

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**СВОЕОБРАЗИЕ САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ
М.А. БУЛГАКОВА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 02031351
Хализевой Маргариты Викторовны

Научный руководитель
доцент Ширина Е.А.

БЕЛГОРОД 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПРЕЛОМЛЕНИЕ ОПЫТА ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ И СОВРЕМЕННОСТЕЙ В САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА.....	10
1.1. Влияние Н.В. Гоголя на сатиру М.А. Булгакова.....	10
1.2. Советская действительность в сатирической прозе 1920-30-х годов.....	14
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПРОБЛЕМАТИКИ И ПОЭТИКИ САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ М.А. БУЛГАКОВА.....	18
2.1. Раннее сатирическое творчество М.А. Булгакова. «Дьяволиада»: художественное своеобразие повести.....	18
2.2. Сатирическая повесть М.А. Булгакова «Роковые яйца»: проблематика и поэтика.....	28
2.3. Проблема нового человека и ее художественное осмысление в повести «Собачье сердце».....	32
2.4. Литературная среда в сатирическом изображении М.Булгакова («Мастер и Маргарита»).....	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	53
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	59

ВВЕДЕНИЕ

М.А. Булгаков – выдающийся русский прозаик и драматург XX века. Ему было свойственно, можно сказать словами В.Г.Белинского о Н.В Гоголе, «комическое одушевление», которое проявлялось как в драме, так и в эпике. В прозе М.А. Булгакова на протяжении всего творческого пути художника присутствовала тяга к комическому, самобытный талант Булгакова-сатирика в разные годы был направлен на такие явления действительности, как революционный утопизм, претензия низовых сословий на гегемонию в стране, мечтания «бывших» о спасении за границей, приспособленчество, бюрократизм, цензура и партийное руководство литературой и театром.

М. Булгаков не был признанным литератором своего времени. Руководство РАППа (самой массовой и влиятельной писательской организации) поощряло вульгарно-социологическую критику, рассматривавшую каждое произведение с классовых позиций, а каждого литератора – с точки зрения социального происхождения и лояльности к диктатуре пролетариата.

А. Кантемир, Д. Фонвизин, Н. Новиков составили славу сатирического направления в русской литературе в XVIII века. Самыми яркими сатириками XIX столетия по праву считаются Н.В. Гоголь и М.Е. Салтыков-Щедрин. В начале XX столетия на литературную арену вышли такие имена писателей-сатириков, как Н Тэффи, А. Аверченко; а позже – Вяч. Шишков, В. Катаев, М. Кольцов, А.Зорич, М. Булгаков, А. Платонов. Среди мастеров советской сатиры и юмора особое жизни место принадлежит М.А. Булгакову. Его произведения до сих пор пользуются жизни огромным вниманием у читателей всех возрастов.

Для осмысления смехового пространства прозы Булгакова нам необходимо определиться с системой понятий: типы комического, юмор и сатира, приемы комического изображения. Самую общую трактовку термина «комическое» находим в пособии для школьников «Литература: справочные

материалы», где в кратком словаре литературоведческих терминов под редакцией Л.И. Тураева сказано: «Комическое (от греч. *komikos* – смешной, веселый) – смешное жизни в жизни и в искусстве» [Тураев 1988: 73]. В определении, приведенном в «Краткой литературной энциклопедии» под редакцией А.А. Суркова, указывается на природу комизма: «Комическое – эстетическая категория, подразумевающая отражение в искусстве явлений, содержащих несоответствие, несообразность или алогичное противоречие, и оценку их посредством смеха» [Шпагин: [http](#)].

Сущность комического ярко проявляется в искусстве, так как оно изображает различные жизненные несоответствия, отклонения от нормы, общественные недостатки с позиции высокого эстетического идеала, который несет в своей душе художник и который он утверждает. Отличие комического от трагического в том, что обратные силы мира жизни для человека являются не разрушительными, а каверзными – мелкими проделками, осложнениями и неудачами.

В литературе существует несколько разновидностей комического: юмор, ирония, сарказм, сатира. Интересно, что П.И. Шпагин в КЛЭ включает в этот ряд и гротеск: «разновидностями и одновременно претворением ... в искусстве являются юмор, сатира, ирония, сарказм, гротеск» [Шпагин: [http](#)]. Это, на наш взгляд, неправомерно. Мы рассматриваем гротеск как приём сатирической типизации, опираясь на определение Ю. Манна в КЛЭ: «ГРОТЭСК в литературе – один из видов типизации (преим. сатирич.), при котором деформируются реальные жизненные соотношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов» [Манн: [http](#)].

Юмор и сатира не только похожи между собой, у них есть важные отличия. Юмористический образ предполагает помимо осуждения со стороны автора и возможную сочувственную оценку, сатирический образ исключает оправдательную позицию автора.

Автор юмористического текста показывает частные недостатки явлений, ситуаций, характеров. Усиливая отрицательную оценку изображаемого, юморист становится сатириком. Ирония и сарказм – это промежуточные между крайними формами комического формы. Условно выражаясь, там, где есть шутка, мы имеем дело с юмором.

Сарказм резче разоблачает явление, его часто трактуют как злую иронию. Продиктованный гневом, саркастический образ едко подвергает насмешкам что-либо.

Юмор – это, по сути, отрицание частного, вторичное в явлении, а сатира – отрицание общего, базового. Юмор чаще всего сохраняет реальные очертания изображаемых явлений, поскольку он показывает только свои особые недостатки как отрицательные. Сатира отрицает феномен в его основных чертах и подчеркивает их неполноценность с помощью их резкого преувеличения. Таковы, например, Сатира Рабле, Свифт, Щедрин, Гоголь. Граница комедии представлена сатирическим образом. Сатира направлена против безобразного, неприемлемого в жизни. Это основное содержание сатирического образа. Он говорит о самых острых противоречиях жизни, но о тех, которые, как кажется художнику, могут быть разрешены путем вступления в борьбу с ними. С одной стороны, сатира стремится воссоздать реальность, до реального раскрытия недостатков и противоречий жизненных явлений, но в то же время сила протеста и негодования в ней настолько велика, что воссоздает эти явления, нарушает пропорции, подвергает насмешкам их, притягивает их в гротескной, искаженной, смешной, безобразной форме, чтобы с особой остротой подчеркнуть их неприемлемость.

Обличать и отрицать изображаемое в словесном искусстве можно и без комизма (без юмора, иронии, сарказма и сатиры). Далек не всякий образ с авторской осуждающей оценкой – сатирический. Сатирический образ – это образ гротескный, в нём сдвинуты жизненные пропорции. Поэтому он и вызывает смех. В силу этого для сатиры в значительной мере характерны

элементы условности, распространяющиеся и на обстоятельства, в которых находится сатирический образ, и на те образы, что его окружают. Поэтому произведения обличительного характера, свободные от тех элементов условности, которые несет в себе гротескное построение сатирического образа, нельзя рассматривать как сатирические.

Условность, тенденциозность, публицистичность, заострение жизненных проблем, нарушение пропорций в изображаемых явлениях составляют отличительные черты сатиры. Сатира в изобразительном искусстве воплощается в форме шаржа или карикатуры. Приемы литературной сатиры – гротеск, гиперболизация, фантастика. Однако сатирическое произведение строится не только на данных приемах, в нем используется широкий спектр приемов комического. Иначе говоря, в сатирическом произведении можно исследовать приемы иронии, сарказма и собственно сатиры.

Нередко говорят о «жанре сатиры». Но сатирическое изображение может организовывать разные по жанру тексты. Сатира, конечно, не жанр. Как верно отмечает Л.И. Тимофеев, сатира не может быть отнесена к одному из родов. Сатира может пронизывать лирическое, эпическое и драматическое произведения. Иногда сатиру по образному языку рассматривают как особый литературный род. Но такой подход, разрушающий общеизвестную и общепринятую систему жанров, пока не имеет тщательного научного обоснования [см.: Тимофеев 1974].

Сатира в нашем понимании – это тип пафоса, связанный с отрицанием, как разновидность комического сатира близка юмору. Среди теоретиков литературы есть расхождения в трактовке места комического в ряду соположенных эстетических категорий. Так, по В. Тюпе, героическое, сатирическое и трагическое противопоставлены комическому, так как первые три вида модальности эстетического сознания воплощают серьезное отношение к миру, а комизм – несерьезное: героика, сатира и трагизм как «модусы художественности едины в своей патетичности серьезного

отношения к миропорядку. Принципиально иной эстетической природы – непатетический комизм, <...> сформировавшийся (по идее Бахтина) на почве карнавального смеха», – пишет ученый [Тюпа 2004: 60]. Нам ближе позиция Г.Н. Пospelова, который ставит юмор наряду с героическим, драматическим, трагическим, сатирическим, романтическим пафосом и пафосом сентиментальности.

Все теоретики литературы отмечают возможность взаимодействия разных типов пафоса (модусов художественности): «Различные модусы художественности могут взаимодействовать друг с другом в рамках одного произведения, что в особенности характерно для литературы XVIII—XXI веков» [Тюпа 2004: 67]; «В художественном произведении в зависимости от его проблематики доминирует один вид пафоса или обнаруживается сочетание разных его видов» [Введение в литературоведение 1988: 112-113].

Среди прозаических комических жанров в русской литературе XX века есть юмористический рассказ, фельетон, сатирический рассказ, сатирическая повесть и уникальные сатирические романы Е.Ильфа и И.Петрова («Двенадцать стульев», «Золотой телёнок»). На уровне эпоса средней и крупной формы не принято говорить о юмористической повести или комическом романе. Это не значит, что повесть или роман, называемые сатирическими, содержат только сатиру и исключают иронию и юмор. Иначе говоря, в сатирическом произведении можно обнаружить разнообразные средства и приемы комизма; говоря о поэтике сатирической прозы, стоит исследовать приемы иронии, сарказма и собственно сатиры.

Все вышеназванное определило **научную значимость** предпринятого нами исследования.

Объект исследования – сатирические повести и роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Предмет исследования – направленность сатиры М.А. Булгакова, поэтика сатирической прозы.

Цель исследования – охарактеризовать проблематику и поэтику сатирической прозы М.А. Булгакова (повестей «Роковые яйца», «Дьяволиада», «Собачье сердце» и романа «Мастер и Маргарита»).

Задачи исследования:

1. Проследить влияние сатирического творчества Н.В. Гоголя на сатиру М.А. Булгакова.

2. Рассмотреть основные тенденции сатирической прозы 1920-30-х годов в изображении советской действительности, выявить связи творчества М.А. Булгакова с литературным контекстом эпохи.

3. Проанализировать художественное своеобразие повести «Дьяволиада».

4. Выявить направленность сатиры и приемы комизма в сатирической повести «Роковые яйца».

5. Охарактеризовать взгляд автора на проблему «нового человека» и средства ее художественного осмысления в повести «Собачье сердце».

6. Представить сатирическое изображение литературной среды в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

В работе нашли применение следующие **методы** литературоведческого исследования: биографический, сравнительно-типологический; методическая часть разработана на основе анализа учебной литературы и обобщения практического опыта.

Практическая значимость работы состоит в том, что она может быть использована в работе учителя литературы.

Теоретическую базу нашего исследования составили труды таких авторов, как литературовед В.М. Акимов, философ М.М. Бахтин, теоретики И.Ф. Волков, В.И.Тюпа, Г.Н. Пospelов, историк литературы и критик Б.Ф. Егоров, советский ученый, автор учебников и работ по сатирической прозе Л.Ф.Ершов, булгаковеды М.О. Чудакова, Е.А. Яблоков, В.Г. Боборыкин, а также авторы работ по теме В.М. Костюков, И.А. Муравьева, В.И. Немцев,

В.В. Новиков, М.Л. Петровский, Л.Д. Фишкова, А.А. Гапоненков, В.А. Головки и др.

Работа имеет следующую **структуру**: введение, две главы, приложение методического характера, заключение и список использованной литературы, включающий 64 источника.

Работа **апробирована** на XI Международном молодёжном научном форуме «Белгородский диалог – 2019. Проблемы филологии, всеобщей и отечественной истории» (Белгород, 17-19 апреля 2019 года).

ГЛАВА 1. ПРЕЛОМЛЕНИЕ ОПЫТА ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ И СОВРЕМЕННОСТЕЙ В САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА

1.1. Влияние Н.В. Гоголя на сатиру М.А. Булгакова

Михаил Афанасьевич Булгаков – художник чрезвычайно правдивый и чуткий. Настолько чувствительный, что он видел далеко вперед, он видел несчастья государства, которое формировалось на его глазах. Сатира Булгакова сродни Гоголю и он достойно продолжил свои традиции.

Исходя из биографических данных, можно предположить, что основной моделью для творчества М.А. Булгаков выбрал Н.В. Гоголя. Об этом свидетельствуют данные П.С. Попова, что «Михаил Афанасьевич с младенчества был привязан к чтению и письму. Первый рассказ «Похождения Светлана» был написан им, когда автору было всего семь лет. Девятилетнего Булгакова отмечал Гоголь, писатель, которого он всегда ставил для себя образцом и любил больше всего из классиков русской литературы» [Попов 1988: 156]. Что касается оценок М.А. Булгакова, то они следующие: Б. Соколова: «... есть очень точная формула творчества Булгакова – его жизненный опыт был тем, что он читал. Даже события реальной жизни, которые происходили на его глазах, Булгаков впоследствии прошел через призму литературной традиции, и старые литературные образы были преобразованы и начали новую жизнь в произведениях Булгакова, освещенных новым светом его гения» [Соколов 2007: 44]. Можно утверждать, что Н.В. Гоголь был для М.А. Булгакова «идеальной моделью» профессионала, которая необходима любому творчески одаренному человеку на начальном этапе развития своего творческого потенциала.

Действительно, гоголев-мыслитель, гоголев-художник играет главную роль в становлении и эволюции Булгакова, он живет в писаниях писателя, беседы с родственниками, друзьями, прямые и косвенные ссылки на гоголевские тексты в произведениях искусства писателя XX века.

Вся проза Булгакова заставляет нас вспомнить гоголевскую «формулу»: человек – такое удивительное существо, что он никогда не может внезапно подсчитать все свои достоинства, и чем больше вы смотрите, тем больше новых функций, и их описание будет бесконечным» [Немцев 2004: 21].

В письмах Булгаков называет Гоголя «известным человеком» и «великим Мастером» [Немцев 2004: 89]. И в то же время отношение к великому русскому писателю не было однозначно преклоненным для Булгакова. Его беспокоили различные аспекты гоголевского наследия. Определить природу и масштаб воздействия Гоголя на Булгакова – значит понять многое в булгаковском видении окружающей действительности, понять некоторые существенные черты его творчества. Гоголь для Булгакова – «факт личной биографии». Гоголь оставался для него современным и актуальным писателем, Булгаков чувствовал в нем своего союзника в борьбе против пошлости, мелкобуржуазных ограничений, с бюрократической рутинной, воскресшей из пепла старого мира... », – так ответил М.А. Булгаков на вопрос своего друга и будущего биографа П.С. Попова. Эти чувства М.А. Булгаков перенес через всю свою жизнь, через все свои произведения. И даже в последние годы своей жизни, когда Михаил Афанасьевич чувствует себя не важно и его захватывает психическое заболевание и он начинает писать одно за другим письма, адресованные советскому правительству, с просьбой разрешить ему выехать за границу, даже в этот трудный для него момент М.А. Булгаков поворачивается к Гоголю и использует в одном из таких писем ряд отрывки из гоголевской «Авторской исповеди» (расширенный эпиграф): «Чем дальше, тем интенсивнее во мне было желание быть современным писателем. Но в то же время я видел, что, изображая современность, нельзя быть в такой высокой степени настроенный и спокойный условие, которое необходимо для производства большого и слаженного труда. Настоящее слишком яркое, слишком трогательное,

слишком раздражающее; ручка писателя бесчувственно уходит в сатиру» [Агеносов 2019: 95].

Обратимся непосредственно к творчеству Булгакова и попытаемся выявить те элементы поэтики, стиля, языка, которые М.А. Булгаков позаимствовал у своего Мастера, то есть то, что мы называем гоголевскими «корнями». Самые первые известные нам произведения Булгакова показывают, что это предпочтение Гоголя не было независимым от его собственного творчества – наоборот, утверждалось, что оно напористо на все, стало литературным фактом.

В сентябре 1922 г. Булгаков опубликовал рассказ «Приключения Чичикова». История зародилась как резкая прямая реакция писателя на странные, с его точки зрения, контрасты для революционной страны: с одной стороны, он стал совершенно обедневшим, раздираемым недавней войной и просто испытывавшим голод, трудящихся, в том числе и работающая интеллигенция, с другой – сытая, довольная жизнью, отчасти, возможно, бизнесмены, в которых нуждается республика, и отчасти очевидные жулики. Булгаков строит фельетон, раскрывая качества гоголевских героев, уже знакомых в новой обстановке. «Он рисует сатирическую картину деятельности частных предпринимателей, грабящих молодое государство, которое встает на ноги только после гражданской войны. Автор создает комические ситуации, вызванные новыми сокращенными названиями учреждений, к которым москвичи еще не привыкли, а сам автор несколько сомневается» [Агеносов 2019: 89]. Так, Чичиков арендует компанию «Пампуш на Твербуле» и зарабатывает на ней миллиарды. Позже выяснилось, что такого предприятия не существует, а аббревиатура означает «Памятник Пушкину на Тверском бульваре».

Ведущая тема творчества М.А. Булгаков 1920-х годов – революция, братоубийственная война и её последствия. Основная книга этого периода – «Белая гвардия». Она написана с опорой на литературную традицию, в речи повествователя часто прямо слышен голос автора – речь русского

интеллектуала, выросшего на русской классической литературе (многие произведения и писатели упоминается в романе). В стиле «Белой гвардии» ощутимо «присутствие» Гоголя. Здесь мы находим пример игривого подражания стилю «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» с их повторами, восклицаниями и гиперболами: «*В поздней ночи угольная тьма лежала на террасах лучшего места в мире – Владимирской горки*»... » [Булгаков 1997, т. 4: 23].

Важным инструментом раскрытия сатирического содержания произведений обоих авторов является язык. Для них было характерно серьезное, вдумчивое, глубоко сознательное отношение к этой стороне их произведений. Также широко используются различные приемы сатирического изображения: гротеск и гипербола, юмор, ирония, пародия. «Особое место среди них принадлежит иронии, поскольку она служит средством выражения авторской оценки» [Новиков 1996: 121].

Так, традиция Гоголя оказала сильнейшее влияние на Булгакова, нашла блестящее развитие в его работах на материале советской действительности. Эта точка зрения позволяет нам рассматривать философские эстетические концепции писателя с точки зрения их «происхождения» в мировоззрении, в мышлении и личности автора. Определенно близок обоим писателям сатирический пафос (оба оказались талантливыми сатириками в рассказах, повестях и пьесах). И в конечном итоге сатирики Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков, отрицая определенные социальные пороки, несут в себе утверждение нетленных моральных ценностей.

1.2. Советская действительность в сатирической прозе 1920-30-х годов

И. Кант писал: «Провидение дало людям три утешения в горести: надежду, сон и смех», и, говоря о пользе смеха, он отметил, что «душа, таким образом, становится врачом тела» [Тураев 1988: 44]. Традиция смеха в мировой истории процветает в переходные периоды, когда одно общественное образование заменяется другим, и происходит глобальная переоценка духовных и моральных ценностей. В такие периоды раскрывается относительность того, что казалось твердым и непоколебимым, происходит комический спад доминирующей идеологии, возникает другая связь между старым и новым. По законам комического смеха, порожденного жесткой социальной критикой, он может быть начальным элементом разрушения социальных основ.

Традиционно в истории русской литературы XX века комическое искусство называлось искусством сатиры (Л.Ф. Ершов). Понятие «сатирическая проза» также включало юмористические произведения, поэтому в качестве синонима использовалось определение «сатирический рассказ», «юмористический рассказ». Мы также не можем преодолеть эту традицию, хотя термин «сатира» уже понятия «комическое».

«Сатира – это...вид комизма: уничтожающее осмеяние изображенного, раскрывающее его внутреннюю несостоятельность, его несоответствие своей природе или предназначению, идее»[Шпагин: <http>].

Сатирические писатели составляли очень важную часть литературы 1920-х и 1930-х годов. Русские сатирические писатели в годы советской власти отличались смелостью и откровенностью в своих высказываниях. Все они были наследниками русского реализма XIX века. Имя Михаила Булгакова стоит в одном ряду с такими именами в русской литературе, как М. Зощенко, А. Толстой, Илья Ильф и Евгений Петров, А. Платонов.

Советская сатира практикуется почти исключительно в сфере идеологии и светского быта; по своей природе она делится на «внешнюю», что обличает капиталистическую реальность («Блек энд уайт», 1926, Маяковский) и «внутреннюю», в которой отрицание особых недостатков советского общества сочетается с общим представлением позитивного начала. Также параллельно с официальной сатирой существуют сатирическая литература и живые издания народных жанров, запрещенные к публикации. То есть в неофициальной сатире в большей части преобладали гротеск и фантазия, высокоразвитые утопические и антиутопические элементы («Собачье сердце» и «Роковые яйца» в 1925 году; «Мы», 1920).

Маяковский подвергает насмешкам бюрократию («Прозаседавшиеся»), мелкую буржуазию, грабеж, советское коммунистическое чванство, «победоносиковщину». Пьесы сатирического характера «Клоп», «Баня» представляют нездоровую психологическую ситуацию 20-х годов, нуждаются в хорошем сотрясении мозга. Маяковский продолжает традицию Салтыкова-Щедрина, применяя гиперболу, гротеск, живые интонации разговорной речи, используя преднамеренное искажение грамматических форм, архаизмы. Находясь за границей, Маяковский увидел нечто положительное, чему можно и нужно учиться. При этом Маяковский видел острые социальные противоречия в западных странах, что нашло отражение в стихах: «Париж», «Блек энд уайт» [Юшин 2001: 109].

Творчество Михаила Зощенко – это редкое специфическое явление, он продолжил традиции Гоголя, Лескова и раннего Чехова. Зощенко создал свой уникальный художественный стиль. Художественная безвкусица, вульгарность, бедность, умственная бедность были главными целями его работы. Его считали классиком юмористической литературы. Первая книга «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова», представляет собой сборник пространных анекдотов, в котором все герои являются торговцами, пытающимися приспособиться к новым условиям жизни. Странный дисбаланс их требований и умственная бедность появляются в нелепых и

безобразных ситуациях. Наиболее важной фигурой является рассказчик, язык, наполненный уличным жаргоном, грамматическим абсурдом, который разоблачает как себя, так и тех, о ком он говорит. Юмор Зощенко выразил глубокие соболезнования так называемому человечку, «который погиб в годы великого распада социальных и человеческих отношений». Автор зло издевался над цинично рассчитанными торговцами удачи, умными злодеями и ублюдками («Матрешка») «Гримасы нэпа», «Дама с цветами», «Няня», «Отсутствие комфорта»). Интересен герой рассказов, «который почти никогда не появлялся в русской литературе», а также техника маски, с помощью которой он обнаружил аспекты жизни, которые другие сатирики игнорировали.

Сатира Ильфа и Петрова проявляется в тесном сближении с юмором; можно назвать это юмористической сатирой. «12 стульев» – приключенческий (авантюрный) роман. Остап Бендер наделен определенной художественной функцией – «лакмусовой бумажкой», которая раскрывает самое сокровенное из всего, с чем он сталкивается. У него есть черты, которые приближают его к герою классического европейского романа 19-го века («Красное и черное» Стендаля, «Утраченные иллюзии» Бальзака). Из-за чувства социальной депривации эти герои готовы ко всем видам повседневной жизни и моральным компромиссам, делая их «на пути вверх». Их упадок в жизни показал трагическую несовместимость человечества с индивидуалистическим идеалом. Остап Бендер отличается от них тем, что живет в другое время и в другой исторической среде. Только это различие делает его странным аналогом его «старшим» литературным предшественникам и меняет образ «лжеца» того же типа. Ильф и Петров пытаются пародировать советскую реальность в ромовом роле, например, на идиотские клише («пиво делают только члены Союза» и т.д.). Сегодня о Бендере говорят как о типе творческого человека, предпринимателя, даже как о предтече образа Воланда (так как он наказывает порок, использует нечистоплотных людишек, а добродетельных не трогает). Эти трактовки,

конечно, не что иное, как забавные штудии. Авторы 1920-х годов не могли предвидеть возвращение этого типа авантюриста и проходимца в жизнь. Хотя пророчества, конечно, имели место. Сатирики не только стремились уловить уродство жизни, порожденное социальными катаклизмами, но и обрести черты своего рода пророчества, подобного «пророческому» роману Замятина «Мы» [см.: Хализев 1999 : 45].

Таким образом, реальность 1920-х годов казалась современникам настолько сюрреалистической, что появление фантастического гротеска в литературе этого периода вполне закономерно. Он присутствует в творчестве реалиста Горького («История героя»), молодого Каверина («Драка, или Вчера на Васильевском острове», рассказы первой половины 20-х годов), Ю. Тынянова («Воск», «Лейтенант Кижэ»), А. Грина («Канат», «Крысолов», «Серый автомобиль», другие рассказы), М. Булгакова («Собачье сердце», «Роковые яйца»). Сюжет в гротескной прозе фантастический и сюрреалистический.

Среди мастеров советской сатиры и юмора особое место принадлежит М.А. Булгакову. Этот автор откликался на все уродства новой действительности, часто спорил с Маяковским, о чем писал Е.А. Яблоков в большой статье «Они сошлись» [см.: Яблоков 1994]. Булгаков-сатирик способен видеть зло и показывать его проявления в различных формах, вызывать у него гнев и отвращение. Сатира Булгакова, которая, по мнению К. Симонова, имеет форму «свирепого гротеска», является способом отрицания уродливости в жизни, а также формой утверждения общечеловеческих ценностей. Смех в прозе Булгакова носит очищающий характер. К фантастическому гротеску обращается Булгаков и в «Роковых яйцах», и в «Дьяволиаде». Гротескный принцип типизации приходит на смену традиционным реалистическим средствам типизации образа.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПРОБЛЕМАТИКИ И ПОЭТИКИ САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ М.А. БУЛГАКОВА

2.1. Раннее сатирическое творчество М.А. Булгакова. «Дьяволиада»: художественное своеобразие повести

Ранняя проза М. А. Булгакова была написана в начале 1920-х годов с небольшим интервалом во времени, отражая, конечно, тогдашнюю идеологическую позицию писателя, его отношение к революции и социальные проблемы послереволюционного периода. Булгаков принял революцию, на которую возлагал большие надежды и полагал, что социальная революция такого масштаба возродит человеческую личность и вернет обычным людям их веками попранное достоинство.

Однако в 1920-х годах автор понял, что эти большие и хорошие надежды не сбудутся. Он был ошеломлен своим открытием «хаоса в умах», неумелого руководства и отсутствия культуры, которое распространилось в первые годы после войны и с началом восстановления экономики, но следует подчеркнуть, что Булгаков всегда был очень честный человек во всех общественных обстоятельствах и как гражданин, и как художник-сатирик, поэтому он не был разочарован во времена раннего творчества, когда он объявил о допущении социалистической революции, хотя он не мог игнорировать многие негативные аспекты растущего общества даже тогда [Чудакова, 2006].

Его сатира никогда не была разрушительным, нигилистическим отрицанием и высмеиванием чего-то нового, как написала об этом вульгарная социологическая критика. Он прятался под маской юмористического переосмысления событий современной российской действительности и был нацелен на критику негативных явлений, целью которых было отстаивать высокие моральные идеалы и позитивные

ценности. Автор понял, что социальные потрясения и катаклизмы изначально принесли много трудностей и человеческих страданий. Часто его собеседником становится бюрократ, а художник подвергает его неослабной критике.

Это произошло не сразу. Первые документальные и художественные произведения М. Булгакова были в основном зрелищными. Как справедливо отметили исследователи, ранние рассказы и короткие фельетоны автора были мягкими, окрашенными хоть и не нежным юмором, но все же они были далеки от страстного осуждения пороков тоталитарной системы, как мы видим в его более поздних работах. Во многом это было связано с тем, что эти пороки были не совсем очевидны в начале советской власти, а сам Булгаков еще не стал профессиональным сатириком.

В ранних работах М.А. Булгаков шутивно, а иногда и гениально высмеивал, по словам автора, *«неисчислимыя уродства нашей жизни»* [Фоменко 2009: 84]. Если сравнить текст рассказа с историческими источниками (письма, дневники, мемуары и т. д.), произведение станет проявлять специфику творческого воображения писателя, покажет, что и как из реальности переосознавалось, превращалось и обобщалось в реальности художественной, как создавалось множество ярких, типичных персонажей на основе конкретных фактов. Автор переосмысливает порядок событий и заменяет реальные имена вымышленных персонажей.

В 1921-1923 году, когда Булгаков искал свой стиль, новые формы воссоздания жизни, для него как для гражданина и писателя, честного и правдивого, главной трудностью были не идти по пути конъюнктуры, свойственной многим из его современников, особенно пролетарских писателей-пропагандистов. Он не мог и не хотел плыть по течению, быть равнодушным. Уже его ранние работы, как мы видели, свидетельствуют о том, что М. Булгаков сумел заметить негативные тенденции времени. Опыт ранней работы был очень полезен для него в будущем. Это было в начале 20 х, в написании рассказов, которые были своего рода маленькой

лабораторией, его талант писателя-сатирика был отточен. И поэтому их можно рассматривать как своего рода увертюру к более серьезным, социально значимым сатирическим произведениям, которым, прежде всего, стала повесть «Дьяволиада».

«Дьяволиада» была напечатана в 1924 году в сборнике «Недра» (№ 4) с подзаголовком «Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя». От начала и до конца повествования все в созданном, странном, загадочном и мистическом мире, созданном писателем, неоднозначно, парадоксально, сюрреалистично и расплывчато. Кажется, сюжет очень прост: близнецы доводят до безумия маленького чиновника Короткова, занимающего скромную должность клерка в вымышленном заведении «Спимат». «Но даже сама служба чиновника кажется неоднозначной: что это за служащий, если он ничего не делает, не занимается какой-либо общественно-полезной деятельностью». С самых первых строчек читатель получает основные сведения о главном герое: *«товарищ Коротков – "нежный, тихий блондин" уже одиннадцать месяцев служил делопроизводителем в Спимате»* [Булгаков1995 т.1: 412].

Авторская ирония заставляет задуматься с самых первых строчек истории. Даже его благородное древнерусское имя Варфоломей и физические качества следует воспринимать в противоположном смысле этого слова. Коротков в рассказе – высокий человек, и это общепринятое физическое преимущество человека выступает в резком контрасте с мелкой природой и поведением близорукого и жалкого существа. Наивно порядочный, угнетенный, абсолютно непрактичный, он стоит в позе несправедливо обиженного «маленького» человека. Точно такая же авторская ирония прослеживается в имени «Варфоломей», старинном, изначально русском, присутствующем во многих библейских хрониках. Но Варфоломея Короткова с его чертами характера и поведением отличают скучность и слабоумие, он, конечно, персонаж, далекий от близких автору,

это не типичный булгаковский интелlectual, талантливый мастер или изобретатель, не творец.

В ходе повествования становится очевидным, что в Короткове нет ничего библейского, а тем более пророческого. Он, скорее всего, напоминает мелкого неприметного чиновника, блестяще выведенного Гоголем и Достоевским в свое время. Все неприятности главного героя начинаются с того, что зарплата сотрудников Спимата выплачивается с опозданием. Более того, как бы трагикомично это ни было, она выдаётся не деньгами, а продуктами производства.

Как отмечает автор в произведении, *«Коротков, нежный, тихий блондин всю ночь проверял заработную плату в полученных пачках; из трех коробок спичек были зажжены только шестьдесят три, но одна из них загорелась настолько, что в глаза попали огненные брызги, и на следующее утро он был «слишком осторожен», и ему пришлось идти на работу с повязкой слева на глаз. А на рабочем столе его уже ждала бумага, где был задан вопрос "будет ли экипировка передана машинистке"»*. Коротков идет за советом к руководителю [Булгаков 1995: I, 37].

И здесь снова возникает случайное недоразумение, которое приводит к трагическим последствиям. Герой осмелился выразить свое неуважение человеку, стоящему перед дверью управляющего. Кроме того, «близорукий Коротков сделал то, чего не должен был делать, он обиделся» [Булгаков 1995, т. I : 415]. И оказалось, что бывший менеджер был уволен, а перед дверью появился новый – всемогущий, властный, грубый, быстрый, некультурный и неграмотный. *«Лысый квадрат неожиданно разозлился»*. Его глазах вспыхнули желтоватые искры. *«Вы, товарищ, – сказал он, оглушая Коротков грохотом – настолько недоразвиты, что не понимаете смысл простейших служебных надписей»* [Булгаков 1995: I, 418].

На следующий день Коротков получает приказ: *«За недопустимо халатное отношение к своим обязанностям, вызывающее вопиющую путаницу в важных служебных бумагах, а равно и за появление на службе в*

безобразном виде разбитого, по-видимому, в драке лица, тов. Коротков увольняется с сего 26-го числа, с выдачей ему трамвайных денег по 25-е включительно». Параграф первый был в то же время и последним, а под параграфом красовалась крупными буквами подпись: «Заведующий Кальсонер»» [Булгаков 1995 т.1: 419].

Коротков подавлен и одновременно возмущен увольнением, хочет объясниться с начальником и не может его застать, тот появляется то бритым, то с бородой, куда бы ни прибегал Коротков, оттуда Кальсонер уже отбывал. В определенные моменты своих странствий по служебным кабинетам герой начинает сомневаться – Коротков он или Колобков, у него к тому же украли деньги и документы, над ним все потешаются, его обвиняют в разврате. А все случилось из-за того, что новый начальник Кальсонер писал свою фамилию с маленькой буквы, делопроизводитель прочитал её как слово «кальсоны» и внес в распоряжение. Вот за эту ошибку он поплатился жизнью.

И с этого момента начинается всё более фантастическое развитие сатирического сюжета. «На Короткова никто не обращает внимания: якобы, все заняты и работают. Появление рабочей атмосферы создается в Спимате, поскольку здесь нет серьезной работы. Он создает некую теневую империю, чьи жители «меняются и выходят», мешают бумажные рулоны, активируются лихорадочные от десяти до четырех, а реальные вещи либо замедляются, либо даже откатываются» [Гапоненков 2008: 98].

Важно подчеркнуть, что приключения Короткова развиваются на очень реальной почве в первой половине истории, хотя в то же время персонажи и действия, представленные М. Булгаковым, кажутся фантастическими. Однако по мере развития сюжета фантастический фон постепенно становится объективной реальностью. Булгаков настолько умело соединяет явление и состояние человеческой души во что-то другое, что фантастические события, которые разворачиваются с калейдоскопической

скоростью, кажутся вполне реальными в условиях существования бюрократической системы.

Одержимость дьяволом пронизывает страницы повести. Читатели вместе с героем теряются в бесконечных лабиринтах, бездумных движениях в офисах, где много шума, шума, суеты – а в огромном девятиэтажном здании нет абсолютно никакой реальной деятельности. Коротков с запутанными и противоречивыми высказываниями обращается к разным лицам, занимающим конкретные должности в органах управления. Судьба героя зависит от них в принципе. Примечательно, что его слушают, но никто не понимает, не сочувствует, не воспринимает это всерьез и не уделяет достаточного внимания бессмысленности его речей.

Что еще хуже, бюрократический аппарат, показанный Булгаковым в этой истории, подорван изнутри наушниками и доносами, завистью и подсиживанием другого. Булгаков до сих пор не осмеливался размышлять над такими гнусными явлениями тех лет (более открытым и саркастичным образом он даст этому достойное отражение в романе «Мастер и Маргарита»), но постепенно такая тема будет нарастать в произведениях.

Интересно, что Кальсонер не долго продержался на службе, его уволили так же скоро, как назначили. В те годы людей часто бросали на карьерную лестницу, как фишки на шахматной доске, и увольняли за слухи, обвинения или по прихоти лиц и организаций высшего уровня без уважительной причины.

С первых глав повести одним из ключевых слов становится в ней слово «страх»: «Страх пополз через черные окна в комнату» [Булгаков 1995 т.1: 427], страх сковал Короткова, отобрал у него способность осознавать себя и ситуацию. Универсальный страх, глубоко укоренившийся в тоталитарном обществе, позволял любому быть уволенным со своего поста после рабочего дня. Важно отметить, что бюрократические проволочки, связанные с выдачей удостоверения личности, также являются сатирическими. Вспомним, как Коротков теряет не только работу, но и паспорт, который был похищен

некоторыми Колобковыми в результате трамвайной аварии. Полностью перегруженный Коротков возвращается в заведение в «маленьком здании неприятной архитектуры». Герой возмущен равнодушием и бессердечием представителей госучреждений, разобраться в которых нет никакой возможности, он ищет бюро претензий, но попадает в него случайно, так как иначе при чехарде переездов и реорганизаций что-либо найти и чего-то добиться невозможно. Вот серый мужчина, склоненный и мрачный, который смотрел не на Короткова, а где-то сбоку, спросил: *«Куда ты идешь? «Я, товарищ Коротков, у которого вы только что украли документы ... Все и вся ... вы можете забрать меня ...» «Очень просто», – подтвердил мужчина на крыльце. – Так позволь мне ... – Пусть Коротков придет лично. – Вот и я, товарищ Коротков. – Дай мне сертификат. «Они просто украли его у меня, – простонал Коротков, – они украли его, товарищ, молодой человек с усами. – с усами? Это поэтому Колобков. Постоянно он. Он работает в нашей области. Они ищут это сейчас. «Товарищ, я не могу, – крикнул Коротков, – я должен идти к Калсонеру в Спимат». Отпусти меня "Дай мне сертификат, что ты его украл". – У кого? – От Брауни»* [Булгаков 1995: I, 432].

Игра слов в структуре этого фантазмагорического диалога не редкость. В этом контексте следует подчеркнуть, что игра с удостоверением личности имеет очень специфическое политическое значение. Как видим, должно предъявить справку о том, что Коротков является владельцем этого документа, чтобы получить сертификат, подтверждающий должность работника. А «домовой» (так значитесь должность руководителя жилуправления, управляющего домом) умер *«По случаю смерти свидетельства не выдаются»* [Булгаков 1995: I, 428].

Бюрократия, согласно замечанию Булгакова, является одним из худших зол в любом обществе, приводя в этом случае к бесконечному движению в порочном круге среди рабочих. Поведение человека в таких условиях становится непредсказуемым. История с паспортом, помноженная на

быстрый ход событий, когда Коротков в бесконечной гонке пытается защитить себя, приводит героя к безумию и смерти.

После знакомства с образом Короткова возникает законный вопрос: что мы можем сделать в первую очередь в связи с его трагедией? Очевидно, трагедия связана с наличием бюрократической государственной машины, которая обезличивает человеческую личность. Конечно, есть несколько и других причин, в том числе естественная слабость героя, умственные ограничения и близорукость, а также неспособность сопротивляться, что ставит его в положение мученика. «Но все это – сопутствующие причины, почему он несчастный и беспомощный человек. Но в бюрократии человек сводит себя к придатку общего государства. В устройстве государственно власти России Булгаков видит главный корень зла. Точно такое же сатирическое осуждение автор подвергает явной бездеятельности массы слуг, мелких чиновников, которые совершают лишь пустые движения в отделах и отделах» [Гапоненков 2008: 99].

Примечательно, что Булгаков использует набросок общих социальных характеристик при представлении некоторых действующих лиц, отражающих их индивидуальные характеристики. Человек "в синем" кричит пустые слова и бессмысленные лозунги, как: *«Товарищ! Без истерики. Конкретно и абстрактно изложите письменно и устно, срочно и секретно – Полтава или Иркутск? Не отнимайте время у занятого человека! По коридорам не ходить! Не плевать! Не курить! Разменом денег не затруднять! – выйдя из себя, загремел блондин»* [Булгаков 1995: I, 440].

Булгаков сознательно не рисует галерею с развитыми общественно-типичными персонажами, а создает обобщающий типичный портрет бездушных бюрократов, в центре которого находятся Коротковы. Автор «Дьяволиады» продолжает традиции Гоголя и Щедрина, раскрывая бюрократический аппарат правительства, и создает образы, которые во многом напоминают мэров Щедрина в «Истории одного города». Булгаков рисует, как Маяковский, эту машину в гиперболической форме. Чиновник не

хочет слышать призыв Короткова о помощи. Бездушная машина, как вращающаяся турбина, испускает целый поток бумаг, «глубоких» и «уходящих», от которых никто не может быть спасен, включая бюрократов.

Блондин стал «бешено подписывать старичковы листки и швырять их секретарю, который ловил их с радостным урчанием.

– Черт с ним! – загремел блондин, – черт с ним. Машинистки, гей!

Он махнул огромной рукой, стена перед глазами Короткова распалась, и тридцать машин на столах, звякнув звоночками, заиграли фокстрот. Колыша бедрами, сладострастно поводя плечами, взбрасывая кремовыми ногами белую пену, парадом-алле двинулись тридцать женщин и пошли вокруг столов.

Белые змеи бумаги полезли в пасти машин, стали свиваться, раскраиваться, сшиваться. Вылезли белые брюки с фиолетовыми лампасами. «Предъявитель сего есть действительно предъявитель, а не какая-нибудь шантрапа». «И-и-и-и, – тоненько заскулил Коротков и сталбиться головой об угол блондинова стола» [Булгаков 1995: I, 441].

В «Дьяволиаде» главной заботой Булгакова является то, что бюрократия и рабство неразрывно связаны. Правящие бюрократы Советского Союза обманывают и обманывают всех маленьких чиновников, которые зависят от них. В результате последние, доведенные до тупости всей бездуховной ситуацией, становятся механическими исполнителями воли бюрократических боссов.

Главный герой Коротков и многие его коллеги находятся в фантастической ситуации, в которой возможны всевозможные сюрпризы и парадоксы. Сатирический писатель умело использует технику художественного гротеска, которая помогает ему точно определить недостатки бюрократической администрации. Кроме того, один фантастический эпизод, кажется, пересекается с другим, усиливая сатирическую направленность всей истории.

Писатель воссоздаёт цепь уродливых явлений, мельчайшие звенья которых тесно связаны. Серия глупостей стремительно растет по принципу «снежного кома». Какова природа этого художественного устройства? «Прежде всего, в совокупности событий, вызванных общей растерянностью, черных демонических кошек (по словам героя) одним словом – чертовщина» [Гапоненков 2008: 90]. Примечательно, что мистическая сила в их злодеяниях не выходит за пределы бесконечности, что картина не распространяется на большие масштабы и широкие обобщения. В этом отношении критик даже провел аналогию между вечно-философским Воландом («Мастер и Маргарита») и маленьким бюрократическим демоном в «Дьяволиаде». По словам М. Попова, «такой дьявол неприятен только потому, что он нападает на социальную среду как вирус и уничтожает ее изнутри. Но это не препятствует развитию основной идеи писателя, которая пророчески доказала опасность и бесчеловечность всей советской бюрократической системы. Строго говоря, главный герой Коротков умирает в этом дьявольском вихре» [Попов 1988: 33].

Повесть «Дьяволиада» показала, что автору удалось комическая картина, созданная с помощью широкоформатного гротеска и символического абсурда. Кроме того, автор «Дьяволиады» сатирическим взглядом отметил некоторые негативные стороны институциональной жизни. Хорошо известно, что в начале 1920-х годов многие авторитетные заведения находились в бывших отелях или других развлекательных заведениях. Ирония автора, конечно, заключается в огромном количестве так называемых «Спиматов», претендующих на роль крупного государственного аппарата. Но за вымышленной атмосферой скрывается не только детальная метафора. Сам объект расположен в бывшем ресторане, сотрудники притворяются сидящими под хрустальными люстрами, украшен золотыми принтами.

Таким образом, анализ работ раннего творческого периода Булгакова, вызывает вопрос о демократическом характере его взглядов, реализме его художественного метода и, несомненно, сатирическом таланте. Как

упоминалось выше, ранняя сатирическая проза писателя (особенно его рассказы, фельетоны и «Дьяволиада») демонстрирует способность автора замечать негативные явления жизни, низвергать их и говорит о бескомпромиссном отношении к деперсонализации человека, Булгаков высмеивает доминирование бюрократии в советских учреждениях. Эта позиция придает внутреннюю целостность многим его произведениям начала и середины 1920-х годов и, в том числе, наиболее зрелым идейно-художественным решениям «Дьяволиады».

2.2. Сатирическая повесть М.А. Булгакова «Роковые яйца» : особенности жанра и поэтики

«Роковые яйца» – вторая часть московских фантастических повестей М.А. Булгакова. Повесть была впервые опубликована в 1925 году. Она также была опубликована в сокращенном издании под названием «Луч жизни». Время действия – 1928 год. Главный герой, талантливый зоолог, профессор Владимир Ипатьевич Персиков, открыл странный красный луч, благодаря которому живые организмы быстрее развиваются. В это время неизвестная болезнь уничтожает всех кур в стране. В связи с этим руководство государства решает использовать «удивительный луч» Персикова, чтобы возродить популяцию этой птицы в стране. Однако из-за глупой путаницы кириных яиц и яиц рептилий, погибает множество людей.

В повести «Роковые яйца» сюжет разворачивается в двух местах. Это, прежде всего, Зоологический институт на центральной улице и квартира профессора Персикова на Пречистенке. Такая пространственная организация характерна для Булгакова: в романе «Белая гвардия» квартира Турбиных играет центральную роль, а в повести «Собачье сердце» – московская квартира профессора Преображенского. Однако, художественное пространство повести «Роковые яйца» более сложное и напоминает три

круга: центральный определяется Зоологическим институтом и помещением профессора, за ним – Москва, третья – Московская область.

Москва живет два целых жизненных цикла, которые состоят из трех основных этапов: полный упадок, вызванный событиями революции и гражданской войны, послевоенное восстановление и, наконец, быстрое расцветание.

Развитие первого круга жизни вписывается в небольшую первую главу, которая, однако, длится всего лишь девять лет (с 1919 по 1928 год). События второго цикла, которые вписываются в один год (с весны 1928 года по весну 1929 года) и посвящены самой истории, первая глава которой служит своего рода введением в основное действие. Москве удается летом 1928 года пережить три страшных события, которые также можно рассматривать как три орбиты развития крупной катастрофы. Первый полный цикл включает в себя следующие фазы: развитие и рост кризиса, полный спад, начало восстановления и, наконец, расцвет. Этот ход занял менее десяти лет. Причины упадка 1919-1922 годов не указаны, но, скорее всего, этому послужила гражданская война.

Самое главное, что привлекает внимание, – это огромная жизненная сила, присущая городу, упрямая воля к жизни. В повести Булгакова Москва будет иметь сильную защиту от катастроф и способность восстанавливаться. Однако в конце первой главы, казалось бы, привычная жизнь заканчивается словами: «А летом 1928 года произошло то невероятное, ужасное ...» [Булгаков 1995: II, 308].

В центре повести – открытие гениального ученого Персикова (возможно, Булгаков намекает на известного ученого Абрикосова): Он принимает решение продолжить работу над изучением таинственного луча. Последний аккорд второй главы звучит как предзнаменование катастрофических событий: *«На Пречистенском бульваре рождалась солнечная прорезь, а шлем Христа начал пылать. Взошло солнце»*. [Булгаков 1995: II, 313].

Луч, который профессор хочет использовать в качестве инструмента для получения опыта, внезапно превращается из источника жизни в источник угрозы. Купол Храма Христа-Искупителя становится своего рода маяком во второй главе. Картины, на которых изображен этот купол, сияющий только в бледную ночь месяца и затем в лучах весеннего солнца, обрамляют повествование об открытии «луча жизни». Просветленный огненным светом, «шлем Христа» также играет роль тревожного знака, тем более что ярко освещенный, пылающий огонь в контексте повести наделен угрожающей мистической тенью, символизирующей небесный гнев, как показано во второй главе, или вмешательстве адских сил.

В третьей главе происходит событие, которое включает в себя неизбежное катастрофическое явление. Благодаря экспериментам, проведенным профессором Персиковым и его помощником Ивановым, в здании института произошла мини-катастрофа: *«Опыты эти дали потрясающие результаты. В течение 2-х суток из икринок вылупились тысячи головастика. Но этого мало, в течение одних суток головастики выросли необычайно в лягушек, и до того злых и прожорливых, что половина их тут же была перелопана другой половиной. Зато оставшиеся в живых начали вне всяких сроков метать икру и в 2 дня уже без всякого луча вывели новое поколение, и при этом совершенно бесчисленное»*. [Булгаков 1995: II, 315]. Таким образом, на страницах повести катастрофа впервые реализуется в меньших масштабах.

В отличие от повести «Дьяволиада», а также романа «Мастер и Маргарита», в повести «Роковые яйца», похоже, нет мистики. Тем не менее, мистическая аура, несомненно, присутствует. Эксперимент, проведенный Персиковым, описывается в работе как «важный и загадочный». Звонящая тишина, сумерки, тревожный рассвет, пылающий шлем Христа – все это способствует тому, что научно-фантастическая история пронизана сверхъестественной атмосферой.

В повести «Роковые яйца» автор подчеркивает единство человека и животного, потому что умирают не только лягушки, но и сторож Влас: *«Причина смерти его, впрочем, была та же, что и у бедных гадов, и ее Персиков определил сразу: – Бескормица! Ученый был совершенно прав: Власа нужно было кормить мукой, а жаб мучными червями, но поскольку пропала первая, постольку исчезли и вторые.... Дальше пошло хуже. По смерти Власа окна в институте промерзли насквозь, так что цветистый лед сидел на внутренней поверхности стекол. Издохли кролики, лисицы, волки, рыбы и все до единого ужи»* [Булгаков 1995: II, 306].

Таким образом, «поверхность и болота» являются явным признаком приближающегося конца. Булгаков описывает «смерть» лягушек и других «голых рептилий». После лягушек другие животные умирают в лаборатории. Однако «маленький апокалипсис» не приводит к цели, и профессор Персиков также выздоравливает от пневмонии в легких: *«Дальше пошло хуже. ...Персиков стал молчать целыми днями, потом заболел воспалением легких, но не умер. Когда оправился, приходил 2 раза в неделю в институт и в круглом зале, где было всегда, почему-то не изменяясь, 5 градусов мороза, независимо от того, сколько на улице, читал в калошах, в шапке с наушниками и в кашне, выдыхая белый пар, 8 слушателям цикл лекций на тему: «Пресмыкающиеся жаркого пояса»* [Булгаков 1995: II, 307].

В своей повести «Роковые яйца» Булгаков хочет обратить наше внимание на невозможность изменения хода эволюции и с помощью сатирического изображения доносит это читателю. Люди строят «новую жизнь», будучи уверенными, что она будет лучше, но, к сожалению, забывают о том, что светлого будущего не может быть при отсутствии здравого мышления. Природа не допустит того, чтобы кто-то вершил судьбы людей, не имея на то права. Только благодаря счастливой случайности пресмыкающиеся не уничтожили столицу: *«В ночь с 19-го на 20-е августа 1928 года упал неслыханный, никем из старожилков никогда еще не*

отмеченный, мороз. Он пришел и продержался двое суток, достигнув 18 градусов» [Булгаков 1995: II, 377].

Антропогенное вмешательство человека в природу, попытки преобразовать их технически и идеологически – по мнению Булгакова, это ложная трансформация, которая создает гротескных существ и монстров. Божественное вмешательство в природу восстанавливает естественный порядок и спасает Москву и «бесконечные пространства» – мир, вселенную.

Подвести итог я хочу словами: «Самую большую ошибку люди совершают тогда, когда желанное представляют реальностью». Данное высказывание как нельзя лучше отражает суть повести «Роковые яйца», ведь человек наделён разумом, который должен предостерегать от подобных трагедий.

2.3. Проблема нового человека и ее художественное осмысление в повести «Собачье сердце»

Повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце» с подзаголовком «чудовищная история» не была опубликована при жизни писателя. Впервые в СССР произведение было напечатано только в журнале «Знамя» (№ 6) в 1987 году. Рукопись датирована автором: январь-март 1925 года. Произведение предназначалось для журнала «Недра», в котором ранее были опубликованы «Дьяволиада» и «Роковые яйца».

Сюжетная линия «Собачьего ссердца», а также сюжет «Роковых яиц» восходят к творчеству великого английского фантаста Г. Уэллса (1866-1946), который писал, как маньяк-профессор создает необычные «гибриды» в своей лаборатории на необитаемом острове, превращая людей хирургическим путем в животных.

7 марта 1925 года автор прочитал первую часть повести в литературном издательстве «Никитинский субботник», а 21 марта – вторую часть. М. Шнейдер позже написал о своих впечатлениях: «Это первое

литературное произведение, которое осмеливается быть самим собой. Пришло время реализации отношения к происходящему». Присутствовавший в том же месте агент ОГПУ сказал своему начальнику несколько иначе: «Такие вещи, которые читаются в самом ярком литературном кругу, гораздо опаснее, чем бесполезные и безобидные речи из литературы 101-го класса во Всероссийском союзе поэзии». Вторая и последняя часть булгаковской повести «Собачье сердце» вызвали сильное возмущение двух писателей-коммунистов и всеобщее восхищение всех остальных: «На книжном рынке СССР будут происходить крайне заметные, атаки белогвардейцев-иностранцев, желающих защитить нас от голода в книгах, и особенно атаки контрреволюционных писателей» [цит. по: Грознова 2011: 43]. Критик Л. Авербах писал: «Злая сатира...Откровенное издевательство... прямая враждебность. Рассказы М. Булгакова должны нас заставить насторожиться».

Конечно, подобные заявления «компетентных» сотрудников не могли остаться без соответствующей реакции, и повесть была запрещена.

Мастера литературы приняли повесть и хвалили ее, так, например, В.В.Вересаев написал в апреле 1925 года отзыв о М. Булгакове «... его юмористические вещи – это перлы, обещающие из него художника первого ранга. Но цензура режет его беспощадно. Недавно зарезали чудесную вещь «Собачье сердце», и он совершенно падает духом» [цит. по: Иоффе 2001: 18].

7 мая 1926 года в квартире Булгакова была конфискована рукопись дневника писателя и две машинописные копии «Собачьего сердца» в рамках одобренной ЦК кампании по борьбе попутчиками. Только через три с лишним года изъятое во время обыска было возвращено автору благодаря помощи Максима Горького.

В «Собачьем сердце» есть характерные признаки периода с декабря 1924 года по март 1925 года. В эпилоге «чудовищной истории» упоминается мартовская туманность, в которой Шарик, заново открывший свой собачий облик, страдал от головной боли. Совершенно точна программа московских цирков, которую Полиграф так тщательно изучает, проверяет, есть ли номера

с кошками (*«у Соломонского ... около четырех ... Юсем и мертвец ... Никитин ... слоны и предел человеческой ловкости»*) [Булгаков 1995: III, 85].

Повесть начинается с образа Москвы, увиденной глазами Шарика, бездомной собаки, которая никому не нужна и которая «знает», что жизнь – это не что иное, как лучшая еда. Образ города реалистичен, даже натуралистичен: шикарные рестораны, в которых *«обычное блюдо – грибы, соус из пикана и еда»* – обычная еда для работников центральной экономики, производящая суп *«вонючая солонина»*. Здесь живут *«товарищи»*, *«господа»*, *«пролетарии»* [Булгаков 1993: III, 46]. Все показывает отвратительный недостаток: вокруг опустошение, искаженные ужасной grimасой улицы, дома, люди. Дома живут, как люди, самостоятельной жизнью (Калабуховский дом): *«Метель в моей двери ревет для меня»*, *«Ведьма, сухая метель сотрясла ворота»*, *«Метель попала мне в голову пистолетом»* [Булгаков 1995: III, 48].

Один из главных героев этой повести, профессор Преображенский, является известным ученым, умным доктором, который абсолютно уверен, что *«разруха в головах»*, и думает о том, что происходит. Так в доме Калабухова *«17 апреля в один прекрасный день все галоши были потеряны»* а еще ... три палки, мантия и самовар у швейцара, *«началось опустошение»* [Булгаков 1995: III, 87].

Идея трансформации мира, старая и благородная, ее поддержали и развили лучшие умы в истории, но это идея трансформации, а не разрушения. С первых страниц рассказа читатель погружается в атмосферу разрушения, опустошения, в мир, в котором все построено в соответствии с законом: *«Кто был никем, тот станет всем»*. Эти «никто» не живут в доме Калабуховых, но именно благодаря им возникает «хаос». *«Они не занимаются бизнесом, они поют»* [Булгаков 1995: III, 80]. В этом мире больше нет универсальных норм и законов поведения.

Благородная идея равенства и братства переродилась в примитивное выравнивание и полный грабеж. И Шариков, и Швондер – люди, созданные

человеком по-разному. Трансплантация гипофиза в течение двух недель «гуманизировала» собаку, «операция» по «гуманизации» «Швондера» длилась дольше, но результат по сути тот же. Эти «люди» имеют только внешние человеческие черты, которых недостаточно, чтобы применить к ним определение «человек». Миллионы швондеров были уверены: чтобы стать «новым человеком», не нужно много работать и прилагать какие-то особые усилия, достаточно быть «пролетарием».

Убеждение Шарикова происходит от учения Швондера, он формирует себе подобных, тупых и уверенных в своём праве притеснять «бывших» благополучных людей. Ни Швондера, ни Шарикова не интересует, какие силы потрачены профессором на его достаток и его комнаты, и на содержание и оплату труда его работниц. Никакого труда, кроме физического и распорядительского, пролетарии не почитают. Убеждение Полиграфа Полиграфовича в классовом превосходстве над Филиппом Филипповичем вызывает недоумение Преображенского: *«Почему ты труженик?»* – спрашивает он. А логика Полиграфа такова: *«Да, уж известно – не нэпман»* [Булгаков 1995: III, 60]. Борменталь тоже возмущен: *«В присутствии двух человек с университетским образованием вы позволяете себе давать космические советы и космическую ерунду о том, как все разделить ... »* [Булгаков 1995: III, 78].

С появлением Шарикова в жилище профессора начинается разруха, которая принимает катастрофические масштабы, и вместо того, чтобы лечить людей и омолаживать богатых старичков, Преображенский вынужден видеть Швондера, выслушивать угрозы, защищать себя, писать бесчисленные документы, узаконивать существование Полиграфа Полиграфовича. Разбивается жизнь всего дома, «рушится весь день», сюда люди бьются, чтобы увидеть «говорящую собаку».

Большевистский эксперимент по созданию «нового» является центральной проблемой повести. Профессор Преображенский не любит большевиков, но он хочет «улучшить человеческий род» своими

хирургическими методами. И вот вывод профессора: Шариков – насилие над природой! Профессор признается ученику и ассистенту: «... старый осел Преображенский нарвался на этой операции, как третьекурсник. Правда, открытие получилось, вы сами знаете, какое, – тут Филипп Филиппович горестно указал обеими руками на оконную штору, очевидно, намекая на Москву, – но только имейте в виду, Иван Арнольдович, что единственным результатом этого открытия будет то, что все мы теперь будем иметь этого Шарикова вот где. – Здесь Преображенский похлопал себя по крутой и склонной к параличу шее, – будьте спокойны-с! Если бы кто-нибудь, – сладострастно продолжал Филипп Филиппович, – разложил меня здесь и выпорол, я бы, клянусь, заплатил бы червонцев пять» [Булгаков 1995: III, 121]. А теперь вышло «милейшего пса превратить в такую мразь, что волосы дыбом встают» [Булгаков 1995: III, 122]. И далее в том же монологе: «Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносов этого своего знаменитого. Доктор, человечество само заботится об этом и в эволюционном порядке каждый год, упорно выделяя из массы всякой мрази, создает десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар. Теперь вам понятно, доктор, почему я опорочил ваш вывод в истории шариковской болезни. Мое открытие, черти б его съели, с которым вы носитесь, стоит ровно один ломаный грош ...» [Булгаков 1995: III, 122].

Действительно, что могло получиться от Клима Чугункина, преступника, люмпена, алкоголика, который умер в пивном доме? Ответ прост – Клим Чугункин. Но Шариков пошел бы далеко, потому что такие, как он, чувствуют себя хорошо в условиях диктатуры пролетариата.

Вот его пытаются воспитывать, а он заявляет: «Вот все у нас, как на параде, – заговорил он, – салфетку – туда, галстух – сюда, да «извините» да «пожалуйста», «мерси», а так, чтобы по-настоящему, – это нет! Мучаете сами себя, как при царском режиме» [Булгаков 1995: III, 109].

Крах таких экспериментов неизбежен, потому что невозможно «очеловечить» то, что перестало быть человеком, поскольку духовная и моральная основа, на которой строятся отношения между обществом и индивидом, утрачена. Поэтому эксперимент с гуманизацией собаки провалился так же трагично, как и коммунистический «эксперимент». Время показало, насколько прав был М. Булгаков в своих взглядах.

Интерпретация произведения «Собачье сердце» М. Булгакова сегодня представляет интерес для изучения в рамках учебной программы. Приложение 1 содержит анализ опыта изучения этой повести в девятом классе школы.

2.4. Литературная среда в сатирическом изображении М.Булгакова («Мастер и Маргарита»)

О жанре романа «Мастер и Маргарита» высказано множество суждений. Нам представляется вполне обоснованным считать этот роман сатирическим, ведь половину объёма текста занимает изображение Москвы, её литературной и театральной среды. Булгакову казалась противоестественной бюрократизация писательства, он был против насилия, против цензуры и идеологического заказа, он выступал против невежества и бескультурья в ставшей массовой профессии литератора. В данном разделе мы рассмотрим особенности сатирического изображения литературной среды в романе «Мастер и Маргарита».

Главное острие сатиры в романе направлено против организации писателей. Глава «Было дело в Грибоедове» содержит весьма пространное описание устройства писательского учреждения, владевшего домом Грибоедова. В реальности РАПП (МАССОЛИТ – выдуманная писателем аббревиатура) размещался в Доме Герцена (там и сегодня находится Литературный институт). В тексте романа сказано: *«С легкой руки членов МАССОЛИТа никто не называл дом «домом Грибоедова», а все говорили*

просто – «Грибоедов»: «Я вчера два часа протолкался у Грибоедова», – «Ну и как?» – «В Ялту на месяц добился». – «Молодец!». Или: «Пойди к Берлиозу, он сегодня от четырех до пяти принимает в Грибоедове...» [Булгаков 1995: IX, 38].

Структура организации явно бюрократическая; организация творчества для Булгакова – вещь немислимая, наличие государственного заказа противно природе творчества и поэтому автор подробно описывает устройство Дома Грибоедова, дающее представление о бюрократическом подходе к процессу создания произведений со стороны руководства и бюрократическом аппарате этой писательской организации. Здесь занимаются распределением путевок, дач, квартир, тут есть «Рыбно-дачная секция», странные объявления о командировках и путевках: *«Однодневная творческая путевка. Обращаться к М.В. Подложной», «Перелыгино», «Запись в очередь на бумагу у Поклевкиной», «Касса», «Личные расчеты скетчистов»... «Полнообъемные творческие отпуска от двух недель (рассказ-новелла) до одного года (роман, трилогия). Ялта, Суук-Су, Боровое, Цихидзири, Махинджаури, Ленинград (Зимний дворец)», «Квартирный вопрос» [Булгаков 1995: IX, 38]. «Далее следовали, повинувшись прихотливым изгибам, подъемам и спускам Грибоедовского дома, – «Правление МАССОЛИТа», «Кассы № 2, 3, 4, 5», «Редакционная коллегия», «Председатель МАССОЛИТа», «Бильярдная» [Булгаков 1995: IX, 38], ряд подсобных учреждений...зал с колоннадой... и главное – ресторан, считавшийся считался самым лучшим в Москве. «И не только потому, что размещался он в двух больших залах со сводчатыми потолками, расписанными лиловыми лошадьми с ассирийскими гривами, не только потому, что на каждом столике помещалась лампа, накрытая шалью, не только потому, что туда не мог проникнуть первый попавшийся человек с улицы, а еще и потому, что качеством своей провизии Грибоедов бил любой ресторан в Москве, как хотел, и что эту провизию отпускали по самой*

сходной, отнюдь не обременительной цене» [Булгаков 1995: IX, 39]. Выходит, что писателей подкармливали получше других граждан.

Автор романа Булгаков иронизирует: *«Всякий посетитель, если он, конечно, был не вовсе тупицей, попав в Грибоедова, сразу же соображал, насколько хорошо живется счастливым – членам МАССОЛИТа, и черная зависть начинала немедленно терзать его. И немедленно же он обращал к небу горькие укоризны за то, что оно не наградило его при рождении литературным талантом, без чего, естественно, нечего было и мечтать овладеть членским МАССОЛИТским билетом» [Булгаков 1995: IX, 39]. По поводу наличия у писателей талантов, об отсутствии которых мог сокрушаться непричастный к организации человек, Булгаков скажет далее, образно продемонстрирует, как цинично, без вдохновения, по шаблону, в соответствии с идеологическими требованиями создаются образцы новой советской литературы. Более того, писатель отдаст свою иронию Коровьеву и Бегемоту, которые станут изумляться необходимости предъявлять удостоверение при входе в литераторский ресторан, члены свиты Воланда сопоставят знаки причастности литературе до революции, в девятнадцатом веке и в двадцатом, после революции: *«чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем» [Булгаков 1995: IX, 269].**

Примечательно и то, что демоны знают о бессмертии Достоевского, а сотрудница ресторана Софья Павловна не знает: *«Вы – не Достоевский, – сказала гражданка, сбиваемая с толку Коровьевым. – Ну, почему знать, почему знать, – ответил тот. – Достоевский умер, – сказала гражданка, но как-то не очень уверенно. – Протестую, – горячо воскликнул Бегемот. – Достоевский бессмертен!» [Булгаков 1995: IX, 269].*

Литераторы же все сплошь люди явно приземленные, явно не гении. Они носят говорящие фамилии, пролетарские и иностранные псевдонимы,

например, автор популярных скетчей Загринов, громадных объемов дама Непременова, «московская купеческая сирота», ставшая писательницей и сочиняющая «батальные морские рассказы под псевдонимом «Штурман Жорж» (вот соединение невообразимого: купеческая дочка ничего не может знать о море, никак не связана с военным делом, но берется и сочиняет Настасья Лукинишна под именем Жорж батальные морские рассказы. Ещё есть Двубратский, литературный генерал Лаврович (за которым видится хорошо, с комфортом, устроившийся враг Булгакова Вс. Вишневский), Желдыбин (какая-то жуткая, с фонетической точки зрения, совершенно не литераторская фамилия) и множество столь же посредственных и странных личностей. Желдыбин – заместитель Берлиоза, ничего не сказано в произведении о его достижениях, известно лишь, что он организывает похороны начальника, проводит совещание по этому поводу. К фамилиям мы обратимся и позже, цитируя описание пребывавших в ресторане обитателей.

Литераторы ждали и не дождались начальника, совещание должно было начаться в десять. В ожидании сначала возмущались опаздывающим, а когда к полуночи стало известно о смерти Берлиоза, не очень посочувствовали или почти не были удручены: *«Да, погиб, погиб... Но мы то ведь живы! Да, взметнулась волна горя, но подержалась, подержалась и стала спадать, и кой-кто уже вернулся к своему столику и – сперва украдкой, а потом и в открытую – выпил водочки и закусил. В самом деле, не пропадать же куриным котлетам де-воляй? Чем мы поможем Михаилу Александровичу? Тем, что голодными останемся? Да ведь мы-то живы! Натурально, рояль закрыли на ключ, джаз разошелся, несколько журналистов уехали в свои редакции писать некрологи»* [Булгаков 1995: IX, 65].

В ожидании Берлиоза сначала говорили только о материальных благах (путевки, квартиры), затем спустились в ресторан и целиком предалися услаждениям тела: какой-то адской пляске и поглощению еды. В полночь, как только в первом зале зазвучала известная на всю столицу джазовая

музыка, «заплясал Глухарев с поэтессой Тamarой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жуколов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Джоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках...какой-то Витя Куфтик из Ростова, кажется, режиссер, с лиловым лишаем во всю щеку (уродство внешнее тоже прием комического. – М.Х.), плясали виднейшие представители поэтического подразделения МАССОЛИТа, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Бuzдяк (вот еще яркий пример несоответствия имени и фамилии: имя претензионное, поэтическое, и грубая, как коровья лепешка, фамилия – М.Х.), плясали неизвестной профессии молодые люди в стрижке боксом, с подбитыми ватой плечами, плясал какой-то очень пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука («у вас в усах капуста» – вспоминается фраза из резкого сатирического обращения Маяковского к буржуазии, сатира Булгакова по отношению к жующей пролетарской литературной среде не менее резкая. – М.Х.), плясала с ним пожилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платье (обратим внимание на детали: измятое платье в ресторане, девушка но уже пожилая. – М.Х.). Где-то в рупоре голос командовал: «Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!» Тонкий голос уже не пел, а завывал: «Аллилуйя!». Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад», – это все характеристика повествователя [Булгаков 1995: IX, 57].

Как пристанище темной силы воспринимается дом Грибоедова и Иваном Бездомным: «звоните сейчас в милицию... профессора ловить. ... А я пока что обыщу Грибоедова... Я чую, что он здесь!» – кричал Иван, размахивая свечой и заглядывая под столы» [Булгаков 1995: IX, 46].

В словах директора ресторана, отчитывающего швейцара за то, что тот пропустил в заведение Бездомного в подштанниках, со свечой и иконой, есть

что-то адское: *«Смотри, Николай! Это в последний раз. Нам таких швейцаров в ресторане и даром не надо. Ты в церковь сторожем поступи»* [Булгаков 1995: IX, 46]. Здесь не столь важно, в каком контексте храм и дом литераторов противопоставляются, ресторан – место бойкое, шумное, едва не криминальное, а церковь – место тихое, спокойное, непубличное; церковь, хоть и может вместить много народа, для воров и разбойников место малопривлекательное. Важен сам факт противопоставления и детали образа директора ресторана. Директор ресторана Арчибальд Арчибальдович («командир бригада», «пират», «флибустьер») в глазах швейцара превращается в нечто inferнальное, несущее смерть: *«черные волосы, теперь причесанные на пробор, покрылись огненным шелком. Исчезли пластрон и фрак, и за ремненным поясом возникла ручка пистолета. Швейцар представил себя повешенным на фор-марса-рее. Своими глазами увидел он свой собственный высунутый язык и безжизненную голову, упавшую на плечо, и даже услышал плеск волны за бортом. Колени швейцара подогнулись. Но тут флибустьер сжалился над ним и погасил свой острый взор»* [Булгаков 1995: IX, 46]. Острый взор, огненный шелк волос – чем не из адской кухни менеджер?

В доме Грибоедова собрались «какие-то уроды с того света» (думается, что автор «Мастера и Маргариты» сознательно вызывал такую ассоциацию у читателя. Вот персонаж без имени, «участливое лицо», которое ударил Иван Бездомный: *«Ты, – оскалившись, перебил Иван, – понимаешь ли, – что надо поймать профессора? А ты лезешь ко мне со своими глупостями! Кретин! ...Судорога исказила его лицо, он быстро переложил свечу из правой руки в левую, широко размахнулся и ударил участливое лицо по уху»* [Булгаков 1995: IX, 68].

Вот Рюхин после свидания с Бездомным в клинике, не находя себе места, беспокоится о том, что услышал о себе от Ивана Бездомного, вдруг понимает, что его волнует обида: *«Обида, вот что. Да, да, обидные слова, брошенные Бездомным прямо в лицо. И горе не в том, что они обидные, а в том, что в них заключается правда ... Правду, правду сказал! –*

безжалостно обращался к самому себе Рюхин, – не верю я ни во что из того, что пишу!...» [Булгаков 1995: IX, 70]. Правда в том, что Рюхин пишет так, как надо, не от того, что ему есть что сказать, не от невозможности не писать, а от необходимости сделать к сроку нечто революционное, ни души, ни ума он не вкладывает в этот свой труд. А Рюхину сказал Бездомный так: *«Типичный кулачок по своей психологии, – заговорил – Иван Николаевич, которому, очевидно, приспичило обличать Рюхина, – и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария...«Взвейтесь!» да «развейтесь!»... А вы загляните к нему внутрь – что он там думает... вы ахнете !»* [Булгаков 1995: IX, 48].

С трактовкой образа Рюхина в булгаковедении связаны споры о прототипе. На наш взгляд, в этом персонаже запечатлен типичный пролетарский поэт и не так важно, с кого он «списан». О его прототипах высказано несколько предположений, например, Б. Соколов и М. Гаспаров видели в нем Маяковского. Другие знатоки поэзии 1920-х годов находили сходство с А.Жаровым (автором песни «Взвейтесь кострами, синие ночи...», в тексте «Мастера и Маргариты ««Взвейтесь!» да «развейтесь!»») и А. Безыменским, другими пролетарскими и комсомольскими поэтами.

Бездарный и завистливый Рюхин не понимал причин величия Пушкина и при виде памятника он даже погрозил Пушкину: *«Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, – какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не понимаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло! – вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, – стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...»* [Булгаков 1995: IX, 52]. «Удачливость», «повезло», смерть обессмертила – так трактуется Рюхиным слава Поэта и при этом у него обнаруживается полное непризнание и

непонимание таланта Пушкина. Он сочиняет по несколько стихотворений в год к революционным праздникам (к 1 мая, к 7 ноября), то есть под заказ советских изданий. Обратим также внимание на дремучую историческую безграмотность Рюхина, у которого Дантес – белогвардеец.

Мало того, что советские писатели подавались пародийно в авторском изображении, к разоблачению ничтожества многих членов РАПП, способных погубить подлинную литературу, привлечены силы inferнальные: Коровьев и Бегемот прекрасно понимают, какого сорта люди здесь пребывают и ведут издевательскую беседу у дома Грибоедова. Вот Коровьев сказал: *«Да ведь это писательский дом. Знаешь, Бегемот, я очень много хорошего и лестного слышал про этот дом. Обрати внимание, мой друг, на этот дом! Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вызревает целая бездна талантов»*. *«Как ананасы в оранжереях»*, – дополнил Бегемот » [Булгаков 1995: IX, 268]. Если для демонов в литературном пространстве есть много хорошего и лестного, то надо понимать, что это пространство обезбожено и полно греха. Оранжерейные условия создаются для тех, кто готов учиться писать «как надо», а не для самостоятельно думающих художников.

Члены свиты Воланда язвят о многочисленности писательского цеха: *«удивительных вещей можно ожидать в парниках этого дома, объединившего под своею кровлей несколько тысяч подвижников, решивших отдать беззаветно свою жизнь на служение Мельпомене, Полигимнии и Талии»* [Булгаков 1995: IX, 268]. Массовый приход в литературу людей от сохи Булгакова, конечно, раздражал, как и Бунина. Такие Марютки, как героиня повести Бориса Лавренёва «Сорок первый», не вызывали у писателя ни умиления, ни сожаления, ни на чем не основанные амбиции безграмотных стихоплетов только губили литературу. Проекты Пролеткульта по ликвидации неграмотности и семинары для начинающих литераторов, создание журнала «Литературная учёба», специализированного Литературного института – то, что с энтузиазмом делал Максим Горький в рамках культурного строительства, – все эти новшества по возвращению

писательских кадров Булгаков считал, очевидно, бессмысленными и вредными.

Никакими «подвижниками» литераторы Москвы и всего Союза не были, героическая самоотверженность, «беззаветная» преданность делу партии, «пламенная идейность» и многие другие революционно-романтические понятия и фразы Булгакову были чужды изначально, в тридцатые годы стали штампами и иначе, как иронически, писатель воспринимать их не мог. «Дон Кихота», Фауста», «Мертвых душ», «Ревизора» или «Евгения Онегина» от советских писателей Булгаков не ожидал! И бесы предвидят, что в этой оранжерее они не вырастут, а пропадут: *«Если на эти нежные тепличные растения не нападет какой-нибудь микроорганизм, не подточит их в корне, если они не загниют! А это бывает с ананасами! Ой-ой-ой, как бывает!»* [Булгаков 1995: IX, 269].

Позитивно в романе изображаются немногие, это лишь Мастер, за которым подлинная культура, историческое образование, совесть, и тот, кто понял, что он не художник и ушел в науку, занялся историей, как Бездомный. (Мастер начинал с истории, а потом, выиграв деньги, занялся писательством, Бездомный имеет путь обратный, но не осмеянный, а уважаемый автором). Б. Соколов писал об автобиографичности образа Мастера, о его портретном сходстве с Гоголем, о первоначальном замысле, связанном с образом Фауста, о биографических отсылках к Канту, о религиозных взглядах персонажа, связывающих Мастера со священником Флоренским [Соколов БЭ: <http>]. Все это интересно. Но на наш взгляд, не о прототипах сегодня стоит размышлять, а по поводу того, почему Мастер не имеет имени, почему он именно «мастер».

Мы считаем, что Мастер Булгакова намеренно противопоставлен мастерам культуры, инженерам человеческих душ, как называли писателей в 1930-е годы. Понятие мастерства, связанное с рационалистической установкой на творчество и производственным подходом к литературе, активно продвигалось в литературном процессе 1920-30-х годов. Более того,

как к «мастерам культуры» зарубежных стран обращался М.Горький к писателям в ответе американским корреспондентам, призывая их стать на сторону интересов трудящихся, а не буржуазии и примиряющей с несправедливостью церковью: «...пора вам решить вопрос: с кем вы, “мастера культуры”»? С чернорабочей силой культуры за создание новых форм жизни или вы против этой силы, за сохранение касты безответственных хищников, – касты, которая загнила с головы и продолжает действовать уже только по инерции?» Мастерство предполагает ремесленничество, выучку, вооруженность идеями и навыками. Булгаков не случайно не раз говорил о себе как о мистическом писателе. Советский утилитарно-прагматический подход к искусству противоположен его мистической установке, пониманию таланта как Божественного дара.

Идеология атеизма и диктатура пролетариата (даже в ослабленном НЭПом виде) создали в СССР ту обстановку, при которой вольно разрослась дьяволиада.

На самом деле, в романе «Мастер и Магарита» чертовщина кругом. Это, например, исчезновение тела Прохора Петровича, когда тот закричал коту, явившемуся без доклада: *«Да что ж это такое? Вывести его вон, черти б меня взяли!»* [Булгаков 1995: IX, 213]. Анна Ричардовна, преданная секретарша, увидела, как взяли черти её начальника: *«И, трах, я не успела вскрикнуть, смотрю: нету этого с кошачьей мордой и си... сидит... костюм... С ума сойти! По телефону говорит! Костюм!»* [Булгаков 1995: IX, 213]. Это детали фантастического свойства, явно напоминающие щедринских градоначальников.

Проделки свиты Воланда вполне в духе советских учреждений. Чего стоит необыкновенный случай с хором поющих «Славное море» служащих. Дьяволиада, с точки зрения Булгакова, – это массивная пропаганда и безудержная культработа. Пение хором массовых советских песен – своеобразная форма пропаганды, массовый гипноз (в «Собачем сердце» тоже поют). В романе говорится, что начальник городского филиала, «..в

течение года ... успел организовать кружок по изучению Лермонтова, шахматно-шашечный, пинг-понга и кружок верховой езды. К лету угрожал организацией кружка гребли на пресных водах и кружка альпинистов» [Булгаков 1995: IX, 145]. Он привел «специалиста по организации хоровых кружков...Клетчатый, действительно, понимал свое дело» Он настроил все так, что сам ушел, а певцы помимо своей воли продолжали петь: «Двинулись по своим местам, но не успели сесть, как, против своего желания, запели. Остановить, – но не тут-то было. Помолчат минуты три и опять грянут. Помолчат – грянут! Тут сообразили, что беда» [Булгаков 1995: IX, 145]. На трех грузовиках увозили в клинику профессора Стравинского неумолчно поющих. Только психиатру под силу и остановить пение, санкционированное Коровьевым.

Шайка веселится, наказывая скаредного буфетчика Сокова, предрекая ему смерть через девять месяцев, лучше не больнице, а от яда. Явившись к самому Воланду из-за того, что червонцы в буфете превратились в резаную бумагу, он прикинулся бедным человеком, забыл шляпу, а вернувшись за ней, получил другой головной убор – бархатный берет с перьями. Как только буфетчик перекрестился, берет свалился, обернулся котенком, мяукнул, вскочил опять на голову Андрею Фокичу и вцепился в его лысину.

Берлиоз – фигура очевидно и зловещая, и комическая, в образе председателя МАССОЛИТа, руководителя толстого журнала представлен хорошо образованный политически осведомленный советский деятель культуры, пропагандист. Он легко подстроился под новую власть, которая боролась с религией и продвигала атеизм. Будучи редактором, он заказал поэту поэму на антирелигиозную тему, вариант которой его совершенно не устроил. В разговоре с явно не знающим материала Бездомным Михаил Александрович Берлиоз читал лекцию о времени Христа и тут же убеждал Ивана, что *«главное не в том, каков был Иисус, плох ли, хорош ли, а в том, что Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете и что*

все рассказы о нем – простые выдумки, самый обыкновенный миф» [Булгаков 1995: IX, 214].

Булгаков вырос в семье преподавателя Духовной академии, набожным человеком он не был, однако развязность и демагогию воинствующих безбожников категорически не принимал.

Булгаков иронически описывает внешность Берлиоза в диалоге с Воландом: он испытывает страх, но упорствует и все сверхъестественное трактует материалистически. После слов Воланда: *«Дело в том... что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать, так что прошу вас – никому ни слова и полный секрет!.. Тсс!»*, Берлиоз **побледнел**, спросил дрогнувшим голосом: *«Вы... вы сколько времени в Москве?»*, разглядел профессора (*«левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый – пуст, черен и мертв»*) и не захотел верить своим глазам, пояснял себе *«в смятении, – приехал сумасшедший немец или только что спятил на Патриарших. Вот так история!»* [Булгаков 1995: IX, 29]. И еще раз **«передернуло** Берлиоза», когда профессор назвал его по имени и отчеству и предложил дать телеграмму в Киев дяде: *«Откуда же сумасшедший знает о существовании Киевского дяди? Ведь об этом ни в каких газетах, уж наверно, ничего не сказано»* [Булгаков 1995: IX, 31].

Берлиоз также не хотел верить своим глазам, когда второй раз увидел того самого гражданина, что сначала *«при свете солнца вылепился из жирного зноя. Только сейчас он был уже не воздушный, а обыкновенный, плотский, и в начинающихся сумерках Берлиоз отчетливо разглядел, что усишки у него, как куриные перья, глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брючки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки. Михаил Александрович так и попятился, но утешил себя тем соображением, что это глупое совпадение и что вообще сейчас об этом некогда размышлять»* [Булгаков 1995: IX, 31], более того, Берлиоз

пошел по указанной Коровьевым дороге, и не стал слушать реплик о шкалике, опять сочтя странного гражданина за «*попрошайку и ломаку*».

Берлиоз ведет себя как бдительный гражданин, готовый доложить спецслужбам о подозрительном иностранце, скорее всего, шпионе (поиски врагов, шпионов и вредителей – примета 1930-х годов, причинявшая Булгакову немало неприятностей, Берлиоз же в романе выступает как часть государственной системы): «*Эге-ге, уж не прав ли Бездомный? А ну как документы эти липовые? Ах, до чего странный субъект. Звонить, звонить! Сейчас же звонить! Его быстро разъясят!*» [Булгаков 1995: IX, 31].

Берлиоз, напрасно не поверивший в то, что комсомолка отрежет ему голову, – первая жертва Воланда и его свиты в Москве, однако никакого сочувствия его смерть не вызывает ни у автора, ни у других персонажей романа. Ему воздано по его вере: Берлиоз опровергал бытие Бога и спорил с Дьяволом, отрицая существование и этой субстанции зла. Складывается впечатление, что похоронную процессию Булгаков изображал, потешаясь над тем, что покойник остался без головы, вместилища всех его политических и атеистических знаний. Маргарита наблюдала, что «*лица стоящих в похоронной машине людей, сопровождающих покойника в последний путь, какие-то странно растерянные*» [Булгаков 1995: IX, 226]; «*...удивительное у них настроение. Везут покойника, а думают только о том, куда девалась его голова*» [Булгаков 1995: IX, 226]. Так проводы покойного в последний путь превращаются в фарс. Но для Берлиоза это ещё не конец, небытие наступит на балу у Воланда, когда князь тьмы сначала поговорит с *живой* головой, пояснит, за что каждый получает свою участь, а потом уж превратит эту голову в чашу для питья сатанинских зелий.

За год до смерти М.А. Булгаков писал на своей фотографии: «Вот как может выглядеть человек, возившийся несколько лет с Алоизием Могарычем, Никанором Ивановичем и прочими. В надежде, что ты прояснишь это лицо, дарю тебе, Елена, карточку, целую и обнимаю». Литераторское сообщество – сообщество людей пустых, недалёких, но

амбициозных, могло покалечить любого, кто к этому миру был как-то причастен, но Булгаков выстоял и сумел в такой обстановке написать свой главный роман.

Таким образом, изображая Москву 1920-30-х годов, Булгаков выразил свое отношение к творческой несвободе, идеологическому заказу, материалистически-прагматическому подходу к творчеству, литературно-партийной бюрократии. Свой сатирико-юмористический обзор литературной среды автор провел с помощью ассистентов Воланда. Ощущение торжества бесовских сил в пространстве воинствующего безбожия поддерживается фантастическими превращениями, предсказаниями, пространственными перемещениями, едкой иронией и сатирическими типажам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Писатель М.А. Булгаков – самый яркий сатирик двадцатого века. В своих произведениях он мыслит нестандартно и оригинально, но в тоже время он является наследником традиций классической литературы, продолжателем сатирической линии в прозе и драматургии, прежде всего линии Н.В.Гоголя.

Специфика булгаковского видения мира связана с его способностью замечать и передавать смешное, улавливать несоответствия норме или идеалу и предавать их осмеянию. Пафос отрицания, в форме сатиры и иронии, сарказма и добродушного юмора, всегда направлен у писателя против нарушения норм человечности, норм культуры и нравственности. Эта позиция придает внутреннюю целостность многим его произведениям начала и середины 1920-х годов и закатному роману Мастера.

Повесть «Дьяволиада» – первая из фантастической трилогии – говорит о бескомпромиссном отношении автора к деперсонализации человека, М.А.Булгаков высмеивает доминирование бюрократии в советских учреждениях, прибегая к фантастическим приемам и мистической атмосфере. Маленький человек, делопроизводитель Коротков измотан государственной машиной, производящей тонны бумаг и не позволяющей человеку существовать безбумажно. Детализация взаимоотношений с начальством, обращений во множество инстанций, изображение сонма служащих, символика, сны персонажа воссоздают хаос системы, в которой человек погибает.

В повести «Роковые яйца» нет мистических в своей сущности событий, невероятная ситуация объясняется научным открытием, которое без необходимой проверки взялся внедрять Рокк. Эксперимент, проведенный Персиковым, оборачивается угрозой уничтожения всего живого, но чудесный летний мороз спасает ситуацию, – так пародийно с элементами фельетона обыгрывается апокалиптический мотив. Лабораторные

эксперименты и открытия профессора Персикова стали для Булгакова аналогом социального эксперимента, проведенного большевиками над Россией.

Повесть «Собачье сердце» в основе сюжета имеет тоже эксперимент, опыт пересадки гипофиза человека псу. Этот опыт также соотносим с социальной революцией, однозначно оцениваемой как «разруха в головах», но главная проблема произведения – это проблема «нового» человека. М.А.Булгаков утверждает, что ни медицина, ни пропаганда не сформируют человека в заданные сроки, только долгий путь эволюции, путь приобщения к культуре медленно развивает человечество.

Изображая Москву 1920-30-х годов в романе «Мастер и Маргарита», М.А.Булгаков выразил свое отношение к творческой несвободе, идеологическому заказу, материалистически-прагматическому подходу к творчеству, литературно-партийной бюрократии. Свой сатирико-юмористический обзор литературной среды автор провел с помощью ассистентов Воланда. Ощущение торжества бесовских сил в пространстве воинствующего безбожия поддерживается фантастическими превращениями, предсказаниями, пространственными перемещениями, едкой иронией и сатирическими типажам.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агеносов, В. В. История русской литературы XX века в 2 ч. Часть 1 : учебник для академического бакалавриата / В. В. Агеносов ; отв. ред. В. В. Агеносов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2018. – 795 с.
2. Акимов, В.М. Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады /В.М. Акимов. – М.: Народное образование, 2015. – 56 с.
3. Алексеева А.П. Общность мистического компонента в романе «Мастере и Маргарите» Булгакова /А.П. Алексеева// Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2016. – № 3. – С. 42-49.
4. Алексеева, А.П. Трансвестирование лермонтовских мотивов в рассказе М. Булгакова «Необыкновенные приключения доктора» /А.П. Алексеева// Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2014. – № 5. – С.25-33.
5. Амосин, М. О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите» /М.О. Амосин// Вопросы литературы. – 2015. – № 2. – С. 111-123.
6. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет /М.М Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
7. Богданов, Н.Н. «Пятое измерение» Михаила Булгакова /Н.Н. Богданов// Литература в школе. – 2014. – № 8. – С.13-16.
8. Боровиков, С. «Нечто, снятое с якоря...» /С. Булгаков // Волга. – 2011. – № 10. – С. 159-169.
9. Булгаков, М.А. Из литературного наследия: Письма /М.А. Булгаков// Октябрь. – 2000. – № 6. – С. 179-181.
10. Булгакова, Е.С. Дневник Елены Булгаковой /Е.С. Булгакова. – М.: Просвещение, 2010. – 281 с.
11. Булгаков, М.А. Собрание сочинений: в 10 т./М. Булгаков. – М.: Голос, 1995-2000.
12. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Пospelова. – М.: Просвещение, 1989. – 396 с.

13. Виноградов, И. Духовные искания русской литературы /И. Виноградов. – М.: Русский путь, 2005. – 672 с.
14. Воздвиженский, В. Две судьбы Михаила Булгакова /В. Воздвиженский// Октябрь. – 2018. – № 7. – С. 179-181.
15. Волков, И.Ф. История жизни М.А. Булгакова /И.Ф. Волков // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2015. – № 5. – С. 118-124.
16. Волков, И.Ф. Теория литературы/ И.Ф. Волков. – М.: Владос, 1995. – 256 с.
17. Воспоминания о Михаиле Булгакове: сборник / сост. Е.С.Булгакова, С.А. Ляндрес. – М.: Советский писатель, 1988. – 528 с.
18. Вулис, А.З. Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита»/А.З. Вулис. – М.: Просвещение, 1991. – 226 с.
19. Гапоненков, А.А. Поэтика сатирического в «Дьяволиаде» М.А.Булгакова /А.А. Гапоненков// Филологические этюды. – Саратов, 2018. – Вып. 1. – С. 98-101.
20. Гаспаров, Б.М. Очерки русской литературы XX века /Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 303 с.
21. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Гл. ред. Н.Л. Мещеряков; ред.:В.В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В.А. Десницкий, В.Я. Кирпотин, Н.Л. Мещеряков, Н.К. Пиксанов, Б.М. Эйхенбаум. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952.
22. Головкин, В.А. Русская реалистическая повесть/В.А. Головкин. – М.-Ставрополь, 2005. – 294 с.
23. Голубков, С. Л. Поэтика комического в русской прозе первой трети XX века /С.Л. Голубков: автореф. дисс...д.ф.н. – Воронеж: Сфера, 2004. – 28 с.
24. Григораш, А.М. Типы повествования в художественной прозе Булгакова /А.М. Григораш// Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2006. – № 3. – С. 49-53.

25. Грознова, Н.А. Повесть «Собачье сердце» в литературном контексте 20-х годов /Н.А. Грознова//Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – Книга 1. – Л.: Наука, 2001. – С. 43-63.
26. Гудкова, В. Повести Михаила Булгакова /В. Гудкова// Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. / под ред. Г.С. Года, А.В. Карачадава, В.Я. Лакшина и др. Т.2. – М.: Художественная литература, 1989.
27. Егоров, Б.Ф. Булгаков и Гоголь /Б.Ф. Егоров// Исследования по древней и новой литературе. – Л.: Пресса, 2007. – 171 с.
28. Иоффе, С. Тайнопись в «Собачьем сердце» М.Булгакова: К 100-летию со дня рождения писателя /С. Иоффе// Слово. – 2001. – № 1. – С. 18-23.
29. Каверин, В. Заметки о творчестве М.А.Булгакова /В. Каверин// Звезда. – 2006. – № 12. – С. 185-191.
30. Клементьев, С.В. Проза М.Булгакова в оценке польской критики /С.В. Клементьев// Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2009. – № 6. – С. 48-57.
31. Королёв, А. Между Христом и Сатаной /А. Королев//Театральная жизнь. – 2001. – №13. – С.28-31.
32. Костюков, В.М. Гибридные слова – средство комического /В.М. Костюков// Русская речь. – 2007. – № 6. – С. 211-218.
33. Крепс, М. Булгаков и Пастернак как романисты: анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго»/М. Крепс. – Энн Эрбор: Ардис, 2004. – 284 с.
34. Кройчик, Л. Любя человека /Л. Кройчик// Советская сатирическая повесть 20-х годов. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1989. – С. 3-30.
35. Лапшин, В.Я. Мир Михаила Булгакова /В.Я. Лапшин// Булгаков М.А. Собрание сочинений : в 5 т. / под ред. Г.С. Года, А.В. Карачадава, В.Я. Лакшина и др. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1989.
36. Литература: справочные материалы /под общ. ред. Л.И. Тураева. – М.: Просвещение, 1988. –335 с.

37. Манн, Ю. В. Гротеск // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962-1978. — Т. 2. — 1964. — Стб. 401-402 // Русская литература и фольклор: фундаментальная электронная библиотека. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke2/ke2-4011.htm>
38. Нагорная, А.Е. Искупление, дарованное за страдания. Отражение философских идей П.Флоренского и И. Канта в романе «Мастер и Маргарита» М.Булгакова /А.Е. Нагорная// Русская словесность в школах Украины. — Киев, 2005. — № 5. — С. 147-50.
39. Немцев, В.И. О художественности прозы Михаила Булгакова /В.И. Немцев// Возвращенные имена русской литературы. — Самара, 2004. — С. 98-104.
40. Николаенко, О.Л. Языком сатиры о проблемах человека и общества (М. Булгаков, «Дьяволиада») /О.Л. Николаенко// Язык и культура; Третья междунар. конф. Доклады. — Киев: Орион, 2004. — С. 256-260.
41. Новиков, В.В. Михаил Булгаков — художник /В.В. Новиков. — М.: Московский рабочий, 1996. — 357 с.
42. Новикова, М. Мифомир «Мастера и Маргариты»: свет и покой /М. Новикова// Зарубіжна література, 2004. — № 40. — С. 14-19.
43. Олексиенко, О.Д. Определять уровень первичного восприятия учениками текста: на примере романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита» /О.Д. Олексиенко// Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — Киев, 2014. — №11. — С.48-53.
44. Петелин, В.В. М. Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество/В.В. Петелин. — М.: Центрполиграф, 2001. — 496 с.
45. Попов, П.С. Воспоминания о М. Булгакове /П.С. Попов: сборник. — М.: Советский писатель, 1988. — 211 с.
46. Пулина, Г.А. «Каждому будет дано по его вере»: (к изучению романа Булгакова «Мастер и Маргарита»)11кл. Г.А. Пулина// Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2004. — № 5. — С.33-35.

- 47.Резниченко, Н. «Каждому воздастся по вере его»: (Проблемный анализ романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова) /Н. Резниченко// Зарубіжна література, 2010. – № 40. – С. 5-14.
- 48.Русская советская сатирико-юмористическая проза: рассказы и фельетоны 20-30-х годов /под ред. И.Д. Илина. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1988. – 471 с.
- 49.Рыжов, К.В. Сто великих россиян /К.В. Рыжов. – М.: Вече, 2010. – 656 с.
- 50.Сахаров, В.М. Булгаков: уроки судьбы /В.М. Сахаров// Наш современник. – 2010. – 232 с.
- 51.Селюминова, Е.В. Мастер и Маргарита: (по роману М.А. Булгакова) /Е.В. Селюминова// Все для учителя, 2011. – №4-5. – С.27-28.
- 52.Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
- 53.Соколов, Б. «Мастер и Маргарита»: проблема бытия и сознания или разума и судьбы? /Б. Соколов// Лепта. – 2007. – № 36. – С. 205-215.
- 54.Соколов Б. Энциклопедия Булгаковская /Б. Соколов. – М.: Локид-Миф, 2011. –584 с.
- 55.Соколов, Б.В. Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерк творческой истории /Б.В. Соколов. – М.: Наука, 1991. – 176 с.
- 56.Степанов, Н. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX – I половины XX веков /Н. Степанов: Монография. – Вінниця: Універсум-Вінниця, 2012. – 281 с.
- 57.Тюпа, В.И. Модусы художественности /В.И. Тюпа// Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Просвещение, 2004. – С. 52-68.
- 58.Фишкова, Л. Москва в произведениях М. Булгакова и А. Белого /Л. Фишкова// М.А. Булгаков-драматург и художественная литература его времени: сб. статей / под ред. В.В. Гудковой, сост. А.А. Нинова. – М., 2008.

59. Фоменко, Л.П. Советские сатирики 1920-1930-х годов и творчество Салтыкова-Щедрина /Л.П. Фоменко// Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте. – Калинин, 2009. – С. 84-93.
- 60.Хализев, В.Е. Теория литературы/ В.Е. Хализев. – М., 1999. – 398 с.
- 61.Чудакова, М. О. Архив М.А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя/М.О. Чудакова// Записки Отдела рукописей ГБЛ СССР им. В.И. Ленина. – Вып. 37. – М.: Наука, 2006. – 190 с.
- 62.Шпагин, И.П. Комическое /И.П. Шпагин// Краткая литературная энциклопедия/ под ред.А. Суркова// Русская литература и фольклор. Фундаментальная электронная библиотека. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>
- 63.Юшин, П.Ф. Русская советская литературная критика (1917-1934): хрестоматия /П.Ф. Юшин: учеб. пособие для студ. филол. фак. пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 2001. – 447 с.
- 64.Яблоков, Е.А. Они сошлись...//Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: Диалог сатириков/ сост., вст. ст., коммент. Е.А. Яблокова. – М.: Высшая школа, 1995. – С.5- 56

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Об опыте изучения повести «Собачье сердце» в школе

Повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце» изучается в 9 классе по разным образовательным программам. Рассмотрим, например, программу по литературе под редакцией В.Я. Коровиной и комплект учебников, составителем которых является С.А. Зинин.

У В.Я.Коровиной на изучение повести отводится два часа. На первом уроке составитель программы предлагает рассмотреть основные моменты биографии М.А. Булгакова, историю создания произведения, социально - философскую сатиру в повести, проблемы современного общества (низкую умственную, нравственную и духовную составляющую человека). На втором уроке изучается поэтика М.А. Булгакова, позиция автора в произведении и прием гротеска в повести «Собачье сердце». Помимо этого, методист В.Я.Коровина предлагает ряд заданий для учащихся, которые помогут лучше усвоить данное произведение. Найти их можно книге дидактических материалов, которая называется «Читаем, думаем, спорим...». Вот некоторые из них:

1. Определить хронологическую последовательность глав повести и определить, почему именно так их назвал писатель;
2. объяснить значение некоторых высказываний автора в повести («Живуч собачий дух» или почему многократно Шарик в своем вое-рассказе упоминает пролетариев);
3. найти сходства между сюжетом, действующими лицами, отдельными деталями в повести «Собачье сердце» и биографией М.А. Булгакова;
4. викторина по содержанию повести «Собачье сердце».

По С.А. Зинину, на изучение произведения М.А. Булгакова «Собачье сердце» следует отвести четыре часа. На уроках автор программы предлагает

познакомиться с основными моментами биографии М.А. Булгакова, в том числе и с помощью групповой работы, в которой ученики находят наиболее интересные факты биографии писателя и рассказывают об этом одноклассникам, сопровождая свое выступление наглядными материалами; организовать с учениками дискуссию на социально значимую тему, которая затрагивается в повести; определить проблематику повести и ее значение для современного общества; соотнести текст произведения с экранизацией фильма В. Бортко «Собачье сердце».

Кроме этого, С. А. Зинин предлагает школьникам ряд заданий, которые помогут лучше усвоить понимание повести. Найти их можно в методическом пособии, которое входит в УМК по литературе. Вот некоторые из них:

1. Сопоставительная характеристика Шарикова (как собаки и как человека):

	Шарик	П.П. Шариков
Характер, образ жизни		
Отношение к профессору		
Поведение в доме профессора		
Отношение к другим персонажам повести		

2. Сравнительная таблица повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» с фильмом В. Бортко «Собачье сердце»:

Книга	Фильм
Филипп Филиппович проводит осмотр Шарика самостоятельно	
	члены домового комитета, во главе со Швондером, предлагают профессору Преображенскому приобрести журнал, чтобы помочь детям Германии

электричество отключают один раз в месяц	
	ход операции по превращению собаки в человека
	посещение Шариковым выставки, на которой он играл на балалайке

3. Написать эссе «Чему учит эксперимент профессора?»

На наш взгляд, на изучение повести достаточно двух часов, при этом, конечно, неплохо предложить самостоятельно посмотреть экранизацию и на уроке провести работу по сравнению текста повести с киноверсией. Из фрагментов, обязательных для анализа, стоит выделить следующие:

1. Вой у подворотни.
2. Вопрос о прописке
3. Потоп в квартире Преображенского
4. Записи ученых (история болезни).

Школьники должны в итоге работы над произведением понять основную мысль повести, состоящую в том, что человеческий облик не гарантирует человечности, что попытка насильственно (революционно или экспериментально) создать нового человека, по М.А. Булгакову, обречена, что главное при оценке человека – не его социальное происхождение, а его культура и духовность