

## ТВОРЧЕСТВО Е. ЗАМЯТИНА (проблематика, стиль, поэтика) (1884-1937)

Евгений Иванович Замятин — известный мастер русской прозы, публицист, драматург, теоретик и литературный критик. На формирование его творческой манеры особое влияние оказали Н. Гоголь, Н. Лесков, Ф. Достоевский, А. Белый. От Лескова он унаследовал яркий колорит орнаментальной прозы, от Гоголя — гротескное видение мира, от Достоевского и Белого — «магический» («фантастический») реализм, заявив о себе как писатель широких обобщений и глубокого иррационализма. Обращаясь к народному сказу, который мастерски стилизовал, писатель сохранил свое авторское слово — отточенное и метафорическое.

Замятин продолжал традиции русской классики и в то же время был близок таким европейским авторам, как Г. Уэллс, Д. Свифт, А. Франс. Парадокс в том, что русские писатели и критики видели в нем «европейское лицо», а западные — «русское». Члены объединения «Серрапионовы братья» (К. Федин, В. Каверин, Л. Лунц, М. Зощенко и др.) считали его своим учителем. К. Федин писал: «Выверенность, точность построения рассказов Замятина сближали его с европейской манерой, и это был третий кит, на который опиралась культура его письма. Первые два кита Замятина — язык и образ,плыли из морей Лескова и Ремизова...<...>... инженерия его вещей просвечивала сквозь замысел, как ребра человека на рентгеновском экране. Он оставался гроссмейстером литературы»<sup>1</sup>. Отчасти по характеру творчества Замятин близок Ф. Сологубу и М. Пришвину. Из современников ему был близок и А. Ремизов.

Из «Автобиографии» писателя мы узнаем, что его жизненный путь был не простым. Родился Замятин в г. Лебедянь Тамбовской губернии в семье приходского священника. Окончив с золотой медалью гимназию, он поступил в Петербургский политехнический институт и студенческие годы провел в творческой атмосфере символистов. Революцию 1905 года встретил восторженно: «В те дни быть большевиком значило идти по линии наибольшего сопротивления. Я был тогда большевиком». В статье «Я боюсь» Замятин писал: «Я верю в социализм», хотя впоследствии он в нем разочаровался. Замятин действительно был членом РСДРП, его неоднократно арестовывали: первый раз за участие в революционном движении (1905–1906), второй — за нелегальное возвращение в Санкт-Петербург из г. Лебедянь, куда был выслан под надзор полиции (1911), в третий — за бунтарский дух (1922) и едва не был депортирован из страны вместе с группой виднейших представителей интеллигенции.

Замятин приобрел специальность инженера-кораблестроителя и в 1916 г. был командирован в Англию, где работал на судовой верфи (Глазго, Саус-Шилда, Нью-Кастла и др.), учился строить корабли и принимал участие в создании первых русских ледоколов. Это не могло не оказать влияние на его

---

<sup>1</sup> Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. М., 1977. С. 84.

литературное творчество. По замечанию О. Михайлова, «мир точных чисел и геометрических линий вторгался в «хаос» и «сон» творчества, помогая сюжетостроительству, кристаллизации характеров»<sup>2</sup>. Когда произошла Октябрьская революция 1917 г. (в этот период Замятин находился в Англии), он сразу же вернулся на родину и стал принимать активное участие в общественной и литературной жизни: читал лекции по новейшей русской литературе в Педагогическом институте им. Герцена, преподавал курс техники художественной прозы в Студии Дома искусств, работал в ряде издательств («Всемирная литература», «Алконист», «Мысль», «Петрополис»), редактировал журналы «Дом искусств», «Современный Запад», «Русский Современник». В «Автобиографии» Замятин писал: «Думаю, что если бы в 1917 году не вернулся из Англии, если бы все эти годы не прожил вместе с Россией — больше бы не мог писать».

Но творческая судьба писателя оказалась каверзной. Журнал, напечатавший в 1914 г. повесть «На куличках», был конфискован царской цензурой, а сам автор подвергнут суду. Повесть «Островитяне» показалась обидной англичанам и была запрещена в Англии. В конце 20-х гг. развернулась травля Замятина в прессе как «антисоветчика» и «врага» (за издание романа «Мы» в Праге), не были приняты к постановке пьесы «Огни святого Доминика» и «Атилла», в 1931 г. он эмигрировал. И только в период гласности творчество писателя было на родине «реабилитировано», стали выходить его избранные произведения. К сожалению, собрание сочинений Замятина издано в Мюнхене (1988), а не в России.

Русская литература XX века не мыслима без Замятина. Он был одним из писателей, чье творчество определило развитие русской экспериментальной прозы, становление которой шло «от Лескова через Ремизова и от Белого через Замятина» (В. Шкловский).

Ранний Замятин пришел в литературу уже со сложившейся поэтикой, которой был присущ синтез элементов реализма и модернизма, фантастики и быта, преломленных в художественном образе действительности. В его манере органично сочетались «орнаментальная проза» и «сказ», бытовая живопись и гротеск, помогавшие писателю обнажить уродливые стороны социальной действительности.

Замятин особое значение придавал языку, образу и композиции произведения. «Я никогда не объяснял, я всегда показывал», — говорил он. Все в образе и через образ, считал писатель, поэтому предпочтение отдавал метафоре, служившей ему основным строительным материалом. Точность, выверенность фразы сближали Замятина с европейской манерой, а повествовательная техника напоминала киномонтаж. Он вынашивал идею художественного перевооружения современного ему искусства, связывая ее с синтезом: «Реализм видел мир простым глазом, символизм отвернулся от мира. Это тезис и антитезис. Задача соединить их в новом синтезе». Идея

---

<sup>2</sup> Михайлов О. Гроссмейстер литературы // Замятин Евгений. Избранное. М., 1989. С.12.

синтеза реализма и модернизма была не нова, но главное в том, что Замятин ощущал необходимость новых путей искусства, соответствующих катастрофическому характеру времени. Синтез фантастики и быта стал основным в его творчестве. Определенное видение мира требовало особой образной системы, в которой «сказовая речь» и живое простонародное слово подвергались стилизаторству. Речь повествователя была близка речи персонажей, авторский текст наполнялся сценическими ремарками, придавая прозе театрализованность. Так, сближая стилевые пласты, писатель органично соединял эксперимент и традицию.

Литературный дебют Замятина состоялся в 1908 году и был связан с публикацией рассказа «Один», в котором шла речь о любовной измене и самоубийстве. Эта тема нашла свою реализацию и в рассказе «Девушка», повествующем о провинциальной барышне и странностях ее чувств. Мучительная безысходность и одиночество, мелодраматическая, но не трагическая тональность свидетельствовали о психологизме, к которому стремился автор.

Как реалист, Замятин в 1910-е годы в большей степени изображал быт. В центре его ранних рассказов — образ деревенской Руси («Чрево», «Старшина»), быт которой показан страшным, смешным и абсурдным. При этом замятинская малая проза приобретала эпические черты, что было присуще русской литературе XIX века.

Известность к Замятину пришла после публикации повести «*Уездное*» (1913 г., журнал «Заветы»). По этому поводу А.Воронский писал, что Замятин «поставил себя в разряд крупных художников и мастеров слова»<sup>3</sup>. В этот период он сближается с А. Ремизовым и М.Пришвиным — мастерами «сказа», входившими в состав редколлегии журнала. После выхода повести критика отметила ее новаторский характер. Некоторые исследователи считали, что автор «Уездного» продолжал чеховскую линию в литературе в смысле «содержательной насыщенности небольшого по объему реалистического повествования»<sup>4</sup>. Однако, в отличие от Чехова, Замятин в «Уездном» изображал быт сатирически, используя гротеск, что наглядно демонстрировало саморазрушение среды. Писатель создал обобщенный образ российского провинциального мира, в котором в гротескной форме отразил нравственное уродство представителей власти, их физиологическое вырождение.

Тема духовного захолустья, поднятая Замятиным, была не нова для русской литературы (Горький, Бунин, Куприн, Шишков, Чапыгин, Сергеев-Ценский, Шмелев, Подъячев). Постигание нравственного и социального самоопределения личности, нашедшие отражение в их произведениях, присущи и повестям Замятина («Уездное», «Алатырь», «На куличках»). Провинциальная жизнь в духе пьес А.Островского обнажала сущность косной среды. Горький сравнивал ее с «Городком Окуровым», отмечая, что

<sup>3</sup> Воронский А. Евгений Замятин // Красная новь. 1922. Кн.6. С. 304.

<sup>4</sup> Келдыш В.А. Е.И.Замятин / Замятин Евгений. Избранные произведения. М., 1989. С.17.

повесть написана «по-русски, с тоскою, с криком». Ее язык отражал разговорную провинциальную речь, органично сочетающуюся со стилизованным и модернизированным народным сказом. При этом ярко проявлялось сатирическое мировосприятие автора и его скрытая ирония.

Социальный фактор у Замятина, в отличие от Горького, оставался в стороне. Описывая судьбы героев, автор подчеркивал их зависимость от окружающей среды, но акцентировал внимание на биологических и зоологических факторах. Так, проводя параллель с животным миром, он писал о прямой связи настроения жителей с состоянием их желудков: «Постом все злющие ходят, кусаются с пищи плохой». У героев Замятина преобладает животное начало, оказывающее влияние на их образ жизни, граничащий с абсурдом. Трагикомический мир уездного обнажает их сущность, демонстрируя «болезнь души».

Сатирический образ центрального героя Анфима Барыбы подан автором в гротескном плане. История Барыбы — история не души, а тела. Анфим — четырехугольный. У него «тяжелые железные челюсти, широченный четырехугольный рот и узенький лоб: как есть носиком кверху. Да и весь Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых углов». На первый взгляд — гармошка (тяжелые железные челюсти, четырехугольный рот, узенький лоб: как есть утюг). Не зря его так прозвали. Не человек, а каменная баба. Все сосредоточено в одном: жрать. Звериное крепкое тело соответствовало его звериной душе. Автор подчеркивает это в его облике (звериная крепость тела, звериные повадки, звериная ловкость), называя Барыбу существом утробным, жвачным, толстомордым, прожорливым, а главное — бессознательным. Он «перемалывал жизнь челюстями, заменившими ему разум». Железные челюсти — метафора (грызет камни и подобно им «откалывает слова»). Анфим — туп и неповоротлив. При этом его физическая мощь органично сочетается с инфантилизмом: даже в зрелом возрасте он ощущал себя мальчиком. Внешность Барыбы фатально предопределяет его судьбу. После того, как его выгнали из училища, ему пришлось голодать и красть. Однако такая жизнь продолжалась не долго. Барыбу приютила толстая Чеботариха, которая «опекала» его по ночам и сделала своей правой рукой («Сапоги — бутылкой, а часы — серебряные» и ото всех почет, а прежде всего от самой Чеботарихи).

Прослеживая путь Анфима Барыбы от мальчика до уездного урядника, автор показывает, что человек, рожденный уездным бытом России, способен на предательство. Замятин переосмысливает коллизии Достоевского, описывая Барыбу в ситуации выбора: совершить преступление или нет? В итоге тот приходит к выводу, что сам себе хозяин, но в отличие от Раскольникова, убивает не топором, а словом. Он обворовывает монаха Евсея, лжесвидетельствует на суде, за шесть четвертных предаёт друга Тимошу, за что получает «серебряные пуговицы и золотые жгуты». Так через обман и предательство близких людей Барыба становится урядником,

достигает вершин карьеры, потому что нужен Чеботарихе, монаху Евсею, адвокату Моргунову, исправнику и прокурору, таким же «утробным», как он сам.

А.Воронский видел в повести «Уездное» не бытовую сатиру, а политическую, так как в ней российская окурочина была изображена с царским укладом и политическим бытом. Однако коллизию «человек—среда» Замятин трактовал по-своему: он приходит к выводу, что вина заключается в самом человеке, в котором физиологическое побеждает духовное. Показывая вырождение человеческого, автор вместе с тем выражал тоску по идеалу высокой личности.

В повести «*Алатырь*» (1914) писатель продолжает тему захолустья, но еще в большей степени подает ее гротескно. Алатырь — город, в котором «у жителей техвидимое дело — от грибов принаследно, пошло плодородие прямо буйное. Крестили ребят оптом, дюжинами. Проезжая осталась только одна улица: вышел указ — по прочим не ездить, не подавить бы младенцев, в изобилии ползающих по травке». После турецкой войны остались невесты без женихов. Это и послужило причиной сновидений алатырцев. Все с ума сходят: стонет по женихам и ждет любовное письмо от незнакомца дочь исправника Глафира, а исправник, потеряв надежду выдать ее замуж, изобретает печь, в которой пекли хлеб не на дрожжах, а на голубином помете. Осатанела без женихов и дочь протопопа Варвара, даже Константин Едыткин тоже по ночам пишет о великой любви. Апогеем этого безумия является мечта князя: все должны заговорить на языке эсперанто, тогда не будет войн и настанет братство народов. В итоге Глафира и Варвара устраивают драку, терпит крах Костя и князь.

Перед нами тоже уездное — утробное, страшное и жалкое, но с абсурдной мечтой и фантазией его жителей. В отличие от Гоголя маниловская мечта у Замятина драматична: она не только лишает людей разума, но и уродует их жизнь.

В повести «*На куличках*» (1914) Замятин продолжает тему духовного захолустья. «Поединок» Куприна бледнеет перед картиной нравственной гнили и разложения, нарисованной писателем: яма выгребная на задворках<sup>5</sup>. Опять провинция, в которой находится всеми забытый и никому не нужный военный гарнизон, с пустой жизнью морально разложившихся офицеров. Как и в «Уездном», писатель прибегает к сказовой манере письма и гротеску, присущих Ф. Сологубу («Мелкий бес») и А.Ремизову («Пятая язва»).

Вопрос о соотношении физиологического и духовного решается писателем, как и в предшествующих повестях, в сатирическом плане. В повести две группы персонажей: «алатырские мечтатели», для которых мечта — болезнь, и «утробные животные», для которых пьянство и разврат стали средством существования. Офицеры утратили человеческий облик: один превращается в мамку и няньку девяти ребят (капитан Нечеса), другой существует на кухне для генеральских оплеух. Офицер Тихмень, ведущий

---

<sup>5</sup> Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 122

бесплодное существование, оправдывает свою жизнь рождением ребенка, но при этом никак не может выяснить: от него родила капитанша или нет? Безвольный интеллигент Андрей Иванович, тихая полупомешенная генеральша, полковая дама (жена Нечесы), обжора, трус и бабник генерал Азанчеев — все они безобразны. Как и в «Уездном», люди живут в скуке, прозябают и калечат свою и чужую жизнь. Их мечтательность и чревоугодие осуждается писателем, поскольку они разрушают не только себя, но и все, что их окружает.

Провинциальной энтропии противопоставлены супруги Шмит и Маша. На их примере Замятин продолжает решать проблему личности и среды. Сюжетная линия, повествующая о судьбе этой пары, пронизана лиризмом. Их жизнь писатель сравнивает с осенней паутиной: «Самая последняя, вот оборвется сейчас, и все будет тихо...». В словах и движениях Маши подчеркивается ее нежность, женственность и особенная трепетность. Роковую роль играет личный выбор Маши, решившей спасти Шмита. И хотя тюрьма ему была заменена тремя днями гауптвахты, семья все равно распадается. Шмит понимает, что жалость к нему со стороны жены сильнее, чем любовь, поэтому не принимает ее самоотречения. Замятин показывает, что жизнь уездного страшна, но еще страшнее ее финал: кончают жизнь самоубийством Тихмень и Шмит, генерал насилует Машу. Замятин осуждает косность, энтропию провинциальной жизни, что в более широком социальном плане найдет свое дальнейшее решение в таких произведениях, как «Островитяне», «Ловец человеков».

Таким образом, уже в начале своего творчества Е. Замятин обнаруживает особый аспект художнического видения: социальная сатира, в которой быт выражен натуралистически, соседствует с гротеском. Подобный синтез станет характерной чертой стиля писателя.

Начиная с «*Островитян*» (1917-1918), Замятин избирает иную стилевую манеру: на смену повествованию «от чужого лица» приходит автор собственной персоной, со скептической иронией, близкой А. Франсу. Усиливаются метафоричность и ассоциативность, присущие модернизму, «орнаментальная проза» и «сказ» уходят на второй план, уступая место гротеску.

В «Островитянах» автор изображает мир механического существования людей-роботов в условиях высокоразвитой цивилизации, полное обезличивание человека и месть общества за попытку отойти от норм. Данная повесть — сатира на английское буржуазное общество.

В центре внимания писателя — омеханизированная жизнь по расписанию и обезличивание человека. У викария Дьюли, автора книги «Завет принудительного спасения», все расписано по часам: прием пищи, дневное покаяние, прогулки, занятия по благотворительности и др. Все проинтегрировано и подчинено одинаковости: трости, цилиндры, вставные зубы. При этом человек утрачивал индивидуальность, так как «человек культурный должен, по возможности, не иметь лица. То есть не то чтобы

совсем не иметь, а так: будто лицо, а будто и не лицо — чтобы не бросилось в глаза, как не бросается в глаза платье, сшитое у хорошего портного». Вот почему в парламент вносится билль о принудительном спасении и о том, чтобы у всех были одинаковыми носы.

Омеханизированная жизнь по расписанию устраивает миссис Дьюли, мать Кэмбла, леди Кэмбл. Проповеди о насильственном спасении, посещение храмов, фарисейство, шпионаж, чопорность — все это обнажает противоречия общества, в котором диссонансом является только любовь, способная нарушить порядок. Преступная и беспорядочная воля заменена волей Великой Машины Государства. Модель грядущего мира предусматривала одинаковые блага для всех, но исключала инакомыслие.

Викарий Дьюли уверен, что жизнь его семьи должна стать «стройной машиной», поэтому проповедует насильственное счастье и ведет свою паству к этой цели. Он подавляет два бунта: еретический бунт О'Келли и эмоциональный взрыв Кэмбла. Противостоит энтропии островитян О'Келли, но в конечном итоге погибает и он. В финале торжествует Дьюли: «Надо надеяться, что на этот раз билль о “принудительном спасении” наконец пройдет».

Замятин показывает непримиримость исторических и общечеловеческих начал через призму вечных ценностей. Это определило все сложности его дальнейшего пути: негативное отношение к Октябрьской революции и неприятие буржуазного общества; осуждение бездушной цивилизации, протест против регламентации и догмы. Замятин критикует этот мир, выделяя в нем две силы: энтропию (стремление к покою) и энергию (стремление к динамике и бунту), так как революция и энтропия для него были неприемлемы. Борьбу этих двух начал писатель покажет в «Ловце человеков», «Сподручнице грешных» и особенно в романе «Мы».

В период 1914 - 1920 гг. Замятин пишет сказки (цикл «Большим детям сказки»), которые трактовались критикой как враждебные новой жизни. Среди них особое место занимает сказка «Арапы». Позже он обращается к публицистическим и критическим статьям: «Я боюсь» (1921), «О синтетизме» (1922), «Новая русская проза» (1923), «О сегодняшнем и современном» (1924).

Замятин понимал, что время требует иных средств и способов отражения действительности по сравнению с традиционным реализмом. В дискуссии о современной литературе он высказал мысль о том, что «синтезирующий, интегрирующий художественный процесс должен сейчас занять место аналитического»<sup>6</sup>. К его характерным чертам писатель относил следующие: отход от реализма и быта; быстро движущийся фантастический сюжет; сгущение в символике и красках; концентрированный, сжатый язык; выбор слов с максимальным коэффициентом полезного действия и др. По мнению Замятина, все это придаст произведению философский и обобщающий характер.

---

<sup>6</sup> Русский современник. 1924. Кн. 2. С. 275.

Следует отметить, что эти общие черты стиля, выработанные Е.Замятым и А. Ремизовым, найдут свое дальнейшее развитие в «орнаментальной прозе» 20-х годов (Б. Пильняк, Б. Лавренев, Вс. Иванов). В этот период еретический бунт Замятина выразился в предвидении им трагедии 30-х годов (отношение личности и государства), впоследствии отраженной в романе «Мы». Особое беспокойство у него вызывало состояние русской литературы. «Я боюсь, — писал он, — что настоящей литературы у нас не будет... У русской литературы одно будущее: ее прошлое». Утилитаризм, утверждавшийся в жизни, выражался в насилии над личностью и литературой. Борьба с насилием Замятин решил своим творчеством. Так появляются гротескные рассказы, сказки, притчи. Писатель внедрял принципы неореализма, реализуя их в рассказах «Дракон» (1918), «Мамай» (1921), «Пещера» (1922), «Рассказ о самом главном» (1924) и др. Используя метафоризацию, автор изображал бедственное положение России в страшные пореволюционные годы, сравнивая ее с кораблем, сошедшим со своего пути.: «Одиноким шестиэтажным миром несется корабль по каменным волнам...». В рассказе «*Мамай*» события происходят в «странном, незнакомом городе Петербурге», где растерянно бродили пассажиры, «откуда отплыли уже почти год и куда едва ли когда-нибудь вернутся». На корабле было явно неблагополучно: может, потерял курс, может, появилась пробоина.... В каменном корабле № 40 проживал Петр Петрович Мамай, который, служа в страховом обществе, «завоевывал книги». Драма в том, что его счастье, запрятанное под квадратиком возле порога (четыре тысячи двести рублей), съела мышь, поэтому разъяренный и кровожадный Мамай 1917 года с покрасневшим носиком, куцыми, чужими пингвиньими крылышками-руками только и может, что «пригвоздить врага мечом».

В «*Драконе*» Петербург «горел и бредил... Из бредового, туманного мира выныривали в земной мир драконо-люди, изрыгали туман...». «На площадке временно существовал дракон с винтовкой, несясь в неизвестное. Картуз налезал на нос, и конечно, проглотил бы голову дракона, если бы не уши: на оттопыренных ушах картуз засел... и дыра в тумане: рот». Драконо-человек (красноармеец) отправляет в царствие небесное «интеллигентную морду» и в то же время отогревает замерзшего в углу трамвая воробья. Радует, когда тот улетает, оскалив «до ушей тумано-пыхающую пасть».

В «*Пещере*» вместо Петербурга — скалы, в которых вырыты пещеры. Зима, голод и холод. «И, завернутые в шкуры, в пальто, в одеяла, в лохмотья, — пещерные люди отступали от пещеры в пещеру». Писатель сравнивает пореволюционный период с эпохой неолита, показывая трагедию человеческой судьбы. Замятин с чувством симпатии и сострадания изображает бедствующих интеллигентов (Мартин Мартиныча и Машу), которые закрылись в спальне, так как идти дальше было некуда. Квартира напоминает холодную пещеру, богом которой является печь. У Мартина Мартиныча проявляются пещерные инстинкты: он ворует дрова у соседа, чтобы разжечь печку и согреть больную жену. Выход в этой ситуации один



— смерть. В день своего рождения Маша просит у мужа синий флакончик с ядом, чтобы покончить жизнь самоубийством.

Рассказы («Дракон», «Мамай», «Пещера», «Церковь Божия», «Сподручница грешных») свидетельствуют о мастерстве Замятина-новеллиста. В гротескных образах Замятин выразил грозящую обществу опасность. Писатель определил свое отношение «к «сегодняшнему» и представил, какой будет цель, если не изменить средства ее достижения (статья «О сегодняшнем и о современном»). Он прослыл еретиком, стал неудобным. В письме к Сталину Замятин писал: «...Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой». Оппозиционер и еретик, он думал о завтрашнем дне, для изображения которого использовал фантастику.

Визитной карточкой Замятина является роман «*Мы*» (1920-1921). Впервые он был издан на английском языке в 1924 году (Нью-Йорк), на чешском — в 1927 году (Прага), на французском — в 1929 году (Париж). На языке оригинала — в 1952 году (Нью-Йорк), и только в 1988 году опубликован в России (журнал «Знамя», № 4-5). Этот роман активно читали в рукописном варианте современники писателя (Б.Пильняк, В.Шкловский, М.Пришвин, А.Ремизов, Ф. Сологуб, К.Чуковский и др.).

Роман о далеком будущем раскрывал насущные проблемы современности. Оказалось, что пореволюционные преобразования вели не к свободе, а к тоталитаризму и унификации личности, уравниловке. И это в первую очередь ощутила на себе интеллигенция, в том числе и Замятин. В статье «Новая русская проза» (1923) он писал: «Сама жизнь — сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции — сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда — так логична в сегодняшней литературе тяга именно к фантастическому сюжету или к сплаву реальности и фантастики».

Существует много версий об источниках романа «*Мы*»<sup>7</sup>. Безусловно, главный из них — сама постреволюционная действительность. В статье «Завтра» автор писал, что «война империалистическая и война гражданская обратили человека в материал для войны, в номер, в цифру». Другим источником, как считают исследователи, стала «пролетарская культура», которая отрицала самоценность личности, утверждала модель уравнительного общества: «все мы, во всем мы», «здесь нет места личному я, духу индивидуализма. Здесь только одно многоликое, безмерно большое “мы”. Эта концепция нашла свою реализацию в стихотворениях В. Кириллова «*Мы*», «Первомайский сон», трактате Е. Полетаева и Н. Пунина «Против цивилизации». В 1919 году в журнале «Пролетарская культура» (№ 9-10) А. Гастев публикует трактат «О тенденциях пролетарской культуры», в котором высказывает мысль о «машинизировании не только жестов, не

---

<sup>7</sup> См. ж. «Русская литература». 1989. №4.

только рабочепроизводственных методов», но и «обыденно-бытового мышления». Все это «сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или как 325, 0,75 и 0...уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова». Индивидуальное мышление искореняется. Механизированная толпа не знает ничего интимного и лирического. Доктрину Пролеткульта Замятин осудил, что впоследствии и нашло отражение в романе.

Существует версия, что писатель полемизировал также с В. Маяковским, пропагандировавшим идею безликого коллективизма в поэме «150 000 000» («стоять на глыбе слова «мы»).

О другом источнике романа писал Дж.Оруэлл: «цель Замятина — показать, чем нам грозит машинная цивилизация». Им изображено государство, которое не только омеханизировало производство, но и само превратилось в Машину, строго регламентирующую все: любовь, праздники, распорядок дня.

В основе романа «Мы» — модель государства с тоталитарным режимом, государства диктатуры, в котором личность подавляется и превращается в номер. И в то же время автор реализует теорию Ф.У. Тейлора и выступает против технократизма.

После выхода романа существовало две крайности в его трактовке: 1) все описанное Замятиным, связано с буржуазным миром. «Мы» — это они; 2) дана критика новой революционной действительности, социализма. «Мы» — это советская Россия. На что сам писатель в апреле 1932 года так ответил своим оппонентам: «Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: *этот роман — сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства — все равно какого. Американцы, несколько лет тому назад много писавшие о ньюйорском издании моего романа, не без основания увидели в этом зеркале и свой фордизм*<sup>8</sup>. «Мы» — самая моя шуточная и самая серьезная вещь», — писал он.

Мнение о том, что роман «Мы» — антиутопия, прочно утвердилось в критике 1980-90-х гг. (Л.Геллер, С.А.Голубков, В.Чаликова и др.), так как его содержание опровергало розовую сказку о счастливом будущем человечества<sup>9</sup>. Замятин пародирует жанровую схему утопии, изображая антиутопический мир.

Доверие к утопии в XX веке было подорвано. Не случайно Н. Бердяев назвал утопию проклятием Нового времени (утопии Т.Мора, Т. Кампанеллы, Дж. Гарринтона и др.). Замятин, развивая мотивы «Государства» Платона и «Утопии» Т. Мора, создает антиутопию, становится ее родоначальником в русской литературе XX века. В 20-30-е годы появляются антиутопии, авторы

<sup>8</sup> Круглый стол «Возвращение Евгения Замятина» // Лит.газ. 1989. 31 мая. № 22. С.5.

<sup>9</sup> См.: Р.Гальцева, И.Роднянская. Помеха-человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. №12; А.Зверев. Когда пробьет последний час природы... // Вопр. лит. 1989. №1 и др.

которых вслед за Замятиным опровергают миф о «счастливом социалистическом обществе»: «Алая чума» А.Аверченко, «Город Правды» Л.Лунц, «Рассказ об Аке и человечестве» Е. Зозули, «Роковые яйца», «Собачье сердце» М.Булгакова, «Город Градов», «Чевенгур» А.Платонов и др.

Распространенность антиутопии была обусловлена острой необходимостью противостоять тоталитарному режиму. В этот период она развивается как «антитеза утопическому сознанию» и как «протест против сложившейся системы насилия, оправдываемой социальными мифами»<sup>10</sup>. Писатели дают разные варианты социальных моделей и прогнозируют возможности их будущей реализации. Они раскрывают сущность тоталитарной системы, что было крайне важно для того времени. Вслед за Замятиным к антиутопии обращаются и зарубежные писатели («О, дивный новый мир» (1932) О. Хаксли, «1984» (1948) Д. Оруэлла, «451° по Фаренгейту» (1953) Р. Брэдбери и др.). Д. Оруэлл в романе «1984» фактически следует Замятину, предупреждая человечество о страшных последствиях тоталитаризма и технократизма.

Существует и другая точка зрения на жанровую природу этого произведения: роман, как и многие произведения Новейшего времени (А.Белый, Б.Пильняк, М.Булгаков, А.Платонов), не отличающийся «чистотой» жанра, так как в нем налицо жанровые признаки «не только антиутопии, но и романов идеологического, авантюрного, любовного, психологического, вкуче участвующих в создании художественно-философской прозы»<sup>11</sup>. Чтобы понять «Мы» как художественное целое, С.Пискунова предлагает «уничтожить границу, разделяющую в сознании читателя и критиков роман Замятина на утопический / антиутопический дискурс — «строгую и стройную математическую поэму в честь Единого Государства» (согласно жанровому замыслу Д-503) и — «фантастический авантюрный роман» (согласно определению самого автора)»<sup>12</sup>. С этим нельзя не согласиться, так как сюжетная основа романа органично соединяет эти два начала.

В романе «Мы» Е.Замятин описывает фантастическую реальность земного рая, гротескно изображая государственную систему тоталитарного режима. При этом фантастика и гротеск, библейские и культурно-исторические мифы позволили писателю подняться над бытом и решать вечные вопросы бытия. Замятин изображает мир Единого государства, «рационализированный и упорядоченный до точки», в котором господствует несвобода и единообразие. В нем нет места любви, поэзии, науке, личности, душе. «Каждое утро, с шестиколесной скоростью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час

---

<sup>10</sup> Николенко О.Н. Русская антиутопия XX века: уроки жанра // Информационный Вестник Форума русистов Украины. Вып. 3. Симферополь, 2002. С. 80.

<sup>11</sup> Скороспелова Е. Русская проза XX века: От А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С.212.

<sup>12</sup> Пискунова С. «Мы» Е.Замятина: Мефистофель и Андрогин... // Вопр. лит. Ноябрь-Декабрь. 2004. С.101.

единомиллионно начинаем работу — единомиллионно кончаем. И сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же назначенную Скрижальную секунду, мы подносим ложку ко рту...». Под марш Единого государства «мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера — сотни тысяч номеров, в голубых юнифах, с золотыми бляхами на груди». Все живут в организованном государстве, в котором все контролируется, вплоть «до эстетических, умственных и сексуальных запросов»: право опускать шторы можно только в сексуальный день, по определенной записи разрешать интимные свидания. Так Замятин реализует теорию Гастева о «механизированном государстве».

Воля Единого Государства — заставить всех быть счастливыми. С этой целью строится «Интеграл», с помощью которого можно будет донести до других земных цивилизаций идею счастливого общества и привести их к «математически безошибочному счастью». Философия Единого Государства направлена на несвободу личности, на использование диктатуры и насилия. Оно опасно, ибо такие его сентенции, как: «дикое состояние свободы», «математически безошибочное счастье», «благодетельное иго разума», «самая трудная и высокая любовь — это жестокость» свидетельствуют об античеловечности и дегуманизации. Мир рабства, создающий иллюзию счастья, заставляет всех слепо верить Благодетелю.

Превращение нормальных людей в безликих номеров предусматривает единомыслие, слежку и насилие. Строжайше запрещено то, что не установлено порядком. Моральный кодекс включает предательство, возводимое в ранг святости. В Бюро Хранителей толпятся доносчики, пришедшие совершить подвиг: предать своих близких и друзей. Донос как жертвоприношение, как высшее, что может совершить человек, — одна из граней идеологии общества, в котором есть свое искусство: всякий может составить трактат, написать поэму о красоте и величии Единого Государства. Человек становится частью общего шаблона и стандарта, превращается в послушного робота. Проявление личного начала считается преступлением, необходимо стать безличным, как все. Индивидуальность — болезнь: «засоренный глаз, нарывающий палец, больной зуб: здоровый глаз, палец, зуб — будто их нет». Для жителей Единого Государства «мы — счастливейшее среднеарифметическое». Жесткая цензура распространяется на все сферы деятельности. За антигосударственные стихи против Благодетеля на глазах женщин и детей, приучая их к жестокости и послушанию, казнят писателя. Так реализует себя один из постулатов Единого Государства: предательство — подвиг, несвобода — это счастье. Лжесвобода достигает апогея в день выборов Благодетеля, в день единого голосования.

Зеленая Стена изолировала мир Единого Государства от «неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных». «Нумера» живут в мире, где все одеты в одинаковые «юнифы», едят синтетическую пищу, физически не

работают, так как все делают машины. Ведь именно «машинизация», технократизм в конечном итоге могут привести человечество к социальной и экологической катастрофе. Об этом и предупреждал Замятин.

В романе дан гротескный образ диктатора — Благодетеля. На площади Куба стоят трибуны и воцарилась тишина. Наверху, возле машины, — «недвижная, как из металла, фигура того, кого мы именуем Благодетелем. Лица... не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными, квадратными очертаниями. Но зато руки... Эти тяжкие, пока еще спокойно лежащие на коленях руки — ясно: они каменные, и колени — еле выдерживают их вес...». Мотив всех его поступков — страх. Писатель подчеркивает внутреннюю пустоту и мелочность Благодетеля, примитивизм и убогость его чувств. Идея счастья, разработанная им, восходит к теме Великого инквизитора у Ф.М. Достоевского<sup>13</sup>. Как считает О.Михайлов, именно с этим связано высказывание Замятина о своем романе как «шуточном» (Лит. газ. 1988. 25 мая). Исследователь предполагает, что это, может быть, «вольная игра ума, вариации на темы Достоевского». Великий Инквизитор говорил о всемирном счастье, которое Замятин воплотил в романе: земной рай создан по рецепту Инквизитора (потребность в общности поклонения и всемирного соединения, инстинкт несвободы). Философия принуждения человека к счастью блестяще продемонстрирована автором. Христова вера в то, что человеку всего дороже его свобода, оказалось заблуждением: люди с радостью готовы отдать свою свободу не только за хлеб, но и за жестокую норму. Инквизитор считал, что истинное добро людям сделает тот, кто отнимет у них свободу в обмен на благо и будет властвовать над ними. В альбоме С.П.Ремизовой-Довгелло сделана запись, касающаяся этого романа: «Древняя легенда о рае — это, в сущности, о нас, о теперь, и в ней есть глубокий смысл. Вдумайтесь: этим двум в раю был представлен выбор — или счастье без свободы, или свобода без счастья; третьего не дано. Они выбрали свободу — и вечно тосковали об оковах. И вот только теперь Мы снова сумели заковать людей — и, стало быть, сделать их счастливыми. Мы помогли древнему Богу окончательно одолеть древнего дьявола, толкнувшего людей нарушить запрет и вкушать пагубной свободы...»<sup>14</sup>. Бремя несвободы как залога счастья человека берет на себя Благодетель. Рассказанная поэтом R-13 «древняя легенда о рае» (выбор: или «свобода без счастья, или счастье без свободы») подтверждает тезис о том, что человек предпочел свободу, но потом тосковал об оковах. В романе «Мы» все наоборот: Благодетель, Машина, Газовый колокол, Хранители — это добро, так как все это охраняет несвободу, т.е. счастье.

В.А. Недзвецкий предполагает, что образ Благодетеля и глава о Едином Государстве тесно связаны с «Повестью об Антихристе» Вл. Соловьева

---

<sup>13</sup> См.: Павлова-Сильванская М. Это сладкое «мы», это коварное «мы» // Дружба народов. 1988. № 11. С. 260.

<sup>14</sup> Грачева А.М. Алексей Ремизов — читатель романа Е.Замятина «Мы» // Творческое наследие Евгения Замятина. Взгляд из сегодня. Кн. 5. Тамбов, 1997. С. 21.

(1900), в которой властитель так и назван «благодетелем человечества». Считая себя сверхчеловеком и новым Спасителем мира, заменяющим Христа, герой Соловьева тоже намерен осчастливить людей вопреки христианскому пониманию счастья («я призван быть благодетелем человечества»). Я дам людям все, — говорит он, — что нужно. Он устанавливает равенство всеобщей сытости. У Замятина Благодетель удовлетворил физиологические потребности: накормил искусственной пищей, ввел розовый талон для половой близости. Рационализируя любовь и голод, он реализовал и такую потребность человека, как зрелище. Библейские понятия (Бог, рай, икона, жертвоприношение Авраама) накладываются на мир Единого Государства и приобретают абсурдное звучание. Десять заповедей, врученных Моисею, оказываются распорядком дня, жертвоприношение — доносом.

Следует отметить, что Замятин активно использует не только библейские, но и историко-культурные мифы («хрустальный дворец» Достоевского и «чугунно-хрустальный дворец» Чернышевского в романе аккумулированы в «стеклянный рай», где есть Благодетель, Бюро Хранителей, Газовый колокол и др.). Исследователи находят в структуре романа и тексты-мифы («Легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского, петербургский миф русской литературы (мотив безумия, мотивы произведений Пушкина, Гоголя, Белого)<sup>15</sup>, говорят о влиянии романов А.Белого «Петербург» и «Серебряный голубь» (описание Города-государства, общая атмосфера повествования). Как отмечает С.Л. Слободнюк, оба мира «Мы» (Город и иррациональный мир за его стеной) противостоят друг другу и являются творением антихристиан.<sup>16</sup>

Автор прослеживает судьбу главного персонажа — Д-503, судьбу личности, попробовавшей противостоять государственной системе. Инженер-физик, строитель космического корабля «Интеграл» в то же время является автором романа. Сюжетная структура («роман о романе») воспроизводит процесс создания текста и рефлексии автора-персонажа. Форма дневника придает роману характер исповедальности. Герой по доброй воле растворяет свое «я» в сладком его сердцу «мы», «ибо «Мы» — от Бога, а «Я» — от дьявола». Он искренне исповедует философию несвободы, беспрекословно подчиняется и признает лишь абсолюты, утверждаемые Единым Государством. Проявление своего «я» выражено в эмоциональном волнении: нельзя любить, слушать музыку, которая пробуждает «медленную, сладкую боль», думать о древней жизни. Д-503 чувствует себя «чужим» и «новым», когда нарушает привычную жизнь. Но преодолеть себя ему не удалось, так как система единого Государства оказалась сильнее. Он в страхе сознается: «...зачем пишу об этом и откуда эти странные ощущения?» Двойственное чувство сломлено страхом. Когда

<sup>15</sup> См.: Кольцова Н. Роман Евгения Замятина «Мы» и «петербургский текст» русской литературы // Вопр. лит. 1999. Июль-август.

<sup>16</sup> Слободнюк С.Л. К вопросу о гностическом элементе в творчестве А.Блока, Е. Замятина и А. Толстого (1918-1923) // Рус. лит. 1994. №3. С. 87.

Д-503 почувствовал свое «я», он стал тяготится им, ибо стал «отрезанным от целого». Рационалистическое сознание Д-503 претерпевает смятение, его захватывает «дикий вихрь древней жизни», он начинает ощущать симптомы рождения души, что влечет за собой власть стихии, противопоказанной обществу, в котором живет герой. Сопrotивляясь любви, Д-503 боится стать преступником по отношению к Единому Государству. Внутренняя борьба раскрывает противоречия между осознанной любовью и любовью-наваждением. Пробуждение души — болезненный процесс. Душевная стихия делает героя опасным для общества. И в то же время любовь проявляет в нем состояние нормального человека: он испытывает ревность, томится сомнением, задает себе вопрос: «кто — я, какой — я?». Именно любовь активизирует его сознание и рождает душу. Автор показывает, как это чувство меняет жизнь Д-503 и выводит его в другой мир, за Зеленую Стену. Попав туда, он почувствовал себя «отдельным миром», «клокочущим багровым морем огня». Оказавшись в обществе «Мефи», герой «перестал быть слагаемым, как всегда, и стал единицей». Но это оказалось иллюзией, ибо стать самим собой он не может в силу системы Единого Государства.

«Поглощение человека Машиной всего лишь фикция, мираж, сквозь «стеклянную» почву двумерного мира «прорастают» очертания мира человеческого, пробуждаются, казалось бы, навсегда вытесненные чувства любви, ревности, жалости»<sup>17</sup>. Вот почему в романе «Мы» основной сюжетный конфликт связан с историей любви, так как Замятин изначальной потребностью человека считает любовь. Писатель органично подчиняет романическую «составляющую» сюжета общей модели антиутопии, используя типичный конфликт классического романа. Д-503 любит «божественными параллелепипедами прозрачных жилищ, квадратной гармонией серо-голубых шеренг», где он со своей сексуальной партнершей О-90, одетой, как и он, в «голубую юнифу», — идут в ... могучем потоке». Появление героини I-330 нарушает его психологическое равновесие. Вначале он отдает предпочтение О-90 с ее «сине-хрустальными глазами», «не испорченными ни одним облачком». С ней ему приятнее, чем с «резкой, как хлыст» I-330 — своенравной натурой, противостоящей всеобщей инерции. Но именно она вторгается в размеренную повседневную жизнь Д-503, нарушая ее покой.

По мнению И.Захариевой, Д-503 живет, подобно героям романа Чернышевского «Что делать?», в тройственном брачном союзе<sup>18</sup>. На месте Веры Павловны — розовая О-90, а ее второй супруг — «Государственный Поэт» R-13, напоминающий «негрогубого» Маяковского, его многолетнюю связь с семьей Бриков. Цифра его имени (13) связана с поэмой «Тринадцатый апостол».

Именно женский образ олицетворяет в романе стихию жизни и любви

---

<sup>17</sup> Скороспелова Е. Русская проза XX века: От А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С.215.

<sup>18</sup> Захариева И. Художественный синтез в русской прозе XX века. София, 1994. С.51.

и противостоит энтропии. Бунтарь по натуре, I-330 жертвует собой, отстаивая идею свободы. Против Единого Государства выступают и представители общества «Мефи», стремящиеся вернуть человеку горячую кровь, воссоединить его с природой: «Надо с вас содрать все и выгнать голыми в леса. Пусть научатся дрожать от страха, от радости, от бешеного гнева, от холода, пусть молятся огню». Но философия «Мефи», как и Единого Государства, сводится к принудительному насилию, поэтому модель этого социального мироустройства тоже не идеальна. Не сломленной до конца остается I-330. Однако она движима не столько чувством любви к Д-503, сколько революционным стремлением спасти человечество, вывести его за Зеленую Стену. Трактовка образа этой героини романа неоднозначна. Существует мнение, что I-330 — оборотень, ее сущность обманчива: Орфей, Христос, Черт, Ева, Змей-Соблазнитель (Т.Лахузен, Е.Максимова, Э.Эндрюс, С. Пискунова). Она — служительница Мефи (Мефистофеля), Дьявола (С.Пискунова).

Символом гармонии и вечного материнского начала в этом романе является «недомерок» О-90. И хотя она не дотянула до Материнской нормы 10 сантиметров, все же именно ей удалось ускользнуть за Стену вместе с неродившимся ребенком.

Авантюрно-любовный роман завершается трагически: погибает под газовым колоколом I-330, у смирившегося героя Д-503 вырезают фантазию. Фактически писатель приводит своего героя к гибели, так как в результате лоботомии уничтожается его «я». Борьба светлых и темных сил в душе Д-503 («Мы» — от Бога, «Я» — от дьявола) завершается искушением и испытанием. В результате операции погибает душа, а не тело. Операция вновь сделала героя послушным, нерассуждающим рабом, предавшим любовь. Стремление заменить человека роботом реализовалось.

Замятин демонстрирует душевное раздвоение Д-503, типичное для интеллигента, не оказывающего сопротивления системе государства. Замятин убеждает читателя в том, что человек не может выстоять перед силой тоталитарного государства. Потребность в «мы» — драма не только этого героя, но и всего общества. В критике высказывалась мысль, что в образе Д-503 Замятин показал слабость русской интеллигенции, однако это не совсем так. Тоталитарная система уничтожала человеческую самооценку и заставляла многих ей подчиняться. В то же время автор дает понять, что полностью убить человеческое в человеке все же невозможно. Писатель верит в разум человека, оставляя за ним право на переустройство мира.

Завершение романа, по мнению С.Пискуновой, «абсурдистски-безысходно, бессмысленно»<sup>19</sup>. Именно в этом плане разворачивается спор Е. Замятина с А. Белым. Замятин разрабатывает дионисийскую тему в трактовке, предложенной Вяч. Ивановым (Б.А. Ланин), и корректирует символистскую теорию преображения мира и человека. Как отмечают

<sup>19</sup> Пискунова С. «Мы» Е.Замятина:Мефистофель и Андрогин...// Вопр. лит. Ноябрь-Декабрь. 2004. С.103.



исследователи (В.Чаликова, Р.Гальцева и И. Роднянская), автор выражает протест против гибели личности, которая не в силах противостоять энтропии. Человек поставлен перед выбором: цивилизация или природа, «я» или «мы». Перед человеком стоит вопрос: что же делать? Искать выход в революции, в которой побеждает не «я», а «мы»? Но революции приводят к хаосу и разрушению.

Как видим, в жанровой структуре романа ярко обнаруживают себя элементы разных жанровых форм: романа любовного, романа авантюрного, психологического, философского, историософского, мастерски соединенных автором в единое художественное пространство. Замятин смещает границы между фантастикой и реальностью и пореволюционную утопическую мечту о будущем реализует в художественной модели антиутопии.

Многое, о чем он писал, сбылось («индустриализация» и «коллективизация», голод, «культурная революция», политические процессы против «врагов народа», инакомыслящих, «железный занавес», лагеря с миллионами номеров и др.). В этом плане роман «Мы» – роман-предупреждение. Устами I -330 писатель высказал мысль о том, что революции бесконечны и опроверг рассуждения о конечности прогресса и последней революции. «Главное в романе – предостережение против фабрикации в массовом порядке индивидуума, не дорожающего своей внутренней свободой. Ибо только в ней единственное спасение, единственно надежная гарантия от победы тоталитарного начала»<sup>20</sup>.

Высокую оценку этому роману дал А.Солженицын: «Я читал его «Мы» (блестящая, сверкающая талантом вещь; среди фантастической литературы редкость тем, что люди – живые и судьба их очень волнует)...»<sup>21</sup>.

Современная критика отмечает влияние Замятина как родоначальника романа-антиутопии не только на О.Хаксли и Д.Оруэлла, но и на молодую советскую прозу (Вс. Иванов, К.Федин, В.Каверин, М.Зощенко), талантливых писателей, слушающих его лекции в литературной студии при петербургском «Доме Искусств» в 1919-1922 гг.

В 20-е годы Е.Замятин увлекается театром и пишет пьесу «Огни святого Доминика» (1920). Она не была рекомендована к постановке в Советской России (поставлена в Германии), поскольку цензура усмотрела в ней оскорбление католической религии. Критика считала ее «элементарно не сценичной», так как в ней «замятинская современность фальсифицирована», а ее автор игнорирует классовое изображение, страдая духовной слепотой. А.Блюм отнес ее к бездарным политическим памфлетам и увидел в образе Великого инквизитора – чекиста. В исторической драме были изображены времена «священной инквизиции» второй половины 16 века, события, происходившие в Севилье. И хотя пьеса рассказывала о прошлом, в ней критика увидела настоящее, а, возможно, и будущее России.

<sup>20</sup> Акимов В. Человек и единое государство // Перечитывая заново. Л., 1989. С. 132.

<sup>21</sup> Круглый стол «Возвращение Евгения Замятина // Лит. газ. 1989. 31 мая. №22. С.5.

Интерес к театру в этот период не исчезает у Замятина, а усиливается. Успех ему приносит «Блоха» (1924), написанная по рассказу Лескова «Левша». Это комедия, в которой органично сочетались балаган, скоморошество, буффонада, грубый комизм и драматизм. Позже эта пьеса была поставлена в Брюсселе.

Трагедия «Атилла» (1928), в основу сюжета которой положены исторические события эпохи «варваров», «гуннов» и «скифов», вновь вызвала у цензуры негативное отношение, и пьеса не была допущена к постановке. У многих критиков, описанные в ней события, ассоциировались с настоящим. Сюжет этой трагедии впоследствии был положен в основу романа «Бич Божий». Роман остался незавершенным и был опубликован посмертно, в 1939 году. «Бич Божий» свидетельствовал о том, что писательская манера Замятина «развивалась в сторону от «классической» прозы, сближаясь в этом отношении с творчеством «старших» представителей первой волны эмиграции. Яркая образность в сочетании с художественной лаконичностью, точность детали и цветопись, — отличительные черты поздней замятинской прозы»<sup>22</sup>.

Следует отметить и особый язык Замятина. Писатель любил сочетать слова разных стилевых корней: рядом с техническими терминами уживал допетровское слово, рядом с жаргоном — безукоризненно точное слово. Не случайно Ю.Нагибин отметил, что самое замечательное в Замятине — «его слово, его синтаксис», который заслуживает изучения.

В 1931 г. Замятин обращается к правительству с просьбой об эмиграции. С помощью М. Горького он выезжает за границу, живет в Париже, сохраняя советское гражданство. В этот период писатель создает киносценарии, рассказы, очерки, воспоминания. От тяжелой болезни в 1937 г. он умирает. Посмертно опубликована книга его критических статей и воспоминаний «Лица» (Нью-Йорк, 1955). В среде эмигрантов смерть Замятина прошла незамеченной. М.Цветаева, присутствовавшая на похоронах, писала В.Ходасевичу: «Было ужасно бедно — и людьми и цветами, богато глиной и ветром. У меня за него — дикая боль».

Замятинская Проза с большой буквы определила место этого писателя в русской литературе. Замятин оставил свой след не только как прозаик и драматург, но и как теоретик, анализирующий творчество своих современников и состояние литературного процесса 20-30-х гг. Он относится к тем писателям, которые пытались заглянуть в будущее и предугадать ход истории, открыть на это глаза своим читателям.

## ЛИТЕРАТУРА

*Акимов В.* Человек и Единое Государство (возвращение к Евгению Замятину) // Перечитывая заново. Л., 1989.

---

<sup>22</sup> Скороспелова Е. Русская проза XX века: От А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С.209.

- Гальцева Р., Роднянская И. Помеха-человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Нов. мир. 1988. № 12.
- Захариева И. Художественный синтез в русской прозе XX века. София, 1994.
- Зверев А. Когда пробьет последний час природы // Вопр. лит. 1989. №1.
- Келдыш В.А. Е. И. Замятин // Замятин Евгений. Избранные произведения. М., 1989.
- Михайлов О. Гроссмейстер литературы // Замятин Евгений. Избранное. М., 1989.
- Недзвецкий В. А. Роман Е.И. Замятина «Мы»: временное и непреходящее // Перечитывая классику. М., 2000. С.4-16.
- Пискунова С. «Мы» Е.Замятина: Мефистофель и Андрогин...// Вопр. лит. Ноябрь-Декабрь. 2004.
- Скороспелова Е. Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.
- Шайтанов И. Мастер // Вопр. лит. 1988. № 12. С.47.

### ТВОРЧЕСТВО М. БУЛГАКОВА (проблематика и поэтика) (1891-1940)

В русской литературе XX века художественное наследие Михаила Афанасьевича Булгакова занимает особое место. Оно органично соединяет в себе традиции русской классики и новые принципы моделирования эстетической реальности, продиктованные временем. Творческая судьба талантливого писателя оказалась непростой: в 20-е годы критика отнесла его к «внутренним эмигрантам», в 30-е он практически не издавался, в 60-е началась посмертная слава. Многие произведения Булгакова носят ярко выраженный автобиографический характер, что обусловлено не только личными качествами писателя, но и его сложной судьбой, драматизмом времени, в котором он жил и творил.

Огромное влияние на формирование личности писателя оказала семья (отец Афанасий Михайлович — статский советник, профессор Киевской Духовной Академии, мать Варвара Михайловна окончила Орловскую женскую гимназию). Юный Булгаков был приобщен к музыке и театру, принимал участие в домашних спектаклях, поражая окружающих актерским мастерством и тем, что экспромтом сочинял небольшие юмористические рассказы. Семья оставила неизгладимый след в душе писателя, вот почему образы дома, матери, братьев и сестер проходят через все его творчество как символ навсегда утраченного счастья.

В 1916 году Михаил Афанасьевич успешно окончил медицинский факультет Киевского университета и занимался врачебной практикой до 1919 года (Никольская земская больница, военный госпиталь в Печерске и Владикавказе). С этим периодом связаны первые литературные опыты Булгакова, нашедшие свое отражение в таких произведениях, как «*Наброски земского врача*» (ранняя редакция цикла «Записки юного врача»), «*Недуг*», «*Первый цвет*» и др. Судьбоносные испытания страны (революция 1917 года и гражданская война) совпали с жизненными испытаниями писателя — преодоление недуга морфиниста (автобиографический рассказ «*Морфий*»), события в Киеве 1918-1919 гг., участие в белом движении на Кавказе в 1919-

1920 г. Во Владикавказе его постигли голод, тиф, ежедневное ожидание ареста и расстрела, в Батуме (лето-осень 1921г.) — нищета, безработица, страх голодной смерти. Не случайно в письме к сестре Надежде он писал: «Ну и судьба! Ну и судьба!»

Во владикавказской газете «Грозный» (под инициалами М.Б.) появляется первая публикация Булгакова — фельетон «*Грядущие перспективы*» (ноябрь 1919), положивший начало «кавказскому периоду» его литературной деятельности. Уже в нем звучат мотивы *вины, расплаты и бега*, ставшие сквозными в творчестве писателя. Что же будет с нами дальше? — задает вопрос Булгаков, рассуждая об общенациональной и личной вине, ответственности за свершившееся. «Наша несчастная родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала великая социальная революция», настоящее таково, — пишет он, — «что глаза хочется закрыть». Перспективы будущего своей страны Булгаков видит весьма мрачно: «Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни...за безумство дней октябрьских...за все! И мы выплатим».

Вскоре Булгаков оставляет службу в госпитале и начинает работать журналистом в местных газетах (фельетоны «В кафе», «Дань восхищения», «Неделя просвещения»), заведующим Лито, затем Тео владикавказского подотдела искусств, театральным рецензентом. Именно в этот период начинается серьезное увлечение театром и драматургией. Впоследствии писатель скажет, что проза и драматургия для него — как правая и левая рука для пианиста. Булгаков пишет такие пьесы, как «*Самооборона*», «*Братья Турбины* (Пробил час)», «*Глиняные женихи* (Вероломный папаша)», «*Парижские коммунары*», «*Сыновья муллы*», поставленные на сцене Первого Советского театра Владикавказа. Их тексты (кроме «Сыновей муллы») были уничтожены писателем, так как, по его мнению, являлись «чушь».

С осени 1921 года начинается «московский период» творчества Булгакова: работа в газетах и журналах Москвы («Рабочий», «Железнодорожник», «Красный журнал для всех», «Красная Нива», «Гудок» и др.), в Литературном отделе Главполитпросвета Наркомпроса. В дневнике (9 февраля 1922г.) писатель называет этот период «самым черным», «запутанным и страшным». Его фрагменты запечатлены в «*Записках на манжетах*»: «На мне последняя рубашка. На манжетах кривые буквы. А в сердце иероглифы тяжкие. Цилиндр с голодухи на базар отнес, но сердце и мозг не отнесу». Булгаков вынужден был приспособливаться к новой среде, оставаясь самим собой. Так в силу жизненных обстоятельств его творчество разделилось на «подлинное и вымученное».

В этот период проявляется виртуозное мастерство Булгакова-фельетониста («Евгений Онегин», «Муза мести», «Торговый ренессанс (Москва в начале 1922 года)», репортажи «Эмигрантская портняжная фабрика», «Когда машины спят. 1-ая ситцевая фабрика в Москве»). Только в

«Гудке» им было опубликовано около 120 репортажей и фельетонов. В этой газете Булгаков сотрудничал вместе с такими писателями, как В. Катаев, Ю. Олеша, И. Ильф, Е. Петров, И. Бабель. Характерно то, что статьи и репортажи он подписывал псевдонимами (М.Б., Булл., М.Булл., Михаил Булл, «Г.П. Ухов», «Герасим Петрович Ухов» и др.).

Помимо того, Булгаков активно начинает сотрудничать с эмигрантской берлинской газетой «Накануне», в «Литературном приложении» которой выходит 1-ая часть «Записок на манжетах» (2-ая часть опубликована в ж. Россия), печатаются очерки и очерковые циклы «Москва краснокаменная. 1. Улица», «Столица в блокноте», «Сорок сороков», фельетоны «Чаша жизни», «Самогонное озеро», «День нашей жизни», сатирические миниатюры «Самоцветный быт. Из моей коллекции». Он пишет рассказы «Необыкновенные приключения доктора», «Спиритический сеанс», «Красная корона» и в 1923 году начинает работу над романом «Белая гвардия», а в 1924 публикует повесть «Дьяволиада» и рассказ «Ханский огонь».

Новеллистика Булгакова 20-х гг. свидетельствует о том, что писатель шел по пути *синтеза*: с одной стороны, придерживался традиций классического реализма XIX века («Записки юного врача», «Ханский огонь», «Я убил»), а с другой – обновлял реалистический метод, обогащая его принципами реалистического гротеска, с помощью которого показывал алогичность действительности («Похождения Чичикова», «Пьяный паровоз», «Мертвые ходят»). И в то же время Булгаков не игнорирует принципов неклассической системы (символизма, импрессионизма, сюрреализма), о чем свидетельствуют такие его произведения, как «Морфий», «Записки на манжетах», «Красная корона» и др. В дальнейшем он будет активно использовать приемы, присущие модернизму, демонстрируя органичное его взаимодействие с реализмом.

Булгаков выражал свой взгляд на действительность, стремясь проникнуть во внутренний мир человека и социальный хаос бытия. Об этом свидетельствуют уже ранние сатирические повести, написанные в 1923-1925 гг., в которых писатель заявил о себе как сатирик гоголевской традиции, ученик Салтыкова-Щедрина (таковым считал себя сам). В его произведениях органично сочетались реалистическое и фантастическое, юмор и сатира, трагическое и комическое, смешное и печальное. Все это ярко проявилось в повести «Дьяволиада» (1924), имеющей подзаголовок «Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя». Е.Замятин в статье «О сегодняшнем и современном» отметил влияние на это произведение модернистской прозы, в частности, А.Белого: «фантастика, корнями растущая в быт», быстрая, как в кино, смена картин. Однако рапповская критика упрекала Булгакова в том, что для него «быт — это действительно фантастическая дьяволиада, в условиях которой он не может существовать» (А.В. Зархи), она была недовольна главным героем повести – Коротковым, считая его «мелким чиновником, затерявшемся в советской государственной машине», писала,

что изображенный писателем новый быт — “гадость”, о которой Гоголь не имел даже понятия (И.М.Нусинов).

В мистико-фантастическом сюжете «Дьяволиады» писатель показал трагедию маленького человека с психологией гоголевского чиновника, ставшего жертвой бюрократической машины. Прослужив целых 11 месяцев в Главцентрбазмспимате на штатной должности делопроизводителя, Коротков неожиданно узнал, что уволен «за недопустимо халатное отношение к своим обязанностям». Попытка объяснить Кальсонеру свою невиновность оказалась безуспешной. Погоня за неуловимым начальником по разным инстанциям в итоге привела героя к безумию.

Художественная структура «Дьяволиады» представляет собой набор снов, отражающих фантазмагорическую, причудливую игру с двойниками и таинственные превращения, создающих атмосферу мистики и галлюцинаций, в которой пребывает главный герой. Все это дает возможность писателю показать абсурдность бюрократического управления.

Гротескный образ Кальсонера (туловище сидело на искривленных ногах, причем левая была хромя, голова представляла собой гигантскую модель яйца, лысой она была тоже, без уха и носа, иссиня-бритое лицо, зеленые маленькие, как булабочные головки, глаза, длинная ассирийско-гофрированная борода) подан автором в разных ракурсах, он постоянно меняется в восприятии Короткова. Булгаков описывает близнецов, но Коротков их не различает и считает это раздвоением личности. «У меня...э... произошло ужасное. Он...я не понимаю. Вы не подумайте, ради бога, что это галлюцинации...Кхм...ха-кха... Уверяю вас...но я ничего не пойму, то с бородой, а через минуту без бороды. Я прямо не понимаю...И голос меняет...кроме того у меня украли все документы до единого, а домовой, как на грех, умер». Хозяин стоял без уха и носа, и левая рука у него была отломана. Пятясь и холодея, Коротков выбежал опять в коридор. Он уже не хотел больше работать в Спимате, только бы оставили его в покое и не называли Колобковым: «Кот ты или не кот, с бородой или без бороды, — ты сам по себе, я сам по себе». Автор приводит читателя к выводу, что герой безумен, но безумна и государственная система, сводящая человека с ума.

Погоня за тенью Кальсонера и тщетная попытка получить документ, подтверждающий его личность, делают героя беззащитным. Оказавшись в абсурдной ситуации, он понимает безысходность своего положения. Коротков не может постоять за себя, поэтому расплывается безумием и гибелью. У него не было выхода, осталось одно — сброситься с крыши Московского небоскреба. «Отвага смерти хлынула ему в душу. Цепляясь и балансируя, Коротков взобрался на столб парапета, покачнулся на нем, вытянулся во весь рост... С пронзительным победным криком он подпрыгнул и взлетел вверх...».

Фантазмагорические превращения персонажей, абсурд, царящий в описываемом учреждении, казенное отношение к отдельному человеку — все отражало бездушие и диктат бюрократической системы активно утверждавшей себя в советском государстве. Гротеск позволил писателю

соединить в единое целое реальное и ирреальное, фантастическое и допустимое, утверждая мысль о том, что положение «маленького человека» в обществе не изменилось к лучшему и после революции.

Повесть *«Роковые яйца»* (1925) в сокращенном виде печаталась под названием «Луч жизни». По мнению исследователей, источниками фабулы послужили романы Г. Уэллса «Пища богов» (1904) и «Борьба миров» (1898), фельетон Б. Мирского «Больная красавица» и др. Первоначальная редакция повести отличается от опубликованной своим финалом. Известно, что Булгаков читал первый вариант на заседании «Никитских субботников» в 1924 г. Заключительная картина носила пессимистический характер: писатель изобразил мертвую Москву и огромного змея, обвинившего колокольню Ивана Великого. В опубликованной редакции финал другой: «Наступил мороз, и гады вымерли».

Критика того периода видела в повести пасквильную сатиру на В.И.Ленина и коммунистическую идею в целом. Одни считали, что прототипом Рокка был В.И. Ленин, другие — Ф.Э.Держинский, третьи — Л.Д. Троцкий, четвертые — поэт Г.С. Астахов, один из гонителей Булгакова во Владикавказе. Однако есть предположения, что прототипами Персикова послужили такие видные ученые, как зоолог А.Северцов, профессор-биолог А.Абрикосов, профессор статистики Е.Н. Тарновский и др.<sup>11</sup> Не исключено, что идею луча жизни Булгакову подсказало открытие биолога А.Г.Гурвича — митогенетическое излучение, под влиянием которого происходило деление клетки.

В целом советская критика отнеслась к этой повести отрицательно, найдя в ней пародию на большевизм, который превращает людей в монстров, разрушающих Россию, что противоречило официальной доктрине. И только Ю.Соболев оценил повесть как произведение «иронически-фантастическое и сатирически-утопическое», выпадающее из «общего фона» («Заря Востока», 11 марта, 1925г.). Представители ОГПУ возмущались тем, что Советская власть не препятствует распространению книги Булгакова «Роковые яйца», воспринимавшейся ими как наглейший и возмутительный поклеп на Красную власть. Не случайно писатель опасался попасть в «места не столь отдаленные», понимая всю сложность обстановки.

В повести «Роковые яйца» Булгаков поставил проблему ответственности ученого и государства за использование открытия, способного нанести вред человечеству. Он предупреждал о катастрофических последствиях, если эти открытия попадут в руки непросвещенным людям, обладающим властью. Главный герой — профессор Владимир Ипатьевич Персиков — изобретатель красного «луча жизни», показан крупным специалистом в области земноводных, владеющим четырьмя языками, но оторванным от жизни человеком. Газет он не читает, в театр не ходит, жена от него сбежала с тенором оперы, так как у нее вызывали отвращение лягушки, на которых ученый ставил опыты Персиков

---

<sup>11</sup> Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. М., 2003. С.440.

очень вспыльчив, но отходчив, живет в центре Москвы — на Пречистенке, в квартире из пяти комнат. Булгаков подчеркивает детали его портрета, свидетельствующие о яркой индивидуальности ученого: «Ему было ровно 58 лет. Голова замечательная, толкачом, лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам. Лицо гладко выбритое, нижняя губа выпячена вперед. От этого персиковское лицо вечно носило на себе несколько капризный отпечаток. На красном носу старомодные очки в серебряной оправе, глазки блестящие, небольшие, росту высокого, сутуловат. Говорил скрипучим, тонким, квакающим голосом и среди других странностей имел такую: когда говорил что-либо веско и уверенно, указательный палец правой руки превращал в крючок и щурил глазки». Изобретение Персикова было уникальным: под действием красного луча икринки лягушек моментально превращались в головастиков, которые мгновенно вырастали в лягушек, те, в свою очередь, тут же размножались и приступали к взаимоистреблению. Суть в том, что подобное размножение касалось и других живых тварей. О поразительных свойствах красного луча стало известно в Париже, Лондоне, Нью-Йорке и Москве. Профессору позвонили «ласковым голосом» из Кремля и приказали отдать научный аппарат Рокку для спасения куроводства в связи с мором кур. Этот приказ возмутил Персикова, так как Рокк, не имеющий специального образования, мог натворить много бед. Исследователи предполагают, что фамилия Рокк произошла от сокращенного РОКК (Российское Общество Красного Креста), и в то же время, фамилия директора совхоза «Красный луч» прямо указывает на злой рок, судьбу. Внешний вид Рокка показался профессору старомодным и странным: на вошедшем была кожаная двубортная куртка, зеленые штаны, на ногах обмотки и штиблеты, а на боку маузер в битой кобуре. «Лицо производило крайне неприятное впечатление: маленькие глазки смотрели на весь мир изумленно и в то же время уверенно, что-то развязное в коротких ногах...лицо иссиня бритое...». Роковое стечение обстоятельств (Персиков выписал для своих опытов яйца гадов, а Рокк – куриные, но при доставке яйца были перепутаны) привело к катастрофе. Вместо кур Рокк развел огромных гадов, которые уничтожили окружающих, в том числе и Рокка, истребили все на своем пути к Москве, но тут произошло чудо: в августе ударили морозы и гады погибли. Так чудо спасло Москву и СССР. Народная толпа отомстила ученому: ворвавшись в лабораторию, она устроила разгром, в результате которого погиб и профессор Персиков.

Критика видела в фантастическом сюжете повести пародию на борьбу за власть, в которой чекист Рокк (прототип Ф.Э.Держинский) вместе с представителями Кремля привели страну к катастрофе.<sup>12</sup> Несомненно одно: Булгаков написал «остроумную вещь» (М.Горький), которая не оставила равнодушной ни читателей, ни членов ОГПУ.

Повесть *«Собачьё сердце»* с подзаголовком «Чудовищная история» при жизни писателя не была опубликована. Рукопись датирована 1925 годом,

---

<sup>12</sup> Соколов Б. Указ. изд. С. 442-443.



повесть впервые увидела свет в Лондоне в 1968 году, в России — в 1987 году. При обыске 7 мая 1926 г. на квартире Булгакова были изъяты два экземпляра машинописи «Собачьего сердца» и при содействии М.Горького возвращены автору лишь в 1929 году. В этой повести Булгаков продолжает тему ответственности ученого перед обществом, поднятую в «Роковых яйцах». Революционные события воспринимались писателем как апокалипсис. Он был убежден, что насильственное экспериментирование ни к чему хорошему не приведет и может иметь непредсказуемые последствия. Эту идею Булгаков изложил в «Собачьем сердце», облачив ее в условно-аллегорическую форму. Не исключено, что писателя интересовали работы ученых по омоложению организма и улучшению человеческой породы (Кольцов), он скептически смотрел на попытку искусственно ускоренного воспитания «нового человека» и свой взгляд на эту проблему выразил сатирически. Название повести взято из трактирного куплета: «На второе пирог — / Начинка из лягушачьих ног, / С луком, перцем / Да с собачьим сердцем»<sup>13</sup>. Но в то же время оно имеет метафорическое значение: человек с собачьим сердцем — новый хозяин жизни, хам, претендующий на власть.

Некоторыми исследователями сделана попытка расшифровать тайнопись «Собачьего сердца» как политической аллегории и предложить свои версии прототипов (Преображенский — Ленин, Борменталь — Троцкий, Шариков — Сталин, Швондер — Каменев)<sup>14</sup>. Находят ученые и общие исходные ситуации в «Двенадцати» А.Блока и «Собачьем сердце» Булгакова. Прежде всего — это «опорные образы» (ветер, пес голодный, буржуй на перекрестке), олицетворяющие старый мир и апостолов новой веры. «У-у-у-у-гу-гу- гуу! О, гляньте на меня, я погибаю. Вьюга в подворотне ревет мне отходную, и я вою с ней. Пропал я, пропал», — скулит собака Шарик, глазами которой дана повседневная реальность. Шарик ненавидит повара, обварившего ему левый бок (а еще пролетарий), дворников — «из всех пролетариев самая гнусная мразь». Колочий ветер — губительный для всего живого, сменится уютной квартирой, в которой окажутся буржуй и пес. Апостолами новой веры в повести выступают Швондер и его команда (Вяземская, Петрухин, Шаровкин и др.). Профессор и его окружение противостоят этому агрессивному миру, персонифицированному в образе Шарикова и членов домкома. Швондер хочет экспроприировать одну из комнат Преображенского, внося в дом «разруху», так ненавистную профессору. В образе профессора Преображенского писатель аккумулировал черты, присущие либеральной интеллигенции.

Профессор Преображенский (прототип Н.М. Покровский — врач-гинеколог, дядя Булгакова) со своим ассистентом Борменталем 23 декабря делает сложную хирургическую операцию: под хлороформным наркозом удаляются яички собаки Шарика и вместо них пересаживаются мужские яички, взятые от скончавшегося товарища Клим Григорьевича Чугункина. В

<sup>13</sup> Лейферт А.В. Балаганы. М., 1922.

<sup>14</sup> См.: Иоффе С. Тайнопись в «Собачьем сердце» // Слово. 1991. №1.

его послужном списке указано: 25 лет, холост, беспартийный, трижды судим и оправдан, играл на балалайке по трактирам, печень расширена от алкоголя, смерть наступила от удара ножом в сердце. После трепанации черепной коробки Шарика придаток мозга – гипофиз заменен человеческим от вышеуказанного мужчины. Завершается очеловечивание пса в ночь на 7 января, в православное Рождество. В результате получилось «существо социально опасное, но при этом социально привилегированное»<sup>15</sup>.

«Этапы «псевдоочеловечивания» Шарика вписаны в промежуток от сочельника до крещения»<sup>16</sup>. По мнению Е.А. Яблокова, «новая человеческая единица» не создана – воссоздана «старая», так как профессор совершает не столько «преображение» собаки, сколько «воскрешение» человека. Одни исследователи умершего и чудесным образом воскресшего Чугункина ассоциируют с Христом, а Преображенского – с Богом-отцом (Е.А. Яблоков). Другие видят в паре Преображенский — Шариков травестированное изображение отношений между Богом-отцом и Богом-сыном (Б. Гаспаров). Однако гениальное открытие дало непредсказуемый результат: профессор не улучшил человеческую породу, да и сам пришел к выводу, что «сделать из этого хулигана человека никому не удастся».

Операция ученого имеет не только научный, но и социально-психологический смысл – предпринята попытка перевоспитать существо низшее, сделать его достойным членом общества. Булгаков ставит и решает нравственно-философские проблемы: что есть человек? И доказывает, что не всякое существо, обладающее антропологическими признаками (искусственный мутант Шариков), — человек разумный. «Говорящая» фамилия профессора (Преображенский) выбрана писателем не случайно. Суть его преобразования в том, что вместо Шарика и Чугункина он создал гомункулюса с собачьими нравами и замашками хозяина жизни. «Весь ужас в том, что у него уже не собачье, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которое существует в природе». Поэтому название повести имеет прямой и переносный смысл.

Новый человек — Шариков Полиграф Полиграфович из марксистских книг усвоил только тезис об уравниловке – «взять все да и поделить». Главным смыслом собственного существования считает создание личного социального блага путем насильственного захвата чужого имущества. Шариков осознает привилегированность своего положения как человека из народа, пролетария, «трудового элемента». Он вписался в советскую действительность и получил должность начальника подотдела очистки Москвы от бродячих животных. В то же время как существо «самой низшей ступени развития», Шариков «присвоил в кабинете Филиппа Филипповича 2 червонца, лежавшие под пресс-папье, пропал из квартиры, вернулся поздно и совершенно пьяный». Тупой и агрессивный Полиграф Полиграфович становится общественно опасным: пишет доносы на своего создателя –

<sup>15</sup> Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-ое изд. М., 1988. С. 137.

<sup>16</sup> Гудкова В. В. Повести Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т.2. С. 692.

профессора Преображенского, а в конце угрожает его ассистенту револьвером. «Да что такое в самом деле? Что я, управы, что ли, не найду на вас? Я на шестнадцати аршинах здесь сижу и буду сидеть!». Так в образе Шарикова Булгаков воплотил пророчество «Манифеста» о «пролетарии-гегемоне» как «могильщике буржуазии». «Нечистый дух, вселившийся в Шарикова, аккумулировал бесовщину героев Достоевского, в которой конфликтно переплетаются темные инстинкты Федьки-каторжника, лакейство Смердякова и революционная одержимость Шатова, Петра Верховенского, Шигалева, Великого Инквизитора»<sup>17</sup>. Преображенскому ничего не оставалось, как вновь проделать сложнейшую операцию и привести Шарикова в первичный вид – доброго и милого пса, ненавидящего котов и дворников. Фантастическим триумфом справедливости завершается гротескно-комический сюжет повести. Изменение облика главного героя, дважды показанное в произведении, исследователи связывают с «оборотничеством». Шарикова определяют не гибридом собаки и человека, а существом «между собакой и волком», указывая на «волчью шерсть» на голове: «волосы у него на голове росли жесткие, как бы кустами на выкорчеванном поле, а на лице был небритый пух. Лоб поражал своей малой величиной. Почти непосредственно над черными кисточками раскиданных бровей начиналась густая головная щетка» (Е.А. Яблоков).

«Собачье сердце» — злая сатира на попытку большевиков сотворить нового человека — строителя социалистического общества. В образе Шарикова материализовалась идея Homo socialisticus. Булгаков предвидел, что Шариковы сживут со свету не только Преображенских, но и своих идеологов Швондеров, предсказав кровавые чистки 30-х годов. Не случайно исследователи отнесли «Собачье сердце» к острому памфлету на современность.

Сатирический триптих («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце») свидетельствует о том, что Булгаков наследовал традиции не только Н.Гоголя (синтез реального и фантастического, фантазмагии и мистики, серьезного и смешного), М. Салтыкова-Щедрина (гротескные образы), но и Г.Уэллса и Гофмана. Многие критики относят эти произведения Булгакова к антиутопиям, так как в них воссоздан такой тип общественного устройства, в котором доминирует антигуманная идеология.

Роман *«Белая гвардия»* «зародился однажды ночью», когда Булгаков проснулся после грустного сна. «Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война...», — вспоминал писатель. К 1924 году роман был завершён. В 1924 — 1925 гг. в ж. «Россия» публикация произведения оборвалась. В полном виде он вышел за границей. В 1927 — 1929 гг. был издан в Париже. Кроме того, с огромными искажениями и «безграмотным», по словам Булгакова, концом в 1927 году он вышел в Риге. Известно, что

---

<sup>17</sup> Менглинова Л.Б.. Историсофские коннотации утопии в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» // Проблемы литературных жанров: В 2т. , Томск, 2002. Т. 2. С.87.

существовало несколько редакций «Белой гвардии» и ее вариантов. Отрывок из него, опубликованный в 1922 году (газета «Накануне»), имел заглавия «Алый мах». Существуют и другие варианты названия – «Белый крест», «Полночный крест». Писатель считал этот роман «неудавшимся», хотя любил его больше всех других своих произведений 20-х годов.

В центре «Белой гвардии» — судьба русской интеллигенции периода гражданской войны, исторический выбор которой оказался в противоречии с духом эпохи, интеллигенции, чуждой Советской власти, но близкой автору, считавшему ее «лучшим слоем» страны.<sup>18</sup> Писатель показал ее трагедию, степень ответственности за все содеянное, и утрату иллюзий, что дало право критике назвать этот роман «романом о разочаровании». Прочитав «Белую гвардию», М. Волошин написал на своей крымской акварели: «Первому, кто запечатлел душу русской усобицы», а в рецензии на этот роман сравнил дебют начинающего писателя с дебютом Достоевского и Толстого. В 20-е годы Булгаков не был первым, кто рассказал правду о гражданской войне (можно вспомнить И. Бабеля («Конармия»), В.Вересаева («В тупике»), И. Шмелева («Солнце мертвых»), А. Толстого (1 кн. «Хождения по мукам») и др.), но он был одним из тех писателей, кто глубоко раскрыл душу ее участников.

Во многом роман «Белая гвардия» автобиографичен, так как основан на личных впечатлениях писателя, в душе которого революция и гражданская война оставили глубокие раны, поразив его своей жестокостью и кровопролитием. Вот почему семья Турбиных схожа с семьей Булгаковых (Турбина – девичья фамилия бабушки), а герои имеют реальных прототипов (Мышлаевский – Сынгаевский, Шервинский – Гладыревский, Елена Тальберг – сестра Булгакова Елена, Тальберг – её муж Карум и др.) — это разные друзья и хорошие знакомые автора.

В романе показан сложный исторический момент — период гражданской войны в Киеве (декабрь 1918 – январь 1919 гг.), когда прошлое уже было отрезано, а будущее пока было не ясным. «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала революции второй. Был он обилен солнцем, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера, и красный, дрожащий Марс».

Роман предваряют два эпиграфа. Один взят из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. — Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!», а другой — из «Евангелия»: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими...». Они передают, с одной стороны, разрушительную стихию революционного времени (небо мешается с землей, зловеще воеет ветер), с другой — мысль об ответственности за содеянное.

Критика отмечает близость Булгакова к Блоку и Пильняку в изображении революции как метели и вьюги, сметающей все на своем пути.

---

<sup>18</sup> Булгаков М.. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. Письма. 1990. С. 447.

Если у Блока «ветер, ветер – на всем божьем свете» («Двенадцать»), то у Булгакова «метет и метет, и не перестает, и чем дальше, тем хуже». Но это лишь внешняя связь, ибо каждый из писателей раскрывал сущность революционной эпохи по-своему. Беда у Булгакова тоже выражена в стихии природы: «воет и воет вьюга», «снегом запорошенный январь», «кружит и завывает вьюга» и на сияющем белизной снегу – кровь человека. Буря революции в булгаковском романе дана как национальная катастрофа, а не очистительный пожар. Булгаков показал революцию как стихию карающую, отсюда основные мотивы — мотивы *ответственности и вины*. Писатель поднимает «проклятые вопросы», связанные с *преступлением и наказанием*, которые волновали Л.Толстого, А. Чехова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского.

Следуя русской классической традиции, Булгаков показал распад старой жизни через разрушение Дома, что отмечено исследователями (И.Золотусский, Г.Ребель, И. Биккулова). В художественном пространстве романа два опорных образа-символа — *Дом Турбиных* и *Город Киев*, находящиеся в оппозиции. Дом — хранитель традиций, бед и радостей семьи — подвергся атаке жестокого времени, ввергнут в водоворот истории. Печать автобиографизма сказалась и здесь: дом по Андреевскому спуску, 13, где жили Булгаковы, послужил прототипом дома Турбиных. В Доме «Часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей. Умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними и били башенным боем. Вот этот изразец, и мебель старого красного бархата, и кровати с блестящими шишечками, потертые ковры... бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнувшие таинственным старинным шоколадом, — все это хранит Дом как память прошлого. А настоящее — смерть матери, война, разруха». Дом с его неповторимым онтологическим этосом, уютным внутренним микрокосмосом отражал мир Турбиных и сочетал дружескую открытость и уютную защищенность, о чем свидетельствовал интерьер. Субстанциальность домашнего уюта говорит об устроенности быта. Все персонажи Булгакова стремятся в этот уютный *Дом* – оплот против хаоса, уныния, разрухи. Но хотя покоем веет от *Дома*, людям тоскливо и тревожно, они готовятся уйти навстречу своей судьбе. *Дом* подвержен внешнему (физическому) разрушению, но не внутреннему, ибо он держится на нравственной порядочности этой семьи. Булгаковский топос *Дома* приобретает черты трагического и утрачивает значение *Дома-крепости*

На улице «метет и не перестает... думается вот перестанет, начнется та жизнь, о которой пишется в шоколадных книгах ... а кругом становится все страшнее и страшнее... и только черные часы ходят, как тридцать лет назад». Бытовое пространство Дома высвечивает нравственные качества героев, их верность долгу, своим убеждениям, их отношение к дружбе и традициям, культуре. Жить так, как живет сосед Лисович (по прозвищу Василиса), – трус и крохобор, они не могут.

Любовь, царящая в семье Турбиных, для которой важны нравственные проблемы долга, чести, добра и зла, противопоставлена *ненависти*, разлитой

в воздухе Города. Главная ненависть — большевики. «Ненавидели все — купцы, банкиры, промышленники, адвокаты, актеры, домовладельцы, кокотки, члены государственного совета, врачи, писатели...». Историческое время проходит через сознание и характеры героев, раскрывая их отношение ко всему происходящему. Руководствуясь совестью и человечностью, семья Турбиных принимает удар истории, и в этот сложный период ее волнуют такие нравственно-философские вопросы, как *вина, ответственность, совесть, наказание и милосердие*. Быт как символ прочности бытия и дух Дома противостоят революционному хаосу. Уютный Дом страдает и живет, но покой за кремовыми шторами нарушен.

*Город* Киев похож на Вавилон, обреченный на гибель (И.Золотусский). Все в нем иссякло: вера, честь, семейные связи (умирает мать Турбиных, уходит Тальберг). Белый снег залит кровью. Семья ищет спасения. Она держится на любви и усилиях хранительницы очага — «Елене ясной», в крови которой играла «Звезда Венера». Во «времена мадам Анжу» Турбины были далеки от политики и жили беспечно, а теперь жестокая действительность ворвалась в мир Турбиных и вовлекла их в свой круговорот.

Художественное время романа определяет судьбы героев и ставит перед ними вопрос: как же жить? И в этой экзистенциальной ситуации они делают свой выбор. Спасение Дома становится лейтмотивом романа. Турбины многим расплачиваются за его сохранение, но все же остаются жить в нем после всех бурь и потрясений.

Начало романа — экспозиция, задающая тональность повествованию, отражает апокалиптическое видение мира. *Город* переживает страшный суд: грех поедания дармового хлеба — вина, за которую наказан Город (И.Золотусский). Он похож на корабль («Господин из Сан-Франциско»), в трюме которого находится покойник. Им правит Сатана. Перезвон колоколов напоминает не музыку, а гвалт. Музыка как гармония утрачивает свое назначение. *Город* превращается в ад: в нем много трупов и не хватает гробов, чтобы захоронить убитых. В Киеве правят то гетман, то Петлюра, к нему приближаются войска большевиков. «Совершенно ясно, — рассуждает Николка, — что вчера стряслась отвратительная катастрофа — всех наших перебили, захватили врасплох. Кровь их, несомненно, вопиет к небу — это раз. Преступники-генералы и штабные мерзавцы заслуживают смерти — это два. Но, кроме ужаса, нарастает и жгучий интерес — что же, в самом деле, будет?». В общей картине *Города* автор выделяет образ-символ *тумана*, обозначающий неразбериху и путаницу в сознании людей и в происходящем: «...неясно, туманно...ах, как туманно и страшно кругом», «город вставал в тумане», «туманно, туманно», «кажется туман в головах». «Тревожно в Городе, туманно, плохо», ненависть разлита в воздухе, жажда мужицкой мести. В то же время существует и *Город* «прекрасный в морозе и тумане», «сияющий, как жемчужина в бирюзе», *Город*, нуждающийся в спасении. Ощущение вины и предчувствие наказания не покидает героев на

протяжении романа. Булгаков воссоздает апокалиптическое видение мира и поиски выхода в этой ситуации.

Главный герой романа – время, поэтому художественное пространство измеряется не столько масштабом *Города*, сколько историческими событиями, свидетельствующими о социальной катастрофе. Предательство гетмана и главнокомандующего, кровавые бесчинства петлюровцев заставляют задуматься над тем, кто прав? По Булгакову, все власти, сменяющие друг друга в этом городе, враждебны интеллигенции. Монархизм Алексея Турбина исчезает, когда он понимает, что не может предотвратить гибель людей. Мерилом ценности для него выступает человеческая жизнь, возвышающаяся над классово-идеологией.

Народная стихия, поддержавшая Петлюру, была сильнее армии Скоропадского. Еще сильнее в итоге оказались хорошо организованные большевики. Писатель стремится быть беспристрастным в оценке красных и белых, смотрит на гражданскую войну с позиции общечеловеческой, с позиции философии ненасилия, близкой Л.Толстому («Война и мир»). Алексей Турбин понимает неизбежность насилия, но сам на это не способен.

Семья Турбиных — семья чести, для которой важно спасение России и ее покой. Алексею Васильевичу Турбину, старшему – молодому врачу – двадцать восемь лет. Елене – двадцать четыре. Мужу ее, капитану Тальбергу – тридцать один, а Николке – семнадцать с половиной. Им приходится делать выбор. Булгаков показывает две группы офицеров: тех, кто ненавидит большевиков, и тех, кто намерен не воевать, а устраивать заново человеческую жизнь. На одной стороне – Тальберг, гетман, на другой – Турбины и их окружение. Тальберг противопоставлен братьям Турбиным, готовым бороться с петлюровцами, но после краха сопротивления понимающим обреченность белого движения. В итоге Алексей Турбин задает вопрос: «Что защищать? – Пустоту?». И понимает, что защищать нечего. То, что свершилось, не защитят ни история, ни «шоколадные книги» библиотеки Турбиных.

В этой сложной ситуации преисполнен гордости юный Николка, он держится достойно и по-рыцарски благороден по отношению к Най-Турсу. В гимназии младший Турбин смотрит на картину, изображавшую императора Александра I на коне, и задает себе вопрос: неужели это было? Неужели нельзя вернуть? Впервые лицом к лицу столкнувшись с чужой ненавистью к себе, он понимает, что его могут убить, но по-детски наивен: «Убить меня? Меня, кого так любят все?». Для юных Николки и Лариосика противоестественно то, что происходит. Естественным для них является инстинкт жизни и добра, желание жить и восхищаться атмосферой счастливой семьи.

Руководствуясь совестью и человечностью, полковник Малышев спасает своих подчиненных, полковник Най-Турс срывает погоны с Николки и отдает команду юнкерам бежать с поля боя, ценой своей жизни спасая их от неминуемой смерти. И в этой трагической ситуации они предстают бесстрашными воинами, поступившими мудро. Булгаков намеренно

акцентирует внимание на портрете царя Александра, висевшем в вестибюле гимназии, и словно призывающем на подвиг. Для них Родина и народ слились в этих конкретных людях, человеческих жизнях как самой высокой ценности.

Честь и романтизм дворянства Булгаков показывает в образе офицера Най-Турса, который распускает юнкеров и остается прикрывать улицу. Последние слова умирающего («Бросьте геройствовать, к чертям, я умираю...») говорят о том, что Най-Турс тоже понял бессмысленность кровопролития. Алексей Турбин видит его во сне в одежде крестоносца, что свидетельствует о героизме и чести, воинской доблести, присущей русским богатырям. Не случайно писатель наделяет этого персонажа такой фамилией (ее можно прочесть как «най-Турс», т.е. «рыцарь Турс», от «knight» — англ. рыцарь; можно увидеть в ней и славянские корни, идущие от Тур-Всеволода). Най-Турс оказывается в раю, где — и красные и белые. Все одинаковы в поле брани убиенные. Так земная вражда разрешается на небе.

Писатель разрушает иллюзию единства дворянства и народа и показывает мужицкую стихию пугачевского типа. Революция, по словам Василисы, «выродилась в пугачевщину». Народ злой. Среди него и «мужички-богоносцы достоевские». Не случайно «валяется на полу у постели Алексея недочитанный Достоевский, и не глумятся «Бесы» «отчаянными словами». Но во сне Алексей видит черта (из «Братьев Карамазовых» Достоевского), который говорит, что «русскому человеку честь – лишнее бремя», что «голым профилем на ежа не сядешь». Символом насилия выступает «дубина, без которой не обходится никакое начинание на Руси». Дрожь ненависти проявляется при слове «офицер», «барин». Булгаков развенчивает миф о народе, ибо «гражданская война если не породила, то во всяком случае укрепила его скептическое отношение к обоготворению мужика»<sup>19</sup>. «Корявый мужичонков гнев» вырвался наружу, и в этой кровавой агонии Турбиным нужно выжить. История обернулась страшной своей стороной. Турбины выбирают достойный путь: будущее не в состоянии спасти Город и противостоять большевикам, они тем не менее остаются в своем Доме (на родине).

Антиподом Най-Турса в романе является Тальберг – офицер генерального штаба, «чертова кукла», «бесструнная балалайка», трус, удравший к немцам. В этом романе намечен *мотив бега*, который станет центральным в пьесе «Бег». Писатель подчеркивает, что люди, бегущие из Дома, утрачивают связь с общим очагом, с родиной.

Подстать Тальбергу прапорщик Шполянский (внешне похож на Евгения Онегина), меняющий свое обличье: то он поэт-декадент, то председатель общества, то красный, ловко подстрекающий толпу, но в то же время трус, боящийся расправы.

Свой выбор делает Шервинский, в итоге сменивший одежду офицера на гражданское платье. Талант помогает ему стать оперным певцом «...все

---

<sup>19</sup> Чудакова М. Указ. изд. С. 299-300.



вздор на свете, кроме такого голоса, как у Шервинского. Конечно, сейчас штабы, эта дурацкая война, большевики и Петлюра, но потом...». Влюбленный в Елену, Шервинский стремится нравиться ей и добивается взаимности. У Булгакова любовь имеет магическую силу: на ней держится Дом Турбиных, ибо жизнь есть любовь. Лариосик (кузен Елены из Житомира) сразу понял, что наконец-то обрел то, чего у него не было: счастливую семью и любовь братьев и сестры. Любовь испытывает Алексей Турбин к Юлии Рейсс, и подаренный ей браслет матери свидетельствует о продолжении традиций Дома. Эта вечная тема русской литературы живет в романе и приобретает свою трактовку. Любовь у Булгакова является мерилем не только нравственных качеств человека, но и главным источником жизненной и творческой энергии, на ней держатся семья, человеческие и родственные отношения. Рвутся семейные отношения Елены и Тальберга, не имеющие в своей основе любви. Автор подчеркивает, что без любви человек превращается в раба. Вот почему в спальне Василисы «пахло мышами, плесенью, ворчливой сонной скукой». Последние страницы романа говорят о том, что на небе горит звезда любви – вечерняя Венера, а не красный, дрожащий Марс.

В финале романное пространство раздвигается, а историческое время переходит в вечность. В лирической, тревожной интонации «Белой гвардии» слышится трагическая нота хрупкости человеческого существования, безысходности и неминуемой гибели. Когда тифом заболевает Алексей Турбин, Елена молится перед иконой Божьей матери, прося прощения: «все мы в крови повинны, но ты не карай...». Женское начало у Булгакова – спасительное.

Полночный крест Владимира издали казался угрожающим острым мечом. «Но он не страшен. Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся...». Заключительный риторический вопрос: «Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» В Городе остаются смеющийся во сне Петька и Турбины.

Как считает В.Немцев, герои, как и автор, примирились похристиански с судьбою<sup>20</sup>. Хаос не преодолен, Городу угрожает гибель, беззащитен Дом Турбиных, сбита с нормального ритма жизнь, рухнули вечные ценности, смятение в душах людей остается. «И все было по-прежнему, кроме одного – не стояли на столе мрачные, знойные розы, ибо давно уже не существовало разгромленной конфетницы «Маркизы», ушедшей в неизвестную даль, очевидно, туда, где покоится и мадам Анжу. Не было и погон ни на одном из сидевших за столом, и погоны уплыли куда-то и растворились в метели за окнами». Остался Дом, сохраненный семьей Турбиных. Если жив семейный очаг, значит будет жить и народ и страна. Вопреки всему роман утверждает непреходящие общечеловеческие ценности.

---

<sup>20</sup> Немцев В.И. Михаил Булгаков: становление романиста. Саратов, 1991.С.65.

Текст романа являет собой «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма»<sup>21</sup>. Многоголосие героев, вступающих в диалог, придает роману полифонизм. Новаторство Булгакова было и в том, что он включил в текст романа диалог с культурой (темы, мотивы, реминисценции литературные и музыкальные, ассоциации и параллели). В произведении органично сочетаются лирический пафос и философская грусть, отражающие глубину социальной катастрофы. Роман построен по законам драматургии (разделен на три части, главы, подглавы, чередование коротких, динамичных сценок, вместо описаний внутреннего состояния героев – поступки и внешняя реакция, эмоциональное настроение).

Лирические отступления в романе – эмоциональная разрядка, адресованная героям, которым сочувствует автор и вместе с ними сокрушается происходящему. «Осколочность, калейдоскопичность образов романа, многоголосие, многосубъективность повествования – все это художественные принципы отражения смятенного, переворотившегося мира»<sup>22</sup>.

Особое место в художественной структуре «Белой гвардии» занимают *сны*, разрушающие иллюзии и содержащие суровые пророчества (сон часового, сон Василисы, сон Турбина, сон Елены, сон Петьки). Прием сна станет характерным для дальнейшего творчества писателя, его поэтики.

В контексте русской прозы 20-х гг. роман Булгакова наиболее близок «Зверю из бездны» Е. Чирикова и «Тихому Дону» М.Шолохова. В этих книгах «авторская мысль, устремляясь по маршруту Дом — Мир — Бесконечность, неизменно вновь и вновь возвращается назад: от невозмутимой в своем спокойствии Вечности – через бушующий, раздираемый противоречиями Мир — к самому дорогому, желанному, теплему для скитальца месту на свете — родному Дому»<sup>23</sup>. Независимо друг от друга писатели художественные миры своих романов выстроили на родственных этических и общечеловеческих принципах, показав судьбу отдельного человека на перепутье истории.

По мнению исследователей, роман относится к «постсимволистской», «пост-Белой» прозе, и в то же время нем прослеживаются традиции А. Пушкина, Л.Толстого, Ф.Достоевского, А. Чехова. Булгаков дает широкую панораму исторических событий, его герои во многом близки героям Пушкина («Капитанская дочка»). «Русский бунт, бессмысленный и беспощадный» стал темой романа и «Белая гвардия». Не случайно любимой книгой Турбиных была «Капитанская дочка». Кодекс дворянской чести объединяет героев Булгакова и с героями «Войны и мира» Толстого. Как писал М.Булгаков, «после Толстого нельзя жить и работать в литературе так, словно не было никакого Толстого»<sup>24</sup>. Приверженность традициям в тот

<sup>21</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 338.

<sup>22</sup> Ребель Г. Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001. С. 49.

<sup>23</sup> Там же. С. 47.

<sup>24</sup> Цит. по: Чудакова М. Указ. изд. С. 221.

период была формой политического протеста, вызовом «эпохе свинства».<sup>25</sup> Булгаков, как и его герои, выбрал дорогу, вымощенную честью, он не согнулся, не стал конформистом, написав роман о разочаровании и утрате иллюзий.

Исследователи по-разному оценивают это произведение Булгакова. Одни считают его «традиционным для русской литературы» (А.Шиндель), другие – «жгуче современной прозой» (А.Берзер), третьи видят в нем утопию, исповедь, четвертые отмечают его «смешанную, свободную» форму (В. Немцев). Современники называли его «романом-двурушником», так как автор на революцию смотрел глазами реакции, а реакцию видел глазами революции; и в то же время — «учебником жизни», «бессмертным романом», ибо мода на белое пройдет так же, как на красное, а «Белая гвардия» останется. Критика конца XX— начала XXI вв. увидела в нем произведение «о конце жизни» (А.Шиндель), назвав его «романом-смятением», «романом-реквием» (Г.Ребель) Этот первый роман Булгакова до сих пор остается недооцененным, но бесспорно одно — он написан рукой мастера.

Во второй половине 20-х годов Булгаков активно пишет пьесы («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Бег»), пробует себя как актер и режиссер. В художественном освоении тайн драматургии продолжает традиции русской классики, наследуя опыт Гоголя, Сухово-Кобылина, Чехова. Драматургическая практика Булгакова в контексте пьес 20-30-х гг. – явление новаторское. Он расширяет жанровый диапазон, обогащая его трагифарсом, комедией-памфлетом, органично сочетая комическое и трагическое, прибегая к жанровому сплаву (буффонады, мистерии, пародии). Как и в прозе, в центре его пьес – современность, тотальная ее несостоятельность и эсхатологическое предчувствие. Булгаков показывает, как кризис времени ломает судьбы героев, при этом проявляет общечеловеческий, а не классовый подход в оценке времени и судьбы человека.

Феномен творчества и в том, что писатель талантливо трансформировал эпические произведения в драматические и наоборот, глубоко понимая их родовую специфику. Этому способствовало и то, что Булгаков в равной степени был выдающимся прозаиком и драматургом.

Известно, что пьеса «Дни Турбиных» создана на материале романа «Белая гвардия», а роман «Жизнь господина де Мольера» — на основе пьесы «Кабала святош». Булгаков написал ряд инсценировок по произведениям известных авторов («Мертвые души» Н. Гоголя, «Дон Кихот» Сервантеса<sup>\*</sup>). Роман «Белая гвардия» и пьеса «Дни Турбиных» в какой-то степени связаны с «Братьями Турбиными», написанными во Владикавказе.

Пьеса «Дни Турбиных» (1926) и роман «Белая гвардия» — произведения, в основу которых положен один и тот же жизненный

---

<sup>25</sup> Булгаков М. Мой дневник // Театр.1990. №2. С.154

\* Некоторые исследователи считают «Дон Кихот» не инсценировкой, а пьесой.

материал, имеющий разную идейно-художественную трактовку. Роман послужил лишь источником для написания этой пьесы. У Булгакова ее замысел зародился еще в январе 1925 года, а в апреле МХАТ предложил писателю инсценировать еще не полностью опубликованный роман. Первая редакция пьесы не получила одобрения во МХАТе из-за своей «затянутости» и «дублирующих друг друга персонажей». В следующей редакции Булгаков переделал систему персонажей (Най-Турс и Малышев исключены, а Алексей Турбин превращен в кадрового военного, выражающего идеологию белого движения, Лариосик стал персонажем первого плана, усилилась его комедийная роль), придав их образам новую трактовку, убрал некоторые сцены (изъял сны), подчинив художественное пространство законам драматургии. Пьеса утратила философскую основу, ярко выраженную в романе.

Композиционным центром пьесы осталась семья Турбиных — носитель идеи монархизма. Однако монархические убеждения Алексея Турбина вскоре иссякнут, и он осознает неизбежность катастрофы. Именно Алексей примет решение распустить дивизион («Кафейная армия!» — говорит он об армии белых). Из батальных сцен акцент сделан на борьбе с петлюровскими войсками, что дало возможность автору показать крушение прежних идеалов: ни гетман, ни Петлюра в силу своей безнравственности и бесчеловечности недостойны жертвенного героизма Турбиных, Мышлаевских, Студинских, студентов и юнкеров. Так, Алексей Турбин приходит к мысли о крахе белого движения вообще: «Народ не с нами...». Единственное спасение в этой ситуации — разойтись по домам: «Срывайте погоны, бросайте винтовки и немедленно по домам!». Он сознательно идет навстречу смерти. Таков итог исторического выбора.

Булгаков показывает разные пути интеллигенции, ее выбор в этой исторической ситуации. В отличие от Алексея Турбина Студзинский придерживается другой позиции: «Империю России мы будем защищать всегда», поэтому он принимает решение продолжать борьбу. Когда Николка провозглашает: «...сегодняшний вечер — великий пролог к новой исторической пьесе», — Студзинский уточняет: «Для кого — пролог, а для меня — эпилог». В отличие от него, Мышлаевскому надоело быть «навозом в проруби», поэтому он идет навстречу новой жизни, возлагая надежду на большевиков. Шервинский предпочитает сменить «военную одежду» на костюм оперного певца, чем тоже определяет свой выбор. Бежит Тальберг, радуясь, что спасен. Он чужд русскому духу и духу семьи Турбиных.

И лишь один Лариосик продолжает жить по инерции минувшего времени. Приезжает поступать в университет, когда идет война, влюбляется в Елену, не замечая ее романа с Шервинским.

Герои пьесы дороги Булгакову, потому что честны во всем: в своих поступках, заблуждениях и прозрении. Как и они, писатель руководствовался кодексом чести, сформулированным в монологе булгаковского Дон-Кихота: «Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь».

В пьесе «Дни Турбиных» Булгаков продолжал традиции русской классики, в частности, Чехова (синтез комического, трагического и лирического, пастельные тона повествования, повседневность жизненного пространства). Юмор в пьесе достигается парадоксальностью ситуаций и поступков героев. Комизм Лариосика выражается в словах, в жестах и манере поведения. Этот герой органично вписывается в окружение Турбиных и не выглядит «чужим». Его наивность и искренность разряжает напряженную атмосферу дома Турбиных, придавая ей покой: «...мне у вас хорошо...кремовые шторы...за ними отдыхаешь душой...забываешь о всех ужасах гражданской войны. А ведь наши израненные души так жаждут покоя...кремовые шторы...Они отделяют нас от всего мира». Его фраза «Мы отдохнем, мы отдохнем» — явное травестирирование Чехова.

Не утрачивает своего обаяния жизнерадостный и остроумный Шервинский, любящий «армейские комплименты». Ирония лишь оттеняет отчаяние и смятение героев, трагизм положения. Как и Чехов, Булгаков придает особое значение деталям символического характера (чайка, вишневый сад — у Чехова, печь, книги, шторы — у Булгакова). Художественное пространство пьес Чехова замкнуто, в «Днях Турбиных» оно тоже сосредоточено на Деме, который подвержен разрушению извне. Он — тонущий корабль, а не гавань.

Интонация фраз, легкое пародирование реплик, атмосфера домашнего уюта, перебивка комических и драматических элементов — все это роднит пьесу Булгакова с чеховской поэтикой, но не больше. В отличие от героев Чехова герои Булгакова принимают решения и действуют. Если в пьесах Чехова столкновение между действующими лицами не является основой драматического конфликта (герой выражает общее состояние мира), то у Булгакова трагическое столкновение с судьбой переводится из символистского в реальный план, судьбы героев соотносятся с историей.

Мастерство Булгакова — в диалоге, в лаконичности и точности реплик, непредсказуемости и неожиданности сюжетных перипетий.

В пьесе «Дни Турбиных» так открыто Булгаков не мог говорить о проблеме отношений новой власти и старой интеллигенции, как в романе «Белая гвардия». Он был вынужден изменить свою позицию, переделав пьесу в русле требования времени. Сотрудничество с новой властью писатель воспринял и как средство, чтобы не умереть с голоду, и как поворот судьбы, хотя еще долго его не будет оставлять мысль об эмиграции. Так творчество Булгакова делилось на «подлинное» и «вымученное». В тот период подобная участь постигла многих писателей (Б.Пастернак и др.). В «Театральном романе» (глава «Катастрофа») история пьесы Максудова «Черный снег» напоминает многострадальную историю «Дней Турбиных». Огромную роль в работе над драмой «Дни Турбиных» сыграл МХАТ, заинтересованный в том, чтобы она была разрешена к постановке.

Идейно-художественная концепция «Дней Турбиных» была созвучна русской советской драматургии 20-х гг. («Любовь Яровая» К.Тренева, «Мятеж», «Разлом» Б.Лавренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Учитель

Бубус» А.Файко и др.), но все-таки отличалась новизной трактовки героев. Разрешение конфликта в этих пьесах предусматривало победу тех, кто стоял на позиции большевиков. Такой идеологический финал соответствовал требованиям театральной политики. Пьесу Булгакова часто сравнивали с пьесой К.Тренева «Любовь Яровая», подчеркивая преимущества второй. Критика 20-х гг. упрекала драматурга в том, что он изобразил белогвардейцев трагическими чеховскими героями, называя «Дни Турбиных» «вишневым садом белого движения» (О.С. Литовский). В.Ходасевич по этому поводу писал: «Белая гвардия гибнет не оттого, что она состоит из дурных людей с дурными намерениями, но оттого, что никакой цели и никакого смысла для существования у них нет. Такова идеология Булгакова в «Днях Турбиных».<sup>26</sup> Появились отрицательные рецензии (Авербах, Блюм, Литовский, Билль-Белоцерковский, Киришон и др.), в которых Булгаков рассматривался как противник Советской власти.

Существует три версии (редакции) этой пьесы. Они свидетельствуют о том, как шла ее переработка. Первые две редакции имеют название «Белая гвардия», третья – «Дни Турбиных». В первой редакции Булгаков пытался сохранить основные мотивы романа. Вторая редакция отличалась композиционной стройностью и новой трактовкой образов героев. Гибель Алексея Турбина придала пьесе особую значимость в решении проблемы «интеллигенция и революция». В третьей редакции, исходя из идеологических требований, присутствует необходимый апофеоз: «Большевики идут!». Над последним актом, по воспоминаниям П.Маркова, работали «по меньшей мере пятнадцать человек»<sup>27</sup>, что, безусловно, не сделало пьесу лучше. Данный факт свидетельствует о том, как сложно было Булгакову изменять концепцию пьесы, идти на компромисс, желая видеть ее на подмостках сцены. Вывод: «Надо идти к народу, а значит – к большевикам, и будь что будет» — был ко двору. Текст пьесы при жизни автора был опубликован на английском языке, на русском – в 1955 году. До сих пор исследователи не установили, какая из трех редакций пьесы в большей степени «булгаковская» (Л.Милн).

Известно, что Сталин пятнадцать раз смотрел спектакль, так как ему импонировала трактовка пьесы: «...если даже такие люди, как Турбин, вынуждены сложить оружие...значит, большевики непобедимы».<sup>28</sup>

Сценическая история «Дней Турбиных» достаточно драматична. В апреле 1929 года спектакль был снят с репертуара, возобновлен лишь в феврале 1932 года (по воле Сталина), шел до 1941 г. Всего с 1926 –1941 пьеса прошла 987 раз. За рубежом шла по всей Европе (Париж, Ницца, Гаага, Мадрид, Прага, Берлин, Варшава, Краков, Белосток, Лондон), в США, Китае и других странах.

«Дни Турбиных» вызвали большой интерес не только у зрителей, критики, но и драматургов. На эту пьесу была написана пародия «Белый

<sup>26</sup> Ходасевич В. Страницы воспоминаний // Театр. 1989. №6. С.152-153.

<sup>27</sup> Цит. по: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С.100.

<sup>28</sup> Сталин И.В. Ответ Билль-Белоцерковскому. Соч. Т.2. М., 1955. С.328.

дом» (1928) В.Богомоловым и И.Чекиным, имевшая подзаголовок «О чем они молчали» и раскрывавшая изнанку белогвардейской борьбы. Сам этот факт был своеобразным ответом на полемику о «Днях Турбиных».

Пьеса «Бег» является своеобразным продолжением «Дней Турбиных», так как в ней прослеживается дальнейший путь русской интеллигенции, эмигрировавшей за границу. Замысел возник под впечатлением рассказов об эмиграции второй жены Булгакова – Л.Е. Белозерской и мемуаров Я.А. Слащева «Крым в 1920 г.», а также других материалов о Гражданской войне. Мысль об эмиграции не покидала и самого Булгакова до 1930 года. По всей видимости, рассказы очевидцев убедили писателя в обратном.

Первоначально пьеса называлась «Рыцарь Серафимы» («Изгой»), но рукописи ее не сохранилось. В 1928 году Булгаков заключил договор о постановке пьесы во МХАТе, но Главрепертком посчитал ее «неприемлемой» и запретил. Есть свидетельство, что Булгаков неоднократно вносил изменения в текст, чтобы она все же была пропущена цензурой. «Сторонники Булгакова стремились представить пьесу прежде всего как сатирическую комедию, обличавшую генералов и белое движение в целом, несколько отодвигая на второй план трагедийное содержание образа генерала Хлудова, прототипом которого послужил вернувшийся в Советскую Россию А.Я. Слащев».<sup>29</sup> Сталин, отвечая на письмо В. Билль-Белоцерковского, дал «Бегу» отрицательную оценку как «антисоветскому явлению». Финал первой редакции «Бега» (возвращение Хлудова на родину) был интереснее, так как свидетельствовал о смелости и огромной силе характера героя, способного ответить за преступления и принять любой приговор. В 1934 году Булгаков написал новый вариант финала (самоубийство Хлудова и возвращение в Россию Серафимы и Голубкова), но и это не спасло пьесу, и новая попытка поставить ее на сцене потерпела фиаско. Современники Булгакова свидетельствуют, что эта пьеса была для автора самой любимой.

Как и в «Днях Турбиных», в «Беге» герои имеют своих прототипов (Серафима — Л.Е. Белозерская, Голубков – сын профессора и богослова С.Н. Булгакова – Сергей Голубков, Чарнота – Пилсудский, Хлудов – генерал-лейтенант Я.А. Слащев)\*.

Пьеса «Бег» по своей художественной структуре и жанру неординарна и сложна. До сих пор исследователи спорят о ее жанровой принадлежности: одни считают монодрамой (Ю.В. Бабичева), другие – трагикомедией (В.В. Смирнова, Н. Петров), третьи – трагифарсом (А.Нинев), четвертые – трагедией (Ю. Неводов). Напомним, что М. Горький считал ее сатирической комедией.

Булгаков стремился дать объективную оценку Гражданской войне, «стать бесстрастно над красными и белыми», как он писал в письме правительству в 1930 г. Но не о «белых» и «красных» писал Булгаков, а о человеке в контексте истории, продолжая традицию русской литературы

---

<sup>29</sup> Соколов Б. Указ. изд. С. 43.

\* Данных прототипов указывает Б.Соколов.

XIX века. Писатель оценивает события с позиции человечности и милосердия, пытаясь философски осмыслить происходящее, о чем свидетельствует эпиграф («Бессмертье – тихий, светлый брег; / Наш путь к нему стремление, / Покойся, кто свой кончил бег!...»).

В отличие от героев «Дней Турбиных» они бросили *Дом* с кремовыми шторами и оказались на чужбине. Бег в Крым, а оттуда в Константинополь в поисках нового *Дома* для каждого из них завершается по-своему: одни пытаются найти его в эмиграции, другие там его не находят и возвращаются в Россию.

Уникальность «Бега» в организации художественной структуры: пьеса состоит из восьми «снов», дающих возможность соединить реальное и ирреальное, фантазмагорическое и комическое. Страшная явь кажется сном. Шекспировские и кальдероновские квинтэссенции («жизнь есть сон» и «смерть есть сон») приобретают у Булгакова свою версию: жизнь — бег — сон — смерть. В пятом сне пьесы — «тараканьих бегах» — она выражается драматургом в метафорическом плане.

Главная тема пьесы – *бегство из Дома* русской интеллигенции тесно связана с другой, не менее важной темой – темой *вины и ответственности за содеянное*. Она реализована в образе генерала Хлудова, который руководил армией белых в Крыму, жестоко расправлялся с пленными, затем бежал в Турцию и в итоге понял, что избрал ошибочный путь. Его душевный разлом ощутим в портрете: «...лицом бел, как кость, волосы у него черные, причесаны на вечный неразрушимый офицерский пробор... глаза у него старые... он возбуждает страх...весь болен с ног до головы...». Хлудов болен оттого, что осознает безнадежность борьбы. Как затравленный зверь, ненавидит тех, кто ввязал его в эту авантюру. В нем воплощено отчаяние и боль, трагедия человека, осознавшего свою ошибку, которую нельзя исправить. Раздвоение личности (одна – болезненно рефлекслирующая, другая – действующая) свидетельствует об агонии души. В «судный день» обвинение Хлудову выносит Серафима («Зверюга! Шакал!») и вестовой Крапилин, называя его «мировым зверем»<sup>\*</sup>. Чтобы искупить свою вину, Хлудов готов отдать все деньги и помочь Серафиме. Он осознает, что совершил много преступлений, но это был «сон», а сейчас наступило просветление. Хлудов заканчивает жизнь самоубийством (вторая редакция), верша суд над собой. Так кончается «бег» этого героя пьесы.

Трагедия «бега» обернулась фарсом для Чарноты. Любящий риск, авантюрист по натуре, с азартом играющий в карты и «тараканьи бега», генерал порой кажется «маленьким» и жалким. Он понимает, что «все рухнуло», что «добегались до ручки», но, в отличие от Хлудова, «не терзается», а ищет лучшего места в жизни (его тянет в Мадрид, в Париж). Он не хочет возвращаться в Россию, говорит: «...от смерти я не бегал, но за смертью к большевикам не поеду». У него нет идеи, за которую можно страдать и умереть: «Я равнодушен. Я на большевиков не сержусь –

---

<sup>\*</sup> Вестовой – приносящий вести, то есть вестник, что, по Библии, означает «ангел».



победили и пусть радуются». Он, как Агасфер, обречен на вечные скитания по чужбине, у него свой «крестный путь».

И только у приват-доцента Голубкова и Серафимы «бег» завершился возвращением в Россию. Они прошли через страдания и опасности, обретая любовь, которая «ведет их и выводит из страшной цепи «снов». Идеалист Голубков, чуткая и нежная натура, верит в справедливость, которая на войне стала иллюзией. Он проходит через многие испытания, чтобы вновь найти Серафиму. Как и Голубков, Серафима относится к той интеллигенции, для которой честь превыше всего. Она прощает Хлудову, проявляя милосердие («Все прошло! Забудьте. И я забыла, и вы не вспоминайте»). Для нее и Голубкова просветление приходит в финале: естественным оказывается желание вернуться на родину. «Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне. Куда, зачем мы бежали?... я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег! Я хочу все забыть как будто ничего не было!». Снег «заметет следы» их прошлой жизни и даст надежду на новую.

В 20-е годы М.Булгаков проявил свой талант как драматург-комедиограф («Зойкина квартира», «Багровый остров»). Пьеса *«Зойкина квартира»* (1925) впервые была опубликована в 1929 году в Берлине, позже — переведена на английский. Поставленная на сцене 28 октября 1926 года в Театре имени Вахтангова, она имела несомненный успех. Однако в 1929 году, как и «Дни Турбиных», была снята с репертуара. В 1935 году Булгаков пишет вторую редакцию пьесы, поводом для которой послужила постановка «Зойкиной квартиры» в парижском театре «Старая голубятня». В ней смягчены реплики идеологического характера, внесена собственно художественная авторедактура.

Замысел сюжета «Зойкиной квартиры» возник после опубликованной в «Красной газете» статьи о том, как милиция раскрыла карточный притон, действующий под видом пошивочной мастерской в квартире некой Зои Буяльской. М.Булгаков писал, что в «Зойкиной квартире» «.. в форме масок показан ряд дельцов нэпманского пошиба...». Упреки в адрес этой пьесы со стороны критиков носили идеологический характер. Одни видели в ней «скверный драматургический анекдот», другие упрекали драматурга в «отсутствии классового раскрытия типов» (А.Орлинский), третьи расценивали пьесу как «образец мещанства и пошлости», найдя ее «вредной и халтурной» (Я.Тугенхольд), а к ее автору относились как «воинствующему новобуржуазному писателю, типичному выразителю тенденций внутренней эмиграции».<sup>30</sup> Критика 20-х гг. не хотела видеть в «Зойкиной квартире» язвительной сатиры, направленной против нэпманов, поэтому отнесла пьесу в число «легких развлекательных комедий, которые мещанская публика проглатывала не морщась» (Н.Киселев). «Тема, которая для многих современных Булгакову писателей была мучительной, болезненной, а иных доводила до иступления... Булгакову показалась, пожалуй, прежде всего и

---

<sup>30</sup> Киселев Н.Н. Комедии М.Булгакова: «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1974. С. 73.

больше всего шаловливой... Булгаков не верил, что там, где сложили оружие Турбины, способны выиграть Аметистовы, беспринципные аферисты, прожигатели жизни... Его стороннему взгляду наблюдателя и историка суэта нэмпанской деятельности казалась забавной несуразицей».<sup>31</sup> Но в результате получилась не смешная, а «серьезная вещь».

В «Зойкиной квартире» писатель не только развенчал нэпманов, но показал драматизм и трагедию тех, кто стремился приспособиться к новой жизни. За внешней комедийностью – тоска, отчаяние и надежда на то, что жизнь можно изменить. Ради этого на риск идет Зойка, Алла Вадимовна соглашается торговать собой, Херувим совершает убийство. Булгаков показал драму людей, ставших жертвами своих собственнических пороков.

У героев «Зойкиной квартиры» уже нет *Дома*. Вместо него — «подозрительная квартирка» под вывеской пошивочной мастерской, за окнами которой – «адский концерт». Это временное пристанище. В нем нет кремовых штор, в нем играют на разбитом фортепьяно, висит портрет Карла Маркса, в нем манекены похожи на дам, а дамы — на манекенов. Здесь кипят страсти и вершатся судьбы, но герои мечтают о Париже и не ищут спасения в *Доме*. Не случайно звучит песня «Покинем, покинем край, где мы так страдали...». В финале звучат слова Зои: «Прощай, прощай, моя квартира!», подчеркивающая драматизм ситуации: убийство Гуся, арест обитателей, крах надежды. Так зойкина квартира разрушается и исчезает бесследно.

Среди персонажей пьесы наиболее удачным является образ Аметистова – проходимца и карточного шулера, предприимчивого дельца, во многом напоминающего Остапа Бендора; сродни он и гоголевскому Хлестакову. «Видал всякие виды, но мечтает о богатой жизни, при которой можно было открыть игорный дом». Сущность героя раскрывается уже при его первом появлении в пьесе, когда на реплику Зои о том, что его же расстреляли в Баку, Аметистов отвечает: «Пардон, пардон, так что же из этого? Если меня расстреляли в Баку, я, значит, и в Москву не могу приехать? Меня по ошибке расстреляли, невинно...». Автор подчеркивает детали его внешности: «лакированные ботинки с вульгарными, бросающимися в глаза белыми гетрами», «измызганный чемодан, перевязанный веревкой», «чудовищно одет». Как артист, Аметистов меняет маски, приспособившись к ситуации, выступая то в роли партийца, то в роли бывшего дворянина, то администратора салона мод, то конферансье. Желая пустить пыль в глаза, он болтает по-французски, к месту и не к месту вставляя словечко «пардон». Булгаков понимал, насколько опасны аметистовы, но в то же время наделил его обаянием: энергия и находчивость этого героя не могли не вызывать у зрителей восхищения.

Неоднозначно воспринимается и роковая женщина — Зоя Пельц, умело использующая в своих целях Гуся, Абольянинова, Портупею и Манюшу и в то же время сочувствующая Гусю и Алле Вадимовне. Она знает цену

---

<sup>31</sup> Рудницкий К. Михаил Булгаков // Вопросы театра. М., 1996. С. 134.

прошлой жизни и нынешней, у нее нет иллюзий, она умело руководит «ателье», рискует, понимая, на что идет.

«Бывший граф» Абольянинов одержим одним желанием — уехать за границу. Глаза красные от морфия и бессоницы свидетельствуют о том, что он «загнан в угол». Действительности, которая его окружает, он не может ни понять, ни принять: «...эта власть создала такие условия, при которых порядочному человеку существовать невозможно». Единственное, что дорого ему — Зоя, без которой он бы пропал. В нем автор наиболее ярко выразил крах «бывших», которые «тогда» жили хорошо, а «теперь» проходят через тяжкие испытания.

Московскую жизнь 20-х годов, изображенную в пьесе, нельзя представить без такого дельца, как Гусь, мелких жуликов типа Аллилуйи, китайских прачечных и ночных клубов.

Атмосфера страха связана не только с предчувствиями Абольянинова и обликом Херувима, но и с Мертвым Телом, олицетворяющим совесть тех, кто пытался превратить жизнь в рискованную и игру. Следуя гоголевской традиции, Булгаков включает в систему персонажей Мертвое тело и вкладывает в его уста не лишнюю политическое сарказма частушку: «Пароход плывет прямо к пристани, будем рыб кормить коммунистами!» (в первой редакции пьесы).

Несмотря на все перипетии, на злую, трагикомическую, скандальную ситуацию, в булгаковской пьесе присутствует и неподдельная любовь. Она «не столь высокая и романтическая, как в будущем романе о Мастере и Маргарите, а приземленная, бытовая, изломанная, несчастная, показанная гротескно и сатирически»<sup>32</sup>. Любовь к Абольянинову в конечном счете движет Зойкой, мечтающей увезти его в Париж. По-своему любят Манюшку оба китайца. Гусь любит Аллу, из-за нее он бросил семью и жестоко страдает перед своей гибелью.

Пьеса Булгакова, совмещая в себе элементы драмы, комедии и трагедии, носила ярко выраженный сатирический характер. При этом автор не ограничивался обличением героев, а стремился рассмотреть в них человеческое, показать трагический фарс их судьбы.

Синтез комедии и трагедии в рамках пьесы очевиден, что является важным слагаемым ее жанровой структуры. Фарсово-комедийное начало, эксцентрика, буффонада, парадоксальные ситуации, острота диалогов, точность типажей – все это неотъемлемые признаки ее поэтики.

На титульном листе пьесы автор обозначил жанр «Зойкиной квартиры» как «трагический фарс» (определение варьировалось: «трагическая буффонада», «трагикомедия», «трагифарс»). При этом Булгаков настаивал на трагическом элементе. Исследователи творчества Булгакова определяют ее как «сатирическую мелодраму» (В. Сахновский-Панкеев), «сатирическую трагикомедию» (А. Караганов) и даже «комитрагедию», подтверждая наличие в ее художественной структуре комического и трагического.

---

<sup>32</sup> Мягков Б. Зойкина квартира // Нева. 1987. №7. С.204.

«Зойкина квартира» органично вписалась в контекст русской комедиографии 20-х годов и заняла достойное место среди таких пьес, как «Мандат» и «Самоубийца» Н.Эрдмана, «Усмирение Бададошкина» Л.Леонова, «Клоп» и «Баня» В.Маяковского.

Комедия-памфлет *«Багровый остров»* (1927) имеет подзаголовок «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами. В четырех действиях с прологом и эпилогом»\*. Она была поставлена А. Таировым в Московском Камерном театре, но вскоре снята с репертуара. При жизни автора текст пьесы не издавался.

Идейно-эстетическое содержание «Багрового острова» не было адекватно понято критикой 20-х годов. Одни увидели в нем пасквиль на советскую общественность, на революционную советскую драматургию, другие утверждали, что «Багровый остров», едва ли не претендовавший на «политическую сатиру», оказался «лишь выражением обиженности автора», третьими была воспринята как выпад против Главреперткома. Утверждалось также, что комедия «замышлялась как пародия внутритеатрального и внутривульгарного значения» (К. Рудницкий).

Жанр «Багрового острова» вызвал споры у исследователей. Известно, что сам автор дал определение «драматургический памфлет», сохранившееся на титульном листе экземпляра, предназначенного для театра. Одни утверждают, что пьеса соединяет в себе пародию и памфлет (пьеса Дымогацкого — пародия, а та часть «Багрового острова», в которой речь идет о жизни театра, его закулисных интригах, о Савве Лукиче, — памфлет» (Ю.Бабичева), другие называют ее «пародийно-сатирической комедией» (В. Фролов), третьи — «мрачной гротескной трагикомедией» (Т. Свербилова). Подобный жанровый синкретизм не случаен, он обусловлен неоднозначным содержанием произведения, сложной структурой, не исключаяющей из арсенала эстетических средств крайних форм сатиры (пародии, фарса, гротеска).

Действительно, пьеса Дымогацкого написана в жанре пародии, представляет собой незатейливую вампуку, но она органично входит в общую структуру «Багрового острова», логикой событий связана с жизнью театра Геннадия Панфиловича, описанной в Прологе и Эпизоде. Подтверждением их единства служит совмещение в одном персонаже нескольких действующих лиц (Дымогацкий — он же Жюль Верн, он же Кири-Куки и др.). Двойная конструкция подчинена закону «зеркального отражения»: обе ее составные — одно целое, как в идейном замысле, так и в жанровом решении, дополняющие друг друга и отражающиеся друг в друге.

---

\* Название пьесы идентично названию фельетона «Багровый остров», опубликованного Булгаковым в приложении к газете «Накануне» в 1924 г. Фельетон имеет подзаголовок: «Роман тов. Жюль Верна с французского на эзопский перевел Михаил А. Булгаков». В «идеологической» пьесе Дымогацкого, раскрывающей механику псевдоискусства, явно прослеживаются сюжетные интриги, отдельные моменты этого фельетона.

Вот почему правомернее отнести «Багровый остров» к комедии-памфлету, учитывая способ подачи материала, авторскую позицию, конструктивно-концептуальное направление пьесы, ее общую тональность, отбор выразительных средств, приемов, структурных узлов действия, ее семантико-языковую целостность. Выделяя в ней жанровый симбиоз признаков пародии, памфлета, трагикомедии, следует отметить, что памфлетное начало доминирует, подчиняя себе концептуальную структуру пьесы.

Памфлетный адресат «Багрового острова» легко расшифровывается. В гротескную аллегорию Булгаков облачает реальные события театральной жизни 20-х годов, мастерски пародируя практику «левого театра», постановки Вс. Мейерхольда («Рычи, Китай», «Д. Е.», «Земля дыбом», «Озеро Люль»), Л. М. Прозоровского в Малом театре («Лево руля» В. Н. Билль-Белоцерковского), снижая до абсурда «жюльверновщину», демонстрируя каноны и штампы идеологического искусства, готового в любой момент совместить «Жюля Верна с революцией», конструктивизм с натурализмом, «некультурность с идеологичностью». При этом Булгаков адресат памфлета делает «прозрачным», подчеркивая в нем типичные черты, легко узнаваемые зрителем.

Драматург использует прием «театр в театре» (или «пьеса в пьесе»), который направлен на решение основной художественной задачи: не только осмеять приспособленческую агитку (опус Дымогацкого), театральную рутину, «красное стилизаторство», Репертком, но и показать трагедию автора, обреченного на несвободу.

Булгаков пародирует не только конкретные пьесы 20-х годов, но и фразы конкретных режиссеров (Мейерхольда, Станиславского). Используя реплики известных произведений («Горе от ума» А. Грибоедова, «Каменный гость» А. Пушкина и др.), добивается сатирической остроты и комизма, направленных на расшифровку адресата критики и обличение псевдоискусства. Следуя гоголевской традиции, писатель использует элементы народного театра, комедии дель арте и создает гротескно-парадоксальные ситуации, высмеивающие административно-бюрократическое искусство.

Драматург подчеркивает одиозность чиновника — представителя Реперткома — Саввы Лукича, от которого зависит «быть спектаклю или не быть». И хотя критика считала образ Саввы Лукича мнимым и надуманным, устаревшим шаржем на цензора, зрители узнавали в нем реальную личность А. Блюма не только потому, что актер гримировался под его внешность, но и по тем манерам и привычкам, которые ему были свойственны. Булгаков не копировал Блюма, а типизировал в Савве Лукиче представителя Главреперткома. Так, в «Багровом острове» возникает зловещая тень Великого Инквизитора, подавляющего свободу творчества, культивирующего драматургические штампы. Именно от него зависела судьба пьесы Дымогацкого. Вот почему в последнем акте булгаковской комедии-памфлета происходит нарушение комедийной условности, начинают звучать нотки трагического, особенно ярко проявляясь в финальном монологе Дымогацкого. С одной стороны, это типичный

драматург-приспособленец, спекулирующий «социальным заказом», заданным эпохой, а с другой — жертва этой театральной политики, человек, вынужденный писать «идеологически» угодные пьесы, чтобы прожить. За внешней оболочкой Дымогацкого — трагическая судьба художника XX века, та проблема, которая будет волновать Булгакова в пьесах о Мольере («Кабала Святош»), Пушкине («Последние дни»), найдет свое полное решение в романе «Мастер и Маргарита». В образе Дымогацкого отражены автобиографические черты Булгакова-драматурга, в нем автор частично персонифицировал свое «я». В рамки «несвободы» поставлен и Геннадий Панфилович, который вынужден включать в репертуар театра идеологические агитки, ставя наряду с «Горем от ума» пьесу Дымогацкого.

В «Багровом острове» Булгаков пародирует многие моменты, связанные с постановкой его собственных пьес («Дни Турбиных», «Зойкина квартира»). Требование Саввы Лукича переделать финал пьесы Дымогацкого, завершив его «мировой революцией», напоминает финал «Дней Турбиных», в котором по настоянию театра звучал «Интернационал».

Взаимоотношения Драматурга и Главреперткома перерастают в конфликт, который не разрешается в действии пьесы и сохраняет свою остроту в финале. В этом отношении «Багровый остров» — своеобразное предупреждение о том, что негативные явления в политике искусства 20-х годов могут обернуться трагедией по отношению не только к самому искусству, но и к человеку. Этим обусловлена и специфика конфликта пьесы, выражающего «антагонизм благородного духа поэта» (Гегель) и изображенного им мира театральной среды. Смело и бесстрашно Булгаков ставил вопрос о духовной свободе писателя и делал очевидным для всех несостоятельность, абсурдность и вредность театральной политики советского государства, выражая свою позицию в форме комедии-памфлета.

30-е годы для М.Булгакова были сложными как в его личной жизни, так и в творчестве. Он тяжело переживал свое вынужденное молчание и затворничество, на которое был обречен. В январе 1929 года были прекращены репетиции «Бега», в марте сняты с репертуара «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Багровый остров». Несмотря на все это Булгаков продолжает плодотворно работать в области драматургии и прозы: пишет роман «Мастер и Маргарита», создает историко-биографические пьесы («Мольер» («Кабала святош»), «Пушкин» («Последние дни»)), в которых решает проблему художника и власти, так волновавшую писателя. Его интересуют сложные социально-политические вопросы, нашедшие свое воплощение в пьесах «Блаженство», «Иван Васильевич», «Адам и Ева», «Батум».

Талант Булгакова-драматурга проявился не только в выборе проблематики пьес, но в их жанрово-стилевом решении (пьеса-антиутопия, философско-публицистическая драма, историко-биографическая драма и др.). Он продолжает писать инсценировки («Мертвые души» (1930), «Война и мир» (1932), создает оперные либретто («Минин и Пожарский» (1936), «Черное море» (1936), «Петр Великий» (1937), «Рашель» (1938).

Булгаков видел, что Главрепертком «убивает творческую мысль» и губит советскую драматургию. Он наблюдал, как внедрялся в искусство «социальный заказ», как новая идеология формировала «большой стиль» эпохи, как вырабатывался штамп нового человека. «Разрешенная» драматургия оттеснила «не разрешенную» и получила общественную поддержку. Писатели спорили о сюжете, языке и композиции драмы, ее жанрах, так как жизненный материал не вмещался в классическую форму, соблюдая тематические и политические приоритеты.

В этот период Булгаков создает пьесы-антиутопии «Адам и Ева» (1931), «Блаженство» (1933), «Иван Васильевич» (1934). Появление антиутопий в русской литературе начала 20-х гг. обусловлено социальными условиями времени, стремлением писателей осмыслить настоящее, футурологически заглядывая в завтрашний день. В отличие от прозы («Мы» Е.Замятина, «Путешествия моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» И.Кремнева, «Предтеча» Н.Чаадаева, «Страна Гонури» В.Итина, «Грядущий мир» Л.Окунева и др.) в драматургии пьесы-антиутопии встречались реже («Город правды» Л.Лунца, «Падение Елены Лей» А.Пиотровского, «Фауст и город» А.Луначарского). Как известно, родоначальником антиутопии в русской прозе был Е.Замятин («Мы»), в драматургии — В.Брюсов («Земля»).

В XX веке источником многих антиутопий стали утопии Г.Уэллса об апокалиптическом видении катастроф, связанных с наукой. О трагических последствиях научных открытий писали А.Толстой, К. Чапек, В. Незвал. Эта проблема интересовала Булгакова еще в «Роковых яйцах» и «Собачем сердце». В противовес утопии, писатель показывал, что научные открытия могут быть обращены против человека, но все зависит от того, в чьих руках это оружие окажется.

Пьеса-антиутопия *«Адам и Ева»*, как пьеса о «будущей атомной войне», была заказана Булгакову театром. Фантастическая история о гибели человечества от химического воздействия нашла у него оригинальную трактовку. Описывая противостояние двух «систем» (капиталистической и социалистической), автор увидел главную угрозу для человечества в том, что люди подчинили свою жизнь идеям, которые, в свою очередь, сделали их своими рабами. Используя особый тип художественной условности, соединяющий в себе фантастику и сатиру, притчеобразность и философичность, иносказательность и ассоциативность, Булгаков изображает страшный антиутопический мир.

В эпитафиях к пьесе автор противопоставил две системы ценностей — варварство и вечные истины христианства («Участь смельчаков, считавших, что газа бояться нечего, всегда была одинакова — смерть»; «...и не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал: впредь во все дни Земли сеяние и жатва...не прекратятся»).

Сюжет пьесы спроецирован на недалекое будущее, события которого насыщены явными реминисценциями, сопряженными с современностью. После атомной катастрофы в городе Ленинграде в живых остается кучка

людей, спасаясь благодаря чудодейственному изобретению профессора Ефросимова. Ученый нашел противоядие от всемирной катастрофы — «луч жизни», способный обезвредить химическое поражение.

Идейную концепцию пьесы определяют два полюса конфликта — угроза жизни и ее спасение. Сюжетная коллизия строится на противостоянии пацифиста Ефросимова «новым людям» (Адаму Красовскому и Дарагану) — сторонникам культа насилия, моральные принципы которых противоречат общечеловеческим ценностям. «Фантазер в жандармском мундире» (Адам Красовский) как носитель психологии «истребителя» проводит в жизнь линию партии: «Я слышу — война, газ, чума, человечество, построим здесь города... Мы найдем человеческий материал!». В отличие от героев «Города Правды» Л.Лунца, искавших «рай», Адам его строит, но этот рай соответствует модели тоталитарного государства, для которого не чужд милитаризм. Как видим, опасность мировой войны писатель тесно связывал с идеологией тоталитаризма и выражал мысль о неприятии насильственного построения рая и единого общего счастья. Об этом в романе «Мы» писал Е.Замятин.

В художественной структуре пьесы лирическая тема (любящий и страдающий человек) переплетается с сатирической («организаторы» нового мира) и философско-публицистической (утверждение жизни в глобальном онтологическом смысле). Булгаков интерпретирует миф о сотворении «нового мира» и библейскую легенду об Адаме и Еве наполняет социально-политическим содержанием.

Пьеса носит притчевый характер. Ее сюжет отражает путь познания добра и зла, света и тьмы. Путь, который проходит Ева, — путь спасения, путь приобщения к духовности и культурным ценностям. Она понимает, что «воинственный и организующий» Адам Красовский не достоин ее любви. Еве чужд «человеческий материал», она просто хочет людей... «И будь прокляты идеи, войны, классы, стачки...». Вот почему героиня Булгакова на стороне Ефросимова. По дороге зла и тьмы идет Адам. Делает свой выбор и писатель Пончик-Непобеда — раб по натуре, выполняющий «социальный заказ». Бездарный халтурщик раскаивается в своих грехах (сотрудничество в журнале «Безбожник», публикация «разрешенного» романа о колхозной жизни), выдавая себя за жертву власти, «за гения с изнасилованной душой». В его лице Булгаков высмеял еще одного представителя «братьев по перу».

Два образа-символа *света и безумия*, сквозные в творчестве Булгакова, присутствуют и в этой пьесе. Свет противостоит слепоте Дарагана («Я слеп, не вижу мира»), сумасшествие проявляется как прозрение (Ефросимов говорит о себе: «Я сумасшедший!»).

Автор видит спасение в приобщении человечества к духовным ценностям, поэтому вечным символом этих ценностей у него является чудом не сгоревшая «Библия» — олицетворение законов человеческой морали, которой должны руководствоваться люди.



Пьеса «Адам и Ева» была «вымученной», так как создавалась «под давлением обстоятельств». Об этом свидетельствует и финал «с международной революцией», как и в «Багровом острове». Летчик Дараган – носитель «великой идеи» — возвращается с поля боя во главе эскорта мирового правительства. Его слова, обращенные к Ефросимову («Ты никогда не поймешь тех, кто организует человечество. Ну, что ж... Пусть, по крайней мере, твой гений послужит нам! Иди, тебя хочет видеть генеральный секретарь!»), свидетельствуют о том, что победа — за «воинствующим истребителем». Но все же мир победителей, по мнению автора, обречен.

Пьеса «Адам и Ева» синкретична по своей жанровой форме, в ней органично сочетаются элементы драмы, комедии и трагедии. Не случайно одни исследователи относят ее к лирико-бытовой комедии (В.Сахновский-Панкеев), другие – к сатирической (В.Смирнов), третьи — к «parodia sacra» (Ю.Бабичева), четвертые – к утопии (О.Дашевская).

Будучи литературой полемического, футурологического свойства, пьеса-антиутопия «Адам и Ева» обогатила жанровую систему драматургии 30-х годов, выполняя функцию пьесы-предупреждения.

Активно использующий фантастику в прозе, Булгаков не отказался от нее и в сатирической дилогии «Блаженство» (1934), «Иван Васильевич» (1934). Замысел «*Блаженства*» возник еще в 1929 году. Черновик комедии Булгаков уничтожил вместе с черновиком романа о дьяволе. Текст пьесы неоднократно переделывался, так как писатель приспособлял его к требованиям театра и цензуры. В результате получилась новая пьеса «Иван Васильевич», связанная с первой идейным замыслом, сюжетным ходом и жанром. Если в «Блаженстве» Булгаков моделирует реальность будущего, заглядывая в завтрашний день, который узнаваем и предсказуем, то в «Иване Васильевиче» автор переносит действие в прошлое, показывая жесткий и коварный век царя Иоанна Грозного. Драматург стремится открыть перед читателем «синюю бездонную мглу веков» и научить его «в этой открывшейся перспективе увидеть и оценить себя и свое время».<sup>33</sup> Хронология времени (дни, месяцы, годы) — характерная черта хронотопа булгаковских произведений.

Как подобает антиутопии, события в этих пьесах экстраполированы на реальную действительность 30-х годов, но в то же время носят чисто условный характер. Об этом свидетельствует и подзаголовок в «Блаженстве» — «Сон инженера Рейна в четырех актах». Как отмечают исследователи, пьеса «Блаженство» тематически и сюжетно связана с романом Е.Замятина «Мы» и полемизирует с пьесой В.Маяковского «Баня» (А.Смелянский). Как и Е.Замятин, Булгаков материализует мечту о социальном рае, показывая модель государства «коммунистической утопии», во главе которого стоит народный комиссар изобретений Радаманов. В обществе будущего царит полное материальное благополучие и демократия, но Институт гармонии

---

<sup>33</sup> Кораблев А. Время и вечность в пьесах М.Булгакова // М.Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С.126

регламентирует жизнь, людей, лишив их тем самым свободы выбора. Изображенный мир исключает индивидуальность и насаждает новый тип духовного деспотизма. В счастливой стране нет ни прописки, ни милиции, ни профсоюзов. Никто не пьет, хотя из кранов течет чистый спирт, нет воров и доносчиков. Ходят во фраках и не боятся показать своего происхождения, «произносят такие вещи, что ого-го-го...». В этом бесклассовом обществе не востребован вор Милославский, во многом напоминающий Аметистова из «Зойкиной квартиры». Вот почему Милославский и Бунша просят Рейна вернуть их в XX век, в Москву 30-х годов. Как только они туда попадают, сразу слышат знакомые фразы: «Берите всех! Прямо по списку!». Однако милицию уже не интересует вор Милославский, добровольно возвративший украденные вещи, она арестует Рейна, Аврору и Буншу, которые «поважнее кражи». Социальная утопия научного коммунизма представлена как антиутопия.

Писатель сохраняет в «Иване Васильевиче» сюжетные перипетии и показывает век Иоанна Грозного, быт и нравы которого (лицемерие, опричнина, атмосфера террора и подозрительности, господствующий страх) во многом похожи на систему государственной власти, свойственную 30-м годам XX века. И тот факт, что царь Иоанн Грозный и управдом Бунша — похожи друг на друга как две капли воды, подтверждает сказанное. Булгаков предупреждает, что ошибки прошлого могут повториться.

Обыгрывая тему самозванства, драматург показал, как жулик Милославский и управдом Иван Васильевич, получившие во владение Россию, легко расправляются с материальными ценностями государства. Являясь проходимцами, они крадут и «притворяются царями».

В финале помешавшегося Ивана Грозного, совершившего много преступлений в состоянии безумия, возвращают в прошлое, а Буншу, Тимофеева и Милославского подвергают аресту.

В комедиях «Блаженство» и «Иван Васильевич» сатирическому осмеянию подвергается управдом, напоминающий «кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках», призрак коммунальной нэпманской Москвы (Ю.В. Бабичева). Внешне суетливый, патологически глупый, с засаленной домовою книгой под мышкой, он выглядит смешно и безобразно, и за этой внешностью и его деятельностью кроется чиновник, опасный для общества. По мнению некоторых исследователей, управдом Бунша — пародия на Ленина (Б.Соколов).

И Рейн в «Блаженстве», и Тимофеев в «Иване Васильевиче» не желают жить по законам этого общества, их не устраивает существующая общественная ситуация, поэтому они и создают машину времени, чтобы она перенесла их в другой мир. Художественные возможности антиутопии позволили автору органично соединить фантастику с острой критикой, зашифровать сатирическую направленность, балансируя между «разрешенной» и «неразрешенной» литературой.

Пьеса «Иван Васильевич», как и «Блаженство», провалилась на читке в театре. По этому поводу Булгаков серьезно переживал, упрекая себя: «Какой

я, к лешему, драматург!». За два месяца до премьеры «Иван Васильевич» был снят с репертуара в связи с разгромной рецензией в газете «Правда» на пьесу «Мольер». Так при жизни автора эти комедии никогда не увидели сцены.

Именно в 30-е годы у Булгакова появляется замысел произведений, в которых на первое место выступает трагедия художника в условиях жестокой власти и духовной тирании («Кабала святош», «Пушкин», «Мастер и Маргарита»). В этот сложный период Булгаков, обдумывая модель своего поведения, обращается к судьбе великого французского комедиографа Мольера и создает пьесу «Кабала святош», роман «Жизнь господина де Мольера», в которых раскрывает драматическую судьбу художника, близкого ему самому и его современникам.

Историко-биографическая драма «*Кабала святош*» (1936) открывала «мольеровский период», который длился семь лет и был связан с Художественным театром. Ситуация с постановкой и отменой «Дней Турбиных» во МХАТе напоминала положение «Кабалы святош». Проблема взаимоотношения художника и власти, поднятая в «Багровом острове», нашла свою реализацию и в этой пьесе.

Основная тема – драматург – театр – власть раскрывает трагедию художника, гибнущего под напором организованной силы – короля, придворных и церкви. Театр Мольера противостоит королевскому дворцу. На сцене показана жизнь-игра. «Мы наблюдаем, как реальность становится предметом театра и как театр становится второй реальностью».<sup>34</sup> Действие пьесы строится по принципу «театра в театре» и происходит на сцене французского королевского театра Пале-Рояль. Мольер готов идти на все, даже на унижение, платить большой ценой за то, чтобы его пьеса «Тартюф» обрела жизнь в театре. Он вынужден угодить королю, но этот поступок превращает его самого в деспота по отношению к актерской труппе. Драматизм событий осложняется и сложившейся ситуацией: от него уходит молодая жена, в доме царит беспорядок, распадается семья и дом. Реальная жизнь слишком жестока по отношению к художнику. Попытка драматурга приспособиться к тирании власти приобретает у Булгакова новый поворот и трактуется как тема жертвы и искупления. Творец-художник беззащитен, он зависим от высшей силы, но его предают и безжалостно уничтожают. Финальная сцена, заполненная темнотой, символизирует смерть Мольера (хотя в жизни он умер не на сцене, а дома).

Булгаков написал пьесу о театре, о его сути: показал актерское братство, человеческое тщеславие, пороки и призвание. Написанная в жанре историко-биографической драмы, она не лишена романтической и трагифарсовой окраски.

Премьера «Кабалы святош» состоялась в 1936 году на сцене Художественного театра, но вскоре пьеса была снята с репертуара и подверглась разгрому в критике, которая нашла в спектакле «внешний блеск

---

<sup>34</sup> Смелянский А. Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы // М.Булгаков. Пьесы 30-х годов. СПб, 1994. С.17.

и фальшивое содержание». Драматург объяснял, что он писал *романтическую драму*, а не историческую хронику, поэтому отступал от биографической точности. Последняя фраза подтверждает особенность избранного жанра: «Причиной этого явилась ли немилость короля, или черная Кабала?.. Причиной этого явилась судьба». В отличие от Мольера, имевшего свой театр, Булгаков его не имел: он оставляет МХАТ, который был для писателя всего лишь временным убежищем. Пьесу Булгакова постигла участь мольеровского «Тартюфа», а судьба великого комедиографа во многом повторилась в судьбе Булгакова.

В 1934 году у Булгакова возникает замысел пьесы о гибели поэта, который он реализует в 1935 году. Как и другие его произведения, написанные в 30-е годы, «*Александр Пушкин*» (название спектакля «Последние дни») послужил «строительным материалом» к «закатному роману» (А. Смелянский).

Историко-биографическая драма «Александр Пушкин» имела свою особенность: в ней отсутствовал главный герой – Пушкин. По мнению М. Петровского, эту пьесу Булгаков писал под впечатлением «Царя Иудейского» К. Романова, в которой Христос тоже не появлялся на сцене. Все дело в том, что духовная цензура запрещала появление Христа на театральных подмостках. Существуют и другие версии об источниках пьесы (трагедия П. Корнеля «Помпей», пьеса В.Ф. Боцяновского «Натали Пушкина (Жрица солнца)», в которой речь идет о последних днях поэта).

Как и в «Кабале святош», главной темой в «Александре Пушкине» остается тема взаимоотношения художника и власти, сохраняется мотив предательства.. Булгаков глубоко изучил исторический материал, мемуары современников поэта, труды пушкинистов (П. Щеголева, В. Вересаева) и на этой основе создал свою версию гибели русского гения. И хотя он не принял трактовки В. Вересаева, тем не менее книга последнего «Пушкин в жизни» помогла писателю осмыслить образ Пушкина. По словам Блока, Пушкина убило отсутствие воздуха, то есть свободы. Как вспоминают очевидцы, недостаток воздуха физически ощущался и в театральной постановке. По мнению Булгакова, гибели поэта способствовало его окружение (друзья, шпионы, гонители), поэтому сюжетная основа пьесы строится на трагической ситуации: Пушкин окружен врагами и чувствует себя страшно одиноким. Центром сплетен и клеветы становится дом Салтыкова, где собираются недоброжелатели поэта. По Булгакову, драма Натальи Николаевны (и Пушкина) – «это драма непонимания и духовной несовместимости».<sup>35</sup> Драматург не считает «семейные отношения» причиной дуэли, так как Наталья Николаевна является в большей степени жертвой заговора, чем виновницей трагедии.

Свою трактовку писатель дает и фигуре Дантеса, изображая его человеком сильных страстей, авантюристом по натуре. В образе Геккерна Булгаков подчеркивает такие качества, как лицемерие и лживость,

---

<sup>35</sup> М. Булгаков. Пьесы 30-х годов. СПб., 1994. С. 631.

эгоистичность и сластолюбие. Удались Булгакову и образы Дубельта и Биткова. Речь царя Николай I, как и Дантеса, насыщена чужими словами. Она представляет амальгаму пушкинских цитат, с явно выраженным пародийным оттенком. Булгаков активно использует пушкинские цитаты и в других случаях, что придает произведению интертекстуальный характер.

Как отмечают исследователи, пьеса построена по законам симфонии (Бетховена, Чайковского), в ней присутствуют структурные моменты сонаты (экспозиция, разработка, реприза, код). В художественной структуре пьесы важную роль играют 1-ая и последняя сцены, в которых драматург акцентирует внимание на зажженной свече. Ее свет в начале пьесы контрастирует с темнотой, олицетворяя борьбу света и тьмы, Пушкина и темных сил окружающей его среды. В конце Наталья Николаевна задувает свечу, что предвещает смерть поэта. Метель, свет, тьма оттеняют общее напряженное состояние последних дней жизни Пушкина, трагический их финал и катастрофу. Художественное пространство пьесы, вмещающее квартиру поэта, петербургский бал, избу станционного зрителя, отражает магическую силу Пушкина, дух которого присутствует во всех сценах, утверждая в сознании зрителя величие и бессмертие пушкинского творчества.

В 1939 году пьеса была разрешена к постановке, однако при жизни писателя она так и не была осуществлена. Премьера состоялась только в 1943 году во МХАТе.

Замысел *«Театрального романа»* возник еще в 1929 г. Первая его редакция называлась «Театр» и была уничтожена автором в 1930 году. Работу над рукописью писатель возобновил в 1936 году. Впервые роман появился в печати в 1965 году (ж. «Новый мир», № 8).

«Театральный роман» имеет подзаголовок «Записки покойника». Существует мнение, что данный подзаголовок является основным названием романа. Однако это не совсем верно. «Театральный роман» — это роман главного героя, драматурга Максудова, и в то же время — роман, написанный Булгаковым. Этому подчинена и структура произведения, построенная по принципу *метаромана* («роман о романе»), что в последствии будет использовано писателем в «Мастере и Маргарите». В основу сюжета положены автобиографические факты из жизни самого Булгакова — его ссоры с главным режиссером Художественного театра К.С. Станиславским по поводу постановки «Кабалы святош» во МХАТе и снятии ее со сцены. Но в тексте романа прообразом пьесы Максудова «Черный снег» послужила пьеса «Дни Турбиных». Главный герой «Черного снега» — Бахтин носит фамилию известного литературоведа М. Бахтина, с книгой которого («Проблемы творчества Достоевского», 1928 г.), по всей видимости, Булгаков был знаком.

Трагикомический балаган театральной закулисной жизни (интриги и борьба), изображенной писателем, раскрывает сложный путь рождения спектакля на сцене Независимого Театра. Булгакову как ни кому этот

процесс был хорошо известен. Дневниковая форма изложения дала возможность автору от лица Максудова высказать свое отношение к искусству.

В «Театральном романе» карнавализация действительности сочетается с мягким юмором и романтической окрашенностью, что в какой-то степени приглушает сатирическую направленность произведения, отражая его стилевой полифонизм. Образ Золотого коня, неоднократно возникающего в тексте романа, символизирует возвышенное и прекрасное в храме искусства, которому служил писатель.

Мысль о художнике, зависимом от общества и эпохи, нашедшая свою интерпретацию в предшествующих произведениях, давно мучила Булгакова и особенно остро стала в период его работы над последней пьесой — «*Батум*» (1939), замысел которой возник еще в 1936 году. Она создавалась в «мучительных сомнениях» и «тяжким трудом», подобно О. Мандельштаму, в муках писавшему «Оду» Сталину («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...»). Источником для написания этой пьесы послужили документы, среди которых основным была книга «Батумская демонстрация 1902 года». Первоначальное название — «Пастырь» было приемлемым и биографически точным, так как являлось одним из псевдонимов Сталина-подпольщика. Так как речь в «Батуме» шла о молодых годах революционера-вождя, его деятельности на Кавказе, то более точным оказалось название «Батум», лишенное оценочного момента и исторически достоверно указывающее на место действия. Сюжетная основа пьесы сохраняет документальную хронику событий батумского периода в жизни вождя, но, как стало известно позже, биография Сталина была «гигантской фабрикой лжи» (Л.Троцкий), что отчасти явилось причиной запрета пьесы.

Пьеса «Батум» не лишена глубокого подтекста, который по-разному трактуется критикой. Так, сцена встречи Нового года, с точки зрения исследователей, по своему содержанию является притчей, смысловая игра которой построена на мотивах Христа и Антихриста (Ф.Михальский, А. Смелянский, М.Петровский, Б.Годунов). Сосо (одна из кличек Сталина) произносит тост о том, как черный дракон похитил у человечества солнце, но нашлись люди и отбили у дракона это солнце и сказали ему: «Теперь стой здесь в высоте и свети вечно». Новый век начинается с Антихриста («рябого черта»), укравшего солнце у человечества. «Рябой черт» — Антихрист аккумулярованы в личности вождя. Сталинская эпоха сопоставлялась с русским самодержавием, двусмысленность и «политическая тайнопись» текста пьесы — свидетельство того, что у Булгакова не было другого выхода, он был поднадзорным и затравленным.

Существует и другая точка зрения. М.Чудакова в статье «Михаил Булгаков и Россия» (ЛГ. 1991. № 19) отметила, что Булгаков, работая над пьесой, надеялся на удачу: после нее на стол Сталину ляжет роман «Мастер и Маргарита», но этого не произошло. По ее мнению, исследователи напрасно

отыскивают в пьесе скрытую конфронтацию с вождем. Страшный намек заключен был в романе, а не в «Батуме». Не видит «тайнописи» в пьесе и А.Нинов. Что заставило Булгакова написать о вожде: искреннее желание или насилие над собой, чтобы вновь иметь возможность ставить пьесы в театрах? Ответ на эти вопросы остается открытым.

Как отмечает А.Смелянский, в «Батуме» завершается борьба между «разрешенной» и «неразрешенной» литературой, которая велась на протяжении всей драматургической жизни Булгакова. Этот опасный шаг был для писателя роковым: пьесу запретили. Но сам факт, что такой писатель, как Булгаков, написал пьесу о Сталине, льстил вождю. Фраза Сталина «наша сила в том, что мы и Булгакова научили нас работать» звучит по отношению к писателю уничижительно. Правы те исследователи, которые пришли к выводу, что последняя пьеса действительно подорвала писателя душевно и физически. Она стала роковым финалом его истории с театром.

Как в прозе, так и в драматургии Булгаков изображал драматизм времени и судьбы художника. При этом в прозе ярко обнаруживали себя законы драмы (динамика действия, лаконичность диалогов), поэтому прозаические произведения Булгакова легко «адаптировать» на сцене. Экспрессивность стиля, присущая прозе писателя, проявляется и в драматургии. Булгаков по-прежнему верен эпиграфам, предворяющим текст пьес, по-прежнему варьирует их названия, находя удачное и точное. Приемы сна, пародии, иронии служат сатирическому изображению современной ему действительности.

Избранный Булгаковым общечеловеческий, а не классовый подход в оценке времени и судьбы человека, сделал его произведения бессмертными. Неожиданность, непредсказуемость поступков героев, новизна характеров и положений, интеллектуальная острота драматургической формы, мастерство диалога – эти черты поэтики его пьес свидетельствовали о новаторстве Булгакова-драматурга. Близость Мольеру и Гоголю проявилась в мастерстве Булгакова в построении сюжета, в котором герои раскрываются в стремительно нарастающем действии, осложненном перипетиями трагического или комического плана. Театр Булгакова синтезирует в себе социально-психологический, исторический и фантастический планы, что свидетельствует о сложной художественной структуре его пьес, которым присущи открытый финал, нарочитая условность, жанровый синкретизм.

Один из принципов его поэтики – фантастика роднит его с Е.Замятиным, Г.Уэллсом, С.Лемом. Как в прозе, так и в драматургии Булгакова по-прежнему волнуют «проклятые» вопросы взаимоотношения человека и Бога, преступления и наказания, что сближает его с Достоевским.

«*Мастер и Маргарита*» — «закатный роман» Булгакова, в котором нашли свое логическое завершение проблемы, волновавшие его на протяжении всей жизни. И в то же время в нем синтезировались художественные принципы писателя, отражающие сущность его поэтики.

«Мастер и Маргарита» — самый сложный и самый спорный роман Булгакова. Poleмика вокруг него началась еще в 60-е годы, когда он был

опубликован в журнале «Москва» (О.Михайлов, В.Лакшин, П.Палиевский, Л.Скорино, Н.Утегина и др.). Роман действительно принес М.Булгакову много «сюрпризов». Расшифровать тайну этого произведения пытались многие, однако споры продолжаются до сих пор (М.Чудакова, Л.Яновская, Б.Соколов, М.Гаспаров, А.Вулис, В. Боборыкин, Г.Ребель, А.Зеркалов и др.).

По мнению Л. Яновской, роман представляет собой не что иное, как «криптографию», тайнопись, рассчитанную на посвященных, шифр, к которому нужно подобрать особый ключ». <sup>36</sup> Разночтение романа, стремление докапаться до истины, фактически превратило его в схему шифров, при этом художественная значимость произведения была отодвинута на второй план.

Замысел «Мастера и Маргариты» возник у Булгакова в 1928 году. Роман имеет несколько редакций. Однако на этот счет нет единого мнения: одни выделяют три редакции, другие — восемь (М.Чудакова), третьи — шесть (Л.Яновская). Первоначально «роман о дьяволе» мыслился как продолжение сатирического триптиха («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»), в котором не было Мастера и Маргариты. Это было фантазмагорическое обозрение московских литературных нравов со вставной новеллой на новозаветный сюжет о Христе и Понтии Пилате. Первая редакция (1929-1930) была уничтожена Булгаковым в марте 1930 года. Во второй редакции (1931) уже присутствуют главные герои романа – Мастер и Маргарита. Работа над третьей редакцией была начата в 1932 году и продолжалась до конца жизни писателя. Его название изменялось и имело следующие варианты: «Гастроль Сатаны», «Сын гибели», «Жонглер с копытом», «Копыто инженера», «Пришествие», «Копыто консультанта», «Черный маг», «Князь тьмы».

Главные проблемы романа — художник и время, художник и власть, общество и личность, которые решаются через призму вечных ценностей: добра и зла, вины и наказания, милосердия и суда совести, любви и свободы творчества. Структура романа подчинена реализации проблемы творчества как созидания и имеет документально-биографический подтекст, связанный с личной судьбой Булгакова как художника XX века. «Роману мало места в своем времени» (М. Бахтин), он тесно связан с культурной традицией XIX и XX веков (Н. Гоголь, Ф. Достоевский), что проявляется на уровне интертекстуальности (А.Белый, Ф.Сологуб, В.Брюсов, Д.Мережковский) и религиозно-философских исканий (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, П.Флоренский). В романе с особой силой звучат философские вопросы: в чем смысл жизни? Что есть добро и зло? Главная проблема – общество и личность – отражает отношение общества к творческой личности, отсюда: свобода творчества, нравственного выбора, нравственного долга и личной ответственности человека. Роман отражает философские взгляды писателя, тесно связанные с христианством (всепрощение, милосердие, вина, суд совести, смерть, зло). Религиозность Булгакова, по мнению исследователей, «мучительная» и «противоречивая», как у Достоевского и Толстого.

---

<sup>36</sup> Яновская Н.М. К тайнам «Мастера и Маргариты» // Кн. обозр. 1991. №19. С. 7.



Роман не укладывается в традиционные жанровые рамки. Булгаков определил его как «фантастический роман», но сложная художественная структура этого произведения, сочетающая в себе сплав мифа, бытописания, сатиры, фантастики, гротеска и лирики, дал основание отнести его к «роману-мениппее» (А. Вулис), роману сатирическому (В. Боборыкин), историческому (И. Бэлза), философскому (А. Казаркин, Г. Ребель), политическому памфлету (А. Барков), роману-мифу (Б. Гаспаров, М. Иованович). Каждый из исследователей по-своему прав, так как перед нами *метароман*, сочетающий в себе разные жанровые признаки. В нем ярко проявляются традиции Гоголя, Гофмана, Достоевского, и по своей форме он полифоничен (Бахтин).

Нет единого мнения и насчет *генеалогии* романа (И. Бэлза, Б. Соколов, Н. Утехин, Л. Фиалкова, И. Галинская, М. Чудакова, Л. Яновская и др.). Большинство исследователей считает, что в его основу положены три всемирно известных источника: Евангелие, «Фауст» Гете, «Хромой бес» Лесажа. Их дополняют: пьеса С. Чевкина «Иешуа Га-Ноцри» (1922), пьеса П.Лагерквиста «Палач», поэма Г.Петровского «Пилат», картина Босха «Страшный суд», новелла А.Франса «Прокуратор Иудеи», роман А. Барбюса «Иисус против Христа», очерк А. Федорова «Гефсимания», «Московский чудак» А. Белого. По мнению ученых, М. Булгаков наследовал не только традиции Н. Гоголя и Л. Толстого, но во многом был близок своим современникам – Л. Андрееву («Дневник Сатаны»), Дм. Мережковскому («Грядущий хам»). Не исключено, что Булгаков был знаком с книгами Э.Ренана («Жизнь Иисуса», «Антихрист»), Ф. Фаррара («Жизнь Христа»), В. Орлова («История отношения человека с дьяволом»), Д. Штрауса («Жизнь Иисуса»), исследованиями Н. Маккавейского («Археология страданий господина нашего Иисуса Христа»). Работая над романом, писатель обращался к разным источникам, решая не богословские вопросы, а художественные, при этом со многими из названных авторов полемизировал, создавая свою версию. Безусловно, Булгаков использовал Евангелие, но в романе евангельский сюжет существенно трансформирован, что дало право говорить об «Евангелии от Булгакова». Писатель подчеркивал несоответствие событий своего романа евангельской традиции (казнь Иисуса Христа никогда не соответствовала июню, как и Страстная неделя Пасхи, скрытая датировка содержится в возрасте Христа, его происхождении и др.).

Композицию произведения определяет принцип «роман в романе», «роман о романе», оба романа представляют единое целое. «Роман в романе» состоит из трех частей: рассказа Воланда, сна Бездомного и романа Мастера. Действие «Мастера и Маргариты» начинается на закате жаркого дня, перед наступлением сверхъестественных событий и происходит в июне (*древнееврейск.* – нисан), включая визит Воланда в Москву, московские сцены, сцены в Ершалаиме. Подлинными рассказчиками в романе являются Воланд и Мастер, так как Иванушка лишь пересказывает услышанное от Воланда, а Маргарита читает текст, написанный Мастером.

В его художественной структуре выделяются три пласта – мифологический (библейские главы), фантастический (похождения Воланда и его свиты) и сатирический (московские сцены), в которых фантастическое, бытовое и демонологическое тесно взаимосвязаны. Все уровни объединяет главный конфликт творца-художника и среды, времени и власти, реализуемый во всей структуре романа. Основная сюжетная линия, раскрывающая судьбу художника, дополняется библейской, демонологической, сатирической. Существует мнение, что роман рожден фантазией Ивана Бездомного и поэтому реализует извечную тоску художника «несбывшееся воплотить».<sup>37</sup> Такой взгляд сужает значимость этого произведения.

Исследуя мотивную структуру «Мастера и Маргариты», Б.Гаспаров отметил принцип его лейтмотивного построения (мотив сна, зеркала, лунной дороги, луны и т.д.) и сделал вывод о его завершенности на уровне сюжета и «незавершенности» на уровне мотивной структуры.

На уровне макрокомпозиции сюжета одни исследователи (Дж.Куртис, Казаркин) проводят аналогии Ершалаим — Москва и выстраивают следующую систему героев: Иешуа — Мастер, Левий — Бездомный, Алоизий Магарыч — Иуда, Мастер — Иешуа — Пилат; другие (Б.Соколов) выделяют функциональные пары: Пилат – Воланд, Иешуа – Мастер; третьи идут по принципу триады: Понтий Пилат – «князь тьмы» Воланд – директор психиатрической клиники профессор Стравинский; Афраний (первый помощник Пилата) – Фагот-Коровьев (первый помощник Воланда) – врач Федор Васильевич (первый помощник Стравинского); Марк Крысобой — демон пустыни Азazelло — Арчибальд Арчибальдович (директор ресторана дома Грибоедова); собака Банга, кот Бегемот, пес Тусбубен; Низа – Гелла – Наташа; Иосиф Каифа – Берлиоз; Иуда – барон Майгель – Алоизий Магарыч.; Левий Матвей — Га-Ноцри – поэт Иван Бездомный (Г.Ребель).

План реалистический (судьба Мастера и Маргариты) и план библейский (история Иешуа) соединены временной дистанцией (события происходят в пятницу вечером, весной, в полнолуние). Зеркальная композиция отражает диалог двух эпох, их катастрофу и трагедию. Принцип «зеркальности» является структурообразующим средством в пространственно-временном континууме романа «Мастер и Маргарита», что позволило отразить многомерность мира, его философский пласт, соотнести реальное и ирреальное, то есть сна и яви. Эффект зеркальности проявился и в системе персонажей (Пилат – Воланд – Стравинский; Афраний — Фагот-Коровьев – врач Федор Васильевич).

Библейские главы излагают свою версию событий, происходивших в Иерусалиме две тысячи лет назад, убеждая в существовании Христа. Они в романе являются кульминацией. В мире, где Бог забыт, правит дьявол. Так трагедия повторяется в виде фарса истории. В мире Босых, Лиходеевых,

---

<sup>37</sup> Ребель Г. Указ. изд. С.160.

Варенух нет и не может быть Бога. Ничего не изменилось спустя две тысячи лет: вчера распинали Иешуа, сегодня – Мастера.

Булгаковский Иешуа Га-Ноцри — «философ с его мирною проповедью» воплощает лучшие человеческие качества: он добрый, справедливый, мягкий, искренний и беззащитный. Его судьба по-человечески трагична. Иешуа – выразитель высшей правды, в нем нашла свое отражение модель собственной биографии писателя. Мастер и Иешуа близки, они оба носители истины («Рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины»). Как и Мастер, это трагический герой. Булгаков изображает его в двух планах – материальном (человеческом) и мистическом (трансцендентном).

Существует точка зрения, что Булгаков отступил от канонической ветхозаветной традиции в изображении Иешуа Га-Ноцри (Н.Гаврюшин). В романе есть суд, казнь и погребение Иешуа, но нет его воскресения. Он не знает своего происхождения (отец предположительно был сириец), ему 27 лет. Булгаков преображает Бога в человеке. Как отмечает Э.Ренан, «он не проповедовал своих убеждений, а проповедовал самого себя».<sup>38</sup> Христос у Булгакова – страдающая личность, а не Бог.

Нельзя отрицать Бога, жизнь без Бога невозможна – эта мысль пронизывает весь роман. «Человек перейдет в царство истины и справедливости», — утверждал Иешуа. В ответ ему Понтий Пилат кричит, что царство истины никогда не настанет. Утверждение Ивана Бездомного, что человек сам управляет собственной жизнью, развенчивается Булгаковым. Ортодоксально-атеистический постулат Берлиоза («Этого не может быть!») тоже опровергается. Болезнь общества, по мнению писателя, в отсутствии веры, в безбожии. Но при этом утверждает, что Бог умер в обществе, но не в личности.

Спор о Христе превращается в философский спор и писатель приводит к выводу о существовании и дьявола. Воланд и Иешуа не противостоят в романе, а сосуществуют в разных плоскостях. Воланд – черт справедливости, а Иешуа Га-Ноцри – жертва проповедничества высшей правды (А. Дравич).

Воланд – не традиционная фигура дьявола. Пожалуй, ни один из героев романа не вызвал столько споров, сколько Воланд (одно из имен дьявола в немецком языке). Существуют такая точка зрения, что Воланд – ревизор от Бога, черт справедливости, суд авторской совести, выраженный Булгаковым в аллегорической форме. Некоторые исследователи предполагают, что Воланд – Ленин (Б. Соколов).

Эпиграф к роману, взятый из «Фауста» Гете, раскрывает диалектику добра и зла («Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»), что отражает сущность Воланда. При этом следует напомнить, что в средневековье «Фаланд» обозначало «обманщик», «лукавый». Эти качества дополняют общий портрет булгаковского Воланда. Страшный

---

<sup>38</sup> Ренан Э. Жизнь Иисуса. С. 111.

Воланд способен на добрые поступки. Он – то вечно существующее зло, которое «необходимо» для существования добра (Б. Соколов).

Образ Воланда – не только парафраз «Фауста» Гете, «Хромого беса» Лесажа, но и отражение вакханалии, в которой жил писатель. И хотя связь с произведением Гете и оперой Ш. Гуно «Фауст» очевидна, однако, по мнению Бэлзы, в отличие от Мефистофеля, Воланд не искушает и не предаёт, он – антифауст. Более близким Воланду, по мнению Шаррата, оказывается Асмодей («Хромой бес» Лесажа): оба разоблачают порочную сущность человека, не искушают, а отдают по заслугам. Исследователи находят сходство Воланда и с Демоном Лермонтова, Байрона, Врубеля и даже с графом Калиостро.

В романе Воланд появляется то в образе «иностранца» («гладко выбрит, брюнет, правый глаз черный, левый – зеленый. Брови черные – одна выше другой. Словом – иностранец»), то мага, то консультанта, то Сатаны (в ночной рубашке, грязной и заплатанной на левом плече). Его узнают только двое – Мастер и Маргарита (Л.Яновская, М.Чудакова). Он единственный свидетель всех событий, определяющий их ход.

Гуманную миссию Воланда отмечают многие исследователи (В.Я. Лакшин, В. Немцев). Булгаковский дьявол наказывает плутов, мошенников. Ивану Бездомному он дарует откровение, проявляет заботу о потусторонней жизни Мастера. Воланд наказывает безбожника Берлиоза и доносчика Майгеля, отправляет в сумасшедший дом Никанора Ивановича, в Ялту – Лиходеева, сбрасывает с лестницы Поплавского, предсказывает час смерти буфетчику. Искушает простых смертных: «Ну что же, - говорит он о москвичах, - «они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... обыкновенные люди... квартирный вопрос только испортил их...».

Помогает обнажить пороки людей Воланду его свита: черт Коровьев в клетчатых брюках, кот Бегемот (бес) с отчаянными кавалерийскими усами, рыжий дьявол Азazelло с безобразным клыком, прекрасно сложенная, со шрамом на шее Гелла (ведьма). В заключительной сцене они преображаются: Коровьев-Фагот превращается в рыцаря, Кот – Бегемот становится пажем.

Фантастический пласт романа раскрывает эту демонологическую линию сюжета. Присутствие нечистой силы не покидает читателя на протяжении всего произведения. Похождения Воланда и его свиты переданы в буффонадно-фантазмагорическом ракурсе. Писатель показывает магию потусторонней силы: превращение квартиры № 50 в «нехорошую квартиру», перемещение Берлиоза в Кисловодск («знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный господин престранного вида»), расправа со Степаном Лиходеевым («показалось, что пол возле кровати ушел куда-то и что сию минуту он головой вниз полетит к чертовой матери в преисподнюю»), готовность дьявола оказать услугу Маргарите.

Бал у Сатаны занимает особое место в структуре романа. Исследователи выделяют «литургические» мотивы в романе (мотив омовения, приобщения, осквернения, причащения). Н. Гаврюшин расшифровал сатанинскую литургию Воланда как зеркальное

переосмысление литургии христианской и пришел к выводу, что «Евангелие по Воланду» оказывается одновременно «Евангелием по Булгакову», что Булгаков писал свой роман с «воландовых позиций», был знаком с масонским учением и его историей.<sup>39</sup>

Мифопоэтический код романа – тайнодействие — прочитывает и исследователь А.Кораблев (Вопр. лит. 1991. №5.) В литургии дьявола он выделяет ритуал (крещение, миропомазание, покаяние, евхаристию, священство, брак, елеосвящение) и детально соотносит сюжетный ход романа с основными моментами этого таинства. По мнению исследователя, Булгаков творил «теургическое действие», мистический акт воплощения слова, не случайно он считал себя мистическим писателем. В этом видели задачу искусства такие творческие личности, как Вяч. Иванов, П.Флоренский, А.Скрябин. «Подлинное искусство, — утверждал Н. Бердяев, — есть в сущности своей теургия: «Искусство, творящее иной мир, иное бытие... в теургии слово становится плотью...».<sup>40</sup>

Мотивы *вины и наказания, суда совести* раскрываемые в библейских главах, тесно связаны с образом Понтия Пилата (*лат.*— копьеносец). Его моральная коллизия в том, что он оценил незаурядность Иешуа, но в страхе за собственную жизнь и карьеру поступил как трус («Я твоих мыслей не разделяю»). Он оказывается пленником и заложником собственного страха, отказавшись от истины во имя самосохранения. Муки Пилата – следствие пробудившейся совести. В трактовке образа Пилата Булгаков следует Маккавейскому, считая его виновным (евангельская версия снимает вину с Пилата). Решая вопрос о степени вины, Булгаков показывает, что две тысячи лет Пилат мучается. Мастер прощает ему этот грех, который герой искупил страданием.

Проблема ответственности и вины творческой личности связана и с образом Мастера. «Необычность» и «загадочность» этого героя неоднократно отмечалась исследователями (М.Чудакова, В. Лакшин, А.Шиндель). По мнению критиков, Мастер – персонаж автобиографический, но при этом дан в широком литературно-культурном контексте, что делает его обобщенным. В нем отразилась судьба не только М. Булгакова, но и других писателей XX века. Портрет Мастера («бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос, примерно лет тридцать восьми») имеет, как считают исследователи, сходство с Гоголем (Б. Соколов) и Кантом. Существуют и такие версии по поводу прототипа Мастера: им был С. Топленинов (Б. Соколов) – художник-декоратор Художественного театра, который познакомился с Екатериной Львовной Кекушевой — дочерью известного архитектора и их отношения складывались примерно так же, как у Мастера и Маргариты.

Г. Ребель высказывает предположение, что мастер — alter ego Ивана Бездомного («лунный гость», «ночной гость»). В потоке лунного света он

<sup>39</sup> Гаврюшин Н. Литостратон, или Мастер без Маргариты // Вопр. лит. 1991. № 8. С.86-87.

<sup>40</sup> Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916. С. 241.

приходит к Ивану Бездомному со своей прекрасной спутницей и по лунной дороге уходит прочь. Мастер – «мистериальный двойник-антипод» (М.Эпштейн), порождение фантазии, творческого воображения поэта. Булгаков намеренно запутывает читателя, мистифицирует его. Мастер является Ивану во сне. Сон как литературный прием в творчестве Булгакова занимает особое место: это сны-кошмары, сны-предупреждения, сны-желания, сны-гротески, сны как видения будущего. Сон Ивана Бездомного — сюжетобразующее, поворотное событие в романе, свидетельствующее о перерождении героя. Мастер, явившийся Ивану во сне, – это как бы сам Иван, только реализовавший себя: он обрел то, чего был лишен в реальной жизни, то есть стал мастером, а не конъюнктурщиком. Судьба Мастера – это инобытие Ивана (Г.Ребель). Такова одна из возможных интерпретаций данного образа.

У Булгакова Мастер — художник от Бога, но ему трудно, и он готов принять помощь от дьявола. Писатель утверждает мысль, что зеркалом души художника является совесть. Мастер осознает свою гибель как неизбежность, ибо на нем трагическая вина – сожжение книги, вот почему он не заслуживает света, а только — покоя. Л.Яновская отмечает, что Мастер — в черном плаще с красным подбоем, но красный подбой виден только автору. Мастер сломлен; он болен — это болезнь *усталости*; поэтому герой принимает смерть как освобождение от земных мук. К *свету* Мастер не готов, он уходит под опеку Воланда, а Маргарита становится ведьмой от горя и страданий, чтобы помочь возлюбленному. Душа, познавшая Бога, но искушенная дьяволом, не удостоена у Булгакова *света*. Пристанище Мастера – домик с венецианскими окнами, вьющимся виноградом, догорающими свечами. Это не просто компенсация за страдания земные, — это «победа искусства над прахом, над ужасом перед неизбежным концом, над самой временностью и краткостью человеческого бытия. Победа как будто иллюзорная, но бесконечно важная и утоляющая душу».<sup>41</sup> И только в потустороннем мире герой награждается свободой творить и любить. Вознагражден Мастер за свой творческий подвиг. Отсюда главная идея произведения – бессмертие искусства («Рукописи не горят!)). Покой, дарованный Мастеру, — это покой творческий. Мастер таким покоем награжден, так как при жизни страдал сверх нормы. Это и его бездомность, и травля, и арест.

Аналогия Мастер – Иешуа проводится исследователями не случайно. Иешуа совершает подвиг нравственный и до конца остается верен своей проповеди. Мастер совершает подвиг творческий, написав роман о Понтии Пилате. Но Мастер, в отличие от Иешуа, сломлен страданиями, он отказывается от творчества, сжигая рукопись. Он ищет убежища в клинике для душевнобольных. Булгаков приводит к выводу, что только творческое, созидательное отношение к миру способно спасти человека. Вот почему

---

<sup>41</sup> Лакшин В.Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»// Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита. М., 1989. С. 473.

писатель воскрешает своих героев за чертой реальной жизни, ибо верит в разумный порядок на земле: «Все будет правильно, на этом построен мир».

Заключительный монолог выражает состояние самого автора: «Боги, боги! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается в руки смерти, зная, что только она успокоит его».

С Мастером в романе тесно связан Иван Бездомный. Черты его портрета («плечистый, рыжеватый, вихрастый», в клетчатой кепке, ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках) говорят о легкомыслии этого человека. Невежественность и грубость Ивана не мешают ему слыть «известным поэтом», которого печатают на первой странице газет. Булгаков показывает, как он проходит через духовное одиночество – бездомность, в поисках своего «я». Фамилия Бездомный точно определяет его социальный статус. “Голый человек” не помнит своего родства, у него нет семьи, нет дома, нет прошлого, нет воспоминаний. Он отказывается жить в «квартире», так как утрачивается чувство Дома, сознание стабильности, прочности своего бытия. Приют, покой и свободу он обретает в клинике Стравинского. Однако в итоге Иван вынужден искать свой Дом, так как без Дома нет существования, нет жизни, нет бытия.

После гибели Берлиоза он подвергает сомнению атеистический подход к миру. Гибель Берлиоза и пребывание в сумасшедшем доме заставляет поэта Бездомного задуматься над жизнью и провести переоценку своего творчества. В его душе начинается прозрение («сумасшествие»). Но понимает он это не сразу. Иван сосредоточен на том моменте романа, когда пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат в «белом плаще с кровавым подбоем вышел в колоннаду Иродова дворца». Иван пребывает в муках творчества, переписывая роман об Иешуа и Пилате. Предыдущая жизнь кажется ему тщетной. Номинально роман о Пилате и Иешуа принадлежит Мастеру. Он как бы дописывается на наших глазах, им бредит Иван Бездомный. Творческий процесс – болезнь, сопряженная с дьяволом (В. Немцев).

Тупик творческой судьбы прослеживается в образе поэта Рюхина. Он понимает, что слава никогда не придет к тому, кто сочиняет «дурные стихи», болезненно переживает свое «прозрение», ибо исправить уже ничего нельзя. В отличие от Рюхина Бездомному двадцать три года, и он пытается измениться.

Бездомному автор хоть на миг дает возможность избавиться от своих противоречий. В его реальной жизни происходят перемены: в эпилоге он предстает перед нами сотрудником Института истории и философии (как и мастер, — историк). Каждый год в пору полнолуния Иван Николаевич оказывается во власти своих грез, но просыпается молчаливым и здоровым.

Иван Бездомный — единственный герой романа, который изменяет свои взгляды. Он учится, преображается по ходу действия и присутствует в романе от начала и до конца. Многие исследователи относят его к ученикам

Мастера. В критике существует мнение, что Мастер – не учитель Ивана, он – «двойник-антипод» Ивана Бездомного ( Г.Ребель). Парадокс в том, что Иван в конце романа становится таким, как его наставник Берлиоз, – бездарным и творчески бесплодным. Булгаков предлагает свой путь познания – творческое озарение, что недоступно Бездомному и профессору Поныреву, дано как откровение сумасшедшему Ивану.

«В сквозном тексте заложена и такая гипотеза: все случившееся в библейском и московском мире – лишь творческая фантазия молодого поэта Бездомного, от перенапряжения в работе над атеистической поэмой и нещадной жары оступившегося в состояние творческого безумия»<sup>42</sup>

Особое место в структуре романа занимает образ Маргариты, присутствующей во всех трех временных пластах (современном, потустороннем и прошлом). Она – идеал вечной любви. В ее портрете М.Булгаков подчеркивает такие детали, как зеленые глаза и одиночество в них, черное пальто, оципанное по краям брови, придающие ей таинственность и романтичность. И в то же время она далеко не идеальная женщина. Маргарита вступает в союз с дьяволом во имя любви, а не во имя познания мира, как у Гете. Как и Мастеру, ей присущи любовь и милосердие. На балу у Сатаны она просит простить несчастную Фриду, объясняя Воланду, что не будет иметь покоя всю жизнь. Перед ней проходит вереница злодеев, убийц, распутниц. Она мучается из-за своей измены мужу и подсознательно свой поступок ставит в один ряд с величайшими преступлениями прошлого и настоящего. Булгаков показывает муки ее совести. Маргарита получает ту же награду, что и Мастер: «...тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит».

По мнению Г.Ребель, Маргарита у Булгакова внешне напоминает Маргариту Валуа, а также Маргариту Наваррскую, обе Маргариты — покровительствовали писателям и поэтам. Прототипом Маргариты явилась Елена Сергеевна Шиловская – третья жена писателя. Существует версия, что одним из прототипов была и Маргарита Смирнова, с которой Булгаков поддерживал дружеские связи в 1932 году.

Современные главы романа насыщены жизненными реалиями московской жизни 30-х годов и не лишены фельетонного характера. В них мистерия превращается в дьяволиаду. Феерия, быт, фантастика и гротеск тесно взаимосвязаны и подчинены сатирическому разоблачению. Как отмечают исследователи, в них ярко проявились традиции Салтыкова-Щедрина (В.Лакшин, Б.Соколов), Лесажа (Н.Утехин), Гоголя.

Одним из представителей этого мира является Берлиоз – литературный конъюнктурщик, возглавляющий МАССОЛИТ. Черты портрета (маленький рост, упитан, лыс, шляпу пирожком нес в руке, бритый до синевы, сверхестественных размеров очки в черной роговой оправе, сиреневое

---

<sup>42</sup> Комина Р. Романное слагаемое // Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя. Пермь, 1993. С. 165.



пальто, лайковые перчатки) подчеркивают его псевдоиностранность. Он отрицает не только существование каких-либо высших сил, но и нравственные и моральные устои как жизни, так и литературы. Воланд спорит с Берлиозом и Бездомным с позиций вечных моральных ценностей, тем самым раскрывает несостоятельность московских литераторов, живущих сиюминутными благами. С целью сатирического разоблачения Булгаков наделяет представителей МАССОЛИТа чертами хорошо знакомых ему писателей. В облике Берлиоза узнаваем Демьян Бедный, Бездомного и Рюхина – Безыменский и Маяковский, в критике Латунском – О. Литовский, в Мстиславе Лавровиче — Вс. Вишневский. Алоизий Могарыч во многом, по мнению Б.Соколова, напоминает друга Булгакова — С. Ермолинского. И все же эти образы собирательны и к одному конкретному прототипу не сведены.

Булгаков изображает приспособленцев в литературе и искусстве, бюрократов, паразитирующих на ниве культуры (гл. «Было дело в Грибоедове», «Черная магия и ее разоблачение», «Беспокойный день», «Великий бал у Сатаны»). Сатирически изображен литературно-театральный мир (Желдыбин, Двубратский, Чердачки, Жукопов) и администратор Варьете). Все они имеют дачи, шикарные квартиры, «полнообъемные творческие отпуска», посещают грибоедовский ресторан с его гастрономическими чудесами.

Взяточники, бюрократы, подхалимы – не меньшие фокусники, чем представители свиты сатаны. Коровьев рассказывает историю одного гражданина, который трехкомнатную квартиру путем различных махинаций превратил бы в пятикомнатную, если бы вовремя не был остановлен. Фраза, произнесенная Коровьевым: «Нет документа, нет и человека», свидетельствует о бюрократической системе советского государства того времени.

В «Мастере и Маргарите» ярко проявляется высочайшее искусство Булгакова параллельно изображать фантастическое и реальное. Розыгрыш, мистификация, активно используемые Булгаковым в предшествующих произведениях, присутствуют и в романе. Сцена, описывающая представление в Варьете, обнажает не только безнравственность театральных деятелей, готовых выпустить на сцену самого дьявола, лишь бы получить хорошую выручку, но и сущность москвичей: «Ну что же, они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... ну, легкомысленны... и милосердие иногда стучится в их сердца... квартирный вопрос только испортил их». В театре Варьете, где проходит сеанс черной магии, потусторонние силы создают мнимый мир на сцене и в зрительном зале: соблазнительный магазин парижского платья, дождь дьявольских червонцев, превратившийся затем в простую бумагу и др.

Сеанс разоблачения продемонстрировал слабости людей и их недостатки (алчность, жестокость, лицемерие). Не изменились люди, не изменилась и власть, как и во времена Понтия Пилата, ей нужны тайные службы, солдаты, идеологи, держащие общество в страхе.

Действие романа происходит на Патриарших прудах, на Большой Садовой, на Арбате, в Доме Грибоедова. Бытовые зарисовки: до крайности запущенные передние, черные от грязи потолки, годами немытое окно, паутина на забытой иконе, пивной киоск, в котором вода пахнет неизвестно чем, домоуправление которому нет никакого дела до своих жильцов, – все отражает низкий уровень культуры, вызывая чувство сожаления и грусти.

Подвергнут резкой критике знаменитый Дом Грибоедова, который был набит чем угодно, но только не тем, что связано с искусством. Лица, имеющие удостоверение писателя, бездарны и чревоугодны. Не случайно Бегемот и Коровьев в итоге поджигают это здание. Воланд высказывает мысль, что будет построено новое, которое будет лучше сгоревшего. Возможно, в его уста Булгаков вложил собственную надежду на то, что когда-нибудь все изменится: исчезнут писатели, которые являются таковыми по удостоверению. Настанет время, когда не нужно будет бояться доносов и писать то, что подсказывает тебе твое сердце. Не будет критиков Латунских, губящих искусство.

Булгаков мечтал об этом времени, приглашая читателя к сотворчеству («За мной, читатель!»), вовлекая его в игру, заставляя поверить в реальность изображаемого, его достоверность. Не случайно «Мастера и Маргариту» относят к романам величайших литературных мистификаций XX века.

«Мастер и Маргарита» — роман «мщения» и «расплаты», «суда» и «возмездия», новаторский по своей форме, полисемантический по своему содержанию, по-разному прочитанный критикой, был и остается романом о высоком предназначении литературы и писателя.

Художественный мир Михаила Булгакова театрален, в нем все зрелищно и сценично, все подчинено игровой стихии, которая объединяет серьезно-смеховое действие с карнавалом и мистификацией, высокое с низким, трагическое с комическим, реальное с ирреальным. Опорные слова этого мира – театр, карнавал, дьяволиада, мистика, зеркало, сон, художник, мастер. Пространственно-временная парадигма совмещает разные уровни – социально-бытовой, мифологический, философский, которые подчинены осмыслению отношений человека и истории, человека и Вечности.

Булгаков реализовал модернистскую стратегию *метапрозы* («Театральный роман», «Мастер и Маргарита»), отражающую жизнь, явленную в слове. Содержательная и формальная структура текстов его произведений соткана из мотивов (*сна, милосердия, бега, вины, прощения, бесовства, апокалипсиса* и др.), полисемантична по своей природе, интертекстуальна, обогащена большим культурным контекстом, выводящим на литературные связи и аналогии.

Художественная структура многих его произведений строится по принципу «зеркального отражения» («Багровый остров», «Блаженство», «Мастер и Маргарита»), контрастной сочетаемости хаоса и гармонии, сна и реальности, фантастического и реалистического.

Стилевая манера Булгакова отличается гротескной образностью, лиризмом и драматизмом, полифоничностью, высокой степенью интеллекта.

В ней есть место юмору и сарказму, тонкой иронии и злой пародии, в ней органично сочетаются гротескный реализм с модернизмом, новаторство с традицией.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вулис А. З.* Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991.
- Бэлза И. Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978. М., 1978.
- Гаспаров Б.М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. №№ 10-12; 1989. №1.
- Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова. М., 2003.
- Лакшин В.Я.* Булгакиада. М., 1987.
- Немцев В.И.* Михаил Булгаков: становление романиста. Самара, 1991.
- М.Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
- Ребель Г.* Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001.
- Соколов Б.* Булгаков. Энциклопедия. М., 2003.
- Смелянский А.М.* А.М. Булгаков в Художественном театре. 2-ое изд., М., 1989.
- Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография: В 3-х кн., СПб, 1995.
- Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-ое изд. М., 1988.
- Яблоков Е.А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.
- Яновская Л.М.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983.