неуклонно, и даже поспешно он выпутывался из низкорослого кустарника газетной поденщины, по-своему уютного, дававшего прокорм и кров не малому числу птичек-невеличек. И очень скоро стал тем, кем, собственно, ощущал себя с ранней юности, — большим писателем.

Ильф и Петров, напротив, всю жизнь оставались прежде всего журналистами. Они откликаются на события общественной жизни, придумывают и ведут разделы в различных изданиях, отправляются в САСШ за путевыми очерками. Все, что они пишут при этом, — это материалы для периодики, по большому счету, ежедневки. Нет, что-то из этих текстов, конечно, отбирается затем для книжек, книжки выходят регулярно, но это неотъемлемая часть все той же околожурнальной жизни. Как говорится: наш товар, ваш купец. Соавторам трудно, конечно, было соревноваться с Катаевым-старшим, очень быстро приобретшим замашки литературного вельможи, кутилой и всеобщим своим парнем, но жить в достатке хотелось и им.

Их жанр — фельетон. Он может называться и рассказом, граница здесь условна. Иногда теоретики говорят о «беллетризованном» или «обобщающем» фельетоне. В этом жанре Ильф и Петров стали классиками журналистики, встав в один ряд с Властом Дорошевичем и Михаилом Кольцовым. Но в целом, думается, исповедовали принцип, сходный со знаменитым постулатом Форда, — автомобиль может быть любого цвета, при условии, что он черный, — и могли бы сказать: все жанры хороши, при условии, что это юмор. Кроме прозы они писали также киносценарии, естественно,

комедийные, — в том числе, и для зарубежных студий, а их не поддающиеся учету неподписанные газетно-журнальные мелочи тоже были шутками и остротами.

Но мы сейчас говорим о том, что же все-таки представляет из себя малая проза Ильфа и Петрова — по объему это всего лишь единственный том — и можно ли там разглядеть авторов двух знаменитых романов.

Прежде всего и совершенно определенно: это не предназначено для прочтения от корки до корки. Материал очевидно газетно-журнальный. Встречаешь острое словечко, точное наблюдение, бегло очерченный типаж «из новых людей». Убеждаешься в здоровом чувстве юмора авторов, а также в том, что единственное явление, которое их по-настоящему волнует, — не бюрократизм и головотяпство, не «пережитки прошлого», а дурацкая идеологическая нагрузка, внедряемая во все сферы жизни и в первую очередь — в литературу и искусство. Удивляешься пристрастию авторов к вычурным фамилиям, тем более что в одном из их фельетонов содержится едкая шпилька как раз в адрес падких на такие неприязнательные остроты сочинителей. Впрочем, у Чехова тоже были Очумелов, Пришибеев, Отлукавин.

В итоге... Как-то все статично и карикатурно. Романа из этого не скроить.

Однако обратная операция оказывается вполне возможной!

«Двенадцать стульев» изобилуют отступлениями. Возьмем одно из них, — к примеру, то, что вклинилось в середину главы XXVIII «Курочка и тихоокеанский петушок». Примерно три странички со слов «в Москве любят запирать двери». Вырежем их, снабдим отдельным заголовком повеселее — и, пожалуйста, еще один фельетон может быть помещен в ряд себе подобных. Под одной обложкой с прочими он будет смотреться вполне органично, ничуть не напоминая жемчужину в строительном грави.

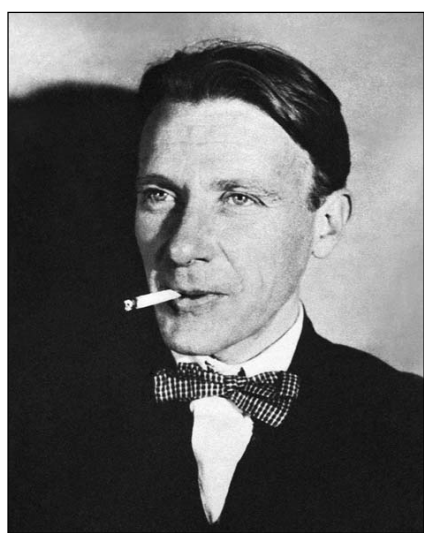
Да и если приглядеться повнимательней к эпизодическим персонажам обоих романов, в них можно разглядеть такие же наброски, зарисовки пером, какие составляют основу ряда рассказов-фельетонов. Слесарь Полесов, монархист Хворобьев, товарищ Бомзе. И с другой стороны — товарищ Самецкий, граф Средиземский, плановик Дубинин...

Кто же вдохнул жизнь в эти «веселые картинки»? Конечно, спасибо Валентину Катаеву за сюжетный ход: движущегося а la Чичиков героя. Но одна «плодотворная дебютная идея» мало что решает. Еще бы исполнителя поталантливее, помастеровитей...

Однако, если отвлечься от упомянутых выше «идеологических» соображений, — а надо ли усложнять конструкцию?

Для начала просто признаем, что в истории литературы известно множество «авторов одной книги», а ведь иные из них были весьма плодovitы. Но для читателя Сервантес — это «Дон-Кихот», де Костер — это «Тиль», Войнич — «Овод». Почему у произведений, вышедших из-под одного пера, зачастую такая разная судьба?

Считается, что вразумительно разобрать все достоинства и недостатки того или иного произведения могут только критики и литературоведы. Читатель с его стихийным «нравится — не нравится» часто проходит мимо значительного и превозносит



Михаил Булгаков

заурядное. Однако, если думаться, основным критерием при причислении к шедеврам является все же он, читатель. «Книга выдержала испытание временем!», — говорим мы, подразумевая: с этим не поспоришь. Время у нас не только лучший лекарь, но и безупречный литературовед. Тот же читатель, но взятый в нескольких поколениях, — вот эталонный вкус. Критикам же в этом случае отведена стандартная для эксперта роль: авторитетно разъяснить все постфактум.

Однако читательское внимание — тонкая материя.

Из своих созданий А. Конан Дойл больше всех любил бригадира Жерара, но кто помнит сейчас про него и его приключения? Прочно забыты и другие произведения писателя. Надоевшего же Шерлока автор убил, чтобы завершить серию рассказов о нем. Но увы — пришлось Холмса воскрешать.

Означает ли это, что «Записки о Шерлоке Холмсе» написал Уилки Коллинз? И не напоминает ли воскрешение великого сыщика другое воскрешение — великого комбинатора?

Кто «включал» и «выключал» писательский талант Конан Дойля, когда он обращался то к детективу, то к другим сюжетам?

Холмс (как и Бендер!) — образы, покоряющие читателей с первых страниц. Расставаться с этими героями не хочется, и в этом есть магия, зачастую непостижимая для самих творцов.

Сэр Артур навсегда остался в литературе как автор — нет, не «Собаки Баскервилей», «Знака четырех» или десятка вполне проходных детективных рассказов с забытыми названиями — именно Шерлока Холмса. Фамилия эта стала синонимом сыщика, а киношные вариации образа идут нескончаемой чередой.

Нашему герою повезло меньше. Полвека «бендерами» и «великими комбинаторами» в скучных газетных статьях называли захолустных барыг и вороватых хозяйственников, но бронзовый медальный профиль сына турецко-подданного не затерся. И уже не сосчитать, которое поколение в первый, в пятый, в двадцать второй раз открывает книгу, чтобы насладиться обществом Остапа Бендера.

«Время, которое мы имеем, это деньги, которых мы не имеем...»; «Не будьте божьей короной!»; «Бога нет! Это медицинский факт...». Эти реплики не получится вложить в уста любому персонажу. Бендера можно назвать лицом романообразующим.

Прозвучит парадоксом, однако неизвестно еще, кто кого везет в бессмертие: блестящий текст «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» своего героя или же он, победительный Остап, мощной дланью воздвигает оба романа на полку безусловной классики.

Вероятно, авторы смогли бы в оговоренные сроки написать роман для журнала «30 дней» и без блистательного Остапа, а с заурядным мелким жуликом на его месте. Динамичное действие, галерея персонажей, афористичное письмо, картинки быта, сюжетные хитросплетения — все осталось бы на своих местах, но... что бы мы имели в результате? Скорее всего, дополненное и расширенное издание катаевских «Растратчиков». Повести очень хорошей, с юмором, с точными наблюдениями, с движущимся героем (уточним: двумя героями), принесшей Катаеву славу, легко впорхнувшей на сцену МХАТа — и быстро забытой. Перечитать ее интересно и сейчас, и мы настоятельно советуем это сделать, тем более что из нее, как из гоголевской шинели, много чего вышло.

Такие «Двенадцать стульев», весьма вероятно, повторили бы судьбу «Растратчиков» или, скажем, булгаковской «Дьяволиады». Последние не остались в безвестности лишь благодаря полным собраниям сочинений классиков. А у Ильфа и Петрова мнотомника просто не было бы.

Хрестоматийным до полной банальности является рассказ о том, как Остап с первого своего появления в тексте нахально стал перетягивать одеяло на себя. Можно

считать это выдумкой мемуаристов, частью операции прикрытия, но... Когда задумываешься над тем, кто и что делает романом серию сатирических новелл, понимаешь, что так точно угадать нерв произведения стороннему человеку непросто. И механизм преобразования двух неизвестных журналистов в авторов одной книги на века становится вполне очевидным.

В конце концов, Остап-Сулейман-Берта-Мария-Бендер-бей — стопроцентное дитя черноморского солнца, что бы он там ни говорил про мать-графиню, жившую на нетрудовые доходы.

IV

Количество заимствований из Булгакова в «Двенадцати стульях» и «Золотом тельняшке» явно «выше нормы», если последняя вообще может существовать. Начиная от пяти фанерных клетушек из «Трактата о жилище» и «Лжедмитрия Луначарского», обернувшегося детьми великого, незабвенного героя лейтенанта Шмидта, — до множества иных мотивов и деталей.

Предположение, что в качестве автора без имени Булгаков беззастенчиво переписывал самого себя, выглядит психологически и технически достоверным. Однако для чистоты эксперимента надо поискать и других авторов, чьи «кирпичики» пошли на возведение зданий «Двенадцати стульев» и «Золотого тельняшки».

Труд это увлекательный и бесконечный. Но нам нужна не абсолютная величина, а относительная. Кто не меньше Булгакова поучаствовал в знаменитых романах?

Далеко ходить не надо. Ответ настолько прост, что даже разочаровывает. Это Катаев-старший. Что, конечно, мало работает на булгаковскую версию.

Надо полагать, соавторы, впервые оказавшись перед необходимостью написать большую вещь, будучи ограничены во времени и пребывая в уверенности, что на титуле будет стоять имя Валентина Катаева, решили, как говорится, от чего-то оттолкнуться. Ближайший образец — это как раз та самая повесть «Растратчики».

Повесть не только была прочитана, но и многократно мелькнула, осознанно или нет, в обоих романах Ильфа и Петрова. Так, для разгона, и Воробьянинов, и главбух Прохоров свой рабочий день начинают с приведения в порядок усов. Пушечный выстрел двери за спиной Филиппа Степановича эхом отзовется потом дверной канонадой во втором старгородском доме собеса. Там же, если помните, безуспешные поиски стула сопровождались бубнением радио:

...ценное изобретение. Дорожный мастер Мурманской железной дороги товарищ Сокуцкий, — Самара, Орел, Клеопатра, Устинья, Царицын, Клементий, Ифигения, Йорк — Со-куцкий...

У Филиппа Степановича Прохорова дома, и опять в совершенно неподобающий момент, из радио несется примерно то же самое:

...запятая предлагает краевым запятая областным и губотделам труда выработать такие нормы запятая причем должны быть учтены местные условия работы точка абзац при составлении норм запятая...

Петух, неурочно запевший в кооперативе «Плуг и молот» уездного города N., как утверждается, перелетел туда из рассказа Булгакова. Возможно, хотя пенья петуха идентифицировать сложно. А вот отец Федор, свихнувшись, поет ровно те же строчки из оперы Рубинштейна, которыми воодушевляется в начале своего грандиозного запоя бухгалтер Прохоров:

И будешь ты царицей мира,
Подруга вечная моя!

В середине повести Прохорову и Ванечке встречается любопытный во многих отношениях персонаж. Разъездной борец за денежные знаки. Слегка подстригши неопытных растратчиков, неназванный аферист откровенничает:

— Скажу определенно: нет приятнее людей, чем в провинции. Вообще провинция — это золотое дно, Клондайк. Столица по сравнению с ней — дым. Да. Подъезжаешь, например, на какой-нибудь такой дореволюционной бричке к уездному центру и определенно чувствуешь себя не то Чичиковым, не то Хлестаковым, не то, извиняюсь, представителем РКП. «А скажи, братец ямщик, какой у вас тут уисполком — одноэтажный или двухэтажный?» Если одноэтажный, дело дрянь, хоть поворачивай обратно, если же двухэтажный, — ага! — тут совсем другой табак. «А скажи ты мне, братец ямщик, кто у вас председатель уисполкома, и какой он наружности, и чем он дышит, и нет ли в городе каких-нибудь таких синдикатов или же куспромов?» Если председатель худой и с большим партийным стажем — хуже, если же толстый, с одышкой, — ага! очень приятно, дело в шляпе. <...> С худым председателем дело иметь трудно. Упорный народ. На него действовать надо с налету — входить прямо без всякого доклада в кабинет и, с места в карьер, бац портфелем по столу. «Одно из двух — берете три комплекта изданий Цекомпома или не берете? Короче. Мне некогда, товарищ. У меня в четверг, товарищ, доклад в Москве, в Малом Совнаркоме. Ну?»

Мимходом предтеча подсказал Бендеру, под каким предлогом улизнуть от вдовушки Грицацовой: вызвали в Малый Совнарком. Но в целом пассаж этот породил не что иное, как Сухаревскую конвенцию — договор сыновей лейтенанта Шмидта о разделе страны на эксплуатационные участки. Помните?

Никто не хотел брать университетских центров. Никому не нужны были выдавшие виды Москва, Ленинград и Харьков.

Очень плохой репутацией пользовались также далекие, погруженные в пески восточные области. Их обвиняли в невежестве и незнакомстве с личностью лейтенанта Шмидта.

— Нашли дураков! — визгливо кричал Паниковский. — Вы мне дайте Среднерусскую возвышенность, тогда я подпишу конвенцию.

— Как? Всю возвышенность? — заявил Балаганов. — А не дать ли тебе еще Мелитополь в придачу? Или Бобруйск?

При слове «Бобруйск» собрание болезненно застонало. Все соглашались ехать в Бобруйск хоть сейчас. Бобруйск считался прекрасным, высококультурным местом.

В общем, можно констатировать у авторов, прямо скажем, отсутствие высокой литературной щепетильности. Тут надо понимать, когда создавался первый из романов, никто не знал, что пишется будущий шедевр. (Да и ко времени написания второго, учитывая замалчивание «Двенадцати стульев» критикой, мало что изменилось).

Нам представляется, что соавторы заключили нечто вроде соглашения, разрешив себе использовать все, что плохо лежит. Тем более что сюжет, предложенный «советским Дюма-отцом», тоже был творчески украден. Начитанные молодые люди, возможно, даже вспомнили Мольера, сравнивавшего себя со пчелой, берущей мед там, где она его находит. Первоначально это мероприятие представлялось им чистым арапством: напишем, опубликуем, деньги поделим, а отдуваться все равно Старика Саббакину. (Вот так «негры» превратились в арапов... то ли еще бывает в литературном мире!)

И в целом в творческой атмосфере того времени разлит дух коммунистический (вульгарного толка, уточнил бы образованный марксист), веселый дух вольного обращения с чужой собственностью. Мы вспомнили только «Растратчиков», но у плодовитого Катаева была масса мелких рассказов, откуда брат и друг тоже черпали как из общего кошелька. В свою очередь Катаев-старший напишет свой лучший водевиль «Квадратура круга» по сюжету рассказа брата Евгения «Семейное счастье». Никакого посвящения или иного реверанса в сторону автора замысла Валентин не делает.

Однако представить Булгакова включенным в «коммуну» юмористов никак не выходит. Человек в этом отношении он был негибкий, с принципами. «Мы были

самой отчаянной богемой», — так напишет Валентин Катаев о своей компании, а ниже — про Булгакова: «Его моральный кодекс как бы безоговорочно включал в себя все заповеди Ветхого и Нового заветов». Даже много позже, расставшись с большей частью иллюзий и надежд, Булгаков останется крайне щепетилен в вопросах авторства. Работая штатным костоправом оперных и балетных либретто в Большом театре, он регулярно получал предложение стать их соавтором, но всегда отказывался.

Вопросы приоритета — самые спорные из всех спорных. Говоря о заимствованиях, нельзя увлекаться. Какие-то идеи просто носятся в воздухе. Например, в фельетоне 1929 года у Ильфа и Петрова появляется идеологически правильный поэт Андрей Бездетный, в миру Иван Николаевич Ошейников. Должны ли мы тут же припомнить булгаковского Ивана Бездомного — Ивана Николаевича Понырева — и начать сопоставлять даты? Нам кажется, незачем. Псевдонимы типа Иван (Демьян, Памфил) Чем-то-там-обделенный являлись тогда настолько заразной модой, что писать о литературе и не спародировать это — было бы погрешить против истины.

Весьма возможно, что и дети лейтенанта Шмидта тоже обязаны своим появлением не столько «Лжедмитрию Луначарскому», сколько огромному числу самозванцев той поры, чьи хождения в красках описывали газеты. А вот пять фанерных чуланов в «Трактате о жилище» Булгаков списал с натуры: в одной из этих клетишек обитал его друг. Друга звали Илья Ильф.

V

В романе «Мастер и Маргарита» есть эпизод с наказанием бюрократа-начальника Прохора Петровича «черти взяли», а остался от него один костюм. Но и костюма достаточно: он важно сидит в кресле, орет на посетителей и пустым рукавом начерчивает резолюции.

Смысл сатирического фрагмента ясен. Не успела советская власть почувствовать себя собственно властью, как взялось невесть откуда целое племя бесконечно занятых, работающих на износ ответственных руководителей с хамскими замашками и глубоким осознанием собственной важности. Но на деле без стола с чернильницей (ну и, понятно, костюма) они ничего из себя не представляют — так, пустое место.

Попробуем посмотреть и сопоставить, как этот же мотив реализуется в «Золотом теленке». Резолюционер Полыхаев на целый день вырван Остапом из рабочего ритма вверенного ему учреждения. Однако многоопытная секретарша начальника, умело пользуясь целым набором полыхаевских факсимиле, изготовленных на все случаи жизни (типа «тише едешь — дальше будешь»), спасает положение и возобновляет бумажный кругооборот. В итоге:

Резиновый Полыхаев несколько не уступал Полыхаеву живому.

Не будем рассуждать, какая из двух вариаций на злободневную тему изящней. Но отметим: Булгаков прибегает к своей излюбленной фантастике. Той самой «гофманиаде», которая у него является почти неизменным спутником комического. Помните: «Собачье сердце», «Роковые яйца», пьесы «Блаженство», «Иван Васильевич», хождения нечистой силы в «Мастере», нагромождение фантазмагории в «Дьяволиаде»...

В романах о Бендере комизм иной. В них масса невероятных сюжетных поворотов, но фантастического элемента нет и не может быть в принципе, как нет и других типичных булгаковских приемов. Например, мыслей персонажа в косвенной передаче через авторскую речь — подобно тому, как это выглядит в следующем пассаже:

«...И тут Степины мысли побежали уже по двойному рельсовому пути, но, как всегда бывает во время катастрофы, в одну сторону и вообще черт знает куда. Головную Степину кашу трудно даже передать. Тут и чертовщина с черным беретом, холодной водкой и невероятным контрактом, — а тут еще ко всему этому, не угодно ли, и пе-

чать на двери! То есть кому хотите сказать, что Берлиоз что-то натворил, — не поверит, ей-ей, не поверит! Однако печать, вот она! Да-с...

И тут закопошились в мозгу у Степы какие-то неприятнейшие мыслишки о статье, которую, как назло, недавно он всучил Михаилу Александровичу для напечатания в журнале. И статья, между нами говоря, дурацкая! И никчемная, и деньги-то маленькие...»

«Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» в целом написаны гораздо менее экспрессивно, их стиль более отстраненный, даже более холодный, это скорее чеканка, чем ковка по горячему. Заметно также стремление «довернуть» каждую фразу до афоризма, что чаще не срабатывает, чем срабатывает, но в итоге все же дает результат, — и это, заметим, чисто фельетонная техника.

Еще яснее о профессиональной принадлежности и круге интересов авторов говорит простой количественный критерий. Сколько страниц в двух романах отдано делам газетным? Сколько там действует журналистов? В первом романе — открытие старгородского трамвая, а затем газета «Станок» и все, что с ней связано, в том числе автомобильный клуб. Во втором — целый поезд тружеников пера, едущий на смычку магистрали. Все эти персонажи и их профессиональная деятельность описаны по большей части с насмешкой, иногда доброй, иногда не очень, но даже сатира у авторов — внутритриеховая (с рефреном: не смей халтурить!).

Какие газетчики получились бы у Булгакова, если б он вдруг (непонятно зачем) решил ввести их в роман?

Для Булгакова советский журналист — это Альфред Бронский из повести «Роковые яйца».

« — Что вы скажете за кур, дорогой профессор? — крикнул Бронский, сложив руки щитком.

<...> — Объясните мне, пожалуйста, — заговорил Персиков, — вы пишете там, в этих ваших газетах?

— Точно так, — почтительно ответил Альфред.

— И вот мне непонятно, как вы можете писать, если вы не умеете даже говорить по-русски. Что это за «пара минуточек» и «за кур»? Вы, вероятно, хотели спросить «насчет кур»?

Бронский жидко и почтительно рассмеялся:

— Валентин Петрович исправляет».

Где-то рядом с Бронским подвизался в недавнем прошлом и он сам — в качества М. Булла, Г.П. Ухова и пр. — то есть человека, которому можно сказать: «Надеюсь, что вы разразитесь фельетоном по поводу французского министра!».

Михаилу Афанасьевичу не было ровно никакого дела не только до французского министра, но и до борьбы со штампами и ляпами советской печати. Вряд ли его волею один из стульев занесло бы в редакцию газеты «Станок».

Ильф и Петров же, напротив, с огромным удовольствием обрушивались на идеологическую правильную халтуру. Написали об этом не один десяток фельетонов. Да и в романах *о погоне за богатством* неожиданно много места занимает сатира на приспособленцев от всех видов искусства. Перечислим навскидку: группа живописцев «Диалектический станковист» и Феофан Мухин, театр Колумба, в котором «Женитьбу» играют, задействуя гидравлический пресс и упоминая Чемберлена, поэт Никифор Ляпис, ребусник Синицкий со своей «индустриализацией»... Мимоходом задеты также авторы эстрадных обозрений, а уж легких подзатыльников в адрес газетчиков просто не счесть.

Словом, заказан был один роман, а получился немножечко другой. Романная стихия увлекла, любимые идеи все равно прокрались в текст, авторы, при всей безличности повествовательной манеры, оставили свой автопортрет.

Теперь рассмотрим очень важный вопрос, связанный с психологией творчества. По мнению Галковского, побудительным толчком к написанию «Двенадцати стульев» послужила невозможность нормального литературного существования писателя: «Писать же Булгакову хотелось ОЧЕНЬ. Писал он быстро и метко». К сказанному автор прибавляет финансовый аргумент: «Деньги ему были нужны не меньше, чем Катаеву, в отличие от Катаева, он мог их легко заработать, но заработать не давали». Но кем был и чувствовал себя Булгаков в 1927 году? Что им сделано в литературе? Каков был его литературный счет? Из безусловных достижений — прогремевшие «Дни Турбиных», которые с аншлагом идут во МХАТе, начиная с октября 1926 года. Одновременно с ними театр Вахтангова ставит «Зойкину квартиру», которая фактически становится главным спектаклем театра. Две пьесы в ведущих театрах страны снимают вопрос о поисках заработка. Кроме всего на подходе был «Багровый остров», написанный для Московского Камерного театра.

В том же 1927 году писатель радикально улучшает свои бытовые условия. В августе вместе со второй женой Л. Белозерской-Булгаковой он вселяется в отдельную трехкомнатную квартиру на улице Большая Пироговская. «Квартирный вопрос», мучавший Булгакова с момента его приезда в Москву, решается.

Но как обстояли дела у Булгакова-прозаика? А вот здесь его положение было, по крайней мере, двойственным. Формально Булгаков являлся автором трех книг: «Дьяволиада. Рассказы» (1925), «Сборник рассказов» (1926), «Трактат о жилище» (1926). Полноценной книгой можно считать только «Дьяволиаду...», две последующие уступали ей не только в объеме («Сборник рассказов» — 64 страницы, «Трактат о жилище» — 32 страницы). Содержание их — рассказы и фельетоны Булгакова, занимающие специфическое положение в творчестве писателя. Сегодня можно спокойно говорить, что малый жанр не являлся сильной стороной Булгакова. Фельетоны, которые действительно быстро писались, расценивались самим автором инструментально. Они были удобным вариантом литературной работы. За них платили деньги, и они позволяли опосредованно вращаться в писательскую среду. Вот отрывок из «Моего дневника» за осень 1923 года:

«День прошел сумбурно, в беготне. Часть этой беготни была затрачена (днем и вечером) на «Трудовую копейку». В ней потеряли два моих фельетона. Возможно, что Кольцов (редактор «Копейки») их забраковал. Я не мог ни найти оригиналы, ни добиться ответа по поводу их. Махнул в конце концов рукой».

При общеизвестной писательской щепетильности Булгакова «махание рукой» — красноречивая оценка. В неоконченной повести «Тайному другу» (1929) писатель пишет о своей газетной карьере:

«Опять-таки не припоминаю, почему мне было предложено писать фельетон. Обработки мои здесь не играли никакой роли. Напротив, каждую секунду я ждал, что меня вытурят, потому что, я Вам только скажу по секрету, работник я был плохой, неряшливый, ленивый, относящийся к своему труду с отвращением».

При всей экспрессивности и взвинченности в этих словах, безусловно, отражено настоящее отношение Булгакова к журналистике.

И в дальнейшем писатель весьма скромно оценивал свои газетные публикации. Сергей Ермолинский — один из самых близких Булгакову людей, отмечает в своих мемуарах его особую сосредоточенность в период работы над «Мастером и Маргаритой» по сравнению с «гудковским» периодом:

«Это был не тот Булгаков, которому, по его словам, требовалось не более двадцати минут, чтобы написать фельетон или продиктовать машинистке небольшой рассказ. Чем дальше, тем писал он труднее и напряженнее».

«Дьяволиада...» тоже не стала прозаическим прорывом Булгакова. И где-то это было

справедливым. Даже глядя из дня сегодняшнего и понимая, кто такой Булгаков, нужно признать, что те же «Роковые яйца» — «гвоздь» сборника, трудно отнести к вершинам его творчества. Виктор Шкловский при всей развязности тона достаточно точно определил слабость этой повести: «Он берет вещь старого писателя, не изменяя строение и переменяя его тему. <...> Это сделано из Уэллса. <...> Успех Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты». У Шкловского имелись основания для включения в 1928 году автора «Роковых яиц» в свой эпатажный «гамбургский» список:

По гамбургскому счету — Серафимовича и Вересаева нет.

Они не доезжают до города.

В Гамбурге — Булгаков у ковра.

Бабель — легковес.

Горький — сомнителен (часто не в форме).

Хлебников был чемпион.

Время показало, что Шкловский ошибался. Да, Булгаков был у ковра. Он готовился к главной схватке. Но суровая оценка имела под собой основания. Главную прозаическую вещь тех лет — «Белую гвардию» — преследовала череда неудач. Во-первых, ее публикация в журнале «Россия» в 1925 году прервалась на половине в связи с закрытием издания. Второй осложняющий момент связан с выходом романа в относительно полном виде в эмигрантском издании. Ну и, наконец, роман оказался в тени «Дней Турбиных» — драматургической версии книги. Театральный успех пьесы не мог не радовать писателя, принеся ему известность и финансовое благополучие. У окружения Булгакова триумф «Дней Турбиных» вызвал неоднозначную реакцию. Юрий Олеся «на случай» написал следующее неслучайное четверостишие:

Когда, меж прочих одинаков,
Пером заржавленным звеня,
Был обработчиком Булгаков,
Что стал сегодня злобой дня.

Автор «Зависти» подчеркивает «обыкновенность» и даже заурядность своего коллеги: «одинаков», «заржавленное перо». Успех его — сиюминутный, преходящий, так как связан лишь со «злобой дня». Пристрастность и недоброжелательность коллег, конечно, обязательный элемент успеха. Особенно у братьев-писателей. Но укол Олеши попал действительно в большое место.

Проблема была в том, что известность зрительская постепенно скрыла читательскую. Булгаков же при всей своей любви к театру чувствовал себя в первую очередь прозаиком, подчеркнув это в своем известном письме советскому правительству в 1930 году. Там он аттестует себя как «МИСТИЧЕСКОГО ПИСАТЕЛЯ», назвав своим учителем чистого прозаика Салтыкова-Щедрина. В конце письма он обращается с просьбой:

«Если же и то, что я написал, неубедительно и меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу Советское Правительство дать мне работу по специальности и командировать меня в театр на работу в качестве штатного режиссера».

Театр выступает местом наиболее комфортной, удобной ссылки для писателя. Писательство и литература — судьба, театр — профессия. Мистика, как мы понимаем, на стороне судьбы.

Жить в ссылке можно, ты не скован почти никакими внешними запретами, но ты оторван от того, что составляет смысл твоей жизни. Уже упомянутый выше Сергей Ермолинский написал об этой стороне театрального существования Булгакова так:

«Однако и в лучшие, самые безоблачные времена его отношений с Художественным театром он, прирожденный литератор, мечтал о работе в журнале, о редакции с ее суетой, о писательской среде. Недостижимыми становились манящие слова «вер-

стка», «гранки», и лишь в воображении возник сладкий запах типографской краски... Этого не было. Казалось, исчезло навсегда».

Возвращаясь к вопросу о самоощущении Булгакова в 1927 году, можно сделать обоснованное предположение. Решенные хотя бы и на время, финансовые и бытовые проблемы делали необходимостью самоутверждение Булгакова-прозаика. Он нуждался в нем со времени своего смазанного романного дебюта, когда «Белая гвардия» буквально остановилась, застряла на пути к читателю. Писатель испытывал сложное отношение к своей главной на тот день книге:

«Роман мне кажется то слабым, то очень сильным. Разобраться в своих ощущениях я уже больше не могу».

Писать «бестселлер» и прятаться за именами вымышленных авторов ему не было никакого смысла. Булгаков сделал свой выбор, приступив к написанию «романа о дьяволе». Выбор трудный, учитывая писательскую амбициозность Булгакова, желание видеть свои напечатанные произведения. В октябре 1923 года он делает запись в дневнике, касающуюся его публикаций в «Накануне»:

«Не будь «Накануне», никогда бы не увидели света ни «Записки на манжетах», ни многое другое, в чем я могу правдиво сказать литературное слово. Нужно было быть исключительным героем, чтобы молчать в течение четырех лет, молчать без надежды, что удастся открыть рот в будущем. Я, к сожалению, не герой».

Будущее показало, что писатель ошибался в отношении себя. Он сумел «закрыть рот» на двенадцать лет. К счастью, его молчание не было безнадежным. Оно высветлено написанием главной книги его жизни.

VII

Словом, игра с подставным авторством не вписывается в способ литературного существования, выбранный Булгаковым. И если в 1927 году — году свершений и надежд — «Двенадцать стульев» не нужны писателю, поверившему, что удача улыбнулась, то «Золотой теленок» не мог принадлежать перу писателя по другой причине. Продолжение «Двенадцати стульев» выходит в начале 1931 года. Не самая длинная временная дистанция в четыре года в биографии Булгакова относится к двум совершенно разным этапам его жизни. К моменту публикации первых глав «Золотого теленка» в журнале «30 дней» официально оформляется его театральная ссылка. Она последовала после знаменитого телефонного разговора Булгакова со Сталиным. Уже написаны его отчаянные письма Сталину (1929) и «правительству СССР» (1930). В мае 1930-го Булгаков пишет повторное письмо Сталину с просьбой о личной встрече: «Я прошу Вас, если это возможно, принять меня в первой половине мая. Средств к спасению у меня не имеется». Бенедикт Сарнов, говоря о стиле и содержании писем, несколько жестко определяет их: «Это была истерика». Смягчающим обстоятельством служит то, что Булгаков надеялся на личный разговор с вождем, который мог бы изменить судьбу «мистического писателя». Уже потом ему стало понятно, что звонок из Кремля был не приглашением к разговору, а ставил официальную точку в биографии писателя Булгакова.

В многоотомном исследовании «Сталин и писатели» Сарнов, говоря о Булгакове, подчеркивает симпатию к нему со стороны Сталина. Автор связывает ее с тайной тягой будущего «отца народов» к дореволюционной имперской России. Свой интерес Сталин маскировал. В декабре 1928 года к нему обращается группа настоящих советских драматургов, режиссеров, критиков по поводу следующего, тревожащего классовое сознание, вопиющего факта:

Как расценивать фактическое «наибольшее благоприятствование» наиболее реакционным авторам (вроде Булгакова, добившегося постановки четырех явно антисоветских пьес в трех крупнейших театрах Москвы; притом пьес, отнюдь не выдаю-

щихся по своим художественным качествам, а стоящих, в лучшем случае, на среднем уровне)?

Сталин в феврале следующего года ответил на послание письмом В.Н. Билль-Белоцерковскому:

«Почему так часто ставят на сцене пьесы Булгакова? Потому, должно быть, что своих пьес, годных для постановки, не хватает. На безрыбье даже «Дни Турбиных» — рыба... Что касается собственно пьесы «Дни Турбиных», то она не так уж плоха, ибо она дает больше пользы, чем вреда».

В том же феврале Сталин возвращается к «булгаковскому вопросу» на встрече с украинскими литераторами, которых возмущал «великодержавный шовинизм» «Дней Турбиных». Сталин делает упор на объективном классовом содержании несоветской пьесы Булгакова:

«С точки зрения большего масштаба и с точки зрения других методов подхода к литературе я и говорю, что даже и пьеса «Дни Турбиных» сыграла большую роль. Рабочие ходят смотреть эту пьесу и видят: ага, а большевиков никакая сила не может взять! Вот вам общий осадок впечатлений от этой пьесы, которую никак нельзя назвать советской».

Как видим, Сталин одновременно подчеркивает как свое отстраненное отношение к пьесе: «на безрыбье», «не так уж плоха», — так и демонстрирует профессиональное владение марксистской диалектикой, превращающей «Дни Турбиных» в свидетельство несокрушимой силы большевиков. Но пятнадцать официальных посещений спектакля дают право усомниться в искренности тов. Сталина. Вынужденное лавирование свидетельствует о давлении со стороны множества «групп влияния». В этой ситуации можно расценивать последовавший звонок писателю как выдачу «охранной грамоты», но с условием непрременной последующей писательской изоляции Булгакова. Благодарный зритель «Дней Турбиных» выводил Булгакова из зоны конфликта. О последней части «неподписанного договора» писатель долгое время не догадывался. Его должны были забыть (как скоро покажет время, дружба с властью могла оказаться смертельной — пример Бабеля в этом отношении более чем нагляден). Тактика сработала. Из воспоминаний кинодраматурга Е. Габриловича:

«Утвердилось и крепло во мне убеждение, что писатель он средний... Правда, на сцене порой давались его пьесы, но я не видел их».

Он был в беде, на мели. Работал в Художественном театре. Не то литератор, не то режиссер. Среди великих Олимпа тридцатых годов, которых на все лады возносила критика, он был почти неизвестен. И как-то исподволь, но фундаментально кристаллизовалось мнение, что он сошел».

Мнение это разделяли многие. Невероятно тяжело переживал свое отлучение от литературы и сам Булгаков. Только вера в нужность своего писательства дала возможность преодолеть отчаяние, внутренне укрепиться и годами создавать главную книгу. Но это было в будущем.

Мог ли Булгаков в ситуации неопределенности, смены настроения: от надежды, ожидания — к отчаянию и тоске, взяться за «написание» нового романа о похождениях Остапа Бендера? Булгаков растерян, он ждет, пишет письма с просьбой о помощи, рассылая их «авторитетным людям». Вот отрывок из письма Горького Сталину от 12 ноября 1931 года:

«Булгаков мне «не брат и не сват», защищать его я не имею ни малейшей охоты. Но — он талантливый литератор, а таких у нас — не очень много. Нет смысла делать из них «мучеников за идею». Врага надобно или уничтожить, или перевоспитать. В данном случае я за то, чтоб перевоспитать. Это — легко. Жалобы Булгакова сводятся к простому мотиву: жить нечем. Он зарабатывает, кажется, 200 р. в м-ц. Он очень просил меня устроить ему свидание с Вами. Мне кажется, это было бы полезно не

только для него лично, а вообще для литераторов-«союзников». Их необходимо вовлечь в общественную работу более глубоко».

Обратим внимание на дату. Публикация «Золотого тельенка» в журнале уже подходит к завершению. Исходя из версии «булгаковского следа», компаньоны по литературной мистификации должны были успеть разделить полученный гонорар. Вместо этого Булгаков рассылает «жалостные письма»: «нечем жить». То есть в период гипотетического написания «Золотого тельенка» писатель находился в сложнейшем положении, которое утяжелялось неопределенностью: личной и литературной. Для мнительного, испытывавшего с самого начала своего вхождения в литературу приступы сомнения в своем таланте Булгакова это было тяжелейшим испытанием. Кстати, отметим интересный финансовый аспект предполагаемого литературного сотрудничества. Галковский особо отмечает потребность писателя в деньгах. Как обстояли дела с книжным изданием «Двенадцати стульев» к началу публикации «Золотого тельенка»? В Советском Союзе роман был издан один раз в 1928 году в издательстве «Земля и фабрика». Может быть, солидный тираж, пусть и от одного издания, принес компаньонам ощутимый доход? Увы, тираж романа составил всего семь тысяч экземпляров. А теперь вспомним «Дьяволиаду» Булгакова, которую издали «Недра» в 1925 году. Ее общий тираж в двух изданиях — восемь тысяч экземпляров. Чтобы понять расклады той эпохи, приведем несколько примеров. В 1928 году Бабель издает «Конармию» тиражом в десять тысяч экземпляров. «Школа» Гайдара — пятнадцать тысяч в 1931 году. Книги сверхпопулярного Зощенко выходили тиражами от десяти до двадцати тысяч. Таким образом, и «Дьяволиаду», и «Двенадцать стульев» можно отнести к вполне успешным изданиям, но не к безусловным бестселлерам тех лет. Вряд ли такие цифры кружили головы и толкали к продолжению «литературного эксперимента».

Обобщая, можно сделать вывод: 1927 год слишком удачен для писателя, чтобы он затеял литературную мистификацию. Он имел явные основания рассчитывать на работу в литературе со своим именем. В 1931 году — основания исчезли, а за ними уже растворялись в воздухе и надежды. Резонов, как и внутренних сил, для писания второго романа не было. В этом отношении версия Галковского выглядит весьма неубедительно. Скепсис усиливается при обнаружении откровенных фактических ошибок. Автор говорит о роли Валентина Катаева, принимавшего активное участие в организации проекта:

«Кроме того, Булгаков мог попросить влиятельного Катаева похлопотать о возвращении конфискованных рукописей из ГПУ. Действительно, их скоро вернули. С деньгами тоже все вышло — в 1927 году Булгаков переезжает в отдельную трехкомнатную квартиру».

Оставим за рамками обсуждения вопрос о влиятельности Катаева, который в те годы еще только утверждал свое имя в литературе. Главная загадка, не уступающая бинуму Ньютона, в другом — каким образом переезд Булгаковых в новую квартиру в августе 1927 года должен соотноситься с деньгами за «Двенадцать стульев», появившихся в журнале «30 дней» в 1928 году?

VIII

Пришло время сказать несколько слов об отношениях Булгакова со своими предполагаемыми литературными подельниками. Илье Ильфу и Евгению Петрову в книге Галковского отведена отдельная глава. Портреты получились колоритными, неожиданно попадающими в тональность «Двенадцати стульев» и «Золотого тельенка». Относительную мягкость автор проявил лишь к одному из них:

«Ильф профессиональный литератор: неплохой повествователь и средней руки фельетонист (разумеется, по советским, а не французским меркам). Кроме того, лично Ильф был остроумным человеком».

Тут возникает побочный вопрос: кто представляет вершины французского фельетона, если учесть, что под фельетоном во Франции уже к середине позапрошлого века подразумевался роман с продолжением, публикуемый в газете?

Второй части тандема повезло гораздо меньше. В качестве положительного пункта за Петровым числится только «умение рассказать уместный анекдот». И все. Писать Петров не умел. По версии Галковского, первые тексты Петрова «организовал» его старший брат — Валентин Катаев, обеспокоенный нежеланием Евгения подниматься по социальной лестнице. «Катаев, как он уже это делал не раз, заказал халтуру у кого-то из друзей-газетчиков». «Халтуру» он и печатает под именем младшего брата, толкнув его, таким образом, в журналистику. Хлопоты старшего брата принесли скромные, но ощутимые плоды: «Петров со временем стал что-то писать сам, ибо он был почти образованным человеком, а по складу своего характера еще и веселым-общительным». Как уже было сказано, перед нами «переписанный» образ из романов о похождениях великого комбинатора — нерадивый журналист, освоивший «Торжественный комплект», созданный специально для него заботливым Остапом Ибрагимовичем.

Известно, что Булгаков проявлял достаточную избирательность в личных контактах. Более всего он тяготел к общению с писателями «старой школы», тем же Вересаевым, в силу общности мировоззрения, отношения к культуре и литературе. В редакции «Гудка» Булгаков оказался не только самым старшим по возрасту, но и уступал своим молодым коллегам в «прогрессивности» взглядов. Как раз Ильфу принадлежит известная острота по поводу «старорежимных» взглядов Булгакова: «Нет, ну что вы хотите от Миши? Он только-только, скрепя сердце, признал отмену крепостного права. А вам надо сделать из него строителя нового общества». Но, несмотря на шутку, а может, в известной степени, благодаря ей, Булгаков сближается с писательским дуэтом. Из дневниковых записей жены писателя:

«Вечером у нас: Ильф с женой, Петров с женой и Ермолинские. За ужином уговорили М.А. почитать «Минина», М.А. прочитал два акта. Ильф и Петров — они не только прекрасные писатели. Но и прекрасные люди. Порядочны, доброжелательны, писательски, да, наверно, и жизненно — честны, умны и остроумны».

В доме Булгакова, в отличие от других «гудковцев», Ильф бывает часто. Они общаются и в благополучные для Булгакова годы, и во время «театральной ссылки» писателя. Булгаков ценит не только чувство юмора и наблюдательность Ильфа. Их взгляды на литературу во многом оказываются близкими. Ильфу был свойственен определенный эстетический консерватизм. Нина Гернет вспоминала о выступлении с чтением стихов молодого Семена Кирсанова:

«Кончил. Все помолчали. Потом кто-то из старших спросил его: как он относится к Пушкину? Точного ответа мальчика не помню, но смысл был такой, что Пушкин нам не указ. И вдруг из темного угла, от окна, где сидел Ильф, раздался спокойный, ровный голос:

— Пошел вон».

Для Булгакова отношение к Пушкину было опознавательным знаком, признаком культурной нормальности и личной порядочности, которым соответствовали далеко не все из его окружения. Любопытный факт из общения двух писателей приводит знакомый нам С. Ермолинский:

«В шутках их, подчас беспощадных, когда говорили они о писателях-деягах, способных на подлость, было полнейшее единодушие. И, странно сказать, Булгаков выглядел немного мягче и снисходительнее, чем Ильф, порядком издерганный литературной маетой».

Странные отношения, согласимся, между «подлинным автором» и его «литературной маской». Дело со стороны Ильфа не ограничилось просто разговорами. В 1934 году он вместе с Петровым пишет фельетон «Любовь должна быть взаимной»,

который публикуется в одном из апрельских номеров «Правды». Поводом к его написанию послужило дело знакомого нам «создателя» романа «Кусты и зайцы» Якова Ганзбурга. Не называя видного «биллектриста» по имени, авторы рисуют несколько типов новых, советских писателей. Первый из них обивает пороги издательства с романом «Гнезда и седла», украшенным такими жемчужинами, как: «Трамваи были убраны флагами, как невесты на ярмарке» или «Отрогин испытывал к наладчице Ольге большого, серьезного, всепоглощающего чувства». Редактор отвергает предложенный «шедевр», но у автора есть «секретное оружие»:

— Одним словом, до свидания.

— Нет, не до свидания. У меня к вам еще одна бумажка есть.

— Не надо мне никакой бумажки. Оставьте меня в покое.

— Это записка. Лично вам.

— Все равно.

— От Ягуар Семеныча.

— От Ягуар Семеныча? Дайте-ка ее сюда. Да вы присядьте. Так, так. Угу. М-м-мда.

Не знаю. Может быть, я ошибся. Хорошо, дам ваши «Гнезда» прочесть еще Тигриевскому. Пусть посмотрит. В общем, заходите завтра. А примерный договор пока что набросает Марья Степановна. Завтра и подпишем. Хорошее там у вас место есть, в «Седлах»: Отрогин говорит Ольге насчет идейной непримиримости. Отличное место. Ну, кланяйтесь Ягуару.

Второй автор берет издательство иной, не менее эффективной стратегией:

Он грубо предлагает издательству заключить с ним договор. Издательство грубо отказывает. Тогда он грубо спрашивает, не нужна ли издательству бумага по блату. Издательство застенчиво отвечает, что, конечно, нужна. Тогда он вежливо спрашивает, не примет ли издательство его книгу. Издательство грубо отвечает, что, конечно, примет.

К бумаге прибавляется правильная биография писателя.

Сочинитель предъявляет свою книгу в горком писателей, заполняет анкету («под судом не был, в царской армии был дезертиром, в прошлом агент по сбору объявленных, — одним словом, всегда страдал за правду»).

Пусть перед нами, конечно, не настоящий «французский фельетон», но написано очень неплохо.

Реакция на «писателей-деляг» в семье Булгаковых была более камерной. Фельетоны в «Правде» по понятным причинам появиться не могли. Зато в дневнике Елены Сергеевны мы находим ту самую, приведенную выше, запись: «В “Вечерке” фельетон о каком-то Бройде...». Понятно, что тема литературной нечистоплотности интересовала Булгакова, и обсуждали они ее с Ильфом регулярно. Там же в дневнике Булгаковой запись о смерти Ильфа:

«14 апреля. Тяжелое известие: умер Ильф. У него был сильный туберкулез.

15 апреля. Позвонили из Союза писателей, позвали М.А. — в караул почетный ко гробу».

Все приведенные свидетельства не ложатся в версию о «литературной мистификации». В подобных отношениях оптимальный возможный вариант — холодная отстраненность, сведение общения к обсуждению профессиональных, деловых вопросов. Но неизбежно, рано или поздно, должны всплыть неприятные моменты: естественная ревность к своим романам, известность которых ушла к подставным авторам. Примеров того в литературе достаточно. Вспомним хотя бы конфликт между Огюстом Маке и Дюма-отцом, которые работали как раз в жанре романа-фельетона. Несмотря на «финансовую прозрачность» их сотрудничества, все закончилось скандальным судебным процессом. Видимо, в природе сознания писателя заложено нечто такое, что не позволяет спокойно отстраниться от того, что ты считаешь «своим», пусть даже и проданным. Можно согласиться с классиком: да, «рукопись можно продать».

но нельзя отказаться от своего авторства. Булгаков уже в начале своего писательского пути не отделял литературу от судьбы. Известны слова из его дневника:

«В минуты нездоровья и одиночества предаюсь печальным и завистливым мыслям. Горько раскаиваюсь, что бросил медицину и обрек себя на неверное существование. Но, видит Бог, одна только любовь к литературе и была причиной этого».

И здесь еще следует вспомнить об особенностях характера Булгакова, которые точно сжаты в формуле: «он был общителен, но скрытен» (С. Ермолинский). С Ильфом он был наиболее открытым в силу совпадения «личностной анатомии». Приведем еще одну писательскую характеристику: «Попробуй-ка изобрази этого человека, замкнутого и вместе общительного, жизнерадостного, но и грустного в самой своей веселости». Это уже из воспоминаний Льва Славина про Ильфа. Как видим, мемуаристы используют почти одни и те же слова, выделяя то основное, что обращало на себя внимание.

IX

Но близость человеческая не означает писательскую идентичность. Назовем одно из доказательств качественного несовпадения романов Булгакова с писательским дуэтом Ильфа и Петрова. Оно лежит на поверхности и в силу этого не слишком заметно. Диалогия об Остапе Бендере — романы-путешествия. Мир в этих книгах дробится на множество локальных пространств. Каждое из них заселено своими персонажами, которые не пересекаются в каком-либо ключевом, символическом месте. Бендер с компаньонами, перемещаясь в новую локацию, оставляет большинство их обитателей в прошлом. Новый эпизод порождает новых героев, память о прошлом в известной степени стирается. Да, некоторые «старые» персонажи всплывают в новых главах, но они присутствуют фоново. Например, в пятигорской главе одновременно появляются несколько уже знакомых читателю лиц:

«В чудном мраке пятигорской ночи по аллеям парка гуляла Эллочка Щукина, волоча за собой покорного, примирившегося с нею Эрнеста Павловича. Поездка на Кислые Воды была последним аккордом в тяжелой борьбе с дочкой Вандербильда. Гордая американка недавно с развлекательной целью выехала в собственной яхте на Сандвичевы острова.

— Хо-хо! — раздавалось в ночной тиши. — Знаменито, Эрнестуля! Кр-р-расота! В буфете, освещенном лампами, сидел голубой воришка Альхен со своей супругой Сашхен. Щеки ее по-прежнему были украшены николаевскими полубакенбардами. Альхен застенчиво ел шашлык по-карски, запивая его кахетинским № 2, а Сашхен, поглаживая бакенбарды, ждала заказанной осетрины».

Воробьянинов, погруженный в тяжелые раздумья, их не заметил, как их «не замечает» сюжет романа. Если бы они не появились вновь, то ничего бы не изменилось. Более того, вмешательство персонажа, выскочившего из своей локации, может служить дополнительной трудностью на пути к цели. Вспомним, в какую весомую угрозу для всей операции могло превратиться внезапное появление в Москве мадам Грицацуевой. Стеклопанельная дверь в «Доме народов» — прозрачное, но непреодолимое препятствие, которое не просто отделяет знойную женщину от товарища Бендера. Она подчеркивает необходимость нахождения персонажа в границах своего сюжетного пространства. Свободой перемещения обладают только центральные персонажи. Но ведь и сам главный герой в финале диалогии терпит поражение именно при попытке пересечения границы.

Все три романа Булгакова построены на принципиально иных основаниях. В их основе идея общего взаимосвязанного пространства (Киев, Москва, Москва-Ершалаим). При этом оно может внутренне структурироваться и даже быть иерархическим. В «Мастере и Маргарите» московские и ершалаимские главы не просто параллельны,

они зеркально отображают друг друга, чтобы в финале соединиться в поутстороннем мире. И это не только иной способ организации романного пространства. Он напрямую влияет на движения героев, их развитие и взаимодействие. По-иному выстраивается символический мир и его предметное выражение. Говоря о выстраивании, мы имеем в виду непосредственную работу по обустройству вселенной романа, что относится, например, к вопросу о временных метках в «Мастере и Маргарите». Это касается как библейских глав, так и событий в московской части романа.

На эту точность Булгакова обращают внимание многие исследователи. Так, А. Барков указывает на сцену перед балом, когда Воланд как бы «необязательно» замечает: «Мой глобус гораздо удобнее, тем более что события мне нужно знать точно. Вот, например, видите кусок земли, бок которого моет океан? Смотрите, вот он наливается огнем. Там началась война». По мнению автора, это ведет к точной исторической привязке: «Сочетание слов “кусок земли” исключают понятие о континенте, а “омываемый океаном бок” — об острове. Следовательно, имеется в виду полуостров. Действительно, в 1936 году началась гражданская война в Испании (Пиренейский полуостров)». Возникает сложнейшая механика соотношения дат, событий, их пересечений. Многие из читателей не видят этого, что говорит о высочайшем писательском мастерстве Булгакова, предполагающем послынное прочтение романа.

Все сказанное слишком далеко от несколько опереточной версии Галковского о том, как Булгаков «маскировал» свое участие в создании «Двенадцати стульев» и «Золотого тельника»:

«Чтобы убрать стилистические подозрения, Катаев привлек двух соавторов, чтобы было на кого кивать. Булгаков естественно постарался убрать прямое самоцитирование и характерные обороты — для стилиста его класса это было не трудно».

Тут речь идет не о стиле, перед нами два разных взгляда на мир двух разных писателей.

В завершение отметим, что выдвинутые версии о «тайном авторстве» «Двенадцати стульев» и «Золотого тельника» при всех их недостатках играют важную роль. Они пробуждают интерес к тому, что казалось известным, ставшим скучными параграфами в школьном учебнике. История с «тайным авторством» проигрывает настоящей жизни, которая драматичней, убедительней любых замысловатых построений. В итоге версия о литературной мистификации сама оборачивается мистификацией. Булгаков, Ильф, Петров от этого ничего не потеряли. Если предмет спора — их книги, то это означает главное для писателя во все времена. Их читают.

