С. А. САДЫХОВА

ТВОРЧЕСТВО М.БУЛГАКОВА – САТИРИКА

«Адильоглу»
Баку-2007

Аз
С15

Рекомендовано к печати решением Ученого совета филологического факультета Азербайджанского государственного педагогического университета от 25 мая 2007 года, протокол № 09

Научный редактор:
доктор филологических наук, профессор **Э.А.Алиев**

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор **С.А.Гафарова**

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела теории литературы Института литературы им.Низами НАН Азербайджана **Н.Б.Мурадалиева**

С15 **Садыхова Севиндж Азиз гызы.**
Творчество М.Булгакова – сатирика. Монография.
Баку: «Адильоглу», 2007, 132 с.

В монографии рассматриваются как ранние сатирические произведения М.А.Булгакова (1891-1940) («Записки на манжетах», «Необыкновенные приключения доктора» и др.) , отразившие становление молодого писателя в сложную историческую эпоху, так и произведения более поздней поры («Роковые яйца», «Собачье сердце», пьесы «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Мольер» («Кабала святош»). В исследовании особое внимание уделяется отношению честного писателя-гуманиста к революции, классической русской литературе XIX века, гражданской войне, бюрократии, большой интерес представляет и его отношение к подлинному искусству и художнику.

С $\frac{4603000000}{121\text{-}2007}$ с грифом

© Садыхова С., 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Ранняя сатирическая проза М.А.Булгакова 7

ГЛАВА ВТОРАЯ. Сатира-предупреждение в повестях М.А.Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце» 43

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Сатира М.Булгакова-драматурга.. 69

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 118

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.... 122

ВВЕДЕНИЕ

М.Булгаков обладал многогранным талантом и прозаика, и драматурга. Он вошел в историю русской литературы как автор многих рассказов, повестей, романов, комедий и драм. И характерно, что во всех этих жанрах давал о себе знать очень яркий и самобытный талант Булгакова-сатирика. Важно отметить, что уже в его ранней прозе обличаются такие отрицательные явления, как мещанство, приспособленчество, бюрократизм. В более зрелые годы творчества сатирический талант писателя приобретает большую идейную и художественную зрелость. Наблюдательный и чуткий художник все больше обращает внимание на те отрицательные тенденции, которые давали о себе знать в господствующей бюрократической системе тоталитарного общества.

Как и других честных художников слова 20-х годов, таких, как Е.Замятин, А.Платонов, Б.Пильняк и др., Булгакова очень волновала явно обнаруживавшаяся тенденция вытеснения коллективным, общим началом всего индивидуального, личного – известная девальвация человеческой личности. Ему трудно было смириться также с насаждавшейся вульгарной социологией, которая требовала от художника во всем искать какие-то классовые конфликты, требовала «чистоты» пролетарской идеологии.

С позиции вульгарных социологов, которые проникли в руководство РАППа, подвергались критике и произведения многих честных писателей, в том числе и Булгакова, которого обвиняли в том, что его произведения носят антисоветский характер, подрывают основы государственной власти, что пронизывающая их критика, сатира носит враждебный, тенденциозный характер.

И не случайно поэтому лучшие произведения Булгакова-сатирика, как прозаика и драматурга, фактически увидели свет через много десятилетий после смерти писателя. Например, его сатирическая повесть «Собачье сердце» впервые была опубликована только в 1987 году, а роман «Мастер и Маргарита» – в 1966. Такова же судьба и его драматических произведений. Так, комедии «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Кабала свя-

тош» увидели свет в 60-80-е годы. Только тогда и критика, и многочисленные читатели М.Булгакова смогли по достоинству оценить не только его талант художника-гуманиста, но и сатирика, который, словами Н.Некрасова, «проповедовал любовь враждебным словом отрицанья».

Как справедливо заметил один из современников М.А.Булгакова А.Г. Гдешинский, писатель «не только боролся с пошлостью, лицемерием, жадностью и другими человеческими пороками, он хотел сделать людей лучше»[1].

Очень показательно, что уже в 40-е годы, когда сильно давала о себе знать цензура, председатель Союза советских писателей А.Фадеев в своем письме к вдове писателя Е.С.Булгаковой отмечал: «И люди политики, и люди литературы знают, что он человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью, что путь его был искренен, органичен…»[2].

Да, Булгаков был очень честным, очень правдивым художником слова. Он не мог лгать, лицемерить, приспосабливаться, не мог создавать конъюнктурные произведения. И в этом, к сожалению, была его трагедия – трагедия писателя-сатирика, который не мог свободно творить, писать правду в условиях подавления человеческой личности.

Представляемая книга не ставит перед собой цели дать всесторонний анализ творчества Булгакова, а ограничивается исследованием сатирической части его литературной деятельности.

В настоящее время существует уже немало исследований, посвященных анализу его творчества[3]. В этой книге нам хотелось бы обратить внимание на одну очень важную грань таланта писателя – остановиться на Булгакове-сатирике, показать, как

---

[1] Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., Сов.писатель, 1988, с. 54.

[2] Ученые записки Тартуского гос. ун-та, 1962. – Вып. 119, с. 401.

[3] См.: Гудкова В. Истоки: Критические дискуссии по поводу творчества М.А.Булгакова: от 1920-х к 1980-м // Литературное обозрение, 1991, № 5, с. 3-11; Петелин В.В. М.Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. – М., Моск. рабочий, 1989. - 493 с.; Соколов Б.В. М.Булгаков (100 лет со дня рождения). – М., Знание, 1991. – 62 с.; Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., Книга, 1988. – 699 с. ; Яновская Л. Творческий путь М.Булгакова. – М.,Просвещение, 1983. - 319 с. и др.

сказалась эта сатира в его самых ранних произведениях, в таком, например, как «Записки на манжетах», дать более обстоятельный анализ его последующих сатирических повестей, таких, как «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце».

Нам хотелось также показать, как сказалось сатирическое дарование писателя в его драматургии, в частности, в таких его произведениях, как «Зойкина квартира», «Багровый остров» и «Кабала святош».

Что касается сатирической направленности самого зрелого и самого яркого произведения – романа «Мастер и Маргарита», то, нам думается, это может и должно составить содержание специального исследования, поэтому в данной книге мы не касаемся этого произведения.

Хочется особо подчеркнуть, что талант Булгакова-сатирика богат и многогранен. Мы не претендуем на полный и исчерпывающий анализ данной проблемы, а останавливаемся на некоторых ее аспектах.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РАННЯЯ САТИРИЧЕСКАЯ ПРОЗА М.А.БУЛГАКОВА

Известный театральный критик, хорошо знакомый со сценической судьбой произведений Михаила Булгакова, предельно искренно и объективно, на наш взгляд, сказал: «Было в нем какое-то особое сочетание самых противоречивых свойств… Он воспринимал жизнь с каким-то жадным, неистощимым интересом и в то же время был лишен созерцательности. Михаил Афанасьевич обладал действительно огромным обаянием, острым и неожиданным. Он был, конечно, очень умен, дьявольски умен и поразительно наблюдателен… И уж, конечно, его юмор не всегда можно было назвать безвредным! – не потому, что Булгаков исходил из желания кого-либо унизить… Но порою его юмористический талант принимал… разоблачительный характер, зачастую вырастал до философского сарказма… В самые горькие минуты жизни он не терял дара ей удивляться и, подобно Горькому, восхищался удивительными людскими чертами, и, чем более он разгадывал их необычность, тем настойчивее ими увлекался»[1].

В этом пространном описании П.Маркова схвачены самые характерные особенности мировосприятия художника и человека, своеобразие его таланта. Одним словом, дан целостный литературный портрет яркой личности, на долю которой, как мы уже отметили, выпала очень трудная судьба.

Критик правильно заметил, что сатира М.Булгакова прошла через определенные этапы. Его многочисленные статьи, фельетоны и корреспонденции, на примере кото-

[1] Марков П.А. В Художественном театре: Записки завлита. – М, 1976, с.225-226.

рых можно наглядно проследить эволюционный путь профессионального журналиста и блестящего публициста, не были написаны в остро разоблачительном ключе. Полемические выпады в статьях раннего периода чаще всего завершались добродушным авторским смехом.

Однако с течением времени сатирическое перо М.Булгакова крепло, документально-художественная проза его становилась все более зрелой, приобретая порой черты политического сарказма.

Ранняя проза М.А.Булгакова создавалась в середине 20-х годов («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце») с небольшим временным промежутком и, естественно, отразила мировоззренческую позицию писателя тех лет, его отношение к революции и к общественным проблемам послереволюционного времени. Булгаков принял революцию, на которую возлагал немалые надежды, полагая, что социальное потрясение такого грандиозного масштаба возродит человеческую личность, вернет простым людям их веками попранное достоинство.

Однако уже в 20-е годы писатель осознал, что этим благим и радужным надеждам не суждено сбыться. Он был ошеломлен, по его собственному признанию, «разрухой в умах», бесхозяйственностью и бескультурьем, приобретавшими в первые годы восстановления народного хозяйства массовый характер.

Но следует особо подчеркнуть, что при любых общественных обстоятельствах М.Булгаков неизменно оставался человеком предельно честным и как гражданин, и как художник-сатирик. Так, в период раннего творчества он не кривил душой, когда заявлял о своем принятии социалистической революции, хотя не мог не заметить уже тогда и многих отрицательных сторон рождающегося общества. Его сатира никогда не являлась разрушительным, нигилистическим отрицанием и высмеиванием всего нового, как

об этом писала вульгарно-социологическая критика. Рожденная под покровом юмористического переосмысления событий современной ему российской действительности, она была направлена на критику негативных явлений, всем своим существом утверждая высоконравственные идеалы и положительные ценности.

Писатель осознавал, что любые социальные потрясения, катаклизмы на первых порах приносят много лишений, человеческих страданий. Зачастую их спутником становится бюрократизм, и художник подвергал его непримиримой критике. Однако это произошло не сразу. Первые документальные и художественные произведения М.Булгакова носили, по большей части, развлекательный характер.

Как справедливо отмечали исследователи[1], ранние рассказы и небольшие по объему повести писателя были незлобивы, окрашены мягким юмором и еще далеки от того страстного обличения пороков тоталитарного строя, которые мы наблюдаем в его последующих произведениях. Во многом это объяснялось тем, что, во-первых, на заре советской власти эти пороки не были достаточно очевидными, а, во-вторых, сам М.Булгаков еще не сложился как профессиональный сатирик. Да и в последующей его литературной деятельности сатира не стала определяющим пафосом творчества, хотя и заняла значительное место. Колыбелью подлинного булгаковского таланта была прежде всего классическая русская литература XIX века.

Некоторые ранние рассказы и повести М.Булгакова носят автобиографический характер. Однако было бы неверным утверждать, что приведенные в них конкретные факты и жизненные реалии строго соотнесены с биографией писателя. Рассматривать его раннюю прозу исключи-

[1] См. работы В.Чеботаревой, В.Гудкова, Л.Яновской, А.Смелянского и др.

тельно под таким углом зрения, значит существенно обеднять ее идейный смысл. Многие жизненные впечатления раннего писателя, проходя сквозь призму его творческого воображения, видоизменялись, обогащались. Поэтому литературных героев ранних рассказов и повестей нельзя непосредственно отождествлять с личностью самого писателя, хотя в большинстве своем они отмечены авторским лиризмом, насыщены его философскими раздумьями.

Известно, например, что после демобилизации с Юго-Западного фронта в 1918 году Булгаков был направлен в Никольскую сельскую больницу Смоленской губернии России, где оказался единственным врачом. Однако факты медицинской практики не стали лишь достоянием его личной биографии. Этот период жизни в дальнейшем получил отражение в книге «Записки юного врача» (1926), герой которой в какой-то мере автобиографичен, однако далеко не тождествен автору. В отличие от самого Булгакова-врача, имевшего к тому времени немалый опыт работы в военном госпитале, его юный герой наивен, слаб, беспомощен.

Необходимо особо подчеркнуть, что уже в самых первых очерках, фельетонах, корреспонденциях, рассказах и повестях угадывался умелый стилист, прозаик, владеющий целой гаммой чувств, всей художественной палитрой красок. Если М.Булгаков использует диалогическую речь, то это выразительные диалоги, порою насыщенные драматическими ситуациями, которые причудливо соединялись с юмористическими зарисовками, позволявшими ему глубже проникнуть в психологический мир героев. Если писатель применяет приемы лирических отступлений, то это внутренние монологи – одна из ярких форм булгаковского самоанализа действующих лиц и т.п.

Примечательно, что эти языковые приемы не станут достоянием пережитых прошлых лет, а будут активно ис-

пользоваться в дальнейшем творчестве, в том числе пригодятся ему и при написании повестей «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце», а позднее войдут в активный словарь и при создании романа «Мастер и Маргарита».

Несмотря на все трудности жизни, 1920-1925-е годы стали весьма плодотворными для писателя в художественном отношении. В автобиографии он отмечал, что в 1921 году приехал «без денег, без вещей в Москву с тем, чтобы остаться в ней навсегда».

Начав свою творческую деятельность с очерков, фельетонов и корреспонденций, он за короткий промежуток времени стал в Москве достаточно популярным. Одновременно он сотрудничал во многих изданиях, но постоянным местом его службы была газета железнодорожников «Гудок», где он познакомился с В.Катаевым, Ю.Олешей, Е.Петровым, И.Ильфом, И.Бабелем, К.Паустовским, Л.Славиным и другими видными писателями-прозаиками и журналистами 20-х годов. Работа в газете выматывала все силы, заниматься собственным творчеством приходилось по ночам. Тем не менее, в 1922-1923-м годах в периодической печати один за другим публикуются его фельетоны, корреспонденции, статьи популярного характера, а также очерки и рассказы. Фельетоны в «Гудке» появлялись по живым следам «рабкоровских писем», как любил повторять сам писатель, «по сигналам с мест». Булгаков писал их стремительно. В повести «Тайному другу» (1929) об этом периоде своей журналистской деятельности он отзывается так: «Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я насочинил»[1]. Как отмечала Л.Яновская, это были «маленькие, порою со случайной тематикой, фельетоны, в которых тем не менее так ярко го-

[1] Булгаков М.А. Тайному другу // Собр. соч. в 5-ти тт . - Т4. – М., Худ. литература, 1990 , с. 553.

рят искры ошеломляющей, гротескной, не знающей границ булгаковской фантазии» [1].

Мы позволим себе не во всем согласиться с ее мнением. В этой, кажущейся случайной, тематике можно проследить определенную закономерность. Ведь объектом критики становились не какие-то случайные, единичные явления, а существенные, типичные, характерные - обличение мещанства, обывательщины, нэпманщины (новеллы «Чаша жизни» и «Триллионер»). Осмеянию подвергались и базарные торгаши, обыватели из московских коммуналок, которые заполняли свое жалкое существование сплетнями, пьяными вечеринками, как правило, сопровождавшимися скандалами.

Фельетоны М.Булгакова обнаруживают умение писателя с помощью приема сатирического контраста выразить суть происходящих событий, двумя-тремя яркими фразами словно переключить внимание читателя в другой регистр. Например, в фельетоне «Торговый ренессанс» (январь 1922 г.) показана веселая купеческая Москва начала 1922 года, где рядами расположились бакалейные лавки, слышна перебранка торгующего люда, «выставки гастрономических магазинов поражают своей роскошью … всегда у окон этих магазинов как зачарованные стоят прохожие и смотрят, не отрываясь, на деликатесы… где до поздней ночи шевелится, покупает и продает… народ» [2].

Та же самая тема в прямом и буквальном смысле слова продолжается в фельетоне «Москва Краснокаменная» (июль 1922 г.). Их общность подчеркивается не только аналогичным описанием торгующей Москвы, но даже

---

[1] Яновская Л. Творческий путь М.Булгакова. – М., Просвещение, 1983, с. 96.

[2] Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти тт. - Т. 2. – М., Худ. литература, 1989, с. 37-38. В дальнейшем все ссылки в данной главе даются по этому тому с указанием страниц в тексте.

финалом булгаковских заметок («… ест и пьет за столиками народ, живущий в не виданном еще никогда торгово-красном Китай-городе» /«Торговый ренессанс»/ и «… спит перед новым буднем улица в невиданном, неслыханном красно-торговом Китай-городе» /«Москва Краснокаменная»/).

Но во втором фельетоне в обстановку торгового «пестрого маскарада» неожиданно врывается драматический мотив, и Булгаков с едким сарказмом словно «опрокидывает» всю эту роскошь, которая доступна только карманам богатых нэпманов: «Униторг, мосторг, главлесторг. Центробумтрест. И в пестром месиве слов, букв на черном фоне белая фигура – скелет руки к небу тянет. Помоги! Г-о-л-о-д. В терновом венце, в обрамлении косм, смертными тенями покрытое лицо девочки и выгоревшие в голодной пытке глаза. На фотографиях распухшие дети, скелеты взрослых, обтянутые кожей, валяются на земле». И дальше Булгаков продолжает: «Всмотришься, представишь себе – и день в глазах посереет. Впрочем, кто все время ел, тому непонятно. Бегут нувориши мимо, не оглядываются…» (с. 42). Заметно, как один-единственный абзац неожиданно меняет тональность повествования. В бодром настрое, казалось бы, процветающей столицы неожиданно резким диссонансом звучит острое слово, контрастирующее со всем содержанием. Становится совершенно очевидным классовое расслоение городского населения, где по одну сторону революционных баррикад «сытая» Москва, столица торгующих и жиреющих людей, а по другую – умирающие с голоду дети.

Если к тому же вспомнить из истории страшный для России предыдущий – 1921-й год, - то ясно, что сатирический фельетон написан, выражаясь языком современной журналистики, «в тему», на злобу дня. Примечательно, что использованные в нем художественные приемы не еди-

ничны, к ним писатель еще не раз вернется при создании сатирически заостренных и гротескных образов в повестях «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце» и в ряде других произведений.

Вот что писал по этому поводу известный российский ученый Василий Новиков: «В лучших своих фельетонах Булгаков достигает удивительной достоверности, как бы фиксируя случай таким, каким он был в жизни, и неожиданным поворотом ситуации раскрывает подноготную. Он мастерски использует эффект неожиданности»[1].

В начале 20-х годов у Булгакова довольно сильна еще была вера в закономерность тех новых революционных процессов, которые происходили в молодой советской республике. Поэтому, наряду с драматическими и саркастическими нотками, в фельетонах писателя дает о себе знать и оптимистический настрой. Это можно наблюдать, скажем, в «Столице в блокноте» (1923), где писатель переключает внимание на положительные стороны жизни – на развивающуюся Москву, ее новостройки.

Очерк М.Булгакова открывается параграфом, носящим декларативно-лозунговый характер, - «Бог Ремонт». И это название действительно отражает умонастроение автора: «Я с чувством наслаждения прохожу теперь пассажи. Петровка и Кузнецкий в сумерки горят огнями. И буйные гаммы красок за стеклами – улыбающиеся лики игрушек кустарей» (с. 251). Булгаков не скрывает своего восхищения рабочими-строителями, созидателями нового.

Очерк завершается оптимистическим восклицанием: «Лифты пошли! Сам видел сегодня. Имею я право верить своим глазам?» (с. 251).

Ранние рассказы М.Булгакова – другая примечательная страница его творчества. Некоторые из них продолжа-

[1] Новиков В. Ранняя проза М.Булгакова // Булгаков М.А. Повести. Рассказы. Фельетоны. – М., Сов. писатель, 1988, с. 7

ют линию фельетонов, в которых, как мы отметили, писатель, наряду с развенчанием отрицательных явлений, приветствовал и ростки нового в столичной жизни.

Характерен рассказ «Сорок сороков» (1923), где представлено несколько панорамных картин столицы начала 20-х годов. Писатель рисует, по его собственному признанию, «голые времена» 1921 года и с неподдельной радостью замечает, как оживает Москва, как за стеклами «Метрополя» сверкают цветные книжные обложки, а в центре столицы выстраиваются в ряд киоски, заваленные газетами и журналами; издали привлекает внимание горожан светящийся шар «Госкино II».

«Москва! Я вижу тебя в небоскребах», - мечтательно пишет он в очерке «Москва 20-х годов». Как это напоминает нам В.Маяковского, вставшего «грудью у витринных книжных груд». Но пролетарский поэт напишет об этом позже М.Булгакова.

В начале 20-х годов в творчестве молодого писателя появляются рассказы, посвященные теме революции и гражданской войны. В них писатель-гуманист выступает с критикой жестокости, проявленной в эти суровые годы как со стороны белых, так и красных. Показательны в этом отношении такие ранние рассказы, как «Необыкновенные приключения доктора» (1922), «Китайская история» (1923), «Красная корона» (1922), «В ночь на 3-е число» (1922) и некоторые другие.

Так, в раннем автобиографическом рассказе «Необыкновенные приключения доктора», созданном в форме дневниковых записей, автор повествует о докторе N. Перед нами встает образ интеллигентного человека, растерявшегося от быстрой смены событий в окружающем его мире. В отчаянии обращаясь к судьбе, он вопрошает: «За что ты гонишь меня, судьба?! Почему я не родился сто лет тому назад?»

Герой потрясен стремительной сменой власти. «Меня мобилизовала пятая по счету власть… К пяти часам все спуталось. Это – «ихние». На западной пулеметы стрекотали – «наши». Бегут какие-то с винтовками. Вообще – вздор. Извозчики едут. Слышу, говорят: «Новая власть тут…»[1].

Писатель с документальной точностью рисует некоторые эпизоды, рассказывающие о событиях гражданской войны на Северном Кавказе. Он показывает, как белые казаки расправляются с непокорными чеченцами. Они сжигают чеченские аулы, убивают ни в чем не повинных жителей. Сколько тревоги и боли вызывают подобные действия! На поле боя складывается какая-то неясная обстановка, в которой трудно разобраться, где враг и где свои. Герой потрясен увиденным.

Анализируя рассказ «Необыкновенные приключения доктора», критик В.Новиков предполагает, что «… может быть, впервые в творчестве Булгакова *здесь* (курсив наш – С.С.) звучит проблема выбора: как быть? Где справедливость?» Обращаясь к тексту произведения, он отмечает, что доктор завидует фельдшеру Голендрюку, удравшему от бойни домой. И герой записок готов последовать за Голендрюком: «Сегодня я сообразил, наконец. О, бессмертный Голендрюк! Довольно глупости, безумия … Я сыт по горло и совершенно загрызен вшами. Быть интеллигентом вовсе не значит быть идиотом… Довольно!»

Записки кончаются авторским восклицанием, которое актуально для всех эпох и поколений: «Проклятие войнам отныне и навеки!»

Еще одна важная тема раннего творчества М.А.Булгакова – борьба с бюрократией. Надо сказать, что эта тема была очень актуальной в 20-е годы. К ней обра-

[1] Булгаков М.А. Записки на манжетах. Ранняя автобиографическая проза. – М., Худ. лит., 1988, с. 74.

щались многие его современники. Достаточно вспомнить В.Маяковского, автора «Прозаседавшихся».

Критике бюрократизма посвящен рассказ М.Булгакова «Похождения Чичикова» (1922). В нем высмеивается прожектерство и бескультурье. Рассказ состоит из одних сатирических моментов - комичных, неприхотливых и в то же время острых и едких. Здесь перед нами встает нэпманская Москва, которая словно напоминает гоголевских героев из поэмы «Мертвые души» во главе с проходимцем-авантюристом Чичиковым.

Вот главное действующее лицо снимает в аренду доходное предприятие – «Пампуш на Твербуле» (памятник Пушкину на Тверском бульваре). Необходимо справки представить? Ведомости? – эти вопросы звучат в начале произведения. «Двух часов не прошло, представил и ведомость. По всей форме. Печатей столько, как в небе звезд. И подписи налицо. За заведующего – Неуважай-Корыто, за секретаря – Кувшинное Рыло, за председателя тарифно-расценочной комиссии – Елизавета Воробей» (с. 234).

Далее автор отмечает: «… Уму непостижимо, что он вытворял. Основал трест для выделки железа из деревянных опилок и тоже ссуду получил. Вошел пайщиком в огромный кооператив и всю Москву накормил колбасой из дохлого мяса. Помещица Коробочка, услышав, что теперь в Москве «все разрешено», пожелала недвижимость приобрести; он вошел в компанию с Замухрышкиным и Утешительным и продал ей Манеж… Взял подряд на электрификацию города, от которого в три года никуда не доскачешь, и, войдя в контакт с бывшим городничим, разметал какой-то забор, поставил вехи, чтобы было похоже на планировку, а насчет денег, отпущенных на электрификацию, написал, что их у него отняли банды капитана Копейкина» (с. 235).

Внимательный взгляд читателя, конечно же, заметит, что не только бессмертные гоголевские типы стали участ-

никами событий 20-х годов. Вся повесть Булгакова написана как «стилизация и имитация»Гоголя: название произведения, имена персонажей, пестрящий гоголевскими выражениями язык… И в то же время есть бросающиеся в глаза отличия. На них указывает стремительный темп повествования, где каждая фраза стреляет, как знаменитое чеховское ружье, а в каждом абзаце мы видим законченную современную сатирическую тему. Продолжая классические традиции русской литературы XIX века, и особенно гоголевские, Булгаков развивает их в новых творческих условиях, в применении к новой действительности. Показательно, что «Похождения Чичикова» написаны, скорее, в стиле, который станет характерным для Ильфа и Петрова, хотя до их прихода в литературу оставалось еще несколько лет.

Совершенно справедливо отмечает Л.Яновская, что «воскрешенный Булгаковым Чичиков – уже не гоголевский, булгаковский Чичиков – отразился у Ильфа и Петрова в подпольном миллионере Корейко, который производит свою аферу по электрификации города, «от которого в три года никуда не доскачешь»; и хотя Корейко не арендовал Пампуш на Тверском бульваре, но зато по соседству, на Сретенском, переливал из бочки в бочку обыкновенную воду – это называлось «Химическая артель «Реванш». И в мадам Грицацуевой, как будто никак не похожей на гоголевскую Коробочку, обозначится явственная связь с Коробочкой булгаковской…»[1].

В рассказах «№ 13. Дом Эльпит-Рабкоммуна» (1922) и «Четыре портрета» (1923) под острым сатирическим углом затронута тема старого мира и его бездуховных обитателей. С присущим автору сарказмом выведены характеры ограниченных людей, рассматривающих происходящие

[1] Яновская Л. Творческий путь М.Булгакова. – М., Просвещение, 1983, с. 95.

исторические процессы как неприятный затянувшийся эпизод человеческого существования. Какую же оценку дает этим людям писатель? Совершенно однозначную. Они жалки, смешны и отвратительны. Но вместе с тем писатель и не с победителями. Булгаков не разделял известной позиции тех, кто стоял «над схваткой» и становился в позу хладнокровных наблюдателей. Напротив, художник болезненно реагировал на все происходящее в Москве, ощущая шаткость своей собственной позиции между победившими и побежденными. Он честно и настойчиво стремится обрести свое место в новой жизни, понять смысл происходящего.

Итак, как видим, в ранней прозе М.Булгакова освещаются самые различные темы, создана богатая многоликая галерея разнообразных социальных типов. Среди них нетрудно найти обывателей, приспособленцев. Так, например, тип мещанина убедительно нарисован Булгаковым в его рассказе «Четыре портрета». Это «бывший присяжный поверенный», между прочим, «один из самых сообразительных людей в Москве», окопавшийся в своей квартире «не просто так, а основательно».

А в одной из глав рассказа «Столица в блокноте» – «Триллионер» – всплывет фигура богатого нэпмана с глазами, похожими «на две десятки одесской работы», который понимает, что «находится в компании денежных младенцев». Как же должен был Булгаков искренне ненавидеть нэпманов, если мог с едким сарказмом сказать о герое следующее: «Вошел некто, перед которым все побледнело и даже серебряные ложки съежились и сделались похожими на подержанное фраже» (с. 49).

Многие отрицательные типы, нарисованные писателем в ранних фельетонах, очерках и рассказах, будут обогащены и развиты в его последующих художественных произведениях. Гротескное повествование о чиновниках,

не умеющих, да и не желающих работать, будет отражено в «Записках на манжетах»; государственная бюрократическая машина, которая с течением времени будет набирать обороты и превращать многих людей в винтики, в придатки, найдет свое отражение в фантастической «Дьяволиаде»; перо, нацеленное на злобу дня, вскроет многочисленные изъяны и перегибы советского общества в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце».

В том же 1922 году в газете «Накануне» (№ 8) была напечатана первая часть маленькой повести «Записки на манжетах» с посвящением: «Плавающим, путешествующим и страждущим писателям русским». Вторая часть этой повести вышла в журнале «Россия» (1923, № 5). Впервые в творчество молодого писателя входит тема искусства; намечена «проблема верности творческой личности своему призванию».

Действие повести М.Булгакова происходит в провинции, на юге, позже в столице. Писатель изображает атмосферу культурного строительства во Владикавказе в 1920 году, сразу же после окончательного установления Советской власти. Здесь художник воссоздает обязательный в те годы Цех поэтов, литературные вечера, поиски нового революционного репертуара для театра. Героем повести «Записки на манжетах», как мы узнаем, является Михаил - интеллигентный человек, литератор, вихрем гражданской войны забрасываемый то на север, то на юг страны. Михаил аполитичен, он устал от «этой идиотской войны», нужда выбила его из колеи, он стал «слабым и боязливым».

С нескрываемым юмором рассказывает писатель о службе своего героя в Подотделе искусств. Это чиновник, ярый защитник классического искусства. Он ведет непримиримую борьбу с нигилистами, которые пытаются уничтожить классическое искусство прошлого, якобы неприем-

лемое для пролетариата, и призывают сбросить «с корабля современности» Пушкина, Гоголя, Достоевского и других классиков.

Следует отметить, что, разоблачая различного рода нигилистов от искусства, Булгаков в то же время отдавал должное честным писателям, как Е.Замятин, В.Вересаев, П.Попов и т.д., он создавал даже литературные портреты некоторых своих художников-современников.

Большой интерес представляет и тот факт, что М.Булгаков почти с документальной точностью рисует эпизоды с писателями. Так, он отмечает, что у А.С.Серафимовича «усталые глаза, глухой голос». Это представляется нам очень емкой и точной деталью: почти всю гражданскую войну А.Серафимович ездил по фронтам в качестве корреспондента «Правды» и «Известий», а в 1920 году на Южном фронте погиб его сын.

Во второй части «Записок на манжетах», художник рассказывает не только о литераторах, но гротескно повествует о современных чиновниках, не имеющих никакого желания работать. «Я против смертной казни. Но если madam Крицкую поведут расстреливать, я пойду смотреть. То же и барышню в котиковой шапочке. И Лидочку, помощницу делопроизводителя. «Вон-Помелом!»

Герой повести «Записки на манжетах» в ярости от бессмысленной «деятельности» служащих барышень и дам.

«Кто у нас не проведен приказом?!

Ответ:

- Ни один не проведен.

Но самое лучшее: не проведен основоположник Лито старик! – Что? И я сам не проведен?! Да что же это такое?!

- Вы, вероятно, не писали анкету?

- Я не писал? Я писал у вас 4 анкеты. И лично вам дал их в руки. С теми, что писал раньше, будет – 113 анкет.

- Значит, затерялась. Пишите наново»[1].

Небезынтересно отметить, что к сатирическим образам модных, пустых барышень Булгаков обратится позже и в своей «Дьяволиаде». Здесь важно подчеркнуть, что этот тип бездуховной барышни был весьма характерен для 20-х годов. Это о них талантливый фельетонист А.Аверченко писал из своего эмигрантского «далека», что «в Москве на миллион жителей приходится около 120 тысяч советских барышень, служащих в советских учреждениях»[2].

Таким образом, в «Записках на манжетах» в юмористическом, а порой и в резко сатирическом плане высмеиваются, говоря словами автора, «бесчисленные уродства нашего быта», дается, по его же признанию, «изображение страшных черт моего народа, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М.Е.Салтыкова-Щедрина»[3].

Если сопоставить текст повести с историческими источниками (письмами, дневниками, мемуарами и т.п.), то становится очевидной работа творческого воображения писателя, позволившая ему, отталкиваясь от конкретных фактов, многое обобщать и создавать яркие, типические характеры.

Писатель переиначивает последовательность изложения событий, заменяет подлинные имена героев вымышленными. В мемуарной литературе это следовало бы считать недопустимым, но в художественной литературе, напротив, вполне уместно. В «Записках на манжетах» Булгаков смотрел на происходящие события и своих героев со стороны. Из автобиографии родилась повесть, в художест-

---

[1] Булгаков М.А. Записки на манжетах. Ранняя автобиографическая проза. – М., Худ. лит., 1988, с. 425.

[2] Аверченко А. Кубарем по за границам. – М., Современные проблемы, 1927, с. 216.

[3] Булгаков М. Из литературного наследия: Письма // Октябрь, 1987, № 6, с. 178.

венных образах которой воплотилась обретенная автором ценой больших творческих усилий истина, жизненная правда.

Из всего сказанного о фельетонах, корреспонденциях, рассказах и повестях раннего периода творчества Булгакова можно сделать вывод, что первая проба пера писателя в малых жанровых формах, поиски путей наиболее экономного воплощения художественного замысла были в основном плодотворными. Правда, не все получалось у молодого Булгакова так удачно, как это будет иметь место в его зрелом творчестве.

В ранних произведениях юмористической, сатирической направленности встречалась порой рыхлая композиция, схематичные образы, примитивные сюжеты и т.п. Достаточно указать на то, что само повествование в «Записках на манжетах» дано в сплошных диалогах, порой сбивчивых, противоречивых. И, хотя в «Записках на манжетах» мастерство Булгакова еще не достигло достаточной идейной и художественной зрелости, но это нисколько не перечеркивает значения первых его произведений, составивших важный этап в формировании таланта будущего писателя-сатирика.

В 1921-1923 годах, когда Булгаков находился в поисках своего стиля, новых форм обобщения жизни, основная трудность для него, как писателя-гражданина, честного и правдивого, была в том, чтобы не стать на путь конъюнктуры, приспособленчества, характерных для многих его современников, особенно поэтов-пролеткультовцев. Он не мог и не хотел плыть по течению, быть безразличным, «добру и злу внимая равнодушно».

Уже его ранние произведения, как мы видели, свидетельствуют о том, что М.Булгаков умел подмечать отрицательные тенденции времени. Опыт раннего творчества оказался для него очень полезным в дальнейшем.

Именно в начале 20-х годов, в написании фельетонов, рассказов, повестей, которые явились своеобразной маленькой лабораторией, оттачивался его талант писателя-сатирика. И поэтому их можно рассматривать как своеобразную увертюру к более серьезным, социально значимым сатирическим произведениям, какими в первую очередь стали повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце» и всемирно известный роман «Мастер и Маргарита».

«Дьяволиада» была напечатана в 1924 году в сборнике «Недра» (№ 4) с подзаголовком «Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя». От начала до конца повествования в созданном писателем престранном, таинственном и мистическом мире все двусмысленно, парадоксально, ирреально и невнятно. Вроде бы фабула очень проста: близнецы доводят до сумасшествия маленького чиновника Короткова, занимающего в вымышленном учреждении «Спимат» скромную должность делопроизводителя. Но даже и сама служба чиновника представляется двусмысленной: какой же Коротков делопроизводитель, если он не производит никакого дела, не занят никакой общественно-полезной деятельностью. «Работа» Короткова настолько бесплодная, заключающаяся в постоянной беготне, что и сам герой, по мысли Булгакова, в определенные моменты своих хождений по начальственным кабинетам начинает сомневаться – Коротков он или Колобков, за которого его принимают многие сослуживцы.

С самых же первых строк читателю сообщаются основные сведения о главном персонаже. Варфоломей Коротков – «нежный тихий блондин», служит уже целых одиннадцать месяцев делопроизводителем в Спимате (Главная центральная база спичечных материалов) и «совершенно вытравил у себя в душе мысль, что существуют на свете так называемые превратности судьбы, а взамен нее приобрел уверенность, что он, Коротков, будет слу-

жить в базе «до окончания жизни на земном шаре» (с. 7).

Авторская ирония заставляет задуматься с первых же строк повести. Даже его благородное старорусское имя и физические достоинства следует воспринимать в прямо противоположном смысле слова. Коротков в повести – человек высокого роста, и это общепризнанное физическое преимущество мужчины вступает в разительный контраст с мелочным характером и поведением недальновидного и жалкого существа. Наивно-порядочный, забитый, абсолютно непрактичный, он встает в позу несправедливо обиженного «маленького» человека. Точно такая же авторская ирония сквозит в имени Варфоломей, которое является старым, исконно русским и присутствует во многих библейских летописях. Но Варфоломей Коротков своими чертами характера и манерой поведения, отличающейся занудливостью и слабоумием, резко противостоит образам типичных булгаковских интеллигентов, талантливых мастеров и изобретателей, подлинных поэтов или писателей. Таким образом, по ходу развития сюжета повести становится очевидным, что ничего библейского, а тем более пророческого в Короткове нет. Он, скорее всего, напоминает маленьких незаметных чиновников, в свое время блестяще выведенных Гоголем и Достоевским.

Все беды главного героя начинаются с того, что зарплата работникам Спимата выдается с опозданием. Да еще, как ни трагикомично, выдается она не деньгами, а продуктами производства. Коротков, «нежный, тихий блондин», всю ночь занимался испытанием полученных в счет зарплаты спичек; из трех коробок спичек зажглось только 63, но одна из них так стрельнула, что огненные брызги попали в глаз, и наутро ему, «излишне осторожному», пришлось идти на работу с повязкой на левом глазу. А на рабочем столе его уже ждала бумага, где запрашивалось, «будет ли выдано машинисткам обмундирование».

Коротков идет за советом к заведующему. И здесь опять происходит случайное недоразумение, которое приводит к трагическим последствиям. Герой посмел выразить свое неуважение человеку, стоящему перед дверью заведующего. Помимо этого, «недальновидный Коротков сделал то, чего делать ни в коем случае не следовало, - обиделся». И выяснилось, что прежнего заведующего уволили, и перед дверью стоял новый – всесильный, властный, грубый, скорый на руку, бескультурный и малограмотный.

«Лысый квадратный неожиданно рассердился. Глазки его вспыхнули желтоватыми искорками.

- Вы, товарищ, – сказал он, оглушая Короткова кастрюльными звуками, – настолько неразвиты, что не понимаете значения самых простых служебных надписей («Без доклада не входить» – такая надпись на двери была. – «Я и иду с докладом», – сглупил Коротков). «Я положительно удивляюсь, как вы служили до сих пор. Вообще, тут у вас много интересного, например, эти подбитые глаза на каждом шагу. Ну, ничего, это мы все приведем в порядок» (с. 12).

Уловив опасность ситуации, «нежный блондин» решил исправить «это дельце». «Вот ты увидишь, как это так Коротков неразвит», - про себя возражал он новому начальству. И моментально сочинил ответ на запрос подотдела комплектования, в котором сообщалось, что «всем машинисткам и женщинам вообще своевременно будут выданы солдатские кальсоны». Подобный ответ он составил, опираясь на резолюцию нового начальника. Коротков представить себе не мог, что фамилия заведующего – Кальсонер, и что он, перепутав его фамилию с кальсонами, жестоко поплатится за это недоразумение местом в Спимате, где надеялся прослужить «до окончания жизни на земном шаре».

Наступили худшие дни в жизни Короткова. На следующее утро он узнал, что «за недопустимо халатное отношение к своим обязанностям, вызывающее поведение и вопиющую путаницу в важных служебных бумагах, а равно и за появление на службе в безобразном виде разбитого, по-видимому, в драке лица, тов. Коротков увольняется…» (с. 14).

Откуда было знать бедному Короткову, что фамилия нового заведующего Кальсонер. Он прочитал вместо «Кальсонер» – «кальсоны». «Он с маленькой буквы пишет фамилию!» – говорит опечаленный герой повести.

И с этого момента начинается развитие сатирического сюжета. Кальсонер «страшно» занят. Никто не уделяет Короткову внимания: все якобы заняты и работают. В Спимате создается видимость рабочей атмосферы, ибо никакой серьезной работы здесь нет. «Возникает некое царство теней, жители которого деловито обмениваются «входящими-исходящими», изводят рулоны бумаги, бешено активничают от 10 до 4, а истинное дело либо тормозится, либо даже откатывается назад. Опять же на поверку получается паразитизм, но только с ярлыком «трудовой»[1].

Завязка повести заключается в таинственном раздвоении Кальсонера. По ходу сюжета положение усложняется появлением двойника самого Короткова – служащего Центроснаба Колобкова. Важно подчеркнуть, что в первой половине повести приключения Короткова развиваются на вполне реальной почве, хотя в то же время персонажи и действия, изображенные М.Булгаковым, кажутся фантастическими.

Но по ходу развертывания сюжета общий фантастический фон начинает вырисовываться как объективная ре-

[1] Ершов Л.Ф. Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество М.Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. – Книга 1. – Л., Наука, 1991, с. 36.

альность. Булгаков так мастерски переплавляет одно явление и состояние души человеческой в другую плоскость, что фантастические события, разворачивающиеся с калейдоскопической быстротой, представляются вполне реальными в условиях существования бюрократической системы. Дьявольское наваждение пронизывает страницы повести, героев; а вместе с ними и читатели теряются в бесконечных лабиринтах, бессмысленных передвижениях по кабинетам, где много трескотни, излишнего шума, сутолоки – и нет абсолютно никакой реальной деятельности в огромном девятиэтажном здании. Коротков с путаными и бессвязными объяснениями обращается к самым разным людям, занимающим определенные посты в административных учреждениях. От них в принципе зависит и сама судьба героя. Примечательно, что его выслушивают, но никто не понимает, не сочувствует, не принимает всерьез и не обращает должного внимания на бессмысленность его речей. Вот как в Бюро претензий энергичный блондин в синем костюме прерывает рассказ Короткова о документах, Кальсонере и коте :

«- Ну, это вздор, - ответил синий, - обмундирование дадим, и рубахи, и простыни. Если в Иркутск, так даже и полушубок подержанный. Короче» (с. 34).

Далее мы сталкиваемся с неожиданными замечаниями редактора газеты: «Вы знаете, - перебил хозяин взволнованно, - я из-за него сижу на полу. Вот-с, полюбуйтесь. Ну, что он понимает в журналистике?» (с. 29). Или: «Нас держат в загоне, несмотря на все наше значение… Интриги… Но-о, мы развернемся, не беспокойтесь…» (с. 28-29).

Как видим, каждый из собеседников Короткова занят своими мыслями, поглощен разрешением своих собственных проблем и отвечает ему либо чисто машинально – «с позиции своего служебного положения», либо реагируя на что-то обидевшее его в словах Короткова.

Общий комизм ситуации усугубляется еще и тем, что показанный Булгаковым в этой повести чиновничий аппарат как бы изнутри подорван наушничеством и доносами. Отразить подобные позорные явления тех лет в обнаженном виде Булгаков еще не осмеливается (в более открытой и саркастической форме это найдет свое достойное отражение в романе «Мастер и Маргарита»), однако, исподволь такая тема все же проходит в «Дьяволиаде». Так, после первого суматошного дня некий старик сообщает делопроизводителю Короткову об увольнении Кальсонера. Краткий диалог сопровождается заключительной фразой старика с хладнокровным и убийственным значением:

« – Оба вместе переведены, а на место Кальсонера – Чекушин.

- Что? – не помня себя от радости, крикнул Коротков. – Кальсонера выкинули?

- Точно так-с. *День всего успел поуправлять, и вышибли»* (с.20).

В одном предложении емко схвачены главные принципы назначения на руководящие должности в иерархической лестнице государственного управления в стране. Людей в те годы часто передвигали по служебной лестнице, как фишки на шахматной доске, а увольняли без должных оснований, по слухам, доносам или прихоти вышестоящих организаций.

Само собой разумеется, что под мифическим управляющим «в фуражке и с портфелем под мышкой» дан отрицательный тип бюрократа, волонтера и самодура, который за один-единственный день управления развил кипучую «деятельность»: в редакции передал всю мебель в Спимат, а в Спимате распорядился – «прежних всех в шею!» Но в то же самое время за внешним комическим содержанием скрывается глубокий сатирический смысл, вносимый автором. За однодневной работой некоего Кальсо-

нера, тем не менее, наверняка стоят доносы, разного рода сфабрикованные сведения о безликой и бесперспективной деятельности организатора в Спимате. Всеобщий страх, пустивший в тоталитарном обществе глубокие корни, беспрепятственно позволял увольнять любого человека с должности по прошествии одного-единственного рабочего дня.

Важно отметить, что сатирически изображены в повести и бюрократические проволочки, связанные с выдачей удостоверения личности. Вспомним, как Коротков теряет не только работу, но и свидетельство о праве на жительство, которое ворует в трамвайной давке какой-то Колобков. Совершенно разбитый Коротков обращается за помощью в учреждение, расположенное в «небольшом здании неприятной архитектуры». Героя возмущает равнодушие и бездушие представителей госучреждений.

«Серый человек, косой и мрачный, глядя не на Короткова, а куда-то в сторону, спросил:

- Куда ты лезешь?

- Я, товарищ, Коротков, Вэ Пэ, у которого только что украли документы… Все до единого… Меня забрать могут…

- И очень просто, - подтвердил человек на крыльце.

- Так вот позвольте…

- Пущай Коротков самолично и придет.

- Так я же, товарищ, Коротков.

- Удостоверение дай.

- Украли его у меня только что, - застонал Коротков, - украли, товарищ, молодой человек с усиками.

- С усиками? Это, стало быть, Колобков. Беспременно, он. Он в нашем районе специяльно работает. Ты его теперь по чайным ищи.

- Товарищ, я не могу, - заплакал Коротков, - мне в Спимат нужно к Кальсонеру. Пустите меня.

- Удостоверение дай, что украли.

- От кого?

- От домового» (с. 21).

Каламбур («домовой» вместо «домоуправ») в структуре данной фантасмагорической «Дьяволиады» уже не является чем-то необычным.

В этой связи следует подчеркнуть, что словесный каламбур с удостоверением личности имеет совершенно конкретный политический подтекст. Как видим, для получения паспортного свидетельства, удостоверяющего должность делопроизводителя, надобно представить удостоверение, что обладателем сего документа является Коротков. Бюрократия, по справедливому замечанию Булгакова, - одно из самых страшных зол в любом обществе, и оно в данном случае порождает в среде служащих бесконечное движение по замкнутому кругу. Человеческое поведение в таких условиях становится непредсказуемым. Но когда главный герой все же получает злосчастный документ, то там значится: «Предъявитель сего есть действительно предъявитель…» (с. 35). История с удостоверением личности, помноженная на стремительный бег событий, где Коротков в бесконечных хождениях пытается себя защитить, приводит героя к умопомешательству и гибели.

Итак, после знакомства с образом Короткова возникает закономерный вопрос: в чем же нам в первую очередь видится его трагедия? Прежде всего, в существовании бюрократической государственной машины, обезличивающей человеческую личность. Конечно, можно назвать и несколько других причин, среди которых природная слабость, умственная ограниченность и недальновидность героя, неспособность сопротивляться, что ставит его в положение угодника. Но все это - сопутствующие причины, по которым он оказывается человеком жалким и беспомощным. А вот в бюрократизме, низводящем человека до при-

датка общего государственного устройства России, Булгаков усматривает основной корень зла.

Точно такое же сатирическое осуждение получает у писателя вопиющее безделье массы служащих, мелких чиновников, занятых исключительно пустыми перемещениями по отделам и секциям. Примечательно, что при изображении некоторых действующих лиц Булгаков пользуется лишь наброском общих социально-типических черт, поглощающих их индивидуальные особенности. В других случаях имен вообще практически нет – есть только краткие названия, более напоминающие нам обыкновенные клички. Например, старик, не раз встречающийся Короткову на его пути, назван с иронией «люстриновым старичком». Булгаков также не дает портрета заведующего «Бюро претензий» - это просто человек «в синем». Его бездуховная сущность раскрывается с помощью речевой характеристики. Человек «в синем» выкрикивает пустые слова и бессмысленные лозунги типа:

«-Товарищ! Без истерики. Конкретно и абстрактно изложите письменно и устно, срочно и секретно… Не отнимайте время у занятого человека. По коридорам не ходить! Не плевать!.. Разменом денег не затруднять!» (с. 35). А «люстриновый старичок» даже Библию приспособил к бюрократическому канону: «Сказано в заповеди тринадцатой: не входи без доклада к ближнему твоему …» (с. 35).

Здесь хочется особо подчеркнуть, что ничем не отличается от этого глуповатого чиновника и образ его секретаря, выскакивающего в «Дьяволиаде», как кукла из ящика письменного стола. Он тоже лишен имени. Становится очевидным, что Булгаков сознательно рисует не галерею развернутых социально-типических характеров, а создает обобщающий типовой портрет бездуховных бюрократов-чиновников, в центре которого – затравленный Коротков.

Продолжая гоголевские и, особенно, щедринские

традиции в обличении бюрократической машины управления, автор «Дьяволиады» создает образы, во многом напоминающие и щедринских градоначальников из «Истории одного города». Для того, чтобы править, не надо обладать умом, сообразительностью. Достаточно вместо головы иметь органчик, который постоянно произносит только два слова: «Запорю, не потерплю!» Булгаковскому бюрократу тоже доступны в форме команды слова: «Держать!» да «Не пущать!». Неудивительно поэтому, что «внешние приметы образов («деревянность» и марионеточность) обретают метонимическое значение и с особой силой подчеркивают бездушие бюрократической машины. Эту машину Булгаков, как и Маяковский, рисует в гиперболическом виде. Чинуши не хотят внимать воплям Короткова о помощи. А бездушная машина, словно ротационная махина, выдает целый поток бумаг «входящих» и «исходящих», от которых нет спасения никому, в том числе и чинушам»[1].

Критик здесь не случайно упомянул и В.Маяковского – автора «Прозаседавшихся», в поэзии которого, как мы уже отмечали, обличение бюрократизма заняло очень важное место.

В «Дьяволиаде» Булгаков особенно фиксирует внимание на том, что бюрократия и чинопочитание неразрывно связаны друг с другом. Советские правящие бюрократы своими казенными распоряжениями одурманивают и оглупляют всех зависящих от них мелких чиновников. В результате последние, доведенные до отупения всей бездуховной обстановкой, царящей в Спимате, действительно становятся механическими исполнителями воли бюрократического начальства.

Хотелось бы в связи с этим вспомнить замечательные слова Франца Кафки из романа «Замок»: «Невозможно так

---

[1] Новиков В. Ранняя проза М.Булгакова // Булгаков М.А. Повести. Рассказы. Фельетоны. – М., Сов.писатель, 1988, с. 21.

отупеть, чтобы ко всему привыкнуть». Главный герой Коротков и многие сослуживцы оказываются в той фантастической ситуации, где возможны всякого рода неожиданности и парадоксы. Писатель-сатирик умело использует прием художественного гротеска, который помогает ему предельно заострить уродства бюрократического управления.

Причем, один фантастический эпизод словно накладывается на другой, который усиливает общую сатирическую направленность всей повести. Писателем выстраивается цепочка уродливых явлений, мельчайшие звенья которой тесно взаимосвязаны между собой; ряд нелепиц стремительно нарастает по принципу «снежного кома», с которым мы частично встречаемся еще в повести «Записки на манжетах». В «Дьяволиаде» этот принцип значительно расширился.

В чем же заключается сущность этого художественного приема? Прежде всего, в нагромождении событий, вызванных общей неразберихой, черными бесовскими котами (по признанию самого героя), одним словом – дьявольщиной.

Используя элементы фантастики в повести «Дьяволиада», Булгаков заострил внимание на бюрократическом аппарате власти, порождающей различные конфликты, возникающие всякий раз, когда человек оказывается не на своем месте, но мысленно все время представляет себе, то находится при деле. В реальной жизни из такого противоречия, как правило, вытекают непоправимые трагические последствия; у Булгакова эта ситуация облекается в форму фантастического отображения действительности, где определенную роль сыграло дьявольское наваждение. Однако, если присмотреться к сюжету «Дьяволиады» внимательнее, то станет очевидно, что и сам дьявол как воплощение зла выступает условной фигурой. На этот факт обратил особое внимание исследователь творчества

М.Булгакова Мирон Петровский. В работе «Стал сатириком нашей эпохи…» он, в частности, подметил, что путающийся под ногами и превращающийся в черного кота бес нужен был Булгакову исключительно для отвода глаз. Заметно, что мистическая сила не перерастает границ беспредельности в своих злодеяниях, образ не расширяется до крупных масштабов и широких обобщений. Критик в связи с этим провел даже аналогию между вечно философствующим Воландом («Мастер и Маргарита») и мелким бюрократическим бесом в «Дьяволиде». Такой дьявол, по мнению М.Петровского, неприятен лишь тем, что, как вирус, проникает в общественную среду и изнутри разрушает ее. Но он не препятствует развитию основной мысли писателя, который пророчески доказал опасность и бесчеловечность советской бюрократической системы в целом.

В этом самом дьявольском круговороте, собственно говоря, и гибнет главный герой Коротков. Чтобы представить эту гибель не только в фантастическом, но и в реальном плане, Булгаков разбивает все похождения героя на несколько жизненных этапов, каждый из которых драматичнее другого, и, в конечном итоге, подводит к гибели Короткова. Вот Коротков, как бельмо на глазу у служащих, непроизвольно путает подпись нового начальника, носящего необычную фамилию «Кальсонер», - со строчкой деловой бумаги. Его встреча с самим Кальсонером окончательно выбивает Короткова из колеи, лишает его способности трезво анализировать происходящие с ним дьявольские метаморфозы.

Затем он входит в здание Центроснаба. «Наудачу Коротков устремляется в эти двери и видит стеклянные огромные клетки и много белокурых женщин, бегавших между ними. Коротков открыл первую стеклянную перегородку и увидел за нею какого-то человека в синем костюме. Он лежал на столе и весело смеялся в телефон. Во втором отде-

лении на столе было полное собрание сочинений Шеллера-Михайлова, а возле собрания неизвестная пожилая женщина в платке взвешивала на весах сушеную и дурно пахнущую рыбу. В третьем царил дробный непрерывный грохот и звоночки – там за шестью машинами писали и смеялись шесть светлых мелкозубых женщин» (с. 17).

Этот эпизод – всего лишь небольшая сценка из будней Спимата. Но вскоре гротеск как ситуация усиливается: «Он махнул огромной рукой, стена перед глазами Короткова распалась, и тридцать машин на столах, звякнув звоночками, заиграли фокстрот. Колыша бедрами, сладострастно поводя плечами, взбрасывая кремовыми ногами белую пену, парадом-алле двинулись тридцать женщин и пошли вокруг столов» (с. 35).

Выразительна и ситуация с подписью нового начальника, свидетельствующая об умении писателя за одним, вроде незначительным частным фактом видеть и раскрывать глубокий идейный смысл в той же самой гротескной манере. Путаница с подписью имеет свое логическое продолжение в тексте. Выясняется, что «клочок бумаги не только способен определить человеческие взаимоотношения - документ санкционирует поступки и, наконец, конституирует личность…» И потому «гротескна интонация обезумевшего Короткова: «Застрели ты меня на месте, но выправь ты мне какой ни на есть документик» (с. 35).

Необходимо отметить следующее: будь Коротков выносливее, посильнее духом, то, вероятно, смог бы выжить. Но герой не в состоянии сопротивляться превратностям судьбы, поэтому он терпит поражение и погибает. Однако перед нами не только трагедия одинокой личности; бросается в глаза, что в крутой водоворот судьбы втянуты и другие персонажи. Они тоже, по мысли Булгакова, становятся винтиками и придатками большого бюрократического аппарата в России тех лет, исполнителями чужой во-

ли. Как и главный герой – «маленький человек» – они обрисованы остро сатирически.

Повесть «Дьяволиада» свидетельствовала о том, что несомненным талантом сатирика автор сумел с помощью масштабного гротеска довести ситуацию до символического абсурда. При этом утрачивается чувство реальности даже в показе самого обыденного бюрократического аппарата с непомерно раздутыми штатами, бесконечными и никому не нужными командировками, следствием которых являлось преступное разбазаривание государственных средств. Более того, автор «Дьяволиады» взглядом сатирика сумел подметить и некоторые отрицательные стороны учрежденческого быта.

Известно, что многие «солидные» учреждения в начале 20-х годов располагались в бывших гостиницах или иных местах увеселительного характера. Конечно, огромный штат служащих так называемой Базы спичечных материалов, претендующей на роль крупного государственного аппарата, - это авторская ирония. Но за вымышленным Спиматом стоит не только развернутая метафора; само учреждение находится в бывшем ресторане «Альпийская роза», служащие претенциозно сидят под хрустальными люстрами, а в здании Центроснаба красуются таблички с золотыми оттисками. Это верно подмеченные черты бюрократического быта, где внешний лоск прикрывает всеобщую бездеятельность или полнейшую безрезультативность работы.

По сравнению с ранними рассказами и повестями, в том числе и «Записками на манжетах», где впервые уже дала о себе знать критика отдельных проявлений бюрократизма, в «Дьяволиаде» все это значительно углублено. Теперь, по мнению М.Булгакова, бюрократизм – страшное зло, которое должно быть искоренено. Хотя писатель не указывает конкретных путей искоренения этого зла, одна-

ко сама постановка столь важного, актуальнейшего вопроса имела большое значение. «Дьяволиада» органично сохраняет и приумножает не только целый ряд стилистических приемов, но и тематику «Записок на манжетах», а также более ранних рассказов. Просматривается более высокая ступень политического и сатирико-философского осмысления событий середины 20-х годов. Есть все основания утверждать, что «Дьяволиада» в своей критике бюрократизма, приспособленчества во многом предвосхищает итоговый роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита».

Как мы уже видели, в «Дьяволиаде» применен аналогичный способ веселого и несколько снисходительного переосмысления событий, неожиданного соединения знакомых лиц, авторских наблюдений и впечатлений. С одной стороны, кажется, что финал «Дьяволиады» разрешается средствами трагической сатиры, где возникает образ улицы с вечно спешащими пешеходами: «По пути Короткова прохожие сворачивали в стороны и вползали в подворотни, вспыхивали и гасли короткие свистки. Кто-то бешено порскал, улюлюкал, и загорались тревожные хриплые крики: «Держи!», с дробным грохотом опускались железные шторы, и какой-то хромой, сидя на трамвайной линии, визжал:

- Началось!» (с. 39).

Тем не менее, напускная стремительность и невероятность всех происходящих событий заставляют нас прийти к заключению о нереальности существования двойников, погубивших бедного делопроизводителя Короткова. Поэтому общий настрой повести не оставляет у читателей тех тяжелых впечатлений, которые, как правило, характерны для подлинной трагедии. И это при том несомненном факте, что «Дьяволиада» наводит читателей на серьезные размышления. К похожему мнению склоняется, к примеру, и критик В.Новиков. Он, в частности, пишет: «Финал по-

вести с точки зрения булгаковского замысла логичен (Коротков гибнет). С точки зрения сатирического мастерства, финал несколько авторски упрощен, решается в облегченном виде. Рисуется погоня за Коротковым, стрельба, даже из пулемета. А Коротков, поднявшись на лифте на 12-й этаж самого высокого дома в Москве, ведет с преследователями сражение … бильярдными шарами. Все происходит в духе американского кино, напоминая буффонады Чарли Чаплина. Ощущение трагичности судьбы Короткова исчезает.

Но сама повесть поражает силой гротеска и юмора, сатирическим мастерством, сарказмом»[1].

«Дьяволиада» незамедлительно была отмечена критикой. Среди отзывов самым существенным, на наш взгляд, является рецензия Евгения Замятина, оценившая ее весьма положительно. Рецензент обратил особое внимание на острую проблематику повести и похвалил автора за мастерски закрученный сюжет. Замятин также подчеркнул оригинальный стиль «Дьяволиады», который сопоставил с кинематографическим повествованием, отметил точные, короткие авторские высказывания и лаконичные обобщения. Правда, положительный характер рецензии сопровождался рядом серьезных замечаний (некоторые эпизоды повести все же вызвали его отрицательную реакцию), однако, в целом, они не умаляли значения этого произведения[2].

---

[1] Новиков В. Ранняя проза М.Булгакова // Булгаков М.А. Повести. Рассказы. Фельетоны. – М., Сов. писатель, 1988, с. 22.

[2] По мнению Е.Замятина, весьма положительно оценившего «Единственное модерное ископаемое в «Недрах», - «Дьяволиаду», … «вся повесть плоская, двухмерная, все – на поверхности, и никакой, даже вершковой, глубины сцены – нет». Он также отмечал: «Абсолютная ценность этой вещи Булгакова – уже очень какой-то бездумной, - невелика, но от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ» (Русский современник, 1924, кн. 2, с.264-266).

Отозвались на «Дьяволиаду» и некоторые другие критики. Так, Е.Мустангова, отмечая это произведение в числе других творений автора, писала в 1926 году: «… я знаю роман Булгакова «Белая гвардия» и книгу его «Дьяволиада» и думаю, что пора уже заговорить о Булгакове не только в связи с постановкой «Дней Турбиных», но и как о самостоятельном литературном явлении»[1].

Тремя годами позднее И.М.Нусинов в своем докладе о творчестве Булгакова указал: «Мелкий чиновник, который затерялся в советской государственной машине, - символе «Дьяволиады»… Новый государственный организм – «Дьяволиада», новый быт – такая гадость…, о которой Гоголь даже понятия не имел»[2]. А Влад Зархи все эти мнения словно бы подытожил: «Для Булгакова наш быт – это действительно фантастическая дьяволиада, в условиях которой он чувствует себя «невесело», в условиях которой он не может существовать…»[3].

В ряде рецензий содержится указание на связь «Дьяволиады» с традициями русской классической литературы. На это, в частности, впервые обратил внимание Евгений Замятин, а затем более обстоятельно говорил об этом В.Переверзев, также положительно отозвавшийся о произведении. Он писал: «Кроме рассмотренных произведений беллетристов старого поколения… мы имеем значительно меньшее по объему, но, пожалуй, более любопытное и тематически и стилистически произведение молодого беллетриста Булгакова… Стилистически автор учится у Достоевского… Нужно признать подражание довольно удачным, ибо избранный автором стиль прекрасно служит изображению той нервной развинченности и психической

[1] Мустангова Е. О Михаиле Булгакове // Жизнь искусства, 1926, № 45, с.13.
[2] Нусинов И.М. Путь М.Булгакова // Печать и революция 1929, кн. 4, с. 45, 47.
[3] На правом фланге / Комсомольская правда, 1927, 10 апреля.

растерянности, всегда готовой стать сумасшествием, которая явилась результатом революционной ломки канцелярских устоев»[1] .

Показательно, что в приведенных рецензиях тех лет неоднократно рядом с именем Булгакова упоминаются Гоголь и Достоевский. Это имеет под собой серьезное основание. Спустя много лет современные критики также обращают особое внимание на учебу Булгакова у классиков, на сохранение и приумножение традиций великих русских писателей в его творчестве. Оно и понятно: писатель сам признавался, что литература, с одной стороны, должна опираться на лучшие традиции классики, которую он любил и высоко ценил, а с другой стороны – своим сатирическим острием она устремлена в будущее. Влияние русской классической литературы, бесспорно, сказалось в повестях «Записки на манжетах» и «Дьяволиада». При создании «Записок на манжетах» Гоголь являлся для писателя кумиром и авторитетом; создавая «Дьяволиаду, он оставался верным тем же самым художественным принципам, традициям русской литературы девятнадцатого столетия и собственным пристрастиям. Но теперь путеводителем для Булгакова являлось не абстрактное творчество Гоголя, а конкретное его произведение.

В качестве подтверждения высказанной мысли приведем выдержку из статьи В.Сахарова «Прекрасное начало»: «В «Дьяволиаде» ощутимо молодое увлечение литературой, видны самозабвенная игра в фантастику и остроумные эксперименты со словом и сюжетом, заметны следы чтения «Записок сумасшедшего», откуда, безусловно, взята сама тема безумия «маленького человека», задавленного судьбой и смятого колесами российского бюрократического механизма. Здесь уже неповторимый стиль, точно най-

[1] Переверзев В. Новинки беллетристики // Печать и революция, 1924, № 5, с. 136.

денные подробности (вроде слетевшей шляпы извозчика, из-под которой разлетаются припрятанные денежные бумажки), появляются предвещающие роман «Мастер и Маргарита» фразы, типа: «Черная крылатка соткалась из воздуха» и черный кот с фосфорическими глазами, в которого превращается Кальсонер»[1].

Гоголевские традиции, которые оказались в ранних произведениях М.Булгакова, успешно продолжаются, как видим, и в его « Дьяволиаде». Именно в лучших традициях автора «Шинели» выдержан образ Короткова. Его можно смело назвать «литературным братом Акакия Акакиевича»[2] со столь только разницей, что «маленький человек» Гоголя – типичное порождение самодержавно-крепостнического строя Х1Х века, а Коротков – типичное порождение бюрократического тоталитарного строя 20-х годов ХХ века.

Итак, анализ произведений раннего периода творчества М.Булгакова дает основание говорить о демократизме его взглядов, реализме его художественного метода, несомненном сатирическом даровании. Как уже отмечалось выше, ранняя сатирическая проза писателя (особенно его «Записки на манжетах» и «Дьяволиада») свидетельствует об умении писателя подмечать отрицательные явления жизни, развенчивать их, выражать свое непримиримое отношение к обезличиванию человека, к засилью бюрократизма в советских учреждениях.

В этом – непреходящая ценность многих его произведений начала и середины 20-х годов и, в первую очередь, наиболее зрелой в идейном и художественном отношении – «Дьяволиады».

---

[1] Сахаров В. Прекрасное начало // М.Булгаков. Багровый остров: Ранняя сатирическая проза. – М., 1990, с. 12.

[2] См. об этом: Чеботарева В.А., Рукописи не горят. – Баку, Язычы, 1991, с.27.

ГЛАВА ВТОРАЯ

САТИРА-ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ В ПОВЕСТЯХ М.А.БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА» И «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

К середине двадцатых годов, после опубликования повестей «Записки на манжетах» и «Дьяволиада», романа «Белая гвардия» и драмы «Дни Турбиных», писатель уже сложился как блестящий художник слова с остро отточенным сатирическим пером. К созданию повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце» он, таким образом, подходит с богатым литературным багажом и большим жизненным опытом. Смело можно утверждать, что выход в свет этих повестей свидетельствовал о том, что М.Булгаков успешно работал в жанре сатирической научно-фантастической повести, что в те годы было довольно новым явлением в русской литературе. Более того, это была фантастика, не оторванная от жизни, а выраставшая из реальности послереволюционных будней. В ней сочетался строгий реализм с фантазией ученого. Сама сатира, ставшая постоянной спутницей Булгакова-художника, в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце» приобрела глубокий социально-философский смысл.

К середине 20-х годов все больше дает о себе знать своеобразие стиля писателя, своеобразная манера письма, отличавшие его от многих современных ему художников слова. Обращает на себя внимание, прежде всего, характерный для Булгакова прием задавать вопросы самому себе. В этом плане автор «Собачьего сердца», «Роковых яиц», «Мастера и Маргариты» – один из самых «вопрошающих» русских писателей первой половины XX столетия.

Что есть истина? – не раз задает себе вопрос М.Булгаков и отвечает на него своими великими сатириче-

скими произведениями. Еще в «Записках на манжетах» Булгаков с горькой иронией писал: «Только через страдание приходит истина… Это верно, будьте покойны! Но за знание истины ни денег не платят, ни пайка не дают. Печально, но факт».

Поисками ответов на вопросы о сущности правды, истины, о смысле человеческого существования по существу пронизаны почти все произведения Булгакова, в том числе и сатирические повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце». В них писатель поставил острейшие проблемы своего времени, отчасти не потерявшие актуальности и в наши дни. Они наполнены раздумьями художника-гуманиста о законах природы, биологической и социальной природе человека как личности, о воздействии на него социальных обстоятельств.

По своему идейному содержанию новые сатирические повести Булгакова оказались сложнее и многоплановее предыдущих. Акцент теперь сделан не на изображении бюрократических преград, с которыми сталкивается человек в формирующемся тоталитарном строе, а на его ответственности за содеянное.

«Роковые яйца» и «Собачье сердце» – это своеобразные повести-предупреждения, автор которых предостерегает об опасности любого научного эксперимента, связанного с насильственной попыткой изменить человеческую природу, ее биологический и социальный облик.

Главные действующие лица «Роковых яиц» и «Собачьего сердца» – талантливые представители научной интеллигенции, профессора старой закалки, ученые-изобретатели, попытавшиеся своими научными открытиями проникнуть в «святая святых» физиологии человека. По-разному складываются судьбы профессоров Персикова, героя «Роковых яиц», и Преображенского, героя «Собачьего сердца», неадекватна их реакция на результаты прово-

димых опытов, в ходе которых они сталкиваются с представителями различных социальных слоев, различного миропонимания.

В то же время между ними и много общего. Прежде всего, они – честные ученые, приносящие свои силы и знания на алтарь науки.

Вполне естественно задаться вопросом, почему же именно профессора с Пречистенки становятся объектом его острой сатиры. С одной стороны, этому, безусловно, содействовали биографические факторы (М.А.Булгаков лично общался с лучшими представителями старомосковской интеллигенции, поселившейся вдоль Пречистенки и прилегающих к ней улиц[1], был знаком с их научной деятельностью). Отдавая должное талантливым ученым, Булгаков считал, что тем большая ответственность ложится на них за результаты научных открытий и их конкретное использование. Поэтому благие научные намерения не только не приносят пользы, а, напротив, приводят к трагическим последствиям. Так и происходит, когда два профессора, в сущности, терпят поражение: один вынужден был отдать свое изобретение в нечистоплотные руки, а другой – отказаться от своих честолюбивых претензий вмешаться в биологическую природу человека.

В русской литературе первой трети XX века Булгаков был одним из немногих писателей, кто смог правдиво показать, как недопустимо использовать новейшие достижения науки для порабощения человеческого духа. Эта мысль красной нитью проходит в «Роковых яйцах», где автор недвусмысленно предупреждает своих современников о страшном эксперименте, который может привести общество к непоправимым последствиям. Писатель про-

[1] Небезынтересным является тот факт, что дядя Булгакова, врач-гинеколог Н.М.Покровский тоже жил на Пречистенке, где и разворачиваются события повести «Собачье сердце».

зорливо предположил, что устремления одаренной от природы личности, к сожалению, способны породить трудноразрешимые проблемы и необратимые отрицательные явления.

Тему ответственности науки, ученых перед самой жизнью Булгаков по-новому повернул в «Собачьем сердце», так и не увидев произведения напечатанным[1]. Автор «Собачьего сердца» предупреждает нас и о том, что нельзя доверять власть тупым, неграмотным шариковым, которые могут привести ее к полной деградации.

Для реализации идейного замысла в обеих повестях Булгаковым был избран научно-фантастический сюжет, где важная роль отведена интеллигентам-изобретателям. По своему пафосу и «Роковые яйца», и «Собачье сердце» являются сатирическими, преемственно связанными с его ранней прозой. Они в то же время носят открыто обличительный характер и значительно отличаются идейной и художественной зрелостью. На смену юмору пришла хлесткая сатира. Больше того, проблемы, ставшие центральными в «Роковых яйцах» и «Собачьем сердце», получили «политическое звучание».

По этому поводу один из современников П.Марков, как уже было отмечено, вспоминал о Михаиле Булгакове, что «...его юмор порой принимал разоблачительный характер, зачастую вырастая до философского сарказма». Сатира Булгакова, по его мнению, - умная и зрячая. Свойственное писателю глубокое понимание психологии людей и исторических событий позволило превратить повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце» в прекрасный образец политической сатиры.

---

[1] Впервые повесть была опубликована в Лондоне в 1968 году в журнале «Студент» (№№ 9, 10) и во Франкфурте в том же году в «Гранях» (№ 69). И лишь в 1987 году она была напечатана в журнале «Знамя» (№ 6) на родине писателя.

Действие в обеих повестях происходит в современной автору действительности. Открытие биологически активных лучей или изобретение хирургического вмешательства в природу живого существа связано с деятельностью выдающихся ученых.

Профессора Персиков и Преображенский – потомственные русские интеллигенты, обладающие высокой культурой и чувством ответственности. Назвать этих героев абсолютно «однотипными» было бы некорректным. Они слишком разные по характеру и темпераменту, у них отличная друг от друга биография, но, как верно заметил М.Петровский, «у всех у них (литературовед имеет в виду также писателя Максудова из «Театрального романа», Мастера из одноименного романа и Мольера из «Кабалы святош» – С.С.) есть нечто общее и решительно важное для Булгакова: талантливость и причастность к творчеству. Этой причастностью (или причащением?) они уравнены. О каждом из них можно сказать булгаковским же словом «мастер», что должно означать: творческая личность, талант, честный профессионал, творец»[1].

Хотя сферы их деятельности в буквальном смысле слова не пересекаются, научные интересы лежат в различных плоскостях, но эти профессора с Пречистенки одержимы едиными помыслами, желанием быть нужными и полезными людям. Конечная цель их деятельности – поставить науку на службу советскому обществу. Персиков и Преображенский своими фантастическими открытиями фактически держат в руках будущее всего человечества. По справедливому утверждению того же критика, «герои булгаковских повестей – лучшие представители русской интеллигенции. Созидая новое, дотоле отсутствовавшее в мире, или открывая присутствовавшее скрытно, неявно,

[1] Петровский М. «Стал сатириком нашей эпохи…» // Булгаков М.А. Театральный роман. Повести. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1989, с. 13.

булгаковские мастера проницают будущее»[1].

Какими же конкретно предстают эти деятели науки на страницах произведений Булгакова? В чем их общность и отличие?

Обратимся к литературно-критическому анализу повести «Роковые яйца», впервые опубликованной в «Недрах» в 1925 году (№ 6).

Главный герой – 58-летний профессор зоологии IV Государственного университета и директор зооинститута в Москве Владимир Ипатьевич Персиков. Ничто, кроме работы, не интересует профессора: «слишком далек от жизни – он ею не интересовался». Автор также отмечает, что «газет профессор Персиков не читает, в театр не ходил, а жена профессора сбежала от него с тенором оперы Зимина в 1913 году, оставив ему записку такого содержания: «Невыносимую дрожь отвращения возбуждают во мне твои лягушки. Я всю жизнь буду несчастна из-за них». Этот гениальный ученый, по словам автора, «равных себе не имел, за исключением профессоров Уильяма Веккеля в Кембридже и Джиакомо Бартоломео Беккари в Риме. Читал профессор на четырех языках, кроме русского, а пофранцузски и по-немецки говорил, как по-русски». Он открывает особые «красные лучи», дающие непревзойденный эффект созревания, размножения и увеличения в объеме амеб.

Однажды у профессора появляется некий экспериментатор Рокк, жаждущий проводить промышленные опыты с аппаратом ученого. От этой идеи Персиков приходит в ужас. Он с иронией и презрением относится к намерению Рокка. Однако профессор не в силах что-нибудь изменить, так как у Рокка «приказ, напечатанный на великолепной плотной бумаге». Этот приказ подтверждает и телефонный

[1] Петровский М. «Стал сатириком нашей эпохи…» // Булгаков М.А. Театральный роман. Повести. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1989, с. 13.

звонок из высоких инстанций, несмотря на сопротивление профессора:

«- Простите… Я не могу понять… Как же так?! Я… без моего согласия, совета… Да ведь он черт знает что наделает!!

Я, наконец, категорически протестую. Я не даю своей санкции на опыты с яйцами… Пока я сам не попробую их…»[1].

Далее ученый, убедившись в безнадежности, «с громом повесил трубку и мимо нее в стену сказал:

- Я умываю руки» (с. 82).

Но кто этот Рокк? Можно ли доверить ему судьбу великого открытия гениального ученого?!

Александр Семенович Рокк – заведующий показательным совхозом «Красный луч». С большой художественной силой автор воссоздает образ типичного приспособленца, готового выполнять любой приказ свыше. Он – законченный конъюнктурщик. «Некогда флейта была специальностью Александра Семеновича. Вплоть до 1917 года он служил в известном концертном ансамбле маэстро Петухова, ежевечерне оглашающем стройными звуками флейты фойе уютного кинематографа «Волшебные грезы» в городе Екатеринославе. Но великий 1917 год, переломивший карьеру многих людей, и Александра Семеновича повел по новым путям. Он покинул «Волшебные грезы» и пыльный звездный сатин в фойе и бросился в открытое море войны и революции, сменив флейту на губительный маузер… Нужна была именно революция, чтобы вполне выявить Александра Семеновича. Выяснилось, что этот человек положительно велик, и, конечно, не в фойе «Грез» ему сидеть. Не вдаваясь в долгие подробности, скажем, что

[1] Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти тт. – Т. 2. – М., Худ. литература, 1989, с. 82. В дальнейшем все ссылки в данной главе даются по этому тому с указанием страниц в тексте.

последний 1927 и начало 28-го года застали Александра Семеновича в Туркестане, где он, во-первых, редактировал огромную газету, а засим, как местный член высшей хозяйственной комиссии, прославился своими изумительными работами по орошению туркестанского края» (с. 92). А теперь ему в голову пришла мысль растить кур из яиц.

В дальнейшем мы видим, как этот так называемый экспериментатор, воспользовавшись аппаратом, ускоряющим размножение и увеличивающим в небывалых размерах рост живых организмов, облучил по невежеству яйца крупных земноводных. Вместо кур-великанов из яиц вылупились огромные змеи и крокодилы, которые пожрали жену Рокка и принесли огромный ущерб республике. Безграмотность и самонадеянность этого ничтожного чиновника, бесконечно далекого от настоящей науки, стала причиной всеобщей катастрофы, разразившейся над всей страной, а в дальнейшем – и основной причиной гибели профессора Персикова.

Но Булгаков разоблачает не только невежественного Рокка, завладевшего гениальным научным открытием. Сюжет повести насыщен многими критическими размышлениями о нравственных пороках людей, об ответственности самих ученых, берущихся за смелые проекты. Открытие профессора Персикова имело, безусловно, новаторский характер и могло бы значительно улучшить жизнь людей, продвинуть российскую науку вперед. Но до конца ли продумал ученый, насколько безобиден его опыт с земноводными, если не рассчитать всех его дальнейших последствий? Вот о чем заставляла читателей задуматься повесть Булгакова.

Здесь необходимо сделать следующую оговорку: к каким бы негативным результатам ни приводили некоторые научные открытия, Булгаков далек от того, чтобы обрушиваться с критикой на действительно настоящих уче-

ных-новаторов. Речь идет о правильности использования тех или иных научных открытий, степени их практической важности и необходимости.

Герои-мученики Персиков и Преображенский становятся своеобразной развернутой метафорой, позволяющей автору в сатирическом ключе начать полемику по данной проблеме.

Известно, что в первой четверти XX столетия в медицине было немало смелых попыток в области омоложения, трансплантации органов и различных способов продления жизни. Эти научные эксперименты освещались в тогдашней прессе и вполне могли стать прикладным материалом при создании названных повестей. Но не более того.

В настоящее время нет научных доказательств воссоздания Булгаковым реальных прототипов в лице профессоров Персикова и Преображенского, хотя соответствующие опыты русских и немецких физиологов тогда проводились. Исследователи творчества М.Булгакова убедительно показали, что реальные исторические личности никогда не становились предметом сатирического осмеяния писателя.

Это в полной мере относится и к повестям «Роковые яйца» и «Собачье сердце», где отправной точкой при создании фантастических ситуаций были не какие-то реальные события из научной жизни тех лет и не образы конкретных ученых, а сама современная писателю действительность, подвергавшаяся различным экспериментам, в том числе и научным. Писатель умело обобщил характерные приметы своего времени, удачно использовав для этого и элементы фантастики.

Здесь важно подчеркнуть, что, если бы Булгаков хотел слишком сурово осудить деятельность Персикова, он не показал бы, что с гибелью профессора безвозвратно уничтожается и «луч жизни». В финале повести мы чита-

ем: «Как ни просто было сочетание стекол с зеркальными пучками света, его не скомбинировали второй раз, несмотря на старания Иванова. Очевидно, для этого нужно было что-то особенное, кроме знания, чем обладал в мире только один человек – покойный профессор Владимир Ипатьевич Персиков» (с. 116).

Эксперимент в повестях Булгакова настолько органично вплетен в ткань повествования, что становится неотъемлемой частью сюжета. Примечательно, что описание самого эксперимента сопровождается мастерски закрученным сюжетом, острым и злободневным. В «Роковых яйцах» ученый не только открывает лучи жизни, но и ставит фантастические опыты с размножением лягушек. По этому поводу помощник профессора приват-доцент Иванов даже высокопарно заявляет: «…Герои Уэллса по сравнению с вами просто вздор …» И далее, точно так же, как и в «Дьяволиаде», следует нагромождение самых разных событий. Пройдоха репортер Бронский узнает об открытии и помещает в газете сенсационную, но абсолютно вздорную информацию; агенты иностранных разведок атакуют Персикова в связи с его изобретением; ГПУ ставит вокруг профессора охрану; милые «вдовушки» предлагают ему «свою руку и сердце». Попутно сатирическому обличению подвергаются малограмотные и безответственные журналисты-бумагомаратели, которые ради дешевой газетной шумихи искушают изобретателя призрачной славой, агенты зарубежной спецслужбы – пачками денег. Все эти псевдогерои представлены в повести второстепенными персонажами, но они плоть от плоти – детище советского образа жизни тех лет и дают правдивое представление о характерных для нее особенностях.

В начале произведения складывается впечатление, что ситуация не столько трагическая, сколько комическая. Но это до поры до времени. С приходом злосчастного Рок-

ка повествование развертывается в иной плоскости и получает политическую окраску. Рокк – фанатик строительства молодой советской республики, а активное участие в отшумевшей гражданской войне предоставляет ему, по неписаным советским законам того времени, очень большие потенциальные возможности для карьеры. Этому проходимцу и авантюристу приходит на ум взбалмошная идея «возрождения куроводчества» руками профессора Персикова. И когда ученый, теряя последние силы в борьбе с этим Рокком, отдает ему свое гениальное изобретение, он, тем самым, приближает трагедию.

Но не только в противостоянии Персикова и Рокка нам видится сатирический и политический подтекст повести. Важным смысловым пластом в ней является финал, тесно соприкасающийся с историей. Правда, подлинная история дана у Булгакова в сатирическом и пародийном варианте, но от этого сопоставление не теряет своей художественной силы. Змеи наступают по дорогам, по которым некогда на Москву шли французы. Достаточно вспомнить, что эксперимент Рокка происходил в августе («зрелый август» стоит в Смоленской губернии). Именно в августе происходило сожжение Смоленска оставляющими город жителями в период русско-французской войны 1812 года. Более того, наполеоновское нашествие, как и полчища земноводных гадов в повести, останавливают морозы в России. Как видим, сопоставление абсолютно прозрачное, чтобы можно было усомниться в политическом подтексте.

Большой интерес также представляет и повесть «Собачье сердце». Гордым и величественным предстает на страницах произведения профессор Преображенский. Колосс отечественной генетики, хирург и физиолог от Бога, он начинает свою блистательную карьеру с прибыльных операций по омоложению стареющих дам и бойких старичков. Демократ по происхождению и политическим

убеждениям, профессор Преображенский свято служит науке, помогая страждущим. Но лавры заманчивой славы не оставляют его в покое, и от омолаживания женщин преклонного возраста он переходит к решительному улучшению всей человеческой породы. Светило московской генетики, он решает посоревноваться с самой жизнью, создавая человека нового образца. С этой целью Преображенский пересаживает собаке часть человеческого мозга. Собаке по кличке Шарик он пересадил гипофиз погибшего в пьяной драке молодого Клима Чугункина.

И каковы же результаты проведенного медицинского опыта? Более, чем грустные. Напоминаем, что Персиков наводнил город грозящими ему чудовищами, а Преображенский создал злобное существо – наглое, чванливое и агрессивное – Полиграфа Полиграфовича Шарикова.

В повести «Роковые яйца» столь прекрасно начатый зоологический эксперимент в своей завершающей стадии приближает вселенскую катастрофу. В «Собачьем сердце» в результате эксперимента получилось существо с сердцем бродячей собаки и мозгом человека с тремя судимостями и ярко выраженной страстью к алкоголю. Таковы неутешительные последствия проведенных экспериментов.

Жизнь и карьера профессоров Персикова и Преображенского не равноценны. Судьба ученого из повести «Собачье сердце» складывается значительно благополучней. Если в «Роковых яйцах» опытам с красными «лучами жизни» неоднократно пытаются поставить заслон, хотя в конечном итоге опыт удается, то Преображенскому в его эксперименте по существу никто особенно не препятствует. Напротив, к нему весьма благосклонно относятся чиновничьи верхи, которые нуждаются в услугах великого хирурга и всячески ему покровительствуют. Однако повседневная жизнь профессора Преображенского вызывает у писателя горькое сожаление. Немолодой человек, Преображенский одинок. Он стремится спрятаться, отгородиться

от беспокойного мира в своей комфортабельной квартире, жить одной лишь наукой. Подчас Преображенский ощущает себя каким-то мифическим божеством. Так было, например, в операционной, где он проводил свои опыты над Шариком. Описание самой операционной дано в повести в сатирическом плане. Писатель говорит об этом с известной иронией и насмешкой. Правда, и ирония, и насмешка не перечеркивают авторского сочувствия и снисхождения к герою.

Очевидную симпатию автора вызывают врачебный гений Преображенского, высокая культура, эрудиция. В то же время сатирическая направленность «Собачьего сердца» больше всего сказывается при описании тех результатов, которых добился профессор Преображенский.

В повести «Собачье сердце» отвратительное создание человеческого гения во что бы то ни стало пытается выбиться в люди. Но этого не так-то просто добиться. Злобному существу новой эпохи непонятно, что для этого необходимо проделать длительный путь духовного развития, требуется труд по совершенствованию интеллекта, постепенное накопление знаний и расширение кругозора. Свою никчемность, абсолютную безграмотность и неприспособленность Шариков пытается компенсировать самыми естественными и элементарными приемами. В частности, он обновляет свой гардероб, надевает лакированные ботинки и ядовитого цвета галстук, но во всем остальном, как метко подчеркивает писатель-сатирик, его костюм грязен, неопрятен, безвкусен. Весь внешний облик только что рожденного героя одежда не способна видоизменить. Но дело даже не в его внешнем облике, а в самой внутренней сущности. Он – человек с собачьим нравом и животными повадками, что неизбежно сказывается и на его поведении.

В доме профессора Преображенского Шариков чувствует себя новым хозяином жизни. Возникает неизбежный конфликт со всеми обитателями квартиры ученого,

которых он буквально терроризирует, испытывает их волю и терпение. Жизнь становится сущим адом.

Парадоксальность и трагичность ситуации заключается в том, что Шариков, ведомый собственным животным инстинктом и поощряемый тупым домоуправом Швондером, и не замечает недовольства окружающих его людей. Он продолжает жить по-своему: днем спит на кухне, бездельничает, творит всевозможные мыслимые и немыслимые безобразия. Убеждения Шарикова мастерски обыгрываются Булгаковым, который под хрестоматийную установку человеческого поведения тонко подводит политический подтекст. В советское время многие чиновники и бюрократы, обласканные властью вышестоящих, полагали, что «на все имеют свое законное право».

Полиграф Полиграфович находит себе верного союзника в лице Швондера, местного председателя домкома, который поддерживает его социальный статус в обществе, вооружает основами новой идеологии. По элементарной логике Шарикову как глубоко невежественному человекообразному существу следовало бы начать элементарное возрождение к основам жизни посредством приобщения к начальной грамотности. Однако «духовный пастырь» Швондер обеспечивает Шарикова серьезной философской литературой, предоставляет как материал для изучения и духовного возрождения переписку Энгельса с Каутским.

Но звероподобное существо ничего не способно понять и воспринять. Шариков отвергает все книги, всех авторов: «А то пишут, пишут … Конгресс, немцы какие-то…». Выводы его строптивы и примитивны: «Надо всё поделить». Так вырабатывается психология «нового» человека, с особой сатирической остротой раскрытая автором в образе новоявленного недоросля.

С первых шагов обретения самостоятельности Шариков чувствует свое преимущество перед профессором и другими жильцами дома. Ведь он – «трудовой элемент».

Получив удостоверение личности, он обретает некий социальный статус (Булгаков в данном случае не без едкой иронии пишет, что при советской власти «документ – это самая важная вещь на свете»). Формальная прописка, ловко состряпанная Швондером, незамедлительно уравнивает в социальных правах известного ученого и новоявленного «представителя пролетариата». И Шариков теперь с презрением взирает на «сорок пар штанов», на стол, заставленный винами, и осуждает профессора за жилплощадь в семь комнат. Со временем Шариков инстинктивно осознает главное кредо новых хозяев жизни: грабить, воровать, калечить и портить буржуйское, а не пролетарское добро, растаскивать все ранее созданное и т.д.

Высококультурного интеллигентного профессора все больше возмущает подобное поведение Шарикова, который все кичится своим пролетарским происхождением, хотя на самом деле он двойник Клима Чугункина, представлявшего собой уголовный элемент.

Как мы узнаем из дневника Борменталя, Шариков – «беспартийный, сочувствующий. Судился три раза и оправдан: в первый раз благодаря недостатку улик, второй раз происхождение спасло, в третий раз условно каторга на 15 лет. Кражи. Профессия – игра на балалайке по трактирам» (с. 165).

Профессор открыто протестует против подобного ничтожества, против человека, который «в демагогическом пылу беззастенчиво называл себя представителем народовластия, а по сути своей был разрушителем народного достояния»[1].

Уже к середине 20-х годов Булгаков пророчески осознал, что главным принципом социалистического об-

[1] Грознова Н.А. Повесть «Собачье сердце» в литературном контексте 20-х годов // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – Книга 1. – Л., Наука, 1991, с. 56.

щества в будущем станет всеобщая уравниловка, цинично называвшаяся в те годы равенством и братством.

«Звездным часом» для Шарикова становится его «служба», когда он, исчезнув из дома, неожиданно предстает перед изумленным профессором «в кожаной куртке с чужого плеча, в кожаных же потертых штанах и высоких английских сапожках». Заведующий отделом чистки города от бродячих животных начинает свою неприглядную деятельность. Перед нами предстает теперь городской чиновник из вполне реальной жизни, а не из вымышленной фантастической ситуации. Ему доверено дело, охраняемое и оберегаемое властями. Ведь именно председатель домкома Швондер, ответственное и представительное лицо, устраивает Шарикова на работу.

Таким образом, созданное профессором Преображенским человекообразное существо не только приживается при новой власти, но и совершает головокружительный прыжок: из дворовой собаки он превращается в санитара по очистке города от бродячих животных. Однозначно следует воспринимать авторскую мысль: преследование себе подобных – характерная черта всех шариковых. Они, как бюрократы, рядящиеся в образы честных служителей закона, осуждаются талантливым сатириком. Шариковы уничтожают своих, сами себя, словно заметая следы собственного происхождения.

Булгаков закономерно подводит нас к мысли, что при таком самомнении и огромном потенциальном запасе злобы новоявленное существо попытается излить свою ненависть на своих «прародителей». Так и случается, когда заключительным аккордом шариковской деятельности становится донос на профессора Преображенского.

Напомним, что форма доносительства, как уже отмечалось, была удобным аргументом с целью смещения человека с должности, а также верным и быстродействую-

щим средством клеветы. В конце 20-х и начале 30-х годов доносы и разного рода клеветнические письма и документы становились характерной чертой сталинского правления, стиля работы многих советских учреждений. И шариковы этим умело пользовались. Неудивительно поэтому, что от их клеветнической деятельности страдали многие честные люди. В повести «Собачье сердце» Булгаков это убедительно показал на образе профессора Преображенского, ставшего во многом жертвой своего собственного эксперимента.

С появлением в доме Шарикова жизнь профессора стала в буквальном смысле слова похожа на ад. Надо особо отметить, что, если бы не веселый и искрящийся юмор Булгакова, временами находящий свое отражение на страницах повести, ее можно было бы свести к беспросветной трагедии.

Такой же печальной, как мы видели, была и судьба профессора Персикова, влюбленного в своих пупырчатых жаб («Известно, лягушка жены не заменит», - сочувствует ему безымянный котелок из охраны). И именно недобросовестность, проявленная в использовании научного эксперимента в корыстных целях, привела к многочисленным трагическим последствиям. От домогательств многих своих недругов, конъюнктурщиков, пытавшихся сделать себе карьеру на его фантастическом изобретении, профессор Персиков только отгораживался простодушной улыбкой порядочного интеллигента.

Его коллега из повести «Собачье сердце» в период своей работы над трансплантацией органов также отличался терпимостью, порядочностью и добросердечием. Обоих профессоров в данном случае роднит выдержка честного интеллигента и снисхождение к тем злопыхателям, которые обвиняли создателя красных «лучей жизни» в шарлатанстве, а другого долгое время считали обыкновенным обманщиком, ловким авантюристом (после первого публичного представ-

ления Шарикова в некоторых научных кругах говорили о самом обычном появлении внебрачного сына профессора Преображенского). Но это отдельные детали.

Говоря об идейном родстве образов двух представителей научной интеллигенции России 20-х годов, важнее, на наш взгляд, согласиться с выводом, сделанным уже упомянутым М.Петровским, который писал: «Они, эти мастера, - обыкновенные люди, такие же, как все, со всеми человеческими слабостями, порой очень смешными или даже непростительными, и только т а л а н т, заставляющий их страстно устремляться к истине, отличает их от иных прочих, возвышает над окружением. Открытая ими истина превращает их в п р о р о к о в…»[1].

Сатирические повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце» имеют много общего не только в своей идейной направленности, но и в стиле, художественном мастерстве. Булгаков удачно использует символические образы. Таков, например, образ пронизывающего холода, царящего в кабинете Персикова и в операционной Преображенского. Этим образом писатель как бы заостряет внимание читателя на неприятных, нерадостных последствиях проводимых экспериментов. Показательно, что холодом и беспредельным одиночеством веет даже от вещей. Жуткое впечатление производит рабочий стол Персикова, «на дальнем краю которого в сыром темном отверстии мерцали безжизненно, как изумруды, чьи-то глаза».

Вечно холодно и в операционной Преображенского. Здесь авторское внимание сосредотачивается на демоническом поведении хирурга. В зловещей тишине, от которой может содрогнуться человеческое сердце, в середине прохладного кабинета и тускло мерцающих ламп стоят профессор Преображенский и его ассистент.

---

[1] Петровский М. «Стал сатириком нашей эпохи…» // Булгаков М.А. Театральный роман. Повести. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1989, с. 14.

В силу того обстоятельства, что сатирическое воплощение основной трагической темы неизменно скрашивается мягким юмором и созданием пародийных ситуаций, стиль повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце» не перегружен однотипными стилистическими оборотами, повести воспринимаются легко, как говорится, прочитываются на едином дыхании.

Однако важно подчеркнуть, что Булгаков оперирует художественно-изобразительными средствами языка не ради неприхотливой поэтической игры. Они несут большую смысловую нагрузку, являясь важной составной частью сюжета. Если, к примеру, Андрей Платонов как-то заметил, что, «играя метафорой, автор и выигрывает одну метафору»[1], то Булгаков непременно хочет выиграть нечто большее. С этой целью полезно вспомнить хотя бы такой эпизод из повести «Роковые яйца», где автор, сам познавший в эпоху нэпа всю сложность ежедневной борьбы за существование, смотрит вместе с профессором Персиковым в микроскоп на результаты действия так называемого красного «луча жизни»: «В красной полосе, а потом и во всем диске стало тесно, и началась неизбежная борьба. Вновь рожденные яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали. Среди рожденных лежали трупы погибших в борьбе за существование. Побеждали лучшие и сильнейшие. И эти лучшие были ужасны. Во-первых, они объемом приблизительно в два раза превышали обыкновенных амеб, а во-вторых, отличались какою-то особенной злобой и резвостью. Движения их были стремительны, их ложноножки гораздо длиннее нормальных, и работали они ими, без преувеличения, как спруты щупальцами» (с. 54).

Как видим, Булгакову удалось убедительно показать огромную опасность красных лучей, т.е. определенных революционных идей, обладающих разрушительной силой, которые могут привести к гибели всего живого.

---

[1] Платонов А. Мастерская. – М., Советская Россия, 1971, с. 61.

Следует отметить, что в «Роковых яйцах» проявилось настоящее мастерство художника в создании сатирических характеров. Не вдаваясь в пространные описания, писателю достаточно заставить героя произнести несколько фраз, сделать один жест, чтобы была раскрыта его сущность, это касается не только главных, но даже и эпизодических героев.

Такими, к примеру, являются в повести «Роковые яйца» образы журналистов, которые, одолевая профессора, всего лишь несколькими словами однозначно раскрывают себя как продажных служителей тенденциозной прессы. Зачастую это люди невежественные, малограмотные. Таков, например, бойкий столичный журналист Альфред Бронский, который просит профессора Персикова уделить ему «пару минуточек».

«- Что вы мне скажете за кур, дорогой профессор?

Ученый с брезгливой миной парирует претензии бесцеремонного, а главное, безграмотного репортера:

- 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»?» (с. 72).

Следует отметить, что Булгаков очень остро реагировал на засорение литературного языка, весьма характерное для периода становления новой культуры. Он едко высмеивал нелепые аббревиатуры, канцелярские штампы, псевдореволюционный жаргон и т.д. Надо сказать, что тенденция к засорению русского литературного языка дала о себе знать еще в начале XX века. На это в свое время обратил внимание И.Бунин. Тонкий стилист, великолепный мастер художественного слова, он в «Окаянных днях» с горечью констатировал, что русский язык начала XX столетия переживает своеобразный период ломки и засорения. И ломка, и засорение языка особенно усилились в послереволюционный период и естественно, что такой художник, как Булгаков, не смог пройти мимо этого.

Нечасто художникам слова случалось создавать яркие образы такими незначительными средствами, как М.Булгаков. Более того, как и в «Дьяволиаде», в этой повести также нашли свое отражение сцены советского быта.

Вот лишь несколько примеров:

«По смерти Власа (сторожа – С.С.) окна в институте промерзли насквозь, так что цветистый лед сидел на внутренней поверхности стекол. Издохли кролики, лисицы … и все до одного ужи. Персиков … заболел воспалением легких, но не умер. Когда оправился, приходил два раза в неделю в институт и в круглом зале, где было всегда, почему-то не изменяясь, 5 градусов мороза, независимо от того, сколько на улице, читал в калошах, в шапке с наушниками и в кашне, выдыхая белый пар, 8 слушателям цикл лекций на тему «Пресмыкающиеся жаркого пояса»(с. 47).

Или: «…На Театральной площади вертелись белые фонари автобусов, зеленые огни трамваев; над бывшим Мюр и Мерилизом, над десятым надстроенным на него этажом, прыгала электрическая разноцветная женщина, выбрасывая по буквам разноцветные слова: «р а б о ч и й к р е д и т». В сквере против Большого театра, где бил ночью разноцветный фонтан, толклась и гудела толпа. А над Большим театром гигантский рупор завывал: «Антикуриные прививки в Лефортовском ветеринарном институте дали блестящие результаты. Количество… куриных смертей за сегодняшнее число уменьшилось вдвое…» (с.74-75).

Об этом, в частности, писал в свое время критик «Нового мира»: «Роковые яйца» – это насыщенный современностью, остроумием, многочисленными мелкими бытовыми картинками, занимательностью фантастический рассказ»[1]. Он же отмечает важность такого подхода к избранной художественной форме: «У нас грешат против занимательности и против фантастики, деля обычно вещи на «авантюрные» и «бытовые». «Авантюрные»- это интерес-

[1] Л – в . О «Роковых яйцах» М.Булгакова // Новый мир, 1925, № 6, с. 151.

но и пусто. «Бытовые»- это глубоко и скучно … Но безудержное вранье, неизбежно завершающееся мировой революцией, - так ли уж это занимательно?»[1].

Для понимания политической подоплеки сатирических повестей М.Булгакова характерны их финальные картины.

Шарикову, состряпавшему, в конечном итоге, донос на Преображенского, совершенно чужды такие нравственные понятия, как стыд, совесть и мораль. Отсутствие их вполне компенсируется у этого «нового» человека подлостью, ненавистью и злобой. Однако создатель «гомункулуса» все же пытается переделать звероподобное существо в нормального члена общества. Он с гордостью, быть может, несколько наивной, надеется на эволюцию, на постепенное усовершенствование шариковых. Признав свою изначальную позицию ошибочной, профессор пытается методом от противного перевоспитать Шарикова. Но все это оказывается тщетным. Человекоподобному существу с собачьими повадками и дурной наследственностью от алкоголика и рецидивиста невозможно стать нормальным человеком.

Когда злостные обыватели, бюрократы и демагоги натравливают на Преображенского его же собственное лабораторное создание, хирург оказывается в крайне тяжелом положении. Ассистент профессора доктор Борменталь в бешенстве от выходок Шарикова. По его мнению, с подобными типами надо расправляться насильственными методами. Он даже сам готов проучить Шарикова. Однако профессор, как честный и порядочный человек, представитель гуманной «народолюбивой русской интеллигенции»[2], не может допустить этого. Он говорит доктору Борменталю: «На преступление не идите никогда, против кого бы

[1] Л – в . О «Роковых яйцах» М.Булгакова // Новый мир, 1925, № 6, с. 151.
[2] См. об этом: Золотоносов М. « Родись второрожденьем тайным…». Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени // Вопросы литературы, 1989, №4, с.169

оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками» (с.195).

Профессор Преображенский как будто выходит из данной ситуации, в какой-то мере спасая свою профессиональную честь. Возвращение Шарикова в облик пса хоть и говорит о крахе великого открытия, тем не менее, поднимает Преображенского в глазах людей умением найти мудрый выход из создавшейся ситуации.

По-другому складывается судьба Персикова, который все же вынужден отдать свое изобретение, подписав себе тем самым смертный приговор. Однако нужно признать, что грустная история об ошибке и гибели главного героя завершается «победой жизни, и трагизм ее уравновешивается юмористическим тоном рассказа и блеском фантазии сатирика. Печаль разрешается смехом. Мысли автора повести глубоки и серьезны, и вся повесть «Роковые яйца» полна подлинного веселья, игры язвительного ума, чрезвычайно занимательна»[1].

На то, что оба произведения оказались новаторскими и более удачными с художественной точки зрения, обратили внимание и критики тех лет. «Роковые яйца», к примеру, понравились А.М.Горькому, который незамедлительно отозвался о новом произведении: «Остроумно и ловко написаны «Роковые яйца» Булгакова»[2].

Правда, пролетарский писатель заметил в повести и некоторые недостатки: «Булгаков очень понравился мне, - продолжил он свою мысль в письме к М.Слонимскому от 8 мая 1925 года, - но он сделал конец рассказа очень плохо. Поход пресмыкающихся на Москву не использован, а по-

[1] Сахаров В., Не скучно читать…// Булгаков М., Собачье сердце. Повести и рассказы.- М, 1990, с.431-432.

[2] Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Литературное наследство. – Т. 70. – М., АН СССР, 1963, с. 152

думайте, какая это чудовищно интересная картина»[1].

Здесь важно подчеркнуть, что финал «Собачьего сердца» предстает несравненно более трагичным, чем в «Роковых яйцах». В нем писатель заключает, что, хотя профессор и получает возможность продолжать свою научную деятельность, но фактически его благие намерения оборачиваются трагедией, точнее, невосполнимой утратой тех ценностей, которыми он так дорожил, когда были начаты его ранние опыты по омоложению стареющего человеческого организма. Терпя моральный крах, профессор Преображенский приходит к выводу, что насильственное вмешательство в природу человека приводит к катастрофическим результатам.

Профессор осознал и исправил свою ошибку, вновь превратив Шарикова в дворового пса. Но сила сатирического замысла состоит не в том, что Шариков вернулся в свое изначальное собачье состояние (понятно, что такой поворот событий писатель может просто придумать, а в реальной жизни такие явления необратимы).

Значение этого бессмертного произведения в том, что оно явилось предупреждением человечеству. Злобное и агрессивное существо – это яркая деградация человеческой личности.

Как верно отмечают современные критики, «духовная и гражданская деградация, а нередко и прямое перерождение, приспособленчество в его наиболее массовой и в то же время практически неуязвимой (и даже поощряемой) форме – вот о чем сигнализирует повесть «Собачье сердце». Задолго до массовой волны этот нездоровый сдвиг в нравственной атмосфере общества был предсказан и объяснен М.Булгаковым»[2].

---

[1] Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Литературное наследство. – Т. 70. – М., АН СССР, 1963, с. 389.

[2] Ершов Л.Ф. Ранняя сатира М.Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – Книга 1. – Л., Наука, 1991, с. 12.

«Собачье сердце», вслед за романом-антиутопией «Мы» друга и единомышленника Булгакова Е.Замятина, звучит как предупреждение, как напоминание о вполне реальных трагических последствиях подобных исторических экспериментов, о том, что их необходимо избежать любой ценой.

К середине 20-х годов Булгаков прозорливо ощутил возможность прихода к власти подобных шариковых, мелких и ничтожных людей, лишенных нравственных ценностей. Повесть была очень актуальной, поэтому не случайно, что в то время она не увидела света.

Художественные произведения, в основе которых лежит изображение насилия над человеческой природой, вряд ли могли появиться в России в дореволюционный период. Повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце» отличаются предельно ясной и четкой авторской идеей: свершившаяся в России революция явилась не столько результатом естественно-поступательного духовного развития общества, сколько безответственным, авантюрным и преждевременным экспериментом со стороны большевиков. Булгаков прекрасно это понимал и как человек, обладающий даром ясновидения, в художественной форме отразил произошедшие исторические события. А именно: страну необходимо было возвратить в ее прежнее состояние, не допуская в дальнейшем необратимых последствий такого эксперимента.

Несмотря на то, что к середине 1925 года, как мы уже отмечали, М.Булгаков сформировался как признанный сатирик, по сравнению с «Записками на манжетах» и «Дьяволиадой», в последующих повестях его сатирическое мастерство еще более возросло. Оно сказалось в более реалистическом описании принципиально новых литературных типов. Возросло также и умение Булгакова все сюжетные ситуации связывать воедино в крепкий узел. Так, в «Роковых яйцах» все события связаны с научным откры-

тием профессора Персикова, а в «Собачьем сердце» – со смелой хирургической операцией.

Итак, между повестями «Роковые яйца» и «Собачье сердце» существует тесная связь, хотя в сюжетном отношении они заметно отличаются друг от друга. Тем не менее, повести представляют собой единый связный текст как срез реальных событий Москвы 20-х годов.

Тема «маленького человека» почти безвозвратно уходит в прошлое; на место Короткова, слабого и безвольного существа, приходят люди совершенно иного характера и с принципиально другим мировоззрением. На первый план Булгаков выдвигает честных представителей научной интеллигенции, которые ставят смелые и необычные опыты. Но результаты экспериментов заставляют бить тревогу. В одном произведении полчища земноводных чуть было не погубили город, а в другом антигерой обнаружил в своем характере и поведении такой запас злобы, зависти и агрессивности, что его создатели не могли не ужаснуться последствиям появления урода, генетически унаследовавшего все самое худшее.

Таким образом, анализ повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце» дает нам основание оценивать их скорее не как пародию на общество будущего в России, а как своеобразное предупреждение того, что может случиться при дальнейшем развитии тоталитарного режима, при безрассудном развитии технического прогресса, не опирающегося на высокие нравственные ценности.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

САТИРА М.БУЛГАКОВА-ДРАМАТУРГА

М.Булгаков вошел в историю русской литературы не только как талантливый прозаик, но и как не менее талантливый драматург. Он – автор таких пьес, как «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Мольер» («Кабала святош»), «Бег», «Адам и Ева», «Иван Васильевич» и др. К сожалению, ни одна из пьес писателя при его жизни не была напечатана в СССР.

Известный драматург 20-х годов, Михаил Булгаков смог увидеть на столичной сцене лишь четыре своих пьесы: «Дни Турбиных» в Московском Художественном театре (1926), «Зойкину квартиру» в Театре-студии имени Евгения Вахтангова (1926), «Багровый остров» в Московском Камерном театре (1928) и «Мольера» («Кабалу святош») во МХАТе, где после семи представлений в 1936 году пьеса была исключена из репертуара.

Важно также отметить, что на сцене МХАТа в течение многих лет, начиная с 1932 года, шла постановка гоголевских «Мертвых душ», переделанных Булгаковым в пьесу.

В архиве талантливого драматурга сохранились рукописи десяти оригинальных пьес, четырех инсценировок и переложений, четырех оперных либретто и двух киносценариев.

Драматургическое наследие М.Булгакова интересно и разнообразно как по проблематике, так и по художественным особенностям. Как утверждает американский литературовед Анна Тамарченко, из 14 (по подсчетам Елены Сергеевны Булгаковой, вдовы писателя) пьес Михаила Булгакова до 1990 года был известен лишь текст одиннадцати [1].

В отличие от ранней прозы художника, печатавшейся

[1] См.: Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература, 1990, № 1, с.46.

до 1926 года, его пьесы, как уже было отмечено, даже самые известные и значительные, при жизни автора на его родине не печатались.

Первые советские издания драматургии Булгакова можно отнести лишь к середине 50 – началу 60-х годов. Работы К.Рудницкого, С.Владимирова, В.Сахновского-Панкеева, В.Смирновой, Я.Лурье, Ю.Бабичевой, А.Смелянского, М.Чудаковой и других фактически заложили основу исследования его театрального творчества[1].

С конца 60-х годов к изучению творчества М.Булгакова, включая и его драматургию, приступили такие зарубежные ученые, как Э.Баццарелли, Р.Джулиани, М.Йованович, Д.Куртис, Э.Проффер, К.Райт, К.Сахни и др.

В этой связи важно подчеркнуть, что именно по инициативе директора Института восточноевропейских языков и литератур Миланского университета профессора Э.Баццарелли в 1984 году в Италии состоялся Первый международный симпозиум по творчеству М.Булгакова. А в мае того же года на родине писателя, в Ленинграде, проходили первые Булгаковские чтения, основная тема которых – «Проблемы театрального наследия М.Булгакова» – нашла отражение в докладах и сообщениях, напечатанных в одноименном сборнике[2].

Среди пьес Булгакова сатирической направленностью отличаются, прежде всего, такие произведения, как комедия «Зойкина квартира», драма «Багровый остров», «Мольер» («Кабала святош»).

В настоящей главе мы остановимся на их анализе.

Комедия «Зойкина квартира» была завершена в конце 1925 года. Впервые она была опубликована в 1982 году в

---

[1] См.: Нинов А. О драматургии и театре Михаила Булгакова: Итоги и перспективы изучения// Вопросы литературы, 1986, № 9, с.84-111.

[2] См.: Проблемы театрального наследия М.Булгакова: Сборник научных трудов.– Л.: ЛГИТМиК,1987.

альманахе «Современная драматургия» (№ 2). Это третий вариант пьесы, созданный в 1935 году.

Пьеса впервые увидела свет в 1929 году в Берлине. Там же она была переведена на немецкий язык и опубликована издательством И.П.Ладыжникова (вариант, восходящий к театральной редакции пьесы). Первая же редакция комедии 1926 года появилась в печати на русском языке в Нью-Йорке в «Новом журнале» в 1969-1970 гг. (№№97,98).

Обратимся к тексту первой редакции комедии, о которой сам автор писал: «Я «Зойкину» очень люблю…».

Жанр этой пьесы М.Булгаков определил как «трагический фарс»; ее называли и «трагической буффонадой», «трагикомедией», и «сатирической мелодрамой», и «комитрагедией».

Как же родился замысел этой пьесы?

Как вспоминает А.Е.Белозерская-Булгакова, инициатива написания пьесы исходила от театра: «Однажды … появились двое, оба оказались из Вахтанговского театра. Помоложе – актер Василий Васильевич Куза, постарше – режиссер Алексей Дмитриевич Попов. Они предложили Михаилу Афанасьевичу написать комедию для театра.

Позже, просматривая как-то отдел происшествий в вечерней «Красной газете», Булгаков натолкнулся на заметку о том, как милиция раскрыла карточный притон, действующий под видом пошивочной мастерской в квартире некоей Зои Буяльской. Так возникла отправная идея комедии «Зойкина квартира». Все остальное – интрига, типы, ситуация – чистая фантазия автора»[1].

Жизненная реальная основа «Зойкиной квартиры» подтверждается и Павлом Антокольским, заведовавшим

[1] Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М.,Сов. писатель, 1988, с. 200.

тогда литературной частью театра имени Евгения Вахтангова. А сам автор признавался: «Знаете, это не я написал «Зойкину квартиру». Это Куза обмакнул меня в чернильницу и мною написал «Зойкину квартиру»[1].

Здесь хотелось бы подчеркнуть, что упомянутый В.В.Куза был влиятельным членом совета Студии, руководимой, после смерти Е.Б.Вахтангова, коллегиально.

Как известно, Булгаков был одним из тех художников слова, кто оперативно отзывался на злобу дня. Почти на протяжении всего своего творчества он подвергал резкой критике мещанство, обывательщину, бездуховность. Как мы отмечали выше, обличение мещанства заняло значительное место в его ранней сатирической прозе. Достаточно вспомнить такие рассказы, как «Чаша жизни», «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Сатирический сеанс», «Похождения Чичикова», «Триллионер» (из «Столицы в блокноте»), «Сорок сороков», «Москва Краснокаменная», «Золотистый город», в которых он высмеивал новых мещан, приспосабливающихся к новым условиям жизни, их лицемерие, ханжество, бюрократизм.

В «Зойкиной квартире», написанной в 1926 году, перед нами предстает нэпманская Москва - Москва торгашей, жуликов, проходимцев, стремящихся ценой всяких авантюр обогатиться, приобрести капитал. В пьесе показаны «фигуры «нэповского дна», каких уже теперь не встретишь в Москве…»[2].

В пьесе дана галерея самых разных образов: тридцатипятилетняя хозяйка квартиры Зоя Денисовна Пельц, бывший граф Обольянинов, жулик и проходимец Аметистов – «родной брат Остапа Бендера» (администратор Зои), председатель домкома Анисим Зотикович Аллилуя, Алла Вадимовна, мечтавшая выехать в Париж, китайцы – тор-

[1] Симонов Р. Творческое наследие. – М., 1981, с. 467.
[2] Смирнова В. Книги и судьбы. – М., 1968, с. 46-47.

говцы кокаином, горничная Манюшка и другие.

Следует отметить, что центральный образ комедии – Зоя Пельц – нарисован Булгаковым довольно выразительно. Писатель-сатирик смог показать, что эта женщина ради наживы способна на любые авантюры, даже на обман. Вообще, образ бывшей дворянки Зойки Пельц достаточно собирательный и типичный для того времени. Таковы и бывший граф Обольянинов, нэпман Гусь, гости Зои, работники и заказчицы пошивочной мастерской. Каждый из этих персонажей индивидуализирован автором, наделен только ему присущими индивидуальными чертами характера.

Необходимо подчеркнуть также, что центральный персонаж комедии – Зойка Пельц – имеет несколько реальных прототипов. Достаточно назвать Зою Шатову, Адель Тростянскую, Наталью Шифф – жену художника Г.Б.Якулова, чья студия пользовалась тогда скандальной известностью.

В октябре 1924 года состоялся громкий судебный процесс, связанный с Аделью Адольфовной Тростянской, организовавшей притон и дом свиданий под видом пошивочной мастерской и массажно-маникюрного кабинета. Эта история целую неделю во всех подробностях освещалась на страницах вечерних выпусков «Красной газеты».

Чтобы привлечь новых посетителей, двадцатисемилетняя бывшая баронесса Тростянская печатала в газете объявления о массаже и уроках французского языка для взрослых.

В начале 20-х годов в Москве была разоблачена и судима также содержательница притона Зоя Шатова, чей салон интимных встреч посещали, пользуясь рекомендациями, паролями, условными знаками. А во время обыска в квартире Шатовой, среди гостей, находились поэты-имажинисты Сергей Есенин и Анатолий Мариенгоф, которые часто заходили к ней за контрабандным вином (она занималась и подпольной торговлей).

«Зойкина квартира»
Студия им.Евг.Вахтангова, 1926

Ц.Л.Мансурова-Зоя Денисовна

А.Д.Козловский-Обольянинов

Р.Н.Симонов-Аметистов
А.Д.Козловский-Обольянинов

Л.Штенгель-Алла
Рижский театр русской драмы, 1927

Они были арестованы и посажены в тюрьму вместе с другими Зойкиными гостями. Вот что вспоминает Анатолий Мариенгоф в своем скандально известном мемуарном «Романе без вранья», изданном в 1926 году в Ленинграде: «На Никитском бульваре в красном доме на седьмом этаже у Зои Шатовой найдешь не только что николаевскую белую головку, «Перцовку», и «Зубровку» Петра Смирнова, но и старое бургундское и черный английский ром. Легко взбегаем нескончаемую лестницу. Звоним установленные три звонка. Открывается дверь. Смотрю: Есенин пятится… В коридоре сидят с винтовками красноармейцы. Агенты проводят обыск»[1].

Прототип своей главной героини М.Булгаков видел и в жене театрального художника Г.Б.Якулова – Наталье Юльевне Шифф, женщине очень странной, броской внешности. О ней ходили разные слухи. Кто-то восхищался ее элегантностью и широтой натуры, а кого-то возмущала и шокировала царившая в ее доме свобода нравов.

Здесь важно подчеркнуть, что в студии Якулова собирались люди с сомнительной репутацией, темные дельцы и др. И небезынтересно отметить, что именно в этой студии, в 38-й квартире на Большой Садовой, Есенин познакомился с Айседорой Дункан.

Именно Наталья Шифф имела наибольшее сходство с булгаковской героиней. Сходство было не только в фамилиях (Шифф и Пельц – иноязычные фамилии), но и в асимметричности лица (Ц.Л.Мансурова, исполнявшая роль Зойки, у которой было асимметричное лицо, делала себе разные брови: левую выше правой), и в том, что Зойкина квартира помещена автором именно по данному адресу.

Что-то в Зойкиной квартире напоминает якуловскую квартиру-мастерскую, а что-то – квартиру № 34 на пятом

[1] Цит. по : Мариенгоф А. Роман без вранья. Циники. Мой век. Романы. - Л., Худ. лит., 1988, с. 80.

этаже правого крыла дома Владимира Артуровича Левшина. Он был бывшим студийцем и соседом Булгакова в 1923-24 гг. по его первому московскому адресу в доме № 10 по Большой Садовой.

Отталкиваясь от конкретных прототипов, автор многое обобщил, обогатил своей фантазией, воображением. В результате получился типичный характер, вполне реалистический образ Зои Пельц.

Мастерство Булгакова-сатирика сказалось при изображении авантюриста Аметистова. Очень ограниченный человек, он в то же время постоянно кичился тем, что у него есть партбилет. Правда, он принадлежал не ему, а приятелю Чемоданову, но был присвоен. Видимо, именно этот партбилет и помогает ему пускать пыль в глаза, постоянно меняя профессии.

Характер этого ничтожного человека в полной мере раскрывается Булгаковым-сатириком в следующем монологе: «Куда меня только не швыряло, господи! Актером был во Владикавказе. Старшим музыкантом в областной милиции в Новочеркасске. Оттуда я в Воронеж подался, отделом снабжения заведовал… И скончался у меня в комнате приятель мой Чемоданов…, партийный. Взял я… партбилетик у покойника и в ***Баку***[*]…(курсив наш – С.С.) Думаю, место тихое, нефтяное… являюсь – так и так, Чемоданов. И, стало быть, открывается дверь, и приятель Чемоданова – шасть…»[1].

Аметистов также рассказывает о том, как продавал в поезде «портреты вождей», чтобы не умереть с голоду: «В чемодане шесть колод карт и портреты вождей. Спасибо

[*] М.Булгаков не случайно упоминает о Баку. Здесь он был проездом летом 1921 г. (См.об этом: Чеботарева В.А., Рукописи не горят. -Б., Язычы, 1991, с.126-127).

[1] Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти тт. - Т. 3. – М., Худ. лит., 1990, с. 94. В дальнейшем все ссылки в данной главе даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

дорогим вождям, ежели бы не они, я бы прямо с голоду издох. Шутка сказать, в почтовом поезде от Баку до Москвы. Понимаешь, захватил в культотделе в Баку на память пятьдесят экземпляров вождей. Продавал их по двугривенному» (с. 93).

В Зойкиной квартире Аметистов появляется после пятилетнего отсутствия. Он требует, чтобы хозяйка квартиры его приняла. Этот авантюрист, не имеющий постоянного местожительства и работы, начинает угрожать Зойке: «Гонишь двоюродного брата, пешком першего с Курского вокзала?.. Только вы пожалеете об этом … и будь я не я, если не пойду и не донесу в Гепеу о том, что ты организуешь в своей уютной квартирке» (с. 93).

В какой-то момент хозяйка соглашается его принять, но требует, чтобы он показал документы. Однако оказывается, что у этого проходимца вообще нет никаких документов, точнее, их несколько, на все случаи жизни. Он каждый раз появляется под чужой фамилией, присваивая ее себе.

«Документов-то полный карман, весь вопрос в том, какой из этих документов, так сказать, свежей... Чемоданов Карл … об этом речи быть не может. Сигурадзе Антон… Нет, это нехороший документ… Путинковский в Москве – это отпадает… лучше всего моя собственная фамилия. Я думаю, что меня уже забыли за пять лет в Москве. На, прописывай Аметистова» (с. 96).

Булгаков-сатирик подверг осмеянию «тип человека, обросшего, как шерстью, липовыми документами». Такие, как он, убеждены, что главное – бумажка. «Есть документ – есть человек, нет документа – нет человека».

Изворотливый авантюрист Аметистов – типичный приспособленец. Он не может уместиться ни в одно конкретное физиологическое лицо. Это своеобразный актер, который ловко и мастерски играет свою роль, приспосаб-

ливаясь к любым обстоятельствам. Вот как он сам объясняет графу Обольянинову свою жизненную позицию: «Порядочный человек при всяких условиях существовать может… Я, извините за выражение, в Москву без штанов приехал. У вас же, папаша, пришлось брючки позаимствовать. Помните, в клеточку, а теперь я во фраке» (с. 122).

Аметистов обладает способностью войти в доверие, угодить богатому и влиятельному клиенту, приспособиться к любому встречному. И не удивительно, что он смог войти в доверие и к совершенно бесхитростной Алле.

Сам Булгаков так характеризует своего героя: «При всех его отрицательных качествах почему-то обладает необыкновенной привлекательностью, легко сходится с людьми и в компании незаменим. Его дикое вранье поражает окружающих… Аметистов врет с необыкновенной легкостью в великолепной, талантливой актерской манере»[1].

Надо сказать, что тип подобного проходимца, маскирующего свою авантюрную сущность разными бумажками, мы встречаем и в других произведениях Булгакова-сатирика. Достаточно вспомнить, например, такие его сатирические произведения, как пьесы «Дни Турбиных» (Шервинский), «Блаженство» (Юрий Милославский), «Иван Васильевич» (Жорж Милославский) и др.

От всех героев «Зойкиной квартиры» резко отличается «сентиментальный граф Обольянинов», в которого влюблена хозяйка. Потомственный дворянин, что говорит о многом, он не может привыкнуть ко всему тому, что происходит вокруг. Обольянинов не из тех, кто может «существовать при всяких условиях». Вот в чем он признается Аметистову: «…эта власть создала такие условия

[1] Булгаков М. Из писем (Письмо к М.Рейнгардт от 1 августа 1934 г.). Публикация и примечания В.Гудковой // Современная драматургия, 1986, № 4, с. 263.

жизни, при которых порядочному человеку существовать невозможно» (с. 122). Здесь в известной мере дает о себе знать и позиция самого Михаила Булгакова.

Но важно подчеркнуть, что, наделенный определенными нравственными достоинствами, Обольянинов не может быть в полной мере назван положительным героем. Не обладая волевыми качествами, сильной натурой, он оказывается неспособным противостоять окружающему его мещанскому болоту, преодолеть трудности и по-иному обустроить свою жизнь. В конечном счете, он превращается в жалкого жалобщика и курильщика опиума.

Обольянинов постоянно твердит, что он «не пианист», «не товарищ», не «бывший граф». «Графом» «нельзя перестать быть, факт рождения неуничтожим».

От природы Обольянинов интеллигентный человек. Но это далеко не тот тип интеллигента, который является представителем «лучшего слоя в нашей стране», и принадлежностью к которому так гордился сам Булгаков.

Он был убежден, что русская интеллигенция обладает большими возможностями, верил в нее. В фельетоне «Столица в блокноте» он пишет: «После революции народилась новая, железная интеллигенция. Она и мебель может грузить, и дрова колоть, и рентгеном заниматься. Я верю, она не пропадет! Выживет!»

Как справедливо отмечал А.Нинов, Михаил Афанасьевич Булгаков «был правдивым художником, историком, певцом этой интеллигенции, он сумел сохранить в себе самые ценные ее качества: верность нравственному долгу, искренность, стойкость в испытаниях и готовность разделить их вместе со своим народом»[1].

Интерес в комедии представляет и образ прислуги

[1] Нинов А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // М.А.Булгаков. Пьесы 1920-х годов. Театральное наследие. – Л., Искусство., 1989, с. 4.

Манюшки, в которую влюблены оба китайца Херувим и Газолин (Ган-Дза-Лин). Ее образ, в общем, ничем не примечателен, однако близок автору. По свидетельству исследователя Б.Мягкова, «бойкая племянница Манюшка» взята прямо из жизни. Девушка – прислуга с таким именем была у знакомых Булгакова - супругов Коморских, живших неподалеку, в доме № 12 по Малому Козихинскому переулку. Жена адвоката В.Е.Коморского, Зинаида Николаевна, была симпатична Булгакову. О ней и о ее прислуге Манюшке рассказано в очерке «Москва 20-х годов», а сама квартира Коморских попала в «Театральный роман»[1].

Критик также отмечает, что наличие в доме прислуги, домработницы имело для писателя особое значение – оно символизировало образ обеспеченной, благополучной семьи, добропорядочного дома. Здесь важно подчеркнуть, что домработницы были и в семье Булгакова, правда, в последнее десятилетие его московской жизни.

Реальны также такие образы домработниц, как Анюта в «Белой гвардии», Ксюша в «Спиритическом сеансе» (ее можно увидеть и в «Записках на манжетах»), Бетси в «Багровом острове», Наташа в «Мастере и Маргарите».

Нельзя пройти мимо образов булгаковских китайцев Газолина и Херувима. Это два молодых работника и торговца кокаином из «шанхайской прачечной». В то время в Москве было официально зарегистрировано несколько десятков подобных прачечных, где «шафранные жители Поднебесной империи» подпольно торговали рисовым спиртом, опиумом, морфием.

К образу китайцев в «Зойкиной квартире» Булгаков обращается не впервые. Так, в рассказе «Китайская история» (1923) фигурируют два китайца, оба - опиекурильщики. Однако они резко отличаются от героев «Зойкиной квартиры». Один из них, китаец по имени Сен-Зин-По -

[1] Мягков Б. Зойкины квартиры // Нева, 1987, № 7, с. 203.

опустошенный и опустившийся на дно, обираемый и отравляемый опиумом. Но вот вдруг к нему впервые в жизни отнеслись по-человечески, уважительно. И он оказался способным на подвиг. Сен-Зин-По становится виртуозным пулеметчиком, солдатом Красной Армии и героически погибает, отдав жизнь за революцию, которая, по его убеждению, дала ему возможность почувствовать себя человеком и бороться за правое дело.

Талантливый художник, Булгаков сумел достаточно хорошо изучить быт китайцев в Москве, поэтому в «Зойкиной квартире» ему удалось точно передать их русскую речь. Характерно, что во время авторского чтения пьесы в театре многие обратили внимание на мастерство самого Булгакова в передаче им русской речи китайцами. Об этом вспоминал бывший вахтанговец И.М.Толчанов.

Большой интерес вызывают и другие булгаковские образы, которые, в несколько измененном виде, переходят из одного произведения в другое. Показателен в этом отношении наиболее ненавистный автору управдом Анисим Зотикович Аллилуя, образ которого создан автором с большим сатирическим мастерством.

Он появляется в Зойкиной квартире с портфелем, как важное должностное, неприкосновенное лицо, которое, по его же словам, «всюду может проникнуть». Он требует у хозяйки объяснения, почему она живет одна, а занимает шесть комнат.

Аллилуя обращается к ней со словами: «Ваши дела нам очень хорошо известны. В домкоме все как на ладони. Домком - око недреманное… Мы одним глазом спим, а другим видим. На то и поставлены».

Человек, абсолютно некультурный, неграмотный, он кичится тем, что имеет, так сказать, пролетарское происхождение, он – человек от станка. Его мнимый конфликт с Зоей Пельц завершается тем, что он получает пятичервон-

ную бумажку и вполне удовлетворяется этим.

Сама Зоя называет управдома «неделикатным фруктом Аллилуйчиком». Желая показаться человеком серьезным, разговаривая с хозяйкой деловым, канцелярским языком, он вскоре обнаруживает свою полную аморальность. Анисим Зотикович пристает к прислуге Манюшке и хочет ее соблазнить. Как верно отмечалось в критической литературе, «в доме, где царствует Аллилуя, уголовная психика становится нормой» (с. 587).

Небезынтересно отметить, что черты управдома Аллилуи мы находим и у героев других произведений М.Булгакова. Достаточно вспомнить Барашковую шапку из «Воспоминания» (1924), образ председателя правления из «Самогонного озера» (1923), Егора Нилушкина из «№ 13. – Дома Эльпит – Рабкоммуна», Бунша Корецкого из «Блаженства» (1934) и «Ивана Васильевича» (1935), Никанора Ивановича Босого из известного романа «Мастер и Маргарита».

Для всех этих героев, как и для Аллилуи, характерны претензии и притязания на власть, самодовольство при полном внутреннем ничтожестве.

Образы подобных «деловых» людей, прикрывающих свое полное внутреннее ничтожество внешними претензиями, привлекали внимание и некоторых других писателей – современников М.Булгакова.

Так, например, талантливый писатель Михаил Зощенко тремя годами раньше, в 1923 году в журнале «Красный ворон» (№ 7) опубликовал рассказ «Веселая масленица», где повествуется о «государственной» должности управдома, обязанного «по декрету» донести, если какая-нибудь из квартир вверенного ему дома окажется «веселящейся».

В квартире № 48, где живут «две девицы» - Манюшка и еще одна гражданка «с эстонской фамилией», – «пе-

ние, шум, разгул вообще». Бдительный управдом размышляет: «Хорошо бы девиц этих с поличным накрыть, с уликами». Рассказ заканчивается тем, что управдом не может устоять против соблазна – и развлекается вместе с прочими гостями подозрительной квартиры.

А булгаковская пьеса завершается тем, что из-за денег Херувим убивает ножом коммерческого директора треста Гуся, влюбленного в Аллу, бросившего из-за нее семью и жестоко страдавшего перед своей гибелью. Китаец забирает его деньги и убегает. Исчезает и Аметистов. Арестовывают Зойку, Обольянинова и ее клиентов.

Как следует из анализа идейного содержания комедии, она, несомненно, была произведением актуальным и давала правдивую картину быта и нравов нэпманской Москвы 20-х годов.

Хотя комедия «Зойкина квартира» и не печаталась, ее удалось поставить в театре имени Евгения Вахтангова. Премьера состоялась 28 октября 1926 года.

За три недели до премьеры автор рассказал о ней корреспонденту одного из театральных журналов: «Это трагическая буффонада, в которой в форме масок показан ряд дельцов нэпманского пошиба в наши дни в Москве»[1].

Нелишне будет отметить, что в 1926-27 годах Булгаков был одним из самых популярных драматургов. Он неизменно привлекал пристальное внимание прессы. При этом в рецензиях анализ художественной ткани пьесы, как правило, отсутствовал. Порой, минуя собственно спектакль, критики писали только об авторе пьесы, «не скупясь на политические ярлыки и обвинения»: «Знакомая московскому зрителю насквозь мещанская идеология этого автора здесь распустилась поистине в махровый цвет»[2]. Булгаков

[1] «Зойкина квартира» М.Булгакова (Из беседы с автором) // Новый зритель, 1926, № 40, с. 14.

[2] Павлов В. Три премьеры // Жизнь искусства, 1926, №46 с.11

приглашает «посочувствовать бедным приличным дамам и барышням, в столь тяжелое положение поставленным большевиками»[1].

А один из имажинистов А.Кусиков так охарактеризовал творческий путь драматурга: «Реабилитацию прошлого Булгаков допустил дальнейшим диаволизированием советского настоящего: одновременно с драмой «Дни Турбиных» он ставит комедию «Зойкина квартира»… Комедия – притон, где общественные советские люди проводят свои пьяные ночи, и носитель рабочей демократии, рабочий – представитель домкома берет взятки и укрывает притон»[2].

Однако все пределы мыслимой на страницах печати клеветы, грубости преступил один из киевских критиков: «Литературный уборщик Булгаков ползает на полу, бережно подбирает объедки и кормит ими публику»[3].

Многие критики с позиций откровенно вульгарного социологизма обвиняли автора «Зойкиной квартиры» в буржуазном демократизме, сменовеховщине, которые, по их мнению, якобы составляли «классовую атмосферу» «Зойкиной квартиры».

Об этом, например, писал литературный критик И.Дорошев: «Булгаковщина – нарицательное выражение буржуазного демократизма, сменовеховства в театральном творчестве – составляет ту классовую атмосферу, в которой сейчас предпочитает жить и дышать буржуазный интеллигент в советском театре»[4].

По мнению же критика А.П.Новицкого, у автора «Зойкиной квартиры» преобладает «…плоское остроумие

---

[1] Глебов А. Театр сегодня // Печать и революция, 1926, кн. 10, с. 99

[2] Нусинов И.М. Путь М.Булгакова // Печать и революция, 1929, кн. 4, с. 52.

[3] Якубовский С. Уборщик «Зойкиной квартиры» // Киевский пролетарий, 1926, 29 октября.

[4] Дорошев Ив. За четкую классовую линию на фронте культуры / Известия, 1928, 3 ноября.

диалога, бульварная занимательность интриги, беспринципно-циничное отношение к изображаемой действительности (опошление трагического и трагедизация пошлого)…»[1].

Однако показательно, что, несмотря на резко отрицательное отношение критиков, комедия Булгакова пользовалась большим зрительским успехом.

К концу театрального сезона 1926-27 года, в течение полугода, пьеса выдержала в театре 100 представлений. Позже она ставилась на сценах многих театров страны. Но продолжалось это недолго. 17 марта 1929 года, после 198-го представления, «Зойкина квартира» была снята с репертуара. Ее сатирическая направленность против засилья в стране мещанской стихии, обывательщины и даже уголовщины явно не устраивала чиновников некоторых правительственных учреждений. Это одна из причин того, что пьеса так и осталась неопубликованной и была исключена из репертуара.

Пьеса «Багровый остров» является одним из оригинальных и «загадочных» произведений Булгакова-драматурга. Она была написана в тесном содружестве с Камерным театром. В январе 1926 года театр заключил с Булгаковым договор, согласно которому пьеса должна была быть представлена в Камерный театр до 15 июля 1926 года. Однако Булгаков смог завершить ее лишь к марту следующего, 1927 года.

Премьера спектакля «Багровый остров» состоялась в Камерном театре 11 декабря 1928 года. Однако опубликована пьеса впервые в 1968 году в Нью-Йорке, а в СССР – только в 1987 году в журнале «Дружба народов» (№ 8).

Основная идея и сюжет этого драматического памфлета Булгакова, как справедливо отметил сам автор, восходит к его фельетону «Багровый остров» («Литературное

[1] Современные театральные системы. – М., 1933, с. 163.

приложение» к газете «Накануне», 20 апреля 1924 года). Фельетон имел характерный подзаголовок: «Роман тов. Жюль Верна с французского на эзоповский перевел Михаил А. Булгаков».

Важно отметить, что многие исследователи обращали внимание на известную сюжетную близость данного фельетона к ранней литературной пародии А.Чехова «Летающие острова», опубликованной в 1883 году в журнале «Будильник» с подзаголовком: «Соч. Жюля Верна, перевод А.Чехонте». Но в начале 80-х годов XIX века, как известно, Чехов сотрудничал в юмористических журналах, и многие его ранние рассказы носили, как правило, развлекательный характер. Такой была и пародия «Летающие острова».

Совершенно иную цель преследовала булгаковская пародия. Она была направлена против современных литературных приспособленцев, использовавших различные фантастические сюжеты для пропаганды своих вульгарно-социологических взглядов.

Небезынтересно отметить, что в литературе 20-х годов нередко можно было встретить произведения, авторы которых переделывали свои фамилии на западноевропейский лад, пытаясь «пристроиться» к классикам других стран. Достаточно назвать одного из постоянных литературных оппонентов М.Булгакова Юрия Слезкина, который переделал свое имя и фамилию на французский лад – Жорж Деларм (larme – слезы) и издал под псевдонимом два романа: «Кто смеется последним» (М., 1925), с приложением вымышленной биографии мнимого французского автора, и «Дважды два – пять» (Л., 1925), обозначив роман, как «перевод с 500-го французского издания».

В те годы большую известность приобрели и произведения, написанные в духе модного тогда на Западе бульварно-приключенческого, детективного или колониально-

го романа, которые «переделывались» на современный революционный лад. Показательны в этом отношении юмористический рассказ В.П.Катаева «Остров Эрендорф» (1925), роман-пародия С.С.Заяицкого «Красавица с острова Люлю» (М., 1926; роман издан под псевдонимом Пьер Дюмьель) и др.

«Багровый остров» М.Булгакова – пародия, как уже отмечалось и как говорил сам автор, под знаком «тов. Жюля Верна». Вначале это был образец подражательной прозы, но позже писатель переработал ее в многоплановый драматический памфлет, что, как мы показали, имело немало прецедентов в литературной и театральной жизни середины 20-х годов.

В одноименном фельетоне автор использовал фабульные ходы и имена персонажей романов Ж.Верна «Дети капитана Гранта», «Путешествия и приключения капитана Гаттераса», «Вокруг света в 80 дней». Но, кроме жюльверновских персонажей, фигурирующих в фельетоне Булгакова, одним из главных действующих лиц «Багрового острова» выступает некий драматург Дымогацкий, скрывающийся под именем Жюля Верна. Он ставит пьесу под названием «Багровый остров», в которой выступают действующие лица, позаимствованные, в основном, из романа «Дети капитана Гранта»: леди Гленарван и ее горничная Бетси, слуга Паспарту (он же Говорящий попугай), член Географического общества Жак Паганель, арап из гвардии Тохонга, первый и второй положительные туземцы Кай-Кум и Фарра-Тете, а также безымянные участники массовых сцен: арапова гвардия, красные туземцы и туземки, гарем Сизи-Бузи, английские матросы и проч.

В «Багровом острове» Булгакова-драматурга волнуют две острые социальные проблемы, очень актуальные для общественной жизни Советской России 20-х годов. Первая проблема – борьба против сановного произвола в

руководстве художественным творчеством в культурных учреждениях. Эту борьбу развивает и вторая проблема – развенчание пошлого, низкопробного искусства. Обе проблемы неразрывно связаны между собой и как бы дополняют друг друга.

Автор использует в пьесе довольно известный и распространенный в искусстве прием «театра в театре». Основная сюжетная линия «Багрового острова» связана с показом генеральной репетиции пьесы Василия Артурыча Дымогацкого в театре Геннадия Панфиловича. Однако эта сюжетная линия подчас отодвигается на второй план, потому что на первый план писатель-сатирик выводит обобщенное представление о нравственном облике людей театра, рисует их личные судьбы и характеры.

Писатель широко использует жанр театральной пародии, к которому не раз обращались драматурги и режиссеры разных направлений.

В 20-е годы в северной столице возродился театр под названием «Кривое зеркало», который начал свою деятельность в предреволюционное десятилетие в Петрограде. Можно лишь предположить, что Булгаков бывал на гастрольных спектаклях этого театра в 1918 году в Киеве. Пародийная природа комедии «Багровый остров» сближает ее с традициями таких пародий театра «Кривое зеркало», как «Вампука, принцесса Африканская» и «Гастроль Рычалова» М.Н.Волконского и В.Г.Эренбурга.

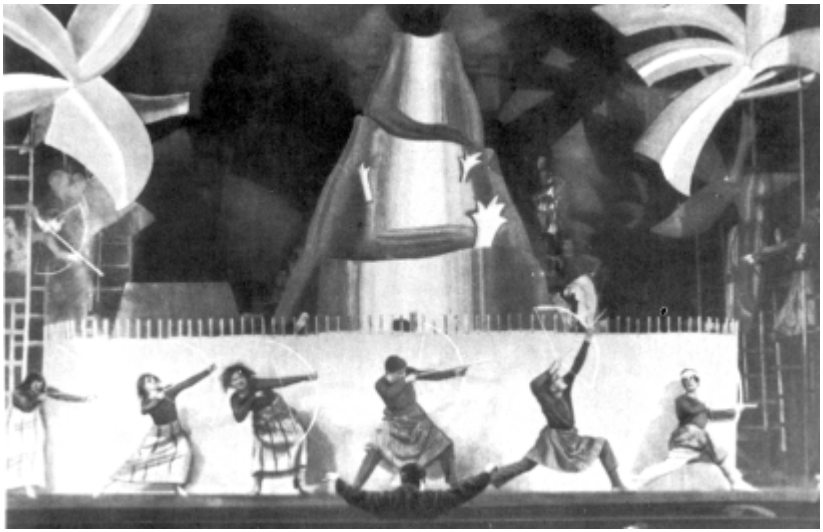
В «Вампуке» пародировались оперные каноны с использованием ситуаций и мотивов оперы Дж. Мейербера «Африканка» и некоторые сюжеты «Аиды» Дж. Верди – одной из любимых опер М.Булгакова. А в «Гастроли Рычалова» М.Н.Волконского осмеивались пошлые нравы и рутина провинциального театра.

Комедия М.Булгакова начинается с того, что в театре некоего Геннадия Панфиловича репетируется злободневная

«Багровый остров»
Московский Камерный театр, 1928

А.Я.Таиров

В.Ф.Рындин



Сцена из спектакля

современная пьеса «Багровый остров» «гражданина Жюля Верна, он же Василий Артурыч Дымогацкий, он же Кири-Куки – проходимец при дворе».

Действие пьесы происходит на острове, населенном «красными туземцами, кои живут под властью белых арапов». На острове царствует тиран Сизи-Бузи Второй, опирающийся на гвардию и проходимца Кири-Куки. Беспощадно эксплуатируемые туземцы добывают жемчуг, который Сизи-Бузи выменивает у англичан на водку. Во время извержения вулкана Сизи-Бузи погибает, и к власти обманным путем приходит демагог и пройдоха Кири-Куки. Однако туземцы не хотят отдавать жемчуг иностранцам и поднимают восстание. Кири-Куки убегает в Европу и находит поддержку у лорда Гленарвана, с помощью которого снаряжает корабль для подавления восстания.

В первом варианте пьесы Дымогацкого лорд Гленарван уводил корабль, испугавшись отравленных, ядовитых стрел туземцев. А по второму варианту матросы поднимают восстание, сбрасывают в море лорда, его жену и капитана, затем возвращаются на остров, чтобы передать красным туземцам свой братский пролетарский привет.

В прологе и эпилоге пьесы автор рисует картины закулисной жизни театра и трагикомическую борьбу за разрешение пьесы Дымогацкого. Художник решает здесь две задачи: с одной стороны, пародирует шаблонные, но, казалось бы, идейно выдержанные пьесы, а с другой - разоблачает и высмеивает головотяпство и бюрократизм чиновников, от которых зависит судьба искусства.

Булгаков показывает, как идеологическая удавка тоталитарного режима толкает и драматургов, и театр к благонамеренной лжи, извращая все нормальные представления о творческой свободе. По мнению одного из действующих лиц «Багрового острова», «очень опытного» режиссера и директора театра Геннадия Панфиловича, если

пьеса не носит идеологического характера, она не может найти сценического воплощения. В противном случае, режиссер может «репутацию потерять». Поэтому ему надо, в первую очередь, думать о себе, «шкуру спасать».

Булгакову удалось показать, как при существовавших тогда обстоятельствах, в момент наивысшей духовной катастрофы, «театр изворачивается, театр приспосабливается, театр спасает свою шкуру ценой гибели своей души»[1].

Будучи честным и принципиальным художником, Булгаков не мог смириться с подобным ограничением свободы творчества и заменой ее конъюнктурщиной, приспособленчеством, которые насаждались ответственными чиновниками от искусства. Он подвергал их резкой и справедливой критике. Талантливым пером писателя-сатирика в пьесе «Багровый остров» убедительно раскрывается лживая, лицемерная сущность таких приспособленцев, как директор театра.

Автор сразу же, буквально с первых страниц, знакомит нас с одним важным чиновником, который из явной перестраховки приглашает на репетицию пьесы Дымогацкого о красных туземцах другого, еще более ответственного чиновника из культурно-просветительских организаций – Савву Лукича. Именно от него зависит судьба спектакля, разрешение на его постановку. Узнав о том, что Савва Лукич уезжает в отпуск в Крым, Геннадий Панфилович связывается с ним по телефону, умоляя дать добро на постановку пьесы.

С большим художественным мастерством Булгаков-сатирик передает его заискивающую, льстивую речь, обращенную к сановитому чиновнику: «Савва Лукич? Здравствуйте, Савва Лукич! Как здоровьице? Слышал, слышал. Починка организма, как говорится. Переутомились… Вам

[1] Акимов В.М. Свет художника // Булгаков М.А. Пьесы. Романы. – М., Правда. – 1991, с. 14.

надо отдохнуть. Ваш организм нам нужен. Вот какого рода дельце, Савва Лукич. Известный писатель Жюль Верн представил нам свой новый опус «Багровый остров»… Как умер? Он у меня в театре сейчас сидит. Ах… Псевдоним. Гражданин Дымогацкий. Подписывается – Жюль Верн. Страшный талантище… Так вот, Савва Лукич, необходимо разрешеньице. Чего-с? Или запрещеньице? Хи… Остроумны, как всегда. Что? До осени? Савва Лукич, не губите! Умоляю просмотреть сегодня же на генеральной… Готова пьеса, совершенно готова. Ну, что вам возиться с чтением в Крыму? Вам нужно купаться, Савва Лукич, а не всякую ерунду читать! По пляжу походить. Савва Лукич, убиваете! В трубу летим! Неужели вы думаете, что я допущу что-нибудь такое в своем театре?.. Ну, хоть к третьему акту, а первые два я вам здесь дам посмотреть. Крайне признателен. Гран мерси! Слушаю, жду» (с. 153).

Как видим, директор театра совершенно лишен творческой самостоятельности. Он в рабской зависимости от абсолютно невежественных, но очень влиятельных чиновников, которые облечены властью и правом решать судьбы искусства. Директор театра Геннадий Панфилович, в порыве мольбы и уничижения, не замечает, как называет ерундой только что восхвалявшуюся им «до мозга костей идеологическую пьесу», созданную «страшнейшим талантом».

Заявление Саввы Лукича о том, что пьеса запрещается к представлению, выводит директора театра из себя. Он в совершенном отчаянии добавляет: «Полгода… полгода… в редакции бегал, отчеты о пожарах писал… по три рубля семьдесят пять копеек… Вот кончу, вот кончу «Багровый остров»… И вот является зловещий старик… И одним взмахом, росчерком пера убивает меня».

В этих словах слышна боль самого Булгакова, который на самом себе, на своем творчестве испытал пагубное

действие советской цензуры. Как известно, после запрета повести «Собачье сердце» Булгаков-прозаик был лишен возможности печататься, находился в страшной нужде, не теряя, однако, надежды на будущее.

Герой комедии «Багровый остров» открыто признается в своем бедственном положении, жалуется, что живет впроголодь на чердаке. И, как видим, в порыве отчаяния он называет Савву Лукича «зловещим стариком». Позже Геннадию Панфиловичу удается как-то успокоить «благодетеля»: «На польском фронте контужен в голову … Не обращайте внимания, Савва Лукич…»

Почему же этот чиновник не хочет допустить к премьере пьесу Дымогацкого? Савва Лукич объясняет это тем, что пьеса, мол, «сменовеховская», а затем добавляет, что «все дело в конце». Он спрашивает у директора театра: «Матросы-то, ведь они кто?»

Лорд (он же директор театра): - Пролетарии, Савва Лукич, пролетарии, чтоб мне скиснуть.

Савва: Ну, так как же? А они в то время, когда освобожденные туземцы ликуют, остаются…

Лорд: … в рабстве, Савва Лукич, в рабстве! Ах, я кретин!..

Савва: А международная-то революция, а солидарность?.. (с. 211).

Концовку пьесы пришлось переделать. Матросы яхты «Дункан», которые должны были подавлять восстание туземцев на острове, теперь бунтуют против насильников-капиталистов. И в конце спектакля хор с оркестром поет:

Вот вывод наш логический –
Неважно – эдак, или так …
Финалом (сопрано) победным!!!
(басы) идеологическим!!!
Мы венчаем наш спектакль!!! (с. 213).

После такой концовки Савва Лукич не может больше

возражать и провозглашает: «Пьеса к представлению … разрешается». В театре все ликуют и поздравляют друг друга. А Савва Лукич, обращаясь к драматургу, покровительственно говорит ему: «Ну, спасибо вам, молодой человек! Утешили… утешили, прямо скажу, и за кораблик спасибо… Далеко пойдете, молодой человек. Далеко… Я вам предсказываю…

Лорд: Страшнейший талант, я же вам говорил!

Савва: В других городах я все-таки вашу пьесу запрещу … Нельзя все-таки… Пьеска – и вдруг всюду разрешена…» (с. 214).

Такая развязка пьесы Булгакова не была случайной – она продиктована судьбой его прежних пьес. Здесь важно вспомнить решение Главреперткома о постановке «Дней Турбиных» только в Художественном театре. А.Орлинский и другие современные Булгакову критики возмущались тем, что в «Днях Турбиных» нет представителей социальных низов.

В своей новой пьесе «Багровый остров» Булгаков исправил этот просчет и вывел на сцену денщика – слугу Паспарту и кухарку – горничную Бетси. Новый финал пьесы, с «мировой революцией», напоминал современникам о том варианте финала булгаковской «Зойкиной квартиры», который предложил Главрепертком: «телефонный звонок возвещает, что убежавшие из квартиры преступники пойманы».

Образ вождя белых арапов Ликки-Тикки (в фельетоне-пародии – Рикки-Тикки) пародирует восприятие рапповской критикой персонажей другой булгаковской пьесы – «Бег» – жестокого генерала Хлудова и Чарноты. Если в фельетоне Рикки-Тикки гибнет от ножа, то в пьесе Ликки-Тикки «прозревает» и в итоге переходит на сторону восставшего народа – красных туземцев. Образ Ликки-Тикки во многом восходит к прототипу Хлудова и Чарноты – ге-

нералу Слащеву, признавшему Советскую власть и вернувшемуся на Родину.

У цензора Саввы Лукича тоже есть свой прототип. Им стал В.И.Блюм, заведующий театральной секцией Главреперткома. Во время просмотра «Багрового острова» осенью 1928 года эту роль исполнял актер Е.Вибер, внешне напоминавший Блюма. Это сходство еще больше подчеркивалось гримом. Важно отметить, что Блюм был одним из самых яростных гонителей сатиры вообще и сатирических произведений Булгакова, в частности. Этот вульгарный социолог из РАППА считал, что сатира при социализме невозможна, так как является якобы клеветой на новый строй.

Он подписывал свои критические статьи псевдонимом Садко. Взгляды Блюма на театральное искусство блестяще спародированы в «Багровом острове», где, в частности, Савва Лукич, плывущий на корабле под звуки революционной музыки, уподобляется народному новгородскому герою Садко из одноименной оперы Н.А.Римского-Корсакова «Садко». Эта опера, кстати, тоже была объектом блюмовской критики. На первом просмотре «Багрового острова» «по долгу службы присутствовал сам Блюм, который, возможно, посчитал неудобным не разрешить к постановке пьесу, где был столь явный его двойник»[1].

Как уже отмечалось выше, пьеса кончается «разрешительной визой» Саввы Лукича, и «в зрительном зале вспыхивают огненные буквы «Багровый остров» сегодня и ежедневно».

Ликуют - *лорд*: «Снять «Эдипа»… Идет «Багровый остров»!; *Кири*: «И ныне, и присно, и во веки веков!», а *Савва*: «Аминь!». Создается впечатление, что искусство торжествует, спектакль разрешен.

---

[1] Булгаков М. Из литературного наследия. Письма // Дружба народов, 1987, № 8, с. 190.

Но в действительности театр терпит поражение, потому что финал пьесы переделывается, навязывается насильно. Он написан под давлением конъюнктурных чиновников от искусства. И эти чиновники-бюрократы, деятельность которых порождает «беспринципное и трусливое приспособленчество, лицемерную готовность петь дешевые серенады на революционный лад»[1], торжествуют.

А побежденными оказываются свободное творчество и подлинное искусство. По справедливому утверждению критика, побеждает «пресмыкательство, обряженное в «багровые» одежды псевдореволюционности»[2].

В своей пьесе Булгаков одним из первых в советском театре поднял голос протеста против низкопробной драматургии, спекулирующей на революционной тематике. Он подверг резкой критике чиновничий диктат, конъюнктуру, беспринципное угодничество и подхалимство в искусстве.

Премьера «Багрового острова» в Московском Камерном театре состоялась 11 декабря 1928 года. Постановка спектакля была осуществлена А.Я.Таировым, Л.Л.Лукьяновым и др. В беседе с корреспондентом «Рабочей Москвы» перед премьерой А.Таиров так определил общий смысл спектакля: «… пьеса Булгакова «Багровый остров»… рисует искажение методов и форм культурной революции. Материалом для этого показа служит наш провинциальный театр. Три героя – директор театра Геннадий Панфилович, драматург Дымогацкий и ответработник Савва Лукич – собираются приспособить под революционного пролетарского писателя… Жюля Верна. Драматург пишет необыкновенно революционную пьесу с буржуями, угнетенными народностями, интервенциями, извержениями вулкана и т.д. Директор театра Геннадий Панфилович

[1] Киселев Н.Н. М.Булгаков и В.Маяковский // Творчество М.Булгакова: Сб. статей. – Томский гос.университет, 1991, с. 443.
[2] Там же.

инсценирует всю эту чепуху, а Савва Лукич разрешает эту постановку. В результате «генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами».

Пьеса «Багровый остров» – смелая сатира честного писателя-реалиста на те вульгарные извращения, которые допускали в 20-е годы многие рапповские чиновники в своих взглядах на новое революционное искусство, на театр, на его репертуар. Несомненно, эта комедия имела большое общественное значение, потому что поднятые в ней проблемы относились не только к драматургии, но и к судьбам всего советского искусства того периода.

И характерно, что, осуществляя постановку пьесы Булгакова, честный творческий коллектив Камерного театра стремился всячески подчеркнуть опасность любого приспособленчества в искусстве, уродливую готовность некоторых бездарных деятелей «совместить Жюль Верна с революцией, конструктивизм с натурализмом и т.д.» .

Правда, в те годы было немало критиков рапповской ориентации, которые не скрывали своего недовольства постановкой булгаковской пьесы в Камерном театре. Так, например, критик С.А.Валерин писал о «правой опасности», исходившей будто бы от «Багрового острова» в Камерном театре. Однако он все же отметил отдельные «тонко и со вкусом сделанные номера: пародия на классический балет, раскрытие тайн сценическо-декоративных эффектов, некоторые остроумные трюки художника Рындина (извержение вулкана), пародия на отдельные куски постановок других театров».

Хотелось бы особо подчеркнуть, что постановка булгаковской пьесы никак не состоялась бы без участия П.И.Новицкого – одного из видных литераторов и деятелей театра того времени, который занимал высокий пост в системе Главреперткома.

П.И.Новицкий был одним из тех немногих рецензентов, кто познакомился с пьесой Булгакова в рукописи и сумел правильно понять идейный смысл этой «интересной остроумной пародии». Вот что он писал по этому поводу: «Пародирован революционный процесс, революционный лексикон, приемы советской тенденциозно-скороспелой драматургии. Шаблоны стопроцентных, «выдержанных идеологически» пьес высмеяны зло и остро.

Но пародия и ирония автора, как всегда, двусторонни… встает зловещая тень Великого инквизитора, подавляющего художественное творчество, культивирующего рабские, подхалимски нелепые драматургические штампы, стирающего личность актера и писателя»[1].

Далее П.И.Новицкий справедливо отмечал, что «идеологические финалы» необходимо преодолевать, высмеивать. С подобными штампами надо бороться. Необходимо подвергать беспощадной критике тех театральных чиновников, которые спекулируют на различных революционных сюжетах. Он заметил также, что режиссер может перенести центр тяжести и в угоду таким, как Василий Артурович, – исказить действительность. Однако это будет бездарная фальшь.

«Но дело не в илотах, а в зловещей мрачной силе, воспитывающей илотов, подхалимов и панегиристов», - убежден он. Вот что восклицает Геннадий Панфилович: «Желал бы я видеть человека, который не желает международной революции!»

Рецензент, правда, предупреждал, что для провинциального театра пьеса Булгакова несколько рискованна, так как «требует чрезвычайно тонкого истолкования». Поэтому «следует предостеречь от увлечения ее экзотическими и сатирическими бумажными розами»[2].

---

[1] Новицкий П. «Багровый остров» М.Булгакова // Репертуарный бюллетень, 1928, № 12, с. 9-10.

[2] Там же.

Надо сказать, что большинство критиков резко отрицательно оценили пьесу Булгакова. Достаточно назвать враждебные отзывы таких рецензентов рапповской ориентации, как И.Туркельтауб, И.Кусиков, О.Литовский, Евг. Степной и многих других.

Свой строгий приговор вынес спектаклю в начале февраля 1929 года Сталин, положив этим конец частичной разноголосице в критике. Вот что он писал в ответном письме драматургу В.И.Билль-Белоцерковскому: «Вспомните «Багровый остров», «Заговор равных» и тому подобную макулатуру, почему-то охотно пропускаемую для действительно буржуазного Камерного театра».

После такого официального заявления Сталина критика буквально ополчилась на талантливого художника. Как ни печально, но авторитетный П.И.Новицкий, несколько месяцев назад объективно оценивший «очень театральную и драматургически выразительную» вещь М.А.Булгакова, после отзыва Сталина заявил, что «и враги достаточно солидно представлены в нашей драматургии, откровенные и прямые враги… До сих пор не сходит с репертуара Камерного театра клеветническая пьеса М.Булгакова «Багровый остров», с холодным злорадством высмеивающая политическое иго рабочего класса и пародирующая ход Октябрьской революции»[1].

Как видим, П.И.Новицкий с легкостью необыкновенной в угоду конъюнктурной критике отказывается от своих прежних объективных оценок пьесы. Это еще раз убеждает в том, как глубоко прав был честный, искренний автор «Багрового острова», подвергая резкой критике приспособленцев в искусстве.

Автор, несомненно, прав, утверждая, что дело не в илотах, а в той зловещей бюрократической силе, которая

[1] Новицкий П. Об искусственной диктатуре психологического театра // Печать и революция, 1929. – Кн. 6, с. 63.

воспитывает илотов, которая поощряет подхалимство в искусстве. Подобно своему современнику и единомышленнику Евгению Замятину, Булгаков никогда не скрывал своего отрицательного отношения к литературному раболепству, приспособленчеству, обману. Он всегда поддерживал тех, кто стремился сохранить внутреннюю свободу и независимость.

Михаил Афанасьевич был полностью согласен с мыслью Евгения Замятина, утверждавшего, что «…идеи – не галстук, цвет которого можно менять в зависимости от сегодняшней моды»[1].

Сценическая жизнь «Багрового острова», несмотря на большой успех спектакля, была непродолжительной. В июле 1929 года «Багровый остров», как и остальные булгаковские пьесы, после более 60 представлений, был снят Главреперткомом с репертуара. После запрета пьеса еще несколько месяцев – до окончания театрального сезона - шла в Камерном театре.

История с запрещением спектакля в Камерном театре была одной из причин тяжелого морально-психологического кризиса, пережитого М.Булгаковым в 1929-30 годах. Она отразилась в известном письме драматурга «Правительству СССР» от 18 марта 1930 года.

В этом письме художник раскрыл истинные причины снятия пьесы с репертуара в Камерном театре, а также изложил свои взгляды на роль писателя-сатирика в СССР: «Отправной точкой этого письма для меня послужил мой памфлет «Багровый остров». Я не берусь судить, насколько моя пьеса остроумна, но я сознаюсь в том, что в пьесе действительно встает зловещая тень, и это тень Главного Репертуарного Комитета. Это он воспитывает илотов, панегиристов и запуганных «услужающих». Это он убивает творческую мысль. Он губит советскую драматургию и

[1] Замятин Е.И. Сочинения. – М., Книга, 1988, с. 335.

погубит ее… Советская пресса, заступаясь за Главрепертком, писала, что «Багровый остров» − пасквиль на революцию… Пасквиля на революцию в пьесе нет по многим причинам, из которых, за недостатком места, я укажу одну: пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать *невозможно.* Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком – не революция.

Но когда германская печать пишет, что «Багровый остров» – это первый в СССР «призыв к свободе печати» («Молодая гвардия», № 1, 1929), - она пишет правду… Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, - мой писательский долг, так же, как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что, если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода»[1].

Мы привели эту длинную цитату, высказывание самого писателя о пьесе, чтобы показать, с какой болью и горечью говорил он о несвободе творчества в современном ему обществе, о невозможности без нее создавать подлинное искусство.

Как уже отмечалось, прошло более тридцати лет со дня написания «Багрового острова», прежде чем пьеса была опубликована в печати и полностью реабилитирована вместе с ее автором.

Свою следующую пьесу– «Кабала святош» – М.Булгаков написал в октябре-декабре 1929 года. Впоследствии, по настоянию Главреперткома, она получила название «Мольер». Впервые пьеса опубликована в 1962 году.

К работе над «Мольером» драматург приступил после того, как все его пьесы были запрещены. С чем же было связано его обращение к образу Мольера?

---

[1] Булгаков М. Из литературного наследия. Письма // Октябрь, 1987, № 6, с. 173-174.

В 1936 году Булгаков опубликовал в мхатовской многотиражке «Горьковец» (15 февраля) статью о Мольере «Он был велик и неудачлив». В ней он, в частности, писал: «Я читаю, перечитываю и люблю Мольера с детских лет. Он имел большое влияние на мое формирование как писателя. Меня привлекла личность учителя многих поколений драматургов – комедианта на сцене, неудачника, меланхолика и трагического человека в личной жизни».

Булгакову импонировала яркая личность французского драматурга-гуманиста и одновременно талантливого актера, театрального деятеля. Его особенно привлекала острая социальная направленность комедий Мольера, обличающего придворные нравы, социальные пороки господствующих сословий, их ханжество и лицемерие.

Если вспомнить, что в конце 20-х годов Булгаков находился в необычайно подавленном душевном состоянии, в состоянии депрессии, граничащей с отчаянием, что было вызвано запретом официальных властей на постановку его пьес, очень тяжелым материальным положением, то станет понятным его обращение в «Кабале святош» к сатире, направленной против тирании государственной власти, подавляющей свободу художника, его право на правдивое изображение жизни.

Это во многом объясняет и его обращение к образу Мольера, написавшего гениального «Тартюфа». Известно, что в «Тартюфе», этой «высокой комедии», великий французский комедиограф подверг особенно острой критике фарисейство, ханжество и лицемерие, бездуховность аристократии, прикрывающейся религиозной добродетелью. Как справедливо отметил В.Г.Белинский, Мольер в «Тартюфе» смог «страшно поразить перед лицом лицемерного общества ядовитую гидру ханжества»[1].

[1] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13-ти тт. - Т. 6. – М., изд.-во Акад. наук СССР, 1955, с. 370.

Сатирическая комедия «Тартюф» еще при жизни Мольера была запрещена к постановке в театре. Феодально-католические силы активно сопротивлялись ее выходу в свет. Однако Мольер в течение пяти лет мужественно и настойчиво добивался снятия запрета.

Булгакову это во многом напоминало его собственную творческую судьбу. Как справедливо отметил критик В.Петелин, «…в судьбе Мольера, боровшегося за постановку на сцене «Тартюфа», Булгаков рассказывает и о себе, своих пьесах, только что запрещенных в театрах Москвы»[1].

Можно согласиться также и с А.Смелянским, писавшим, что «в портрете Мольера предсказана собственная литературная судьба»[2].

Нельзя не отметить, что само обращение Булгакова к историческому прошлому не было случайностью. Оно было продиктовано, прежде всего, невозможностью писать о настоящем. Но в то же время в пьесе «Кабала святош» драматург обратился к теме, во многом созвучной современности, к образу художника, который был для него неутомимым борцом за свободу творчества.

М.Булгаков – автор «Кабалы святош» - надеялся, что судьба его новой пьесы будет менее трагичной, чем предшествующих, сложится более успешно, а цензура не будет столь жестокой.

Однако бдительные чиновники из Главреперткома сразу же почувствовали глубокую современную подоплеку пьесы, ее сатирическую направленность. Вот что писал об этом критик Исаев в отзыве от 8 января 1930 года: «Оче-

---

[1] Петелин В. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. – М., Моск. рабочий, 1989, с. 344.

[2] Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., Искусство, 1989, с. 10.

видно, автор не без тайного замысла в такой скрытой форме хочет бить нашу цензуру, наши порядки … Однако полагаю, что «переключение» в нашу эпоху слишком замаскировано трусливо» (с. 653).

А отчаявшийся писатель через 8 дней, 16 января 1930 года сообщит о себе брату в Париж: «…все мои литературные произведения погибли, а также и замыслы. Я обречен на молчание и, очень возможно, на полную голодовку. В неимоверно трудных условиях во второй половине 1929 года я написал пьесу о Мольере. Лучшими специалистами в Москве она признана самой сильной из моих пяти пьес. Но все данные за то, что ее не пустят на сцену. Мучения с нею продолжаются уже полтора месяца, несмотря на то, что современность в ней я никак не затронул…»[1].

Особый интерес вызывает понятие «кабала» в первоначальном названии пьесы Булгакова. Помимо его значения в русском языке – «полная, крайне тяжелая зависимость угнетаемого, эксплуатируемого человека, подневольное положение» – М.Булгаков, в первую очередь, имеет в виду его значение во французском языке – «заговор, сообщество». Слово «кабала» именно в этом значении часто встречалось в произведениях Мольера и его современников Буало, Скаррона, Лабрюйера и др.

Необходимо отметить, что у булгаковской «кабалы» из «Мольера» был свой прототип. Это «Общество Святых Даров» (или «Общество Святого Причастия») – тайная религиозная организация, существовавшая во Франции в XVII веке и получившая название «Кабала святош» («Le Cabale des d`evots»). В 80-х годах XIX века в парижской Национальной библиотеке были обнаружены ранее неизвестные многочисленные материалы о деятельности этого общества, состоявшего из аристократов и клириков и ак-

[1] Цит. по кн.: Булгаков М.А, Собр. соч. в 5-ти тт. – Т.4. – М., Худ. литература, 1990, с. 578.

тивно боровшегося против театра и его актеров. Публикация этих разоблачительных материалов Вольтером, впоследствии поддержанная Сент-Бёвом, подорвала авторитет эпохи правления Людовика XIV, поколебала укрепившийся взгляд на блестящий век французской истории.

Небезынтересным является и тот факт, что в начале XX века во Франции почти одновременно вышли две книги, посвященные деятельности этой тайной организации: труды Густава Аржансона «Анналы «Общества Святых Даров» (1900) и Рауля Аллье «Кабала святош» (1902).

Важно отметить, что книга Р.Аллье «Кабала святош» была в те годы очень популярна в Европе среди историков и мольероведов. Пьеса Булгакова о Мольере вначале называлась «Заговор святош», однако позже драматург заменил название на «Кабала святош»[1]. Именно данный факт, по утверждению критика А.Грубина, явно свидетельствует о том, что М.Булгаков был знаком с книгой Р.Аллье, возможно, через труды русских мольероведов начала прошлого века[2].

В этих трудах, в частности, в книге Р.Аллье, слово “Le Cabale” переводилось или прямо «кабала» или даже «шайка», как, например, в сочинении одного из ревностных и проникновенных исследователей Мольера А.Веселовского. Тем самым ученый подчеркивал террористическую сущность этой тайной организации.

В статье, посвященной комедии Мольера «Тартюф», А.Веселовский[3] обращает внимание на то, что ее автор подвергает резкой критике всякое ограничение свободы творчества художника, выступает страстным защитником

---

[1] Чудакова М. Архив М.Булгакова. Материалы творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей. – М., Книга, 1976. – Вып. 37, с. 92.

[2] Грубин А. О некоторых источниках пьесы М.Булгакова «Кабала святош» («Мольер») // М.Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988, с. 144.

[3] См.: Веселовский А. Этюды и характеристики, изд. 3, знач. доп – М., 1907.

правдивого искусства от «воинствующих посягательств темной силы, стремящейся к порабощению духа, противодействующей развитию культуры и исторического прогресса». Этой темной силой и является Кабала.

Такие прогрессивные мысли автора статьи о «Тартюфе» были созвучны и взглядам Булгакова и нашли отражение в его драматургическом произведении «Кабала святош». Мольер предстает в пьесе как воплощение света и доброты, как «гений, которому завидует посредственность, благородная мысль, которую топчет тупоумие, человечность, которую душит порок, эта антитеза, эта трагедия, сопровождавшая в старом мире многие выдающиеся личности, эта типичная биография Человека с большой буквы, приобретают у Булгакова значительный философский смысл»[1].

Важно отметить, что в работе А.Веселовского о Мольере талантливейший французский драматург охарактеризован как цельная волевая личность, как «энтузиаст, своего рода революционер и предвестник событий конца XVIII века», что не соответствовало замыслу М.Булгакова, хотя именно таким он практически и предстает в пьесе. Им восхищаются окружающие. Перед гениальной, талантливой личностью комедиографа преклоняется Жан Жак Бутон – тушильщик свечей и слуга Мольера, который называет его «великим артистом».

С первых же страниц пьесы перед нами предстает не только гений, но и простой человек, стремящийся к обычным земным радостям: любви, совершенству в ремесле, признанию и славе. Мольер счастлив – он на вершине славы и успеха. Сам король-Солнце посещает его спектакли, выражает свое восхищение, аплодирует ему. Людовик XIV

[1] Юзовский Ю. О пьесах Михаила Булгакова // Проблемы театрального наследия М.Булгакова. Сб. научных трудов. – Л., ЛГИТМиК, 1987, с. 145.

покровительствует великому комедианту, приглашает на ужин и разрешает к постановке «Тартюфа».

Но вдруг надвигается беда. Полюбив юную Арманду, Мольер решает жениться на ней и сообщает об этом Мадлене, сестре Арманды, женщине, которая поддерживала его в течение двадцати лет, делила с ним все радости и печали. Мольер не подозревает, что Арманда не сестра Мадлены, а ее дочь. Возмущенной решением Мольера Мадлене вначале не хватает смелости признаться в этом. Она умоляет Мольера изменить свое решение. Она готова даже простить ему все его любовные увлечения, ухаживать за ним, беречь и любить его, как она это делала всегда. Позже она сообщает «мэтру» о своем уходе из театра.

Лагранж – актер по прозвищу Регистр – верно хранит тайну Мадлены. Он пытается предостеречь Арманду, но тщетно. Мадлена признается ему, что и ей тоже не удалось помешать этому браку: «Поздно. Она живет с ним и беременна. Теперь уже нельзя сказать. Пусть буду несчастна одна я, а не трое… Вы – рыцарь, Варле, и вам одному я сказала тайну» (с.291). Совершенно случайно об этой тайне узнает Муаррон, впоследствии усыновленный Мольером, и доносит на него.

Мадлена идет в церковь к архиепископу Шаррону и исповедуется ему: «Всю жизнь грешила, мой отец… Давно-давно я жила с двумя, с Мольером и с другим человеком, и прижила дочь Арманду, и всю жизнь терзалась, не зная, чья она… Я родила ее в провинции, уехав на время от Мольера. Когда же она выросла, я привезла ее в Париж и выдала ее за свою сестру. Он же, обуреваемый страстью, сошелся с нею, и я уже ничего не сказала ему, чтобы не сделать несчастным и его. Из-за меня он совершил смертный грех. Живет, быть может, со своей дочерью, а меня поверг в ад. Хочу лететь в вечную службу» (с. 305).

Покаявшись, Мадлена даже не догадывается, что

имеет дело с очень коварным человеком. Овладев ее тайной, архиепископ, как представитель Кабалы и ярый противник театра, использует эту тайну в борьбе против великого комедиографа. Узнав обо всем этом, король Людовик XIV отрекается от Мольера: «Святой архиепископ оказался прав. Вы не только грязный хулитель религии в ваших произведениях, но вы и преступник, вы – безбожник… Объявляю вам решение по делу о вашей женитьбе: запрещаю вам появляться при дворе, запрещаю играть «Тартюфа». Только с тем, чтобы ваша труппа не умерла с голоду, разрешаю играть в Пале-Рояле ваши смешные комедии, но ничего более … И с этого дня бойтесь напомнить мне о себе! Лишаю вас покровительства короля!» (с. 311).

Общеизвестно, что в начальный период своего творчества Мольер действительно пользовался известной благосклонностью Людовика XIV – большого любителя развлечений. Все это вынуждало его создавать придворные пьесы, такие, как «Принцесса Элизская», «Психея» и др. Однако мировую славу французскому комедиографу принесли не эти легкомысленные комедии, а те, которые отличались сатирической направленностью против пороков господствующих сословий. Таковы его лучшие комедии «Тартюф», «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве» и др. Именно они принесли Мольеру мировое признание. И прав был Л.Н.Толстой, когда писал, что Мольер – гуманист «едва ли не самый всенародный, и потому прекрасный художник нового искусства»[1].

Когда отношение Людовика к Мольеру изменилось, а комедию запретили, драматург был буквально сражен. В один миг он потерял все: и семью (Арманда покинула его), и Мадлену – верную спутницу в течение многих лет, и покровительство короля.

Мольер не смог пережить эту трагедию. Еще недавно

[1] Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 90 тт. - Т.30 - М., 1951, с. 161.

полный сил и энергии, великий комедиограф превращается в бессильного и дряхлого старика. Но при виде торжествующего архиепископа Мольер «начинает оживать – до этого он лежал грудью на столе. Приподнимается, глаза заблестели: «А, святой отец! Довольны! Это за «Тартюфа»? Понятно мне, почему вы так ополчились за религию. Догадливы вы, мой преподобный. Нет спору. Говорят мне как-то приятели: «Описали бы вы как-нибудь стерву монаха». Я вас и изобразил. Потому что где же взять лучшую стерву, чем вы?» (с. 312).

В Мольере с новой силой пробуждается ненависть к социальному злу, несправедливости, тирании. Он не может смириться с кабалой. Только теперь он осознает, что не хочет, чтобы на него смотрели, как на раболепствующего комедиографа, которому покровительствует король.

Отношение Мольера к Людовику XIV резко меняется: «Ох, Бутон, я сегодня чуть не умер от страху. Золотой идол, а глаза, веришь ли, изумрудные. Руки у меня покрылись холодным потом. Поплыло все косяком, все боком, и соображаю только одно – что он меня давит. Идол!.. всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави. И вот все-таки раздавил. Тиран!» (с. 317).

А затем, мысленно обращаясь к Людовику XIV, он говорит: «Извольте… Я, быть может, вам мало льстил? Я, быть может, мало ползал?.. Ваше величество, где же вы найдете такого другого блюдолиза, как Мольер?.. Но из-за чего, Бутон? Из-за «Тартюфа». Из-за этого унижался. Думал найти союзника. Нашел! Не унижайся, Бутон! Ненавижу бессудную тиранию!.. Что еще я должен сделать, чтобы доказать, что я червь? Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете ли, я протестую» (с. 317-318).

Монарх хотел превратить Мольера в послушный винтик государственного механизма, подчинить себе, лишив его воли и независимости. Однако истинный худож-

ник не может стать придворным слугой. Он не способен писать по заказу и жить по указке. Но Кабале, правящей власти нужны покорные и послушные рабы, а не творческие личности, тем более, те, которые способны на протест.

М.Булгаков прямо ставит вопрос о зависимости художника от правящей власти. В основе пьесы – изображение трагического конфликта между художником-гуманистом, творцом и деспотическим строем, лишающим писателя свободы творчества.

В финале пьесы мы видим одинокого, больного Мольера, у чьих ног предавший его Муаррон – виновник всех его бед. Лагранж бросается на доносчика, чтобы задушить его. Но великий актер и драматург прощает доносчика и вводит этого «блудного сына» в дом: «У меня необузданный характер, потому я и могу сперва совершить что-нибудь, а потом уже думать об этом. И вот, подумав и умудрившись после того, что случилось, я тебя прощаю и возвращаю в мой дом» (с. 316).

И именно Муаррон закрывает собой учителя, когда ему грозит шпага. Именно он, «оскалив зубы, молчит, обняв Мольера», а позже бросает вызов орущему залу и одноглазому мушкетеру («грязный зверь!»).

Прощенный «предатель» готов сразиться (на сцене!) с Д'Орсиньи и идет, подобно Мольеру, выходящему к рампе, «как кошка», навстречу наемному убийце. В защиту своего духовного учителя, «оскалив зубы», встает самый последний из «детей семьи»[1].

Влюбленный в театр, Булгаков и в этой пьесе создает обобщенный образ театра как единой семьи, живущей по своим законам, несовместимым с законами «кабалы святош» или королевского дворца. Как уже отмечалось, автор

[1] Имеется в виду первоначальное название мольеровской труппы «Дети Семьи».

противопоставляет настоящему искусству – кабалу, музыке, свету – «бессудную тиранию».

В финале драмы жизнь великого актера и драматурга Мольера заканчивается на сцене театра, в кругу своих близких, на глазах у зрителей. Ему стало плохо на четвертом представлении «Мнимого больного».

«В 10 часов вечера господин де Мольер, исполняя роль Аргана, упал на сцене …» (с. 325), – пишет в своей книге летописец Лагранж. Актера успели отнести домой, но священника Мольер не дождался.

М.Булгаков, используя право на художественный вымысел, немного отступил от реальных фактов. Его Мольер, по существу, умирает на сцене. Этим он заостряет мысль о том, что смысл жизни Мольер-драматург и Мольер-актер видели в театре. С театра начался творческий путь Мольера, и фактически в театре он завершился. В своей пьесе Булгаков всемерно заостряет конфликт между Мольером и королевской властью. Вот что он писал по этому поводу: «Я допустил целый ряд сдвигов, служащих к драматургическому усилению и художественному украшению пьесы. Например, Мольер фактически умер не на сцене, а, почувствовав себя на сцене дурно, успел добраться домой; охлаждение короля к Мольеру, имевшее место в истории, доведено мною в драме до степени острого конфликта и т.д.»[1].

Пьеса Булгакова свидетельствует о хорошем знании им не только личности Мольера и его творчества, но и далекой исторической эпохи призрачного и сказочного Парижа XVII века.

Перенося читателя и зрителя в далекую историческую эпоху – Францию XVII века, в период господства абсолютной монархии Людовика XIV, Булгаков создал ост-

[1] Цит. по: Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., Искусство, 1986, с. 260.

рую социально-психологическую пьесу, очень актуальную по своему содержанию и в современной ему России периода восстановления тоталитарного строя.

Именно в тех условиях, где действовал пресс суровой партийной цензуры, Булгаков как честный художник был лишен возможности свободно творить и высказывать свои мысли. И характерно, что пьесу о Мольере он завершил вопросом, который задает себе летописец Мольера Лагранж: «Что погубило этого великого комедиографа?»

В самом вопросе фактически содержится и ответ о причинах трагедии великого драматурга: «Причиной этого явилась ли немилость короля или черная кабала? (Думает). Причиной этого явилась судьба. Так я и запишу» (с. 328).

Есть немало точек соприкосновения между трагической судьбой великого французского комедиографа, «затравленного в последние годы жизни ханжами и клерикалами, окружавшими королевский трон, ... сломленного физически в пятьдесят один год (а Булгаков – в 56 – С.С.) и похороненного, по преданию, за пределами церковной ограды, без обычного покаяния и предсмертного отпущения грехов»[1], и не менее трагичной судьбой самого Булгакова, затравленного советской цензурой, лишенного права печататься, права на элементарное материальное существование.

Судьба талантливейшего Булгакова-драматурга оказалась даже более трагичной, чем судьба великого Мольера, которого он называл своим учителем. Великий французский комедиограф, несмотря на травлю и немилость короля, все же имел счастье видеть свои лучшие пьесы поставленными на сцене руководимого им театра и напечатанными при жизни.

---

[1] Нинов А.А. О театральном наследии М.Булгакова // Проблемы театрального наследия М.Булгакова. Сб. научн. тр. – Л., ЛГИТМиК, 1987, с. 8.

В отличие от Мольера, практически ни одна пьеса Булгакова не была напечатана при его жизни, и поэтому он не мог испытать той естественной радости художника, которая рождается при виде своего детища, появившегося на свет.

Даже работа в Московском Художественном театре существенно не изменила литературную судьбу Булгакова. Он по-прежнему был лишен возможности печататься. Правда, была предпринята определенная попытка осуществить постановку «Кабалы святош» во МХАТе.

Первый полный черновой вариант пьесы автор завершил 6 декабря 1929 года, а 19 января 1930 года во МХАТе проходило совещание литературно-репертуарного комитета Худполитсовета, на котором Булгаков читал новую пьесу. Отношение критиков к ней было различным. Одни считали, что «пьеса очень интересна, художественна, драматически сделана блестяще и дает прекрасный материал для актерского исполнения». Возражения других членов совета, явных вульгарных социологов, сводились к тому, что «пьеса не затрагивает актуальных вопросов, не отражает борьбы классов, не выявляет отношения автора к персонажам и причинам гибели Мольера».

По мнению П.А.Маркова, пьеса Булгакова очень актуальна и в идейном и художественном отношении выполнена на высоком уровне. «Пьеса, – отмечал он в выступлении, – представляет собой блестящее произведение, законченное по форме и сильное значительностью образов. Основная тема – большая трагедия художника, гибнущего под напором организованной силы – короля и церкви, – перерастает отдельную эпоху и характерна для монархического и буржуазно-капиталистического мира»[1].

Он убеждал членов Худполитсовета в том, что «пье-

[1] Цит. по кн.: Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., Искусство, 1989, с. 266.

са позволит дать работу Москвину, уже несколько сезонов не имеющему ролей». А что касается репертуарной линии сезона, то «на днях ожидается поступление колхозной пьесы Тренева, а месяца через два – современных пьес Олеши и Киршона». Поэтому, по убеждению П.А.Маркова, «включение «Кабалы святош» в указанный план не может встретить возражений по линии идеологической»[1].

В конце обсуждения пьесы на совещании Худполитсовета выступил сам автор. Отвечая на высказанные замечания, он подчеркнул, что в его планы «не входила ни пьеса о классовой борьбе в XVII веке, ни создание монументальной трагедии, ни создание антирелигиозного спектакля. Он хотел написать пьесу о светлом, ярком гении Мольера, задавленного черной кабалой святош при полном попустительстве абсолютной, удушающей силы короля. Такая пьеса нужна советскому зрителю»[2].

К сожалению, никакого окончательного решения на совещании принято не было, однако спустя некоторое время пьеса не получила разрешения. Вот что писал по этому поводу в письме Правительству СССР 28 марта 1930 года сам автор: «18 марта 1930 года я получил из Главреперткома бумагу, лаконически сообщавшую, что новая моя пьеса «Кабала святош» («Мольер») К Представлению Не Разрешена … Под двумя строчками казенной бумаги погребены – работа в книгохранилищах, моя фантазия, пьеса, получившая от квалифицированных театральных специалистов бесчисленные отзывы – блестящая пьеса»[3].

Доведенный почти до отчаяния, до желания покон-

[1] Цит. по кн.: Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., Искусство, 1989, с. 266.

[2] Цит. по: М.Горький и русская литература // Уч. записки Горьковского гос.университета им. Лобачевского. Серия филологическая. – Выпуск 118. – Горький, 1970, с. 164.

[3] Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти тт. - Т. 5. – М., Худ. литература, 1990, с. 448

чить жизнь самоубийством, М.Булгаков вынужден был обратиться с письмом к Советскому Правительству. Он с горечью писал: «Мой литературный портрет закончен, и он же есть политический портрет. Я не могу сказать, какой глубины криминал можно отыскать в нем, но я прошу об одном – за пределами его не искать ничего. Он исполнен совершенно добросовестно … Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссером в 1-й Художественный театр – в лучшую школу, возглавляемую мастерами К.С.Станиславским и В.И.Немировичем-Данченко.

Если меня не назначат режиссером, я прошусь на штатную должность статиста. Если и статистом нельзя – я прошусь на должность рабочего сцены.

Если же и это невозможно, я прошу Советское правительство поступить со мной, как оно найдет нужным, но как-нибудь поступить»[1].

Известно, что Сталин, боясь той широкой общественной реакции, которая могла бы последовать, если бы Булгаков ушел из жизни, дал соответствующее распоряжение, чтобы его как-то пристроили.

После телефонного разговора со Сталиным 18 апреля 1930 года Булгаков был принят на должность режиссера-ассистента МХАТа. Видя в нем талантливого представителя искусства, К.С.Станиславский возлагал на него как режиссера большие надежды. Вот что он писал в этой связи: «Он не только литератор, но он и актер. Сужу по тому, как он показывал актерам на репетициях «Турбиных» (имеется в виду 1926 год – С.С.). Собственно – он поставил их, по крайней мере, дал те блестки, которые сверкали и создавали успех спектаклю»[2].

Большое впечатление произвел М.Булгаков и на

[1] Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти тт. – Т. 5. – М., Худ. литература, 1990, с. 447, 449-450

[2] Станиславский К. Собр. соч. в 8-ми тт. - Т. 8. – М., 1961, с. 269.

В.И.Немировича-Данченко, который, в частности, писал в газете «Горьковец» 15 февраля 1934 года: «Булгаков – едва ли не самый яркий представитель драматургической техники. Его талант вести интригу, держать зал в напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее – совершенно исключителен»[1].

Итак, после принятия на службу во МХАТ вопрос о постановке пьесы «Кабала святош» был возобновлен. «Отличная пьеса» – так отозвался о ней М.Горький. Больше того, он принял самое деятельное участие в том, чтобы пьеса «Кабала святош» была разрешена к постановке.

И действительно, 3 октября 1931 года ее разрешили поставить в театрах Москвы и Ленинграда. Правда, название было изменено. Согласно указаниям Главреперткома, как мы отмечали выше, пьеса получила название «Мольер».

В марте 1932 года во МХАТе началась работа над ее постановкой. Однако процесс слишком затягивался. Репетиции длились около трех лет. И лишь 5 марта 1935 года спектакль был показан Станиславскому, который высказал претензии к самой пьесе, а не к ее постановке.

По записям вдовы драматурга Елены Сергеевны в дневнике от 5 марта 1935 года, узнаем: «Станиславский, вместо того, чтобы разбирать игру актеров, стал при актерах разбирать пьесу»[2].

По его мнению, «главный герой получился слишком «обыкновенным»: «Человеческая жизнь Мольера есть, а вот артистической жизни – нет». Станиславский считал, что автор должен был показать Мольера, прежде всего, как «создателя гениального театра». Он настаивал на весьма значительной переделке текста, что вызвало недовольство и раздражение Булгакова.

---

[1] Цит. по: Петелин В. М.Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. – М., Моск. рабочий, 1989, с. 237.

[2] Цит. по: Соколов Б. Михаил Булгаков. – М., Знание., 1991, с. 18.

22 апреля 1935 года писатель отправляет Станиславскому письмо, в котором четко выражает свое отношение к данному вопросу: «Если Художественному театру «Мольер» не подходит в том виде, как он есть, хотя Театр и принимал его именно в этом виде и репетировал в течение нескольких лет, я прошу Вас «Мольера» снять и вернуть мне»[1].

Еще через полгода, 31 декабря 1935 года, спектакль был показан В.И.Немировичу-Данченко, который внес окончательные коррективы и завершил постановку пьесы.

16 февраля 1936 года во МХАТе состоялась премьера «Мольера». Спектакль имел, как признавался автор, «оглушительный успех» и за короткое время был исполнен семь раз. Но эта радость длилась недолго. На талантливого художника вновь обрушивается волна резко отрицательных рецензий. И вскоре «Мольер», как и другие булгаковские пьесы, «пал жертвой очередной идеологической кампании».

Несмотря на то, что судьба «Мольера» оказалась такой же печальной, как и у других пьес Булгакова, сама мольеровская тема не переставала волновать писателя. В 1932-33 годах он сочиняет повесть «Жизнь господина де Мольера», которая была опубликована лишь в 1962 году, а также пьесу «Полоумный Журден» – вариации по мотивам комедий Мольера. Эта пьеса увидела свет в 1965 году.

Удары судьбы не сломили писателя, и он не перестал писать драматические произведения. В 1934 году им написана пьеса «Блаженство»; в 1935 – «Иван Васильевич»; в 1937 – «Бег»; в 1939 – «А.С.Пушкин» и «Батум».

В архиве писателя сохранились рукописи десяти оригинальных пьес, четырех инсценировок и переложений, четырех оперных либретто и двух киносценариев.

---

[1] Цит. по: Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти тт. - Т. 5. – М., Худ. лит., 1990, с. 533.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Михаил Булгаков – один из выдающихся сатириков XX столетия, человек, нестандартно и своеобразно мысливший, достойно переживший трудное время, сумевший не поддаться революционным и политическим эмоциям своего времени, соблазну стать тенденциозным «придворным» писателем-приспособленцем.

Трагически сложилась его творческая судьба. Он ушел из жизни, оставив после себя прекрасное наследие в виде многочисленных фельетонов, рассказов, повестей, романов, пьес, большинство из которых так и не было опубликовано при его жизни.

Его сатирические повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», пьесы «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Мольер», а также знаменитый роман «Мастер и Маргарита» звучат с особой актуальностью в наступившем третьем тысячелетии, в период перехода нашего государства от одной общественной формации к другой.

В рассказе «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» автор, устами одного из своих персонажей, восклицает: «Страшно жить, когда падают царства». Не требуется комментарий к тому, насколько актуально и пророчески звучат эти слова в наши дни.

Актуальность всего созданного М.Булгаковым не перестает напоминать нам о пагубности тоталитарного режима, социальной диктатуры «сильной личности», враждебности любого антигуманистического общественного устройства, заставляющего людей «быть счастливыми».

И разве не показательно, что сознанием чуткого художника-реалиста и сатирика Булгаков уже спустя несколько лет после революционного переворота сумел уловить опасные тенденции, складывавшиеся в молодом советском государстве.

Уже в самом начале 20-х годов он пророчески заглянул в завтрашний день тоталитарного строя, с его стандартизированными антигуманистическими установками, девальвацией человеческой личности, отсутствием свободы творчества, процветанием конъюнктурщины, приспособленчества и подхалимства, бюрократизма и мещанства.

Творчество Булгакова-сатирика нашло отражение в самых разных жанрах: фельетон и небольшой рассказ, повесть с острой фабулой и широким использованием элементов фантастики, роман, сатирическая комедия и социально-психологическая драма. Ему в равной степени были доступны и легкий безобидный юмор, и язвительный смех, тонкая ирония и резкая сатира, политический сарказм и памфлет.

Сатирическое мастерство Булгакова-художника сложилось далеко не сразу. Ранняя сатирическая проза, представленная фельетонами и небольшими по объему рассказами и повестями, явила собой первую пробу пера и вскоре сформировала Булгакова как прекрасного прозаика. В последующих произведениях значительно углубляется идейное содержание сатирических произведений, острота постановки в них важных актуальных проблем его времени. Успешно продолжая, развивая и углубляя гоголевские традиции в решении темы «маленького человека», но уже в иных исторических условиях, автор «Дьяволиады» правдиво показал этого нового Башмачкина, задавленного бюрократической машиной тоталитарного общества.

Характерно, что на сцене МХАТа в течение многих лет, начиная с 1932 года, шла постановка гоголевских «Мертвых душ», переделанных Булгаковым в пьесу.

Тема «маленького человека», которая доминировала в сатирических повестях раннего Булгакова в середине 20-х годов, сменяется не менее острой социальной проблемой русской интеллигенции. Эта проблема стала кри-

ком души писателя и определила основной круг всех его дальнейших нравственных и политических исканий.

Если в рассказе «В ночь на третье число», написанном в 1922 году, интеллигенция беззащитна и бездейственна в экстремальных ситуациях, то в романе «Белая гвардия»(1923) и пьесе «Дни Турбиных» (1926) показана трагедия старого русского интеллигента, утратившего свой родной дом, осознающего неизбежность гибели прошлого.

А в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце» изображена блестящая плеяда интеллигентов-профессоров, которые уже не были столь беззащитны и беспомощны, однако, сталкиваясь с гнетущей бюрократической машиной своего времени, они мечутся, страдают, ищут пути выхода из кризисных ситуаций

Обе повести – «Роковые яйца» и «Собачье сердце» – прогремели в России как грозное предзнаменование и предупреждение. Поэтому они и вызвали очень большой резонанс.

«Роковые яйца», первое наиболее зрелое сатирическое произведение М.Булгакова, многими современными ему критиками было принято в штыки, а «Собачье сердце» вообще было запрещено к печати и вышло в свет только в 1987 году. Запрету, как мы уже отмечали, подвергались и его драматические произведения. Фактически ни одна из пьес Булгакова не была напечатана при его жизни. Жестокий запрет на публикацию большинства его произведений был связан с их острой сатирической направленностью.

Однако деятельность Булгакова-сатирика была продолжена и после неудач с его ранними произведениями. Как уже отмечалось выше, кроме названных драматургических произведений, в архиве писателя сохранились рукописи десяти оригинальных пьес, четырех инсценировок и переложений, четырех оперных либретто и двух киносценариев.

Однако, несомненно, вершиной развития творчества М.А.Булгакова была главная книга его жизни – роман «Мастер и Маргарита». Именно в ней нашла дальнейшее продолжение и развитие сатира, направленная против бюрократии, чиновничьего аппарата, враждебного к настоящим талантам, против торгашеско-нэпманской Москвы и т.д. И не случайно этот роман, не увидевший света при жизни Булгакова, но по достоинству оцененный спустя несколько десятилетий после его создания, воспринимался как произведение большой обличительной силы и страстности.

Даже краткий обзор произведений Булгакова-сатирика дает все основания говорить о том, что он был большим Мастером в самом высоком смысле этого слова, а его сатира до сих пор не утратила своего значения и актуальности. Булгаков был ярым поборником общечеловеческих ценностей и гуманистических идеалов, певцом подлинного искусства, которое невозможно запретить или уничтожить, ибо оно бессмертно.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверченко А. Кубарем по за границам. – М., Современные проблемы, 1927. – 216 с.

2. Боборыкин В.Г. М.Булгаков (К творческой биографии писателя) // Литература в школе, 1991, № 1. – С. 52-65.

3. Боровиков С. «Нечто, снятое с якоря…» (К истории публикации в советской печати произведений М.Булгакова и литературы о нем) // Волга, 1990, № 10. – С. 159-169.

4. Булгаков М.А. Избранные произведения в двух томах.– Минск: Мастац. литература, 1990. – Т. 1. – 764 с. Т. 2. – 541 с.

5. Булгаков М.А. Из литературного наследия: Письма // Октябрь, 1987, № 6. – С. 179.

6. Булгаков М.А. Колесо судьбы: Повести, рассказы, фельетоны. 1925-1927 гг. – М., Современник, 1990. – 558 с.

7. Булгаков М.А. Письма: Жизнеописание в документах. – М., Современник, 1989. – 575 с.

8. Булгаков М.А. Повести. Рассказы. Фельетоны. – М., Сов. писатель, 1988. – 623 с.

9. Булгаков М.А. Пьесы. Романы. – М., Правда, 1991, 766 с.

10. Булгаков М.А. Собрание сочинений в 5-ти тт. –Т 2.- М., Худ. литература, 1989. – 750 с.

11. Булгаков М.А. Собрание сочинений в 5-ти тт. – Т.3.- М., Худ. литература, 1990. – 703 с.

12. Булгаков М.А. Собрание сочинений в 5-ти тт. – Т.4.- М., Худ. литература, 1990. – С.578.

13. Булгаков М.А. Собрание сочинений в 5-ти тт. – Т.5.- М., Худ. литература, 1990. – С.533.

14. Воздвиженский В. Путь Булгакова и его истолкова-

ние // Вопросы литературы, 1984, № 10. – С. 203-213.

15. Воспоминания о М.Булгакове. – М., Сов. писатель, 1988. – 528 с.

16. В уголках булгаковских архивов… (К изучению творчества М.Булгакова) // Современная драматургия, 1992, № 3, 4. – С. 248-253.

17. Вулис А. Сатира М.Булгакова // Булгаков М. Сатирическая проза. – Ташкент, 1990. – С. 640-652.

18. Гарбузенко Я. Опасно – Шариковы! // Народное образование, 1989, № 6. – С. 147-148.

19. Глебов А. Театр сегодня // Печать и революция, 1926, кн. 10. – С. 99.

20. Гришин Д. Сведения из-за границы неутешительные … Новое о М.Булгакове // Книжное обозрение, 1988, № 35, 26 августа. – С. 6.

21. Грознова Н.А. Повесть «Собачье сердце» в литературном контексте 20-х годов // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – Книга 1. – Л., Наука, 1991. – С. 43-63.

22. Гроссман-Рощин И.С. Стабилизация интеллигентских душ и проблемы литературы // Октябрь, 1925, № 7. – С. 128.

23. Грубин А. О некоторых источниках пьесы М.Булгакова «Кабала святош» («Мольер») // М.Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., СТД РСФСР, 1988. – С.140-154.

24. Гудкова В. Время и театр М.Булгакова. – М.,Сов. Россия, 1988, 127с.

25. Гудкова В. Истоки: Критические дискуссии по поводу творчества М.А.Булгакова: от 1920-х к 1980-м // Литературное обозрение, 1991, № 5. – С. 3-11.

26. Дорошев Ив. За четкую классовую линию на фронте культуры / Известия, 1928, 3 ноября.

27. Дравич А. М.Булгаков или школа отказа (К творческой биографии М.А.Булгакова // Диалог, 1993, № 1. – С. 31-39.

28. Енишерлов В. Мастер: К 90-летию со дня рождения М.Булгакова // Огонек, 1981, № 20. – С. 26-27.

29. Ермолинский С. О М.Булгакове. Глава из книги воспоминаний // Театр, 1966, № 9. – С. 79-97.

30. Ермолинский С. Прочное место в литературе (О М.Булгакове) // Советская культура, 1981, 9 июня. – С. 5.

31. Ершов Л.Ф. Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество М.Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – Книга 1. – Л., Наука, 1991. – С. 22-43.

32. Зайцев А.В. Нравственные искания интеллигенции в раннем творчестве М.Булгакова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1991, № 6. – С. 19-23.

33. Замятин Е.И. О сегодняшнем и о современном // Русский современник, 1924, кн. 2. – С. 263-273.

34. Замятин Е.И. Сочинения. – М., Книга, 1988. – 574с.

35. Зархи Влад. На правом фланге // Комсомольская правда, 1927, 10 апреля.

36. Зеркалов А. Душу и ум теснят. Социологические размышления Михаила Булгакова // Знание – сила, 1989, № 7. – С. 61-66.

37. Зеркалов А. Лежащий во зле мир (О творческом пути М.А.Булгакова) // Знание – сила, 1991, № 5. – С. 34-41.

38. «Зойкина квартира» М.Булгакова (Из беседы с автором) // Новый зритель, 1926, № 40. – С.14.

39. Золотоносов М. «Родись второрожденьем тайным…». М.Булгаков: позиция писателя и движение време-

ни // Вопросы литературы, 1989, № 4. – С. 149-182.

40. Иоффе С. Тайнопись в «Собачьем сердце» М.Булгакова: К 100-летию со дня рождения писателя // Слово, 1991, № 1. – С. 18-23.

41. Каверин В. Сны наяву (Заметки о творчестве М.А.Булгакова) // Звезда, 1976, № 12. – С. 185-191.

42. Клементьев С.В. Проза М.Булгакова в оценке польской критики // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. - 1989, № 6. – С. 48-57.

43. Колодный Л. Большая Пироговская, 35 … (К биографии М.А.Булгакова) // Москва, 1982, № 7. – С. 182-185.

44. Комментарии // Булгаков М.А., Белая гвардия. Бег. Мольер. –М., Дрофа, 2003 – С.476-508.

45. Кубарева А. М.Булгаков и его критики // Молодая гвардия, 1988, № 5. – С. 246-259.

46. Кузьмин Е. Мастер и мир (О творческом наследии М.А.Булгакова) // Перспективы, 1991, № 5. – С. 13-20.

47. Кулешова В.Д. Заметки о творческом и нетворческом контекстах: На материале произведений М.Булгакова // Филологический сборник (Казанский университет им. Кирова), 1974. – Выпуск 13-14. – С. 235-245.

48. Лакшин В. Мир М.Булгакова // Литературное обозрение, 1989, № 10. – С. 10-19; № 11. – С. 17-27.

49. Ланин Б.А. Ирония и сатира в русской литературе XX века (забытые имена). – Acta Slavica Japonica Tomus XIX, 2002, Sapporo, Japan. – P. 228-242.

50. Л—в, О «Роковых яйцах» М.Булгакова // Новый мир, 1925, № 9. – С. 151-152.

51. Литературные традиции в поэтике М.Булгакова: Межвузовский сборник научных трудов. – Куйбышев: КГПИ, 1990. – 161 с.

52. Лосев В.И. Тайнопись М.Булгакова // Литературная Россия, 1991, 5 июля. – С. 14-16.

50. Ляндрес С. «Русский писатель не может жить без Родины…» (Материалы к творческой биографии М.Булгакова) // Вопросы литературы, 1966, № 9. - С. 134-139.

51. М.А.Булгаков. – М., Мир книги, 2005. – 480 с.

52. М.Булгаков: Современные толкования. К 100-летию со дня рождения: Сборник обзоров. – М., 1991. – 244 с.

53. Максудов С., Покровская Н. «Плохой человек» проф. Преображенский (О восприятии повести М.А.Булгакова «Собачье сердце» студентами Гарвардского университета (США) // Литературное обозрение, 1991, № 5. – С. 34-40.

54. Мариенгоф А. Роман без вранья. Циники. Мой век. Романы. – Л., Худ.лит., 1988. – С.3-123.

55. Марков П.А. В Художественном театре. Записки завлита. – М., 1976.

56. Материалы к творческой биографии М.Булгакова // Вопросы литературы, 1984, № 11. – С. 193-216.

57. Мягков Б. Зойкины квартиры // Нева, 1987, № 7. – С. 203-208.

58. Мягков Б. «Я хотел служить народу» (О жизни и творчестве М.Булгакова) // Гудок, 1992, 7 февраля.

59. Невельский В. Всегда неожиданный Булгаков // Известия, 1983, 27 августа.

60. Немирович-Данченко В.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма // Театральное наследие. – Т. 1. – М., Искусство, 1952.

61. Немцев В. Пути свободы ведут … к Булгакову // Учительская газета, 1989, 27 июля.

62. Непрочитанный Булгаков: К 100-летию со дня рождения // Москва, 1991, № 5. – С. 178-186.

63. Нинов А.А. Легенда «Багрового острова» // Нева, 1989, № 5. – С.171-192.

64. Нинов А. М.Булгаков и советская художественная культура // Аврора, 1986, № 12. – С. 86-94.

65. Нинов А.А. М.Булгаков и современность // Звезда, 1990, № 5. – С. 153-161.

66. Нинов А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // М.А.Булгаков. Пьесы 1920-х годов. Театральное наследие. – Л., Искусство, 1989. – С.4-32.

67. Нинов А. О драматургии и театре Михаила Булгакова // Вопросы литературы, 1986, № 9. – С. 84-111.

68. Новиков В.В. Ранняя проза М.А.Булгакова // Булгаков М.А. Повести. Рассказы. Фельетоны. – М., Сов. писатель, 1988. – С. 3-33.

69. Новицкий П. «Багровый остров» М.Булгакова //Репертуарный бюллетень, 1928, № 12. – С. 9-10.

70. Новицкий П. Об искусственной диктатуре психологического театра // Печать и революция, 1929, № 6. – С.63.

71. Нусинов И.М. Путь М.Булгакова // Печать и революция, 1929, кн.4. – С.52.

72. Павлов В. Три премьеры // Жизнь искусства, 1926, № 46. – С. 11.

73. Переверзев В. Новинки беллетристики // Печать и революция, 1924, № 5. – С.136.

74. Петелин В. Возвращение мастера: Заметки о творчестве М.Булгакова // Москва, 1976, № 7. – С. 193-209.

75. Петелин В.В. М.Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. – М., Моск. рабочий, 1989. – 493 с.

76. Петровский М. Жизнь и судьба М.Булгакова // Но-

вый мир, 1989, № 11. – С. 256-259.

77. Петровский М. Мастер на все времена // Семья и школа, 1991, № 5. – С. 46-49.

78. Петровский М.С. «Стал сатириком нашей эпохи» // Булгаков М.А. Театральный роман. Повести. – Ставрополь: Кн. издательство, 1989. – С. 3-35.

79. Платонов А. Мастерская. – М., Советская Россия, 1971. –С. 61.

80. Проблемы театрального наследия М.Булгакова: Сборник научных трудов. – Л., ЛГИТМиК, 1987. – 147 с.

81. Ракицкий Н.Л. Встречи с М.Булгаковым: Из воспоминаний // Дружба народов, 1990, № 3. – С. 169-172.

82. Рецептер В. Булгаковиада // Звезда, 2006, № 1. – С.7-68.

83. Сахаров В. Издательский детектив: М.Булгаков в лабиринте реалий политики (1923-1929 гг.) // Литературная Россия, 1992, 10 июля. – С. 11.

84. Сахаров В. М.Булгаков: уроки судьбы // Наш современник, 1983, № 10. – С. 159-166.

85. Сахаров В. Прекрасное начало // Булгаков М.А. Багровый остров. Ранняя сатирическая проза. – М., Худ. литература, 1990. – С. 3-20.

86. Сергованцев Н. Два самоотречения М.Булгакова // Молодая гвардия, 1989, № 8. – С. 259-272.

87. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., Искусство, 1989.- 431 с.

88. Смирнова В. Книги и судьбы. – М., 1968. – С. 46-47.

89. Соколов Б.В. Жизнеописание и судьба // Знамя, 1989, № 7. – С. 228-231.

90. Соколов Б.В. М.Булгаков (100 лет со дня рождения). – М., Знание, 1991. – 62 с.

91. Соколов Б.В. Михаил Афанасьевич Булгаков (1891-1940) // Булгаков М.А. Рассказы. Повести. – М., Дрофа, 2003. – С.5-33.

92. Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература, 1990, № 1. – С. 46-67.

93. Творчество М.Булгакова: Сборник статей. – Томский гос. университет, 1991.

94. Толстой И. Что скажут «умные гады»? // Современная драматургия, 1989, № 4. – С. 248-251.

95. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. В 90 томах. – Т. 30. – М., 1951. – С. 161.

96. Фуссо С. «Собачье сердце» – неуспех превращения (О проблематике повести «Собачье сердце» М.Булгакова) // Литературное обозрение, 1991, № 5. – С. 29-34.

97. Чеботарева В.А. О гоголевских традициях в прозе М.Булгакова // Русская литература, 1984, № 1. – С. 166-176.

98. Чеботарева В.А. Рукописи не горят. – Б., Язычы, 1991. – 145 с.

99. Чудакова М. Архив М.Булгакова: Материалы творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей. – Выпуск 37. – М., Книга, 1976. – 92 с.

100. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., Книга, 1988. – 669 с.

101. Чудакова М. М.А.Булгаков – читатель // Книга. Исследования и материалы. – Выпуск 40. – М., 1980. – 182 с.

102. Шаргородский С. Собачье сердце или чудовищная история (О судьбе повести М.Булгакова) // Литературное обозрение, 1991, № 5. – С. 87-92.

103. Шубин Л. Горят ли рукописи? Или о трудностях

диалога писателя с обществом // Нева, 1988, № 5. – С. 164-178.

104. Эльсберг Ж. Булгаков и МХАТ // На литературном посту, 1927, № 3. – С. 47.

105. Энциклопедия литературных произведений. – М., Вагриус, 1998. – С. 27-28, 35-36, 145-146, 217-218.

106. Якубовский С. Уборщик «Зойкиной квартиры» // Киевский пролетарий, 1926, 29 октября.

107. Яновская Л.М. Творческий путь М.Булгакова. – М., Сов. писатель, 1983. – 319 с.

108. http://bulgakov.km.ru

109. http://www.memo.ru/memory/magadan/mag_24.htm

110. http://www.russofile.ru

Sadıqova Sevinc Əziz qızı

M.Bulqakov - satirikin yaradıcılığı

Monoqrafiya

Dizayner: Süleyman İsgəndərov
Tərtibatçı: Rahilə Məmmədova
Yığıcı: Sədaqət Kərimova

Yığılmağa verilmişdir: 27.08.2007
Çapa imzalanmışdır: 20.09.2007
Kağız formatı: 60x84 1/16
Həcmi: 8,25 ç.v.
Sifariş: 184
Sayı: 100

Kitab «ADİLOĞLU» nəşriyyatında nəşrə hazırlanmışdır.
Ünvan: Bakı şəh., S.Rəhimov küç., 195/17
Tel.: 498-68-25; 418-68-25; faks: 498-08-14;
Web: www.adiloglu.az; E-mail: info@adiloglu.az

«Teymur Poliqraf» MMC-nin mətbəəsində hazır diapozitivlərdən
istifadə olunmaqla ofset üsulu ilə çap edilmişdir.
Ünvan: Bakı şəhəri, Salamzadə küç., 31.