

Виолетта Гудкова

Михаил Булгаков. Пьеса о Сосо Джугашвили

Последней из пьес Михаила Булгакова к читателям пришел «Батум»¹. В конце 1980-х цензура советская сменилась цензурой либеральной. Решение опубликовать пьесу о молодом Джугашвили многим виделось попыткой опорочить светлое имя писателя. Репутацию автора «Мастера и Маргариты» стремились защитить от злопыхателей.

Пьеса о Сталине, сочиненная в 1938–1939 гг., запрещение которой стало спусковым крючком смертельной болезни автора, ставила перед булгаковцами прямые вопросы: почему и зачем она была написана. Высказывались мнения полярные: присоединился к общему хору славословий – либо виртуозно зашифровал его осуждение в подтексте пьесы. Прodelывалась и специальная работа над «смягчающими вину» писателя интерпретациями. Сразу после публикации «Батума» появились статьи ведущих исследователей булгаковского творчества, М.О. Чудаковой, А.М. Смелянского, М.С. Петровского, А.А. Нинова² и других, где были представлены и аргументированы эти две точки зрения.

Чудакова акцентировала обстоятельства, противостоять которым автор не мог: в 1938 г., накануне юбилея вождя, писать пьесу Булгакову настойчиво предложили сотрудники МХАТ (и отказ был бы расценен соответствующим образом). К тому же немолодой уже писатель не мог не стремиться увидеть свой закатный роман опубликованным, чему могло способствовать театральное подношение юбиляру.

После отказа в постановке мхатовские знакомцы Булгакова отыскивали двусмысленные реплики и ремарки. И они в самом деле находились в «Батуме». Так, на запрос жандармского полковника Трейница сообщить, какое впечатление производит облик бунтаря Джугашвили, отвечалось: «наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит», «голова обыкновенная», что, вероятно, было оскорбительным для гения всех времен и народов.

Смелянский же полагал, что в пьесе «сталинская эпоха прямо сопоставлялась с полицейской практикой русского самодержавия начала века. Практикой непотребной, но тем не менее не бессудной, придерживающейся хоть каких-то законов и правил. Сквозь оболочку революционной драмы о юности вождя, сквозь ее штампы и околичности пробивался иной голос»³.

Напомним предысторию: Булгаков впервые заговорил о возможном герое нового сочинения в начале 1936 г., когда на московской сцене играли «Турбиных» и шли «Мертвые души», на выходе к зрителю были «Мольер» во МХАТе и «Иван Васильевич» в Театре сатиры, был разрешен «Александр Пушкин», – в недели надежд. Приступил же Булгаков к набрасыванию текста осенью 1938 г., когда уже был написан роман «Мастер и Маргарита» с могущественным «отцом лжи» Воландом (тем летом писатель перевел на машинописные листы, диктуя

О.С. Бокшанской, связную рукопись), а многие процессы и события не только начались, но и прояснились.

В.Я. Виленкин, тогда – молодой помощник П.А. Маркова во МХАТе, вспоминал: «Весной 1939 года мы с Марковым и Сахновским вновь стали настойчиво уговаривать Булгакова написать для МХАТа пьесу. <...> Первые разговоры об этом начались еще в октябре предыдущего года. Однажды мы просидели у Михаила Афанасьевича с 10 вечера до 5 утра – это был труднейший, болезненный и для него, и для нас разговор. <...> Театр предлагал Булгакову осуществить его давний замысел и написать пьесу о молодом Сталине»⁴.

Противоречива реакция писателя на предложение стать автором пьесы о вожде. «Мне это опасно». Но к концу того же многочасового разговора: «многое мне уже мерещится»⁵.

«Мне это опасно...» Вокруг шли аресты, знали о ширящемся доносителстве, появились странные, подозрительные самоубийства, ходили слухи о пытках в застенках НКВД, на собраниях и демонстрациях требовали расстрелов, пресса захлебывалась от панегириков вождю и поношений намеченных жертв – инженеров, работников промышленности, старых партийцев, писателей, режиссеров, художников... Все это было близко, рядом – Ахматова, приехавшая в Москву, чтобы испросить милости и свободы арестованным мужу и сыну и ночевавшая у Булгаковых, в эти годы жила, по словам Л. Чуковской, – «завороженная застенком». Оставаясь в рамках скупых дневниковых записей жены писателя, узнаем, что были арестованы друзья, Н.Н. Лямин и Н.А. Венкстерн, прошел через ссылку П.С. Попов, исчезла в застенках жена В.В. Дмитриева Елизавета (Вета), и художнику посоветовали жениться (!), арестован «нарком кино» Б.З. Шумяцкий, застрелился Н.Н. Рабичев (помощник П.М. Керженцева), в Большом театре арестован директор М.П. Аркадьев, исчезают актеры МХАТа и Большого и соседи по дому, арестован консультировавший Булгакова и лечивший сына Елены Сергеевны Сережу доктор Н.Л. Блументаль, искусствовед А. Эфрос и еще...

Но важно не забывать и другое: то, что мы сегодня понимаем о ситуации 1930-х, о рождении и реализации идеи Архипелага ГУЛАГа – все это происходило впервые и заранее никому известным не было. Доносы, аресты, ссылки, пытки на допросах и вынесение приговоров – без правовой процедуры, работавшей прежде в России, с адвокатами и состязанием обвинителя и защиты, – все это входило в повседневность страны день за днем, месяц за месяцем. И несмотря на всю художни-

ческую интуицию, острое внимание к происходящему вокруг, цепкое чтение газетных заметок о митингах, судах и расстрелах (в булгаковском архиве сохранены вырезки о писательских собраниях, травле недавних вершителей судеб, одобрении смертных приговоров и проч.) – подобного опыта ни у Булгакова, ни у кого из окружающих не было, просто не могло быть.

Мысль предложить свою художественную гипотезу властителя и пугает, и притягивает. Вероятно, творческое сознание поманила возможность воплотить масштаб, силу, преобразовывавшую страну (и некая художественная соревновательность с Пастернаком, написавшим о человеке в Кремле, чье деяние «ростом с шар земной»). Может быть, не оставляло и стремление вступить в диалог с вождем. Но главной причиной представляется надежда увидеть в печати роман.

За созданием пьесы пристально следят сотрудники МХАТ.

Чуть ли не каждая только что сочиненная сцена тут же читается слушателям. Елена Сергеевна поддерживает мужа, всякий раз после очередной читки записывая: «Замечательно!», «Выйдет» и проч. Н.П. Хмелев, больше десяти лет выходящий на сцену в роли Алексея Турбина⁶, после одного из таких вечеров пишет жене: «Был у Булгакова – слушал пьесу о Сталине – грандиозно! Это может перевернуть все вверх дном! Я до сих пор нахожусь под впечатлением и под обаянием этого произведения. <...> Утверждают, что Сталина должен играть я. <...> Заманчиво, необычайно интересно, сложно, дьявольски трудно, очень ответственно, радостно, страшно!»⁷.

Все в том же мучительном для обеих сторон разговоре, убеждая Булгакова взяться за перо, «черно-мрачный» Марков говорил: «Театр гибнет – МХАТ, конечно. Пьесы нет. Театр показывает только старый репертуар. <...> Ты ведь хотел писать пьесу о Сталине? <...> Миша ответил, что очень трудно с материалами, нужны, а где достать? Они предлагали и материал достать через театр, и чтобы Немирович написал письмо Иосифу Виссарионовичу с просьбой о материале»⁸.

«Очень трудно с материалами...» В случае «Батума» сетования драматурга на нехватку «исторических материалов» были и закономерны – и невозможны для исправления ситуации, даже возмутительны. По-видимому, предполагалось, что «материалов» в избытке, они просто-таки окружают автора – портреты героя и он сам вживе, его деяния, речи, встречи, окружение, симпатии и антипатии. Сталин одновременно и обманчиво доступен (ему можно написать письмо, он способен снять

трубку телефона и позвонить), и укрыт за кремлевскими стенами. Более того, есть еще визиты вождя в театр, с ним общаются Вл.И. Немирович-Данченко и некоторые литераторы. Но от встречи с Булгаковым вождь уклонился, и личными впечатлениями от собеседника драматург не обладает.

Герои прежних «исторических» пьес создавались на основе глубокого погружения в источники. Стоит открыть «Кабалу святош» и «Александра Пушкина», чтобы погрузиться в особый художественный мир произведений. Мольеристика и исследования пушкинистов были изучены со всем тщанием (булгаковский этюд о Дантесе, детально изложенный в письме к В.В. Вересаеву⁹, – одно из доказательств тому). А при сочинении пьесы по мотивам сервантесовского «Дон Кихота» автор даже принялся учить испанский язык. Психологические мотивировки поступков, реакции и жесты, лексика и интонации действующих лиц всякий раз были уникальны, индивидуализированы, точны.

По-видимому, так же тщательно автор предполагал изучить материалы, связанные с биографией вождя. «Центральную фигуру он хотел сделать исторически достоверной (для этого ему необходимо было изучение не только общеизвестных, но и архивных материалов, на возможность которого он с самого начала рассчитывал...)»¹⁰. Мир рабочих стачек, подпольной борьбы, агитации и прокламаций от Булгакова был столь же далек, как и придворный быт короля Людовика времен Мольера либо российского девятнадцатого века, времени царствования Николая и поэзии Пушкина. Материал чужд жизненному пути Булгакова, не знавшего с профессиональными революционерами, далекому от внутрипартийных историй и дискуссий. Его точно так же следовало изучать, сверяясь с мемуарами, эпистолярием современников, архивными документами. И здесь Булгаков, сам того не подозревая, вступал на минное поле.

«Предстояло вжиться в атмосферу рабочих собраний тех лет, как можно больше узнать о Сталине»: Булгаков намеревался основательно «изучить архивные документы и экспонаты в партийных и государственных архивохранилищах и музеях, периодические партийные издания того времени <...> побеседовать с участниками революционного движения Закавказья (в записной книжке писателя значатся десятки фамилий и адресов...)»¹¹.

Еще и разговоры со свидетелями! Вполне возможно, что об этих планах автора наверху узнали в самый последний момент – что

объясняет телеграмма-молния, запретившая театральную экспедицию в Батуми, когда ее члены уже сидели в движущемся поезде.

Приняв решение писать пьесу к юбилею, Булгаков находит выход, чтобы уйти от славословий: вернуться к молодости Сталина, рассказать о Сосо Джугашвили. Это могло бы смягчить и очеловечить образ, еще не обремененный ложью, убийствами, растлением страны. (То, что вождь и в юности имел темные пятна в биографии, тогда известным еще не было.)

Напомню, что это одна из устойчивых черт построения булгаковских произведений: «готовность» героя отменяется, время в драмах развернуто вспять, все еще лишь начинается, и никто не знает, что случится с ним дальше. Ни Мольер, ни Пушкин – два ярких примера героев, о которых мы, зрители (либо читатели) все давно уже знаем, – сами о себе ничего не ведают. Не подозревает, что он гений, Мольер – для современников он просто актер и хозяин труппы, дающей представления в парижском Пале-Рояле. Самым значительным современным поэтом пушкинской поры полагают Бенедиктова. Очевидно, что и построение образа Иешуа в романе «Мастер и Маргарита» также продиктовано именно такой концепцией героя. Ученый странник, ведущий беседы и щедро делящийся своими мыслями с любым встреченным человеком, он боится побоев, не ведает о грядущем бессмертии. Именно поэтому его поведение обретает истинную цену и значимость: он готов заплатить за слово истины даже своей жизнью.

И при работе над пьесой, подчинив себе профессиональное умение продумывать фабулу, выстраивать сцепление эпизодов, сочинять выразительные диалоги, Булгаков отказался от единственно важного персонажу – безоговорочного восхищения им. Автор лишил вождя застывшего пьедестала, напомнил ему о молодости, гонениях, выборе пути. Разворачивая вспять жизнь героя, Булгаков возвращал неуязвимого человека из стали в месяцы неизвестности и безвластия. Двадцатилетний Сосо испытывал голод и холод, нуждался в помощи, его избивали в тюрьме. Эти действия, наглядно воплощенные сценой, могли бы заронить в зрительном зале ненужные мысли о человеческой, тварной природе вождя. Сценическое повествование о миновавшем, истаявшем могло подтолкнуть к осознанию неумолимости движения времени, о том, что и тиран не вечен. Возможно, эта фигура умолчания, ставшая красноречивым свидетельством позиции непреклонного автора, была прочитана адресатом, и отрицательное решение, принятое Сталиным по поводу этой пьесы, было связано прежде всего с тем, что тиран и

диктатор, который к этому времени воспринимался как величина постоянная (стране должно было казаться, что Сталин был великим, всеведущим и всевластным всегда, т.е. вечно), в пьесе был выведен молодым бунтарем, семинаристом, которого изгоняют из училища. И нет никаких гарантий обязательности предстоящего восхождения к вершинам власти. Мысль, которая могла передаваться и зрительному залу, вождю понравиться никак не могла. Представляется, что не устроили прототипа не какие-то частности, детали, которые дотошно пытался обнаружить в пьесе сотрудник МХАТа Ф.М. Михальский (арест молодого семинариста, родинка, реплика об украденном солнце либо обращение к арестанту «У, демон!» и сцена в тюрьме, могущая у многих вызвать современные ассоциации), а концепция вещи в целом.

Вопрос заключается в том, не понял ли именно так ситуацию с хвалебной, кажется, пьесой сам Сталин? Увидел, почувствовал ли он в стремлении автора уклониться, нежелании участвовать в воспевании преступника у власти – оценку его как тирана?

Тем не менее создание пьесы о Сталине было задачей с известным ответом, не допускающей вариантов. То есть рассказывать о живом, реальном человеке, рожденном в грузинском селе, имеющего родителей и друзей, было нельзя – и с теми, и с другими все обстояло совсем не просто. Поэтому в «Батуме» события разрежены, они описываются как бы на ощупь, драматургические ремарки у Булгакова всегда содержательные и развернутые, а здесь – скудные и приблизительны, использован минимум известных и разрешенных к запечатлению событий, над детством, друзьями и увлечениями Сосо – туманная завеса. Очевидно, что автор плохо представляет себе места и обстоятельства действия.

Знакомство с материалами биографии, размышления о психологических особенностях и человеческих характеристиках героя и его поступков – вольный их выбор и вольная интерпретация – все это было неосуществимо, запретно, опасно. Так, эпизод, в котором осыпaeмый ударами стражников Сталин проходит сквозь строй, не прикрывая головы и держа в руках книгу (по свидетельству будто бы очевидца 1909 г., впервые рассказанного в «Известиях» в сопровождении стихотворения Д. Бедного и повторенного годом позже на страницах «Правды»), реально не подтвержден документами и вполне возможно – вымышлен¹². Упоминание в пьесе имени Ноя Жордания¹⁵ несло с собой воспоминание о том, что вначале Сталина опекали старшие товарищи, да и вообще – в молодости он был меньшевиком. Были живы люди, помнившие

условия кутаисской тюрьмы, где сидел Сосо, в которой ворота запирались лишь на ночь, заключенные свободно гуляли по дворику, играли, разговаривали – это могло навести ум на сопоставления с тюрьмами сегодняшними, и т.д.

К концу 1930-х создание мифа о Сталине, всегда, изначально бывшем рядом с Лениным, организатором и вдохновителем всего, в целом уже состоялось. И известно, что рассказанная в книге А. Енукидзе история с подпольной типографией «Нина», в которой имя Сталина даже не было упомянуто (выходит, о главном партийном издательстве он ничего и не знал?)¹⁴, возмутила Сталина. Компрометирующие биографические факты, неизвестные публике, были хорошо известны самому герою, тщательнейшим образом убиравшему опасных свидетелей.

Оттого рутинный порядок работы над пьесой приобрел нетривиальный вид: сначала пьеса была завершена и представлена – и лишь затем организована поездка рабочей группы постановщиков в Батуми «для сбора материала» и знакомства с местом, где десятилетия назад разворачивались события.

Решившись сочинить пьесу о Сталине, Булгаков не мог не понимать, что главная ложь заключена уже в избранном сюжете о молодом революционере. Речь шла будто о другом человеке, еще не выбравшем зловещий жизненный путь, не совершившем преступлений последних лет. И в этом был отказ от полноты правды, симуляция неведения. Отвернувшись от уже складывающихся в трезвое видение происходящего событий, т.е. закрывшись фигурой умолчания от страшного настоящего, не понимать этого писатель не мог. «Батум» стал бескомпромиссностью «внутри» компромисса.

Описывать мир с заданными параметрами, мир строго очерченных рамок и множества табуированных деталей стало для драматурга задачей технической, не содержательной.

Итак, как строилась пьеса.

Общий объем сцен с участием Сталина невелик, он составляет меньше трети пьесы.

Первая сцена (исключение из семинарии) – 2 страницы, выход Сталина в качестве вожака батумских социал-демократов – 3 страницы (зато сцена с губернатором – 8 страниц), вновь сцена со Сталиным – и вновь 3 страницы, сцена в тюрьме с уголовником в качестве центральной фигуры – 3 страницы, последняя сцена возвращения Сталина из ссылки – 2 страницы.

Ощутимы усилия автора придать героический ореол невыразительному персонажу. Герой ничего не боится, как будто он изначально сделан из стали, всегда спокоен, ни в каких ситуациях не теряет головы, во время обыска откладывает в сторону «Философию природы» Гегеля (начитан!), даже жандармский полковник говорит о нем как об «интеллигентном человеке» («интеллигентными чернокнижниками»¹⁵ иронически-уважительно называли меньшевиков из редакции газеты «Квали», где работал Ной Жордания). Но в пьесе реплики главного героя кратки, скорее, тусклы, нежели выразительны. Кроме того, это интонации человека немолодого, привыкшего к почитанию, ритм фразы передает самоощущение уверенного в себе и, пожалуй, не терпящего возражений персонажа. Будто бы Сосо шагнул в зрелость, минуя молодость.

Героя могли бы сыграть окружающие, показав отблеск его величия, его характер, умение управлять людьми, превращая их в союзников, решительность и бесстрашие. Но действующих лиц нельзя запомнить и отличить одно от другого. Инспектор Мелитон Лукич и Одноклассник, всегда чуть пьяный Варсонофий, Порфирий и Сильвестр неотличимы. Тем более – герои новогоднего вечера в доме Сильвестра. Миха, Теофил, Котэ, Геронтий, Дариспан, Герасим, Мгеладзе, Тодрия и Климов, Хиримьянц, Канделаки... Стерты их интонации, встречаются страницы пустых, формальных реплик. Может быть, лишь уголовник, с его специфической лексикой чуть более заметен. Мимоходом в пьесе выясняется, что героя не заботит реакция людей, он без труда манипулирует ими, прибегая к нехитрой лести – скажем, вручает прокламации Однокласснику, подвергая того риску, лишь затем сообщая, что уже предупредил (внесценического) Арчила, что именно Одноклассник передаст ему листовки.

Самое же верное свидетельство неорганичности рождения пьесы – изменение поэтики автора. И если рассмотреть текст пьесы с этой, казалось бы, формальной, но на деле – глубоко содержательной позиции, то при внимательном чтении выясняется, что «Батум» – сочинение, повторяющее прежние находки Булгакова, будто автор превращается в эпилептика себя самого.

Речь ректора написана на грани пародии, это – сколок из «Мольера». Некие элементы индивидуализированных характеров появляются лишь в сцене беседы кутаисского губернатора с Трейницею, жандармским полковником. Но и в ней ощутимо использование готовых, ранее использованных речевых оборотов, микротем и проч. Так, рассуждение

губернатора о «беспокойном поведении» – заламывании рук и проч. – упрощенный парафраз разговора Иванушки и Мастера в клинике профессора Стравинского. Разбор им же журналистских фраз – отголосок разноса генералом Хлудовым неуклюжих оборотов фраз из газетной статьи о крымской эвакуации в «Беге». Реплики Губернатора, адресованные рабочим, отсылают к известной речи Алексея Турбина перед юнкерами в «Днях Турбиных»: «Любя вас всей душой и жалея говорю...». Слова: «Зарево. Пожар» – похоже, залетели из «Записок покойника». В заключительной (десятой) сцене реплика Порфирия, сокрушающегося о том, что от Сталина нет вестей из ссылки, не что иное, как перифраз сообщения Пончика-Непобеды из «Адама и Евы»: «Надо смотреть правде в глаза. Нет вести ни у кого...». Примеры можно множить.

Речевой материал в «Батуме» вторичен и оттого лишен энергии, формален. Пьеса будто составлена как пазл из готовых блоков. И невозможно сослаться на подступающее творческое бессилие писателя, только что завершившего работу над «Мастером и Маргаритой».

Нет в пьесе и соотнесения происходящего с высшим, горним миром, для поэтики Булгакова неременного. Этот мир излишен для прагматичного сознания не сомневающегося в собственной правоте героя, действующего в реальности, где для него нет тайн и загадок. И даже формально открытый, казалось бы, финал: сверхчеловек (двое суток не ел, четверо суток не спал) засыпает у огня – закрыт: дальнейшая судьба этого человека читателю предъявлена.

И последнее. Никогда прежде Булгаков не писал о том, кто продолжает жить. Все его прежние персонажи либо вымышлены, либо давно умерли. И тут возникает новый поворот.

Дело в том, что драматург, пишущий о живущем человеке, превращая его в персонажа пьесы, тем самым в определенном смысле занимает позицию над ним, им управляет, предлагает свое понимание характера героя и причин его поступков, отбирает действия, заставляет произносить реплики – такие, а не иные, предлагает мотивировки поступков и проч. Персонаж не может не стать ведомым, автор – беспорный демиург и хозяин положения. Пусть даже автор всемогущ лишь в пространстве словесном, а герой не просто жив, но и властен решить не только судьбу сочиненной о нем вещи, но и судьбу сочинителя. Может быть, именно это обстоятельство (и свойство художественного мышления Булгакова) и не дало превратиться в спектакль пьесе «Батум» в год сталинского юбилея.

Попытка таки увидеть пьесу на сцене была совершена с А. Кургиняном в 1992 г. во МХАТе им. М. Горького. Спектакль был снят через неделю – но это совершенно другая история.

- ¹ *Современная драматургия*. 1988. № 5. С. 220–243.
- ² Чудакова М. Первая и последняя попытка. (Пьеса М. Булгакова о Сталине) // *Современная драматургия*. 1988. № 5. С. 204–220; Смелянский А. Уход // *Театр*. 1988. № 12; Петровский М.С. Дело о «Батуме» // *Петровский М.С. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова*. Киев. 2001. С. 313–356; наконец, самая фундаментальная, пожалуй, статья принадлежит А.А. Нинову, изучившему все варианты пьесы и подготовившему историко-реальный комментарий к пьесе в изд.: *Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов*. СПб.: Искусство, 1994. С. 641–671.
- ³ Смелянский А. Театр Михаила Булгакова // *Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов*. С. 23.
- ⁴ Виленкин В. Незабываемые встречи // *Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е.С. Булгакова и С.А. Ляндрес*. М.: Сов. пис., 1988. С. 300. Е.С. Булгакова записывала 10 сентября 1938 г.: «Пришли после десяти и просидели до пяти утра. Вначале – убийственно трудный для них вечер. Они пришли просить Мишу написать пьесу для МХАТа. – “Я никогда не пойду на это, мне это невыгодно делать, это опасно для меня. Я знаю вперед, что произойдет”». (Цит. по: *Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов*. Комментар. к «Батуму» А.А. Нинова. С. 643.)
- ⁵ Виленкин В. Указ. соч. С. 300.
- ⁶ Сохранено поразительное воспоминание М.И. Прудкина о том, что Хмелев, «умирая, в бессознательном состоянии прикладывал два пальца к виску точно так, как это делал на сцене Алексей Турбин» (См.: *Смелянский А. Уходящая натура*. М.: Искусство. 2001. С. 412).
- ⁷ Цит. по: Комментар. к «Батуму» А.А. Нинова // *Указ. соч.* С. 658. Но молодой помощник мхатовского завлита Виленкин записывает в дневнике 4 июня 1939 г. после того, как прослушал пять еще не отделанных картин пьесы: «Впечатления “ах!” не было ни разу» (там же. С. 649).
- ⁸ Цит. по: Комментар. к «Батуму» А.А. Нинова // *Указ. соч.* С. 643.
- ⁹ См. письма М.А. Булгакова В.В. Вересаеву от 20 мая и 16 августа 1935 г. в связи с работой над пьесой «Александр Пушкин» // *Булгаков М.А. Собр. соч.* в 5 т. Т. 5. М.: Худ. лит., 1990. Письма. С. 536–539 и 544–548.
- ¹⁰ Виленкин В. Указ. соч. С. 301.

- ¹¹ Опубл. в изд.: *Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты.* М.: Вагриус, 2001. С. 547–548. Под этим странным названием вышли материалы, собранные В.И. Лосевым, заведующим Отделом рукописей ГБЛ, в 1980-е не допускавшим к булгаковскому архиву исследователей, а позднее превратившимся в активного публикатора рукописей писателя.
- ¹² О бывшем/небывшем событии подробно рассказано в ст.: *Венякин И.* Сталин проходит сквозь строй (из комментария к «Батуму» М. Булгакова) // *Русская филология. Сб. научных работ молодых филологов.* Тарту. 2009. Вып. 20. С. 115–122. См. также: *Эдельман Ольга.* Битый/небитый вождь. Сталин, книжка Маркса и бакинская тюрьма в сталиниане // *Неприкосновенный запас.* 2017. № 112. С. 171–186.
- ¹³ *Жордания Ной* (1868–1953), политический деятель, журналист, лидер грузинских меньшевиков, редактор газеты «Квали». Один из организаторов социал-демократической партии Грузии. После установления советской власти в Грузии в марте 1921 г. эмигрировал во Францию.
- ¹⁴ *Енукидзе А.* Наши подпольные типографии на Кавказе. М.: Новая Москва, 1925. Здесь же рассказано о любопытном перекрестке театра и политики, том факте, что деньги на организацию подпольной большевистской типографии «Нина» собирались на благотворительном вечере Веры Комиссаржевской, в начале 1903 г. гастролировавшей в Баку. С Комиссаржевской договаривался Л. Красин, на вечере присутствовали бакинские жандармы в высших чинах, он прошел удачно, и на собранные деньги был куплен современный типографский станок.
- ¹⁵ Современный исследователь пишет: «Мы как-то подзабыли, что в эти годы, как никогда раньше, а тем более позже, политическая борьба в России была тесно связана с борьбой интеллектуальной. В этой борьбе оперировали отвлеченнейшими философскими идеями и понятиями, политэкономическими терминами, данными из мировой и российской истории. Журналистика и вообще литературная и научная работа была формой политической жизни большевистских вождей. <...> Для многих большевистских лидеров было естественно знать как отечественную и мировую литературную классику, поэзию и музыку, так и несколько европейских языков. Все вожди имели зачастую огромные личные библиотеки и архивы <...>. Все политические деятели первого ряда были людьми европейски образованными. Из них лишь Сталин так и остался недоучкой-семинаристом...» (*Илизаров Б.С.* Сталин. Штрихи к портрету на фоне его библиотеки и архива // *Новая и новейшая история.* 2000. № 3–4. С. 19).