

# Julia Babiczewa

---

## Театр Михаила Булгакова : часть 2

---

Studia Rossica Posnaniensia 19, 107-142

---

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ТЕАТР МИХАИЛА БУЛГАКОВА (ЧАСТЬ 2)

MIKHAIL BULHAKOV'S THEATRE (PART 2)

JULIA BABICZEWA

Wołogodskij Uniwersitet, Kafiedra Russkoj Litieratury, ul. Pirogowa 7, Wołogda,  
SSSR — USSR

ABSTRACT. In the second part of the article the author has analysed the subsequent dramas of Bulhakov (*The Bliss, Ivan Vasilievich, Crazy Jourdin, Adam and Eve*) from the point of view of genre innovations.

*Адам и Ева*<sup>1</sup>

Он не заслужил света, он заслужил покой.  
(М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*)

В наследии М. А. Булгакова-драматурга есть пьеса с названием, настраивающим на масштабную и вечную проблему: *Адам и Ева*. Она никогда не публиковалась и не видела сцены. Ее рукопись вместе с двумя машинописными копиями хранится в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина (Фонд 562, карт. 12, ед. хр. 8 - 9).

У исследователей драматургии Булгакова она успехом не пользуется: Я. Лурье и И. Серман в статье о *Днях Турбиных* в ряду булгаковских пьес эту числят под рубрикой „и другие”<sup>1</sup>; М. Чудакова, обозревая все наследие писателя, назвала ее в числе „менее внутренне обязательных работ”, создаваемых параллельно с главным трудом — романом *Мастер и Маргарита*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Я. Лурье, И. Серман, *От „Белой гвардии” к „Дням Турбиных”*, „Русская литература” 1965, № 2, с. 194 - 203.

<sup>2</sup> М. О. Чудакова, *Архив М. А. Булгакова*, „Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки им. Ленина” 1976, № 37, с. 98 (ниже в сокращении: „Записки ОР ГБЛ”).

А между тем, эта пьеса, если и не может считаться высоким достижением в художественном смысле, то имеет очень важное значение для постижения сложной идейной позиции Булгакова в начале 30-х годов и представляет собою произведение чрезвычайно „внутренне обязательное”. Ее исследование, фигурально выражаясь, дает Булгакову открытую возможность самому участвовать во многих сегодняшних спорах о нем (например, в известном столкновении И. Виноградова — Л. Скорино по поводу *Мастера и Маргариты* и позиции его автора)<sup>3</sup> и самому решать некоторые загадки своего творчества, над которыми ломает головы и копыя современная наука о литературе<sup>4</sup>.

Определяя новые перспективы исследования творчества Булгакова в целом и его основного произведения — романа *Мастер и Маргарита*, В. Каверин недавно так сформулировал общую задачу: „его (романа — Ю. Б.) широко развернутый фронт пересекался другими замыслами, и дело будущих исследователей — определить место этих взаимосвязей”<sup>5</sup>.

О „пересечениях” и „взаимосвязях” с главным романом Булгакова пьесы, выбранной здесь для исследования, кричит уже открытая аналогия заглавий: *Мастер и Маргарита* — *Адам и Ева*.

Сведения о работе Булгакова над этой пьесой несколько противоречивы. В воспоминаниях о ленинградском „Красном театре” 30-х годов его бывшая завлит Е. Шереметьева утверждает, что пьеса была заказана Булгакову к открытию первого стационарного сезона (к осени 1930 года)<sup>6</sup>. В статье-обзоре булгаковского архива М. Чудакова говорит о лете 1931 года<sup>7</sup>. Е. Шереметьева рассуждает о пьесе, которая заказывалась без уточнения темы, но „о времени настоящем или будущем”. М. Чудакова уверяет, что июльский договор 1931 года с ленинградским „Красным театром” (Госнардомом) и московским театром им. Вахтангова заключался на пьесу „о будущей войне”.

Е. Шереметьева воспроизводит полузабытое содержание той пьесы *Адам и Ева*, которая читалась в „Красном театре”. Оно больше напоминает первый

<sup>3</sup> Л. Скорино, *Лица без карнавальных масок (полемические заметки)*; И. Виноградов, *Завещание мастера*; Л. Скорино, *Ответ оппоненту*, „Вопросы литературы” 1968, № 6.

<sup>4</sup> М. Чудакова называет еще не решенной загадкой финальную фразу Левия Матвея о Мастере в романе: „он не заслужил света, он заслужил покой”. При этом исследователь полагает, что эта загадка составляет „конструктивный элемент романа” и что решение ее следует искать за пределами текста, во всем творчестве писателя (М. Чудакова, *Творческая история романа М. Булгакова „Мастер и Маргарита”*, „Вопросы литературы” 1976, № 1, с. 250). Соглашаясь с этим, в свою очередь считаю, что наиболее полная „разгадка” заключена в тексте неопубликованной пьесы *Адам и Ева*.

<sup>5</sup> В. Каверин, *Сны наяву*, „Звезда” 1976, № 12, 190.

<sup>6</sup> Е. Шереметьева, *Из театральной жизни Ленинграда*, „Звезда” 1976, № 12. Автор статьи утверждает, что в конце 1930 или в начале 1931 года автор уже приезжал в „Красный театр” читать пьесу.

<sup>7</sup> М. О. Чудакова, *Архив М. А. Булгакова*, указ. соч., с. 98.

замысел фантастической комедии *Блаженство*: герой по имени Адам — изобретатель и испытатель космического корабля, совершивший на нем первый полет. У автора воспоминаний осталось впечатление, что по жанру это была „драматическая фантазия”, реалистическая, „с комедийными сценами”, и ее очень удивила позднейшая квалификация пьесы как „острой сатирической комедии”<sup>8</sup>. Экземпляр пьесы сгорел во время пожара театра. „Надо надеяться, что пьеса станет известна, и будет ясно, к какому жанру ее отнести”, — уповает автор воспоминаний. Нам же из всего сказанного пока ясно одно: существовало, по крайней мере, два варианта пьесы с таким названием. Состояние рукописи это предположение подтверждает: весь 2-ой акт перенесен сюда из другой тетради, слегка выправлен и заново пронумерован. В окончательном тексте пьесы тоже остались следы изменения замысла: в ней нет полного внутреннего содержательного единства, проблемные пласты наслаиваются таким образом, что остались видны соединительные швы. Вместе с тем, не вызывает сомнений наличие единого стержня, соединяющего оба варианта произведения, если оказалось возможным перенесение из одного в другой целого акта без существенных изменений.

Прочитанная в первом варианте художественному руководству „Красного театра”, пьеса была им безоговорочно отвергнута („к великому нашему огорчению”, — вспоминает завлит). Сам автор такого решения не оспаривал и, казалось, меньше всех был им огорчен: „Он объяснил это тем, что когда кончил писать, то ему самому показалось, что, пожалуй, его *Адам и Ева* не выйдет на сцену” (с. 199). Довольно вспомнить некоторые детали активной рапповской „теаполитики” начала 30-х годов, чтобы согласиться, что это ощущение имело основание.

Однако через некоторое время мысль автора снова вернулась к замыслу осмыслить происходящие в его эпоху процессы и понять их значение в судьбах человечества, а вернувшись, соединила вечную притчу о первых людях, изгнанных из рая и переживших потоп, с тревожной мыслью о грядущей мировой войне.

Содержание пьесы кратко изложено В. Сахновским-Панкеевым в статье о драматургии Булгакова<sup>9</sup>. Но автор статьи воспроизвел лишь внешний, фабульный слой реально-фантастического произведения: война, газовая атака фашистов, уничтожившая все население Ленинграда, чудесное изобретение химика-академика Ефросимова (аппарат, защищающий человека от любого отравляющего вещества); ушедшая в леса горстка людей, спасенная лучом Ефросимова и образовавшая коммуны, которую изнутри раска-

<sup>8</sup> В. Смирнова, *Михаил Булгаков — драматург*. В кн.: Книги и судьбы, Москва 1968, с. 8.

<sup>9</sup> *Очерки истории русской советской драматургии*, т. 2 (1934 - 1945), Ленинград—Москва, с. 134 - 135.

львают серьезные противоречия во взглядах на добро и зло, войну и мир, счастье человека и пути его достижения. Здесь сошлись под пологом одного шатра и кронами вечных дубов пацифист-академик Ефросимов и летчик-испытатель коммунист Дараган; молодой инженер Адам Красовский и его жена Ева, писатель со смешной фамилией Пончик-Непобеда, только что закончивший роман о колхозной жизни, и странная личность — изгнанный из профсоюза хулиган и алкоголик Захар Маркизов, впервые появившийся перед зрителем в душный майский день в кальсонах, синем пенсне и накинутом на плечи пальто с меховым воротником. Пьеса начинается, как „типичная лирико-бытовая комедия”, — утверждает Сахновский-Панкеев, — и лишь по мере развития действия „быт и лирика отступают, иные мотивы выдвигаются на первый план”.

В такой передаче передвинулись какие-то существенные акценты, и произведение перестало быть само собою: это „лирико-бытовая” комедия об Адаме Красовском и Еве Войкевич, а не комедия-притча об Адаме и Еве, которую Булгаков написал в параллель со своим главным произведением и в котором самое существенное — эти самые „иные мотивы”. Они заявлены с самого начала двумя разнохарактерными эпиграфами. Один из них — остро актуальный, политического характера: „Участь смельчаков, считавших, что газа бояться нечего, всегда была одинакова — смерть (*Боевые газы*). Другой — обобщенно философский, заимствованный из библейской книги Бытия: „... и не буду больше поражать всего живущего, как я сделал... Впредь во все дни земли сеяние и жатва не прекратятся”<sup>10</sup>.

Итак, перед нами не „лирико-бытовая” (С. Сахновский), не „остросатирическая” (В. Смирнова) комедия и не „драматическая фантазия” (Е. Шереметьева), а произведение, сложной проблематике которого найдена и форма необычная, не канонизированная. Это — новый вариант вечной библейской притчи о человеке, изгнанном из рая, чтобы создать новый на земле, соотношенный с остро актуальной в 30-е годы социальной проблемой „организации человечества” („интеллигенция и социализм”), решенной в момент острого политического кризиса — угрозы мировой войны. Определяющим (направляющим) символом в образной системе этого произведения стала „неизвестная книга, найденная Маркизовым”, — Библия, из которой любознательный Захар зачитывает отдельные стихи — о сотворении человека и жены его, об изгнании из рая, о всемирном потопе.

Но вековая библейская притча изложена здесь в комедийном плане: трагестивирована, а местами пародирована. По жанровой природе эта пьеса ближе всего к давно забытому жанру *parodia sacra* (священной пародии), которым богата история средневекового искусства, но который впоследствии был пра-

<sup>10</sup> М. Булгаков, *Адам и Ева, пьеса в 4-х актах*, ОР ГБЛ, ф. 562, карт. 12, ед. хр. 8. В дальнейшем ссылки на автограф с указанием в скобках страницы авторской пагинации.

ктически полностью утрачен<sup>11</sup>. Можно даже сказать, что *Адам и Ева* — дважды *parodia sacra*: в прямом и переносном смысле. Во-первых, потому, что, как и положено древнему жанру, здесь комедийно переосмыслены эпизоды „вечной истории” о Творце и Змие, об Адаме и Еве. Но еще больше потому, что комедийной коррективе драматург подверг святыни собственной жизненной концепции, к тому времени вполне определившейся и уже отраженной в прямом и высоком плане в ряде произведений: трагические конфликты творческой личности с узаконенной силой в двух основных жизненных коллизиях — человек науки, „дитя солнца”, смятый неким мировым экспериментом глобального социального переворота, — и художник, вынужденный подчинять свободный талант жесткому регламенту внешних обстоятельств.

В 30-е годы тема предыдущих десятилетий — „интеллигенция и революция” органически переросла в тему „интеллигенция и социализм”. Как и многих современников, Булгакова волновала проблема личности, индивидуальности в процессе „организации человечества” — построения социалистического общества, базирующегося на идее коллективизма. С позиций защиты прав личности русская литература (и в новой советской России, и за ее рубежами) подвергла пристальному и пристрастному изучению большевистский опыт „организации человечества” или „человеческого материала”. Настороженное и даже враждебное отношение к новому строю как к тоталитарному режиму, нивелирующему личность, постепенно сменялось глубоким и сочувственным интересом к порядку его построения. Шел активный процесс расслоения русской интеллигенции, оставшейся на родине; перестраивалась старая, рождалась и росла новая. Литература чутко отражала эти изменения.

Очень показательны в этом плане складывалось творчество Ю. Олеши, в котором отразились „хождения по мукам” душевных противоречий самого автора и его героев. Герой романа *Зависть* Н. Кавалеров (1927) так определил свою жизненную позицию: „Мне хочется показать силу своей личности (...) У нас боятся уделить внимание человеку. Я хочу большего внимания”<sup>12</sup>. В речи на I-ом Всесоюзном съезде советских писателей Олеша скажет определенно: „Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами”<sup>13</sup>. Два года спустя, переделав роман *Зависть* в пьесу *Заговор чувств*, в авторецензии на эту последнюю автор уже выразит сомнение по поводу такого (то есть и своего собственного тоже) взгляда на мир. „Был ли пафос монополией старого мира, исчезнет ли он с наступлением новой эпохи, или будет он также свойствен новым ра-

---

<sup>11</sup> О *parodia sacra* или „священной пародии” как одном из „своеобразных и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы” см. в кн.: М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, Москва 1965, с. 17 - 19.

<sup>12</sup> Ю. Олеша, *Избранное*, Москва 1935, с. 26.

<sup>13</sup> Там же, с. 4.

ционалистическим людям? В пьесе два утонченных человека борются с «истуканом». Зритель должен решить: истукан ли тот, кого так ненавидят эти утонченные герои?»<sup>14</sup>

Проблема „Я и Мы” усилила интерес литературы конца 20-х — начала 30-х годов к старой теме „детей солнца”, к творческой интеллигенции, к среде, в которой вопрос о ценности человеческой индивидуальности всегда вставал особенно остро. Речь ведь шла не об использовании лояльных „спецов” в процессе становления новой культуры, а о перерождении сознания человека науки, об утверждении принципа партийности науки. Остро, проблемно, публицистично встали эти вопросы в пьесе Афиногенова *Страх*<sup>15</sup>, конфликт которого созревает и разрешается победой нового сознания в ученом коллективе Института физиологических стимулов, которым руководит старый ученый профессор Бородин — сторонник чистой науки и активный противник „системы советского управления людьми”<sup>16</sup>.

Уже критика 30-х годов генетически возводила этот образ к *Профессору Сторицыну* Л. Андреева, а в живой действительности нашла ему прототип в лице академика Павлова, чьи письма и высказывания довольно широко публиковала в 20-е годы как советская, так и зарубежная русская пресса.

Крупный ученый, противопоставивший обобщенный принцип гуманизма конкретно-историческому действенному человеколюбию „организаторов человечества” — строителей социалистического общества, новое „дитя солнца”, стал острой проблемой и заметной фигурой в литературе 20-х — начала 30-х годов. М. Булгаков настойчиво обращался к ней вновь и вновь, не удовлетворяясь найденным решением и в поисках нового, более справедливого. Такой образ стал центральным в его повестях 20-х годов: *Роковые яйца* (1924)<sup>17</sup> и следующей „Собачье сердце”, над которой писатель работал в январе-марте 1925 года и которая в России не публиковалась<sup>18</sup>.

Герой *Роковых яиц* — профессор зоологии и директор зооинститута в Москве Владимир Игнатьевич Персиков, как и упомянутый выше герой пьесы Афиногенова, многими чертами личности и биографии опять вызывает в памяти личность, судьбу и позицию академика Павлова. Изобретая необычайной силы и значимости животворный луч („герои Уэллса по сравнению с вами

<sup>14</sup> „Огонек” 1929, № 19, с. 13. См. также: Ю. Олеша, *Пьесы. Статьи о театре и драматургии*, Москва 1968, с. 259 - 260.

<sup>15</sup> Е. Полякова называет эту пьесу одним из „самых интересных произведений тридцатых годов” — см. ее книгу *Театр и драматург*, Москва 1959, с. 179.

<sup>16</sup> А. А. Афиногенов, *Страх*, Москва—Ленинград 1931, с. 18.

<sup>17</sup> Опубликована в альманахе „Недра” (1925, кн. 6).

<sup>18</sup> В описи архива Булгакова, сделанной М. Чулаковой, называется „третьей повестью”. Там же сообщены детали творческой истории этой повести: связь замысла с шумным журнальным бумом 20-х годов вокруг „проблемы омоложения”; назван прототип главного героя профессора Преображенского — дядя писателя, известный московский гинеколог Н. М. Покровский; упомянут интересный факт: 2 марта 1926 года МХАТ заключил с авто-

просто вздор”, — восторженно говорит ему его ассистент<sup>19</sup>) — он служит человечеству бескорыстно и искренне. Но служить какой бы то ни было определенной политической силе решительно отказывается. Когда в его кабинете с провокационным предложением появляется некий „полномочный шеф торговых отделов иностранных правительств”, он думает про себя: „какая гнусная рожа” и без колебаний выставляет „представителя” за дверь. После чего, „хмурясь”, вызывает по телефону „(...) эту, как ее, Лубянку” и, отходя от аппарата „ворчит сквозь зубы какие-то бранные слова”. С утра до ночи трудясь над своим изобретением, профессор сознательно не читает газет и не хочет знать ничего, что творится „за кремовыми стенами” (ср. „кремовые шторы” в *Днях Турбиных*) его института. Авторская оценка такой позиции несложно „зашифрована” в двух обрамляющих повесть символических образах. В самом начале есть „проходной” эпизод. В одной из лабораторий института жертвою научного эксперимента под микроскопом гибнет лягушка: „(...) на стеклянном столе, полузадушенная и обмершая от страха и боли лягушка была распята на пробковом штативе, а ее прозрачные слюдяные внутренности вытянуты из окровавленного живота в микроскоп (...) Лягушка тяжело шевельнула головой и в ее потухающих глазах были явственны слова: сволочи вы, вот что...” (с. 49). В конце повести, откровенно переключаясь с этим общей пластикой, возникает иное видение: защищая лабораторию от напора разъяренной толпы, профессор Персиков „распростер руки как распятый” и закричал в раздражении: „— Это форменное сумасшествие (...) вы совершенно дикие звери” (с. 122).

Булгаков относится к своему герою с глубоким пиететом. Погиб гениальный ученый, погибло его изобретение, и сколько ни бьется потом „ординарный профессор” Иванов, ученик Персикова, он не в силах восстановить чудесного луча. „Очевидно, для этого нужно было что-то особенное, кроме знания, чем обладал в мире только один человек — покойный профессор Владимир Игнатьевич Персиков” (с. 124). Ценность личности безусловна, потеря личности — невозможна. И все же автор не утверждает, что эта потеря бессмысленна. Персиков — жертва. Но жертва какого-то гигантского социального эксперимента, само величие и размах которого эту жертву может оправдать. Конфликт творческой личности с „организаторами человечества” остался здесь, как и в „третьей повести” Булгакова, не разрешенным, лишь до предела заостренным. Как важный конструктивный элемент он вошел и в замысел романа о дьяволе, со временем получивший имя *Мастер и Маргарита*. В про-

---

ром контракт на пьесу по этой повести, но в апреле следующего года он был расторгнут („Записки ОР ГБЛ”, № 37, с. 42, 44 - 45, 58). О чтении этой повести в „Никитских субботниках” сообщила „Смена” в 1963 году (№ 23, с. 26).

<sup>19</sup> М. Булгаков, *Дьяволиада. Сборник*, Москва 1925, с. 57. Дальше ссылки на этот текст с указанием страницы в скобках.

цессе созревания этого замысла тенденция к разрешению данного конфликта менялась, нюансы авторской мысли прослеживаются от варианта к варианту, пока она не вылилась в известную формулу-загадку: „Он не заслужил света, он заслужил покой” (май, 1939)<sup>20</sup>.

Думается, что именно эта мысль в процессе своего созревания отпочковала от замысла романа замысел драмы *Адам и Ева* и создала образ академика Ефросимова, восходящий к образам Персикова и Преображенского, родственной образу Мастера, но иначе, по-новому и более определенно оцененный самим драматургом.

Появление Ефросимова в комнате Адама и Евы сопровождается обширной ремаркой, воспроизводящей портрет академика. Главная деталь его: „в глазах туман, а в тумане свечи”. Фигурально говоря, если в героях этого типа прежде Булгакова привлекали в первую очередь „свечи” высокого разума и духа, то теперь он сосредоточился на „тумане” — неопределенности жизненной позиции героя.

Александр Ипполитович Ефросимов — ученый, химик, академик, 41-го года, „худ, брит, (...) Одет в великолепнейший костюм, так что сразу видно, что он недавно был в заграничной командировке, а безукоризненное белье Ефросимова показывает, что он холост и сам никогда не одевается, а какая-то старуха, уверенная, что Ефросимов полубог, а не человек, утюжит, гладит, напоминает, утром подает (...)” (с. 11). Чутьочку чрезмерная концентрация обычной изысканной булгаковской иронии уже выделяет героя из сложившегося ряда: Персиков — Преображенский.

Спасаясь от хулигана Маркизова и появившись в комнате Адама, он, что говорится, с порога (точней, с подоконника, ибо появился через раскрытое окно) заявляет свою политическую (точнее — аполитичную) позицию. „Я об одном сожалею, — комментирует он дикую выходку хулигана, — что при этой сцене не присутствовало советское правительство. Чтобы я показал ему, с каким материалом оно собирается построить бесклассовое общество”.

Далее возникает принципиальный диалог-спор его с Адамом о задачах науки и об ее ответственности перед человечеством. Ефросимов произносит страстный обвинительный монолог против буржуазной науки, играющей в нейтрализм, против тех ее деятелей („старичков в цилиндрах”), которых, по существу, не волнует никакая идея, кроме одной — „чтобы экономика во время подавала кофе” — и которые именно в силу своего нейтрализма часто служат силам зла. „Я боюсь идей! — объявляет он. — Всякая из них хороша сама по себе, но лишь до того момента, пока старичок профессор не вооружит ее технически” (с. 25).

---

<sup>20</sup> Впервые мысль, еще нечетко оформленная, зафиксирована в новой „разметке глав романа” в 1933 году: „Ты не поднимаешься до высот. Не будешь слушать мессы” („Вопросы литературы” 1976, № 1, с. 235).

Метафора „в глазах туман” сразу же приобретает содержательную плоть. Ефросимов запутался в своем построении. Нейтральная наука, ставшая по-собницей разрушительных идей, — преступна. Это ему ясно. Но ведь наука могла бы стать оплотом идеи передовой... Однако здесь нить его размышлений рвется об остро самокритический вопрос: „А ты, мой друг. Какая у тебя была идея, кроме одной — никому не сделать зла (...)” (с. 50). Дальнейший ход действия покажет, как завела ученого академика в тупик эта слишком абстрактная и пассивная, чтобы стать конструктивной, „идея”.

Заявленная позиция отвлеченного гуманизма реализуется Ефросимовым в новой, начавшейся после всемирной катастрофы, лесной жизни маленькой колонии в таких формах, что становится очевидной насмешливая неприязнь автора к этому герою. Видевший мгновенную смерть миллионов, он тоскует лишь о погибшей собаке, а здесь пуще всего озабочен состраданием к петуху со сломанной ногой, о котором трогательно печется. Главный его гуманистический „подвиг” состоит в том, что он уничтожает бомбы, с которыми летчик Дараган собирался летать на помощь где-то сражавшимся людям. Аппарат, защищающий от газа, он охотно отдает истребителю, а бомбы — уничтожает и попутно еще раз декларирует свой аполитизм: „Я в равной мере равнодушен и к коммунизму, и к фашизму” (с. 112).

Ефросимов и его „подвиг” стали в маленькой колонии яблоком раздора. Ева встала на защиту „тихого” академика, отшатнувшись от мужа, „воинственного и организующего”. Адам и Дараган судят Ефросимова. Адам называет его „неграмотным политическим мечтателем”, но Дараган возражает: „Он не анархист и не мечтатель! Он — враг, фашист. Ты думаешь, это лицо? Нет, посмотри внимательно: это картон. Я вижу отчетливо под маской фашистские знаки!” (с. 112).

Автор по-своему вмешивается в этот спор, символически ремаркой определяет в нем свою позицию, буквально реализуя приговор: „он не заслужил света”. Последняя встреча Дарагана и Ефросимова оформлена в драме так: „Дараган стоит в солнце, на нем поблескивает снаряжение. Ефросимов стоит в тени” (с. 146).

И вторая часть формулы: „он заслужил покой” тоже реализована в судьбе Ефросимова, только с иной мотивировкой, чем в романе. Это не награда за страдания, как в судьбе Мастера, — это признание научных заслуг и отчасти снисхождение к политической слепоте творческого человека.

„Ты жаждешь покоя? — спрашивает академика член эскорта правительства всего мира Дараган. — Ну что ж, ты его получишь! Но потрудись в последний раз (...) А потом живи где хочешь. Весь земной шар открыт и визы тебе не надо”. И в заключение с жестким укором: „Эх, профессор, профессор! (...) Ты никогда не поймешь тех, кто организует человечество. Ну что ж (...) Пусть по крайней мере твой гений послужит нам! Иди, тебя хочет видеть генеральный секретарь” (с. 149 - 150).

Коренное изменение авторской позиции в конфликте „творец” — „организаторы” по сравнению с той, которая зафиксирована, например, в образной системе повести *Роковые яйца*, объясняется, в первую очередь, тем фактом, что альтернативой новому „организованному” миру теперь для Булгакова стал не оставшийся за „кремовыми шторами” бесконечно милый турбинский мир, а идущая с Запада черная грозовая туча фашизма.

Время, когда обдумывалась и создавалась параллельно с романом о дьяволе библейская притча-пародия *Адам и Ева*, было тревожным для нашей страны и всей Европы. Война неизбежно приближалась. Уже летом 1927 года создавалась угрожающе конфликтная ситуация. Правительство Чемберлена призвало к крестовому походу на Советский Союз. ЦК ВКП(б) обратился 1 июня „Ко всем организациям ВКП(б), ко всем рабочим и крестьянам”, призывая в связи с возникшей реальной угрозой покончить с обывательским прекраснодушием, „подтянуться и готовиться к обороне страны, готовиться по-настоящему, по-большевистски твердо и уверенно, не поддаваясь панике, — такова задача дня”.

Вдумчивый очевидец И. Эренбург воспроизвел ту тревожную обстановку в общеевропейском масштабе: „В Европе тридцатых годов, взбудораженной и приниженной, трудно было дышать. Фашизм наступал, и наступал безнаказанно. Каждое государство, да и каждый человек пытались спастись в одиночку, спастись любой ценой, отмолчаться, откупиться. Годы чечевичной похлебки...”<sup>21</sup>. „Кремовые шторы” в те годы стали символом предательства, аналогом „чечевичной похлебки”.

„Были и неприканные”, — вспоминает Эренбург и рассказывает случай, как однажды изумился, увидев среди подписей под предательским политическим документом одно из „левых” имен, а на свой запрос получил сбивчивое и невразумительное письмо: „Я не знаю, что такое фашизм и каковы его цели. Вам это покажется невероятным, но вот уже три недели, как я не читаю газет”<sup>22</sup>.

Такой „неприканный” герой занимал видное место в произведениях М. Булгакова тех лет. В его романе, — констатирует Л. Скорино, — „отразился душевный разлом, душевные конфликты тех людей, которые, предошущая грядущие исторические бедствия, не имели внутренних сил им противостоять”<sup>23</sup>. Но справедливо отметив этот факт, исследовательница неправомерно отождествляет позицию автора с позицией „неприканного” героя. *Адам и Ева* оберегают Булгакова от косвенного обвинения в тех грехах, от которых предостерегала партия в 1927 году граждан молодой страны, — прекраснодушия и паники.

В 1931 году в журнале „Советский театр” была опубликована статья С. Ама-

---

<sup>21</sup> И. Эренбург, *Люди, годы, жизнь*, ч. 4, Москва 1963, с. 545.

<sup>22</sup> Там же, с. 487.

<sup>23</sup> „Вопросы литературы” 1968, № 6, с. 42.

глобали *Оборона страны и задачи театра*<sup>24</sup> „Перед нами опасность последней войны с капиталистическим миром, и к этой последней войне мы должны быть образцово подготовлены. В этом отношении огромное значение приобретает разрешение проблемы обороны в искусстве” (7), — говорилось там и далее отмечался факт: театр еще не занял должного места в этом фронте, отдельные пьесы, стремящиеся разрешить эту задачу, „еще не поднялись на высоту марксистской философии”. Чтобы ускорить процесс приобщения нового театра к актуальной проблеме, автор статьи излагает ее главную суть: театр должен сражаться с прекраснодушием и пацифизмом. „Пацифизм реформистов является пропагандой разоружения пролетариата, притупления его классового чувства. Наша же цель — превращение империалистической войны в войну гражданскую. Наша драматургия должна это знать, чтобы, рисуя опасности войны, не впасть в отрицание войны вообще” (4). В драме Булгакова „стоящий в солнце” герой-коммунист резко осуждает профессора Ефросимова за пацифизм („Профессор, ты пацифист!”) и горестно сожалеет, что человек с таким острым умом и огромным талантом не чувствует, где ему с этими достоинствами — „быть надо” (с. 107).

Неприкаянному „Я” Ефросимова драматург противопоставил в *Адаме и Еве* правду „организаторов человечества”, убежденное и активное „мы”. В этом тоже была чуткая реакция на требования самого времени. В рецензии на *Список благодетелей* в театре им. В. Мейерхольда журнал „Советский театр”, отметив, что в пьесе Олеси „список преступлений” выглядит как-то убедительней, чем „список благодетелей”, так сформулировал эти требования: образ коммуниста — не просто стойкого и честного борца за идею, а глубокого идеолога („несущего в себе всю ширь и глубину коммунистических идей”), — это „ахиллесова пята нашей драматургии, не только попутнической, что вполне понятно, но и пролетарской, ахиллесова пята всей литературы. Со всей серьезностью встает необходимость в таком образе”<sup>25</sup>. Ю. Олеша тоже нащупывал к нему дорогу. В автокомментарии к *Заговору чувств* он пунктиром прочертил путь этого поиска: „В пьесе два утонченных человека борются с »истуканом«. Зритель должен решить: истукан ли тот, кого так ненавидят эти утонченные герои? Или только вследствие неодолимости своей и правоты кажется он грозным и страшным? Он — историческая закономерность, которую нельзя одолеть. Поэтому, вместо живого лица, видят обреченные герои жуткую маску, »морду истории«. Это лицо сияет, а им кажется оно чудовищным”<sup>26</sup>.

В *Адаме и Еве* — та же коллизия. Адам и Дараган — коммунисты, строители нового общества — для автора „сияют” („в солнце”), но для собравшейся

<sup>24</sup> „Советский театр” 1931, № 8, с. 3 - 7.

<sup>25</sup> „Советский театр” 1931, № 9, с. 13.

<sup>26</sup> „Огонек” 1929, № 9, с. 13.

в лесу маленькой колонии уцелевших „утонченных” (академик Ефросимов, писатель Пончик-Непобеда, женщина — Ева) они „истуканы”.

„Ты фантом”, — говорит Ева мужу и поясняет свою мысль: „Привидение. Да и вы все такие! Я вот сижу и вдруг начинаю понимать, что лес и пение птиц и радуга это реально, а вы с вашими исступленными криками нереальны” (с. 112 - 113). Пончик именует Адама „фантазером в жандармском мундире” (с. 127); Ефросимов зовет Дарагана „истребителем” (с. 108, 146).

Дараган — авиатор. Адам — инженер. Дараган воюет с врагом и защищает новый мир. Его главный подвиг — победоносная дуэль с чемпионом мира истребителем-ассом фашистом Герром и уничтожение изобретателя смертоносного газа. Адам моложе, и его роль впереди: он будет „строить города”. Истребитель и строитель — они дополняют друг друга, персонифицируют программу построения социализма в стране, окруженной внешними и обремененной внутренними врагами. И солнце избирает их.

В 3-ем действии, после того, как академик, уничтожив бомбы, высказал свою формулу гуманизма, — Адам произносит страстную и сумбурную речь в защиту своей правды<sup>27</sup>:

Товарищи! Слушайте все! Гниющий мир, мир отвратительного угнетения напал на страну рабочих (...) Почему это случилось? Почему, ответьте мне! (...) Почему? Потому, что они знали, что страна трудящихся несет освобождение всему человечеству. Мы же начали воздвигать светлые здания, мы шли вверх! Вот (...) вот близко (...) вершина (...) и они увидели, что из этих зданий глянула их смерть! Тогда в один миг буквально был стерт с земли Ленинград! Да и быть может не он один! — 2 миллиона гниющих тел! И вот когда Дараган, человек, отдавший все, что у него есть, на служение единственной правде, которая существует на свете, нашей правде — летит, чтобы биться с опасной гадиной — изменник, анархист, неграмотный политический мечтатель предательски уничтожает оружие защиты, которому нет цены! Да этому нет меры! Нет меры! Нет! Это высшая мера!” (с. 110 - 111).

Итак, „политический мечтатель” и прекраснодушный гуманист здесь не просто „не заслужил света”, он заслужил „высшую меру”, а дарованный ему в конце покой — лишь мера великодушия победивших „организаторов человечества”. Такое построение очень логично отпочковалось от большого замысла главного романа Булгакова, продлив одну из ведущих, для автора мучительную и недоуменную его мысль. Подлинный герой романа — светлая личность и бескомпромиссный человеколюб Га-Ноцри, убежденный поборник

<sup>27</sup> „Страстной” эту речь можно назвать лишь условно, по внешним стилистическим признакам: она скорее имитирует страсть, чем ее выражает. Чем это объяснить? Ведь *Адам и Ева* написаны рукой зрелого мастера, которому по силам изображение сильных человеческих чувств. По-видимому, пафос адамовой правды еще не стал органической частью души Булгакова, но лишь составной частью его ищущей мысли. Примерно такая же ситуация сложилась и была отмечена критикой тех лет в драме Олеси *Список благодетелей*. Рецензент „Советского театра” заметил тогда, что утверждающий пафос революции в этой пьесе — „лишь слабое эхо, слабый отголосок звучащих где-то» раскатом лозунгов революции. Лозунгов непонятных, неосознанных, воспринятых автоматически и поверженно” („Советский театр” 1931, № 9, с. 26).

деятельного добра. Мастер — лишь одна из его ипостасей; он отличается от своего далекого учителя, как отличаются друг от друга стремления „быть добрым” (или даже — „никому не делать зла”) и „делать добро”. И потому он — „не заслужил света”. Стоящие „в солнце” истребитель и организатор в новой драме Булгакова — тоже производное от категорического нравственного императива Га-Ноцри — делать добро. Ефросимов умел лишь „никому не делать зла”, — и он света не заслужил. „Вы полагаете, что люди только вы, потому что он возится с петухом, — презрительно говорит Адам на прощанье своей бывшей жене, уходящей с Ефросимовым. — Но, видите ли, у нас мысли несколько пошире, чем о петухе!” (с. 138). И дарит профессору свое имя первого человека на земле: „Ты — Адам”. А о себе говорит: „Я главный человек”, определяя свой путь к новой творимой легенде.

Таким образом, старый мотив „кремовых штор” (или „кремовых стен” в *Роковых яйцах*), отгораживающих человеческую личность от властного натиска организаторов „человеческого материала”, в *Адаме и Еве* практически пародирован: акценты переставлены, роли пересмотрены, конфликт вывернут наизнанку, дан простор авторской иронии: достаточно вспомнить, что мерой и символом абстрактного гуманизма в драме служит навязчивый образ охромевшего петуха, за которым ученый трогательно ухаживает и которого уносит с собой в плетенке, покидая вместе с Евой лесной лагерь.

В пародийном переосмыслении попала в пьесу и другая постоянная и святая булгаковская тема — тема „изнасилованной души поэта”; проблема свободного творчества, столкнувшегося с диктатом власти. Еще в *Багровом острове* она взмыла неожиданным диссонансом — трагической нотой в остро комедийном образе Дымогацкого („Жюль Верна”). В 1929 году была написана пьеса о Мольере, чье трагическое приспособленчество было освещено с глубоким сочувствием и состраданием драматургу. В каждом новом варианте главного романа так или иначе тема неизменно находила свое воплощение: в варианте 1929 - 1931 гг. появился образ поэта-приспособленца Рюхина и определилась мысль Иванушки об этом предмете: „развейтесь красные знамена, а посмотрели бы вы, что он думает, хе (...)”<sup>28</sup>; в 3-м варианте (осень 1933) — эпизодический образ детской писательницы Караулиной, написавшей „пять колхозных романов!”<sup>29</sup> В архиве писателя сохранились черновые наброски стихотворения *Funirailles (Похороны)*, 1930 г.; „Не раз поганой ложью Я пачкал уста”. Они свидетельствуют, что комплекс проблем: свобода творчества — насилие над творчеством — „изнасилованная душа поэта” — приспособленчество был мучительным для самого писателя и постоянным стимулом самопознания и самокритики.

В пьесе *Адам и Ева* тема пародийно воплощена в фигуре литератора-при-

<sup>28</sup> „Вопросы литературы” 1976, № 1, с. 228.

<sup>29</sup> Там же, с. 233.

способленца Пончика-Непобеды, написавшего колхозный роман *Красные зеленя*: „(...) Там, где некогда тощую землю бороздили землистые лица крестьян князя Борятинского, ныне показались свежие щечки колхозниц.

— Эх, Ваня! Ваня! — зазвенело на меже” (с. 33)<sup>30</sup>.

Но если в *Багровом острове* „красное стилизаторство” юного „Жюля Верна” — Дымогацкого изображено достаточно добродушно, как искреннее, но неумело грубоватое стремление освоить новые потребности, — в *Адаме и Еве* явлению дана совсем иная оценка. Павел Пончик — убежденный враг нового строя и в создавшихся кризисных условиях откровенно эту враждебность, ранее скрываемую, демонстрирует: „Будь он проклят, коммунизм!”, „Погиб он, слава тебе Господи, твой коммунизм”, „ненавижу коммунизм” и т.д.

„Я — советский литератор? — вопит он в исступлении. — Смотри (берет рукопись, рвет ее). Вот вам землистые лица, вот пухлые щечки, вот князь Волконский-Борятинский! Смотрите все на Пончика-Непобеду, который был талантом, а написал подхалимский роман!” (с. 130 - 131). В отречении своем он апеллирует к устойчивым ценностям духа, цивилизации и к вечному высшему разуму. Молитва его звучит откровенно пародийно: он просит простить его за то, что по легкомыслию печатался в „Безбожнике”. „Матерь божия, — торгуется он с небом, — но на колхозы ты не в претензии? (...) Ну, что особенного? Ну, мужички были порознь, ну а теперь будут вместе. Какая разница, господи? Не пропадут они окаянные!” (с. 73 - 74).

Но вот обстоятельства еще раз меняются, — и снова послушно меняет курс Пончик: опять его мысли приобретают „красный” оттенок, он кается в минутной слабости и жалеет об уничтоженных *Красных зеленях*. В первоначальном варианте в перечне действующих лиц Павел Пончик имел полное имя „Павел Апостолович”, вызывая прямую ассоциацию с библейским образом апостола Павла и с загадочным фактом его биографии: мгновенным и почти чудодейственным превращением из свирепого агента синедрона в убежденного нагоря. „Независимость” художника, не признающего над собою партийного насилия („Я не знаю, где ваша партия. Может, ее и на свете уже нет!” — заносчиво кричит он Адаму), трактованы в этой пьесе как беспринципность и маскированная враждебность строительству нового мира. Именно эта благородная маскировка делает явление опасным. „Змей был хитрее всех зверей полевых”, — читает Маркизов в „неизвестной” книге и тут же проецирует древнюю мудрость на окружающую обстановку, обращаясь к Пончику: „(...) Полевой змей! И как змей приютился ты у Адама за пазухой.

<sup>30</sup> Комическая ситуация заостряется деталью: одновременно с романом Пончика в „Вечерке” публикуется повесть литератора Марьяна-Рощина, почти дублирующая сюжет: „Там, где хилое поле обрабатывали голодные мужики графа Шереметьева (...), теперь работают колхозницы в красных повязках.

— Егорка! — закричали на полосе...” (с. 34).

Пончик. Змей! Ты, серый дурак, не касайся изнасилованной души поэта!” (с. 127).

Пародийный „код” творчества беспринципного приспособленца, спекулировавшего идеями духовной свободы, — навязчивый рефрен: „Эх, Ваня, Ваня, — зазвенело на меже”, который Пончик в конце концов дарит неопиту Маркизову, тоже сочиняющему роман — о последних людях на земле и о своей любви к Еве: „Ева! Ева! — зазвенело на меже” (с. 129).

Захар (потом Генрих) Маркизов, „изгнанный из профсоюза”, 32-х лет — самая загадочная фигура в системе образов оригинальной *Parodia sacra*. Именно на нем соединились притчевая и бытовая линии необычного сюжета. Это он нашел где-то в руинах погибшего Ленинграда полусгоревшую „неизвестную книгу” — Библию и читает ее, накладывая библейские сказания на события текущих дней, как бы примеряя вечные маски на своих современников.

По художественной природе образ явно пародийный; его броский комизм создан за счет резкой несовместимости планов: синее пенсне и подштанники; разнузданное хулиганство — и его высокоидейное объяснение.

Но исходный, пародируемый „план” трудно нащупывается. Ключом к загадочному образу служит фарсовая сцена из 3-го акта. В заключение собрания колонистов, судивших Ефросимова, в „текущих делах” обсуждается просьба Маркизова переименовать его из Захара в Генриха. „Основание?” — спрашивает ошеломленный председатель, Адам, — и получает ответ мало-вразумительный и загадочный: „Не желаю жить в новом мире с неприличным названием — Захар” (с. 116). К имени „Генрих” присоединяются другие детали, подводящие мысль к святой святых булгаковского художественного мира — к фаустовской теме: перед появлением Маркизова в комнате Адама из громкоговорителя „звучно и мягко” течет музыка *Фауста*; основное наполнение образа в развитии сюжета — неистребимая жажда познания, владеющая Генрихом-Захаром; в сочиняемый им роман о последних людях вплетается тема вечной мечты — „Маргариты”: „Когда народ на земле погиб и остались только Адам и Ева, и Генрих остался и полюбил Еву. Очень крепко. И вот каждый день он ходил к петуху со сломанной ногой разговаривать о Еве, потому что не с кем было разговаривать (...)” (с. 128 - 129).

В „разметке глав” романа Булгакова, сделанной им в 1933 году, есть глава „Маргарита и Фауст”. Тема Фауста подспудно живет во всех замыслах этого писателя. Его исследователи неоднократно отмечали многоплановость соотношений разных булгаковских героев с героем Гете и старой народной легенды. Создается впечатление, что Маркизов в *parodia sacra* — один из таких планов, осложненный пародийной трактовкой, оставшийся непроясненным и трудно поддающийся „дешифровке”. Последнее обстоятельство было, по-видимому, внятно и самому автору, и отсюда такая вызывающе нелогичная (нелогичная для поэтики Булгакова, где у этой детали есть своя постоянная

„логика”) деталь, как синее пенсне на носу „хулигана и алкоголика”, одержимого страстью познания и творчества, для всех оставшегося загадкой Захара-Генриха Маркизова.

Необычна, неожиданна, полемична по отношению к собственному творчеству трактовка Булгакова „Маргариты” — Евы. М. Чудакова отметила родство близких по времени создания женских образов: Маргариты — Мадлены — Евы<sup>31</sup>. Их соединяет мотив вечной „Елены ясной”, хранительницы мира за кремовыми шторами, — жажда покоя, уюта, душевного комфорта возле талантливого избранника. Ева четко излагает свое *credo*: Адам ее привлекал когда-то своей силой — „и вдруг катастрофа, и я вижу, что мой муж с каменными челюстями, воинствующий и организующий. Я слышу! война, газ, чума, человечество, построим здесь города (...) Мы найдем человеческий материал! А я не хочу никакого человеческого материала, я хочу просто людей, а больше всего одного человека. А затем домик в Швейцарии и будь прокляты идеи, войны, классы, стачки (...)” (с. 136). Она оставляет Адама и выбирает Ефросимова: „Я женщина Ева, но он не Адам (...) Адамом будешь ты! Мы будем жить в горах” (с. 136).

Именно здесь родство с образом Маргариты переходит в свою противоположность. В тот решительный момент, когда Ева делает выбор, образ ее в пьесе приобретает пародийные черты. Взволнованная речь ее довольно откровенно пародирует евангелический стиль поучений Христа: „Искренно, искренно говорю при всех вас (указывая на Ефросимова) — прелестный он. Он — тихий” (с. 114).

Подчиняясь единой логике художественного замысла и законам выбранного жанра, Булгаков подверг комическому трагестированию даже любимейший образ „ясной” и преданной женщины, противопоставив ему новый для него (здесь — эпизодический) образ героической женщины-авиатора, Марии Вирус, члена эскорта Правительства всего мира, достойной подруги героя Дарагана.

Подведем некоторый итог. В поэтике Булгакова давно подмечен прием, рожденный сложной диалектикой его общественной мысли: стремление „переиграть” некоторые сюжетные событийные или психологические ситуации: во сне героя, в мечтах, в бреде или просто в другом произведении. В Чеботарева, например, заметила в раннем творчестве писателя настойчиво повторяющийся эпизод, возможно, навеянный каким-то личным переживанием: слабый, пассивный человек становится невольным соучастником убийства. В отрывке из ненаписанного романа *Алый мах* (*Накануне* 1922, лит. приложение 10 дек. Отрывок носил название „В ночь на 3-е число”) такой эпизод вызвал к жизни убийственную формулу самокритики героя Бакалейникова (а может быть — и авторскую?): „Но я (...) я (...) интеллигентская мразь!”<sup>32</sup>

<sup>31</sup> „Вопросы литературы” 1976, № 1, с. 230.

В рассказе *Я убил* этот эпизод „переигран”, травестирован таким образом, что его герой как бы искупает вину литературных собратий (и автора?), убив петлюровца, истязавшего пленных.

Последовательное „переигрывание” некоторых устоявшихся мотивов собственного творчества; подбор альтернативных образов к тем, которые уже жили самостоятельной жизнью в произведениях Булгакова, сложило образную систему и определило проблематику *Адама и Евы*. В этом смысле прежде всего мы и назвали это произведение древним и утраченным именем *parodia sacra*. Но для этого есть основания и иного, более открытого и формального порядка.

М. Булгаков мог бы сказать о своей пьесе примерно так, как в свое время сказал в автокомментарии к *Заговору чувств* Ю. Олеша: „Пьеса не бытовая (...) Рассчитана она на подготовленного зрителя”. Тревожная и актуальная проблема войны вошла в ее содержание важной составной частью, но, вопреки уже сложившемуся мнению, не исчерпывает и даже не определяет его. Как *Мастер и Маргарита*, отпочкованием от которого она явилась, эта пьеса имеет в своей основе проблему, волнующую не одно поколение живущих на земле людей, и потому формально опирается на „вечную” библейскую мудрость. Как роман *Мастер и Маргарита* в свое время европейской критикой был назван *Евангелием от Михаила*, резко отличающимся от евангелий канонизированных, так *Адам и Ева* — это „библейское сказание” Михаила Булгакова.

Структурной основой всей ее композиции послужила серия библейских притчей, собранных в Книге Бытия: легенды о сотворении мира, человека и его жены; об их изгнании из рая; о великом потопе и рождении новой жизни на земле. Два изначальных „оппонента”: Творец („Фигура” в средневековых мистериях) и Змей — символы противопоставляемых общественных устремлений — коллективизма и индивидуализма (Мы и Я). Творец — начало объединяющее (Маркизов читает: „Нехорошо быть человеку одному: сотворим ему помощника”). Змей — разъединяющее начало; он искушает человека наущением прежде всего познать себя самого („Змей был хитрее всех зверей полевых”, — читает Маркизов).

Протяженность, неисчерпанность и неисчерпаемость этого конфликта и спора утверждается в пьесе системой намеков и символических деталей. Часть их нашла себе место в авторских ремарках: описание картин рая и ада в витрине большого универмага в вымершем Ленинграде 2-го акта: „Рай освещен ранним солнцем сверху, а внизу ад большим густым заревом. Между ними висит дым, а в нем призрачная квадрага над развалинами и пожарищами” (с. 51). „Квадрига” — отдаленный намек на „материнскую” систему образов

---

<sup>32</sup> Цит. по статье В. А. Чеботаревой, *К истории создания „Белой гвардии”* („Русская литература” 1974, № 4, с. 151).

*Мастера и Маргариты*, точнее — на события в Иерусалиме как на одну из страниц вечной притчи об утраченном рае. Движение времени символизировано финальной ремаркой того же акта. „Бесшумно обрушивается целый квартал в окне и показывается вторая коллонада и еще какие-то кони в странном освещении” (с. 86).

„Вечный лес”, „вековые дубы” фигурируют в ремарках 3-го и 4-го актов — среди них раскинулось временное пристанище уцелевших: шатер, сооруженный из чего попало: „брезент, парча, шелковые ткани, клеенка” (с. 87).

Проекция вечной легенды о Творце и Змее на недавнее время, мир буржуазной цивилизации, нашла себе место в монологе-инвективе академика Ефросимова в I-м действии, героями которого стали „старички в цилиндрах”, в чьих лабораториях накапливаются пробирки с черным крестиком — отравляющие вещества для будущих войн. „Старички” — тоже порождение Змея; по существу, им чужды все идеи, кроме одной — „чтобы экономика вовремя подавала кофе”. И эта страничка из истории давнего спора заканчивается катастрофой (снова „бесшумно обрушивается целый квартал”) и наступает новая эра, эпоха „объединенного человечества” и побежденного змея.

Бытовой и фантастический планы сюжета, как это часто бывает у Булгакова, соединяются здесь в одно целое: „вечная” и конкретно-историческая проблемы прорастают друг в друга. Как когда-то в творчестве Леонида Андреева, в произведениях Булгакова органически слились в одно конкретные „дни нашей жизни” и обобщенная „жизнь Человека”. Именно так объединяются в цельную драматическую (и драматургическую) летопись хождения русской интеллигенции по мукам сомнений в эпоху революции и „организации человечества” такие, казалось бы, непохожие пьесы Булгакова, как *Дни Турбиных* („дни нашей жизни”) и *Адам и Ева* („жизнь Человека”).

Существование последней в наследии Булгакова снимает с повестки дня навязчивый тезис о его якобы „абстрактном” или „расплывчатом” гуманизме и обнажает внутреннюю тенденцию движения мысли писателя к окончательному приятию идей и свершений революции. В финале пьесы рамки „вечной” библейской легенды разрушаются. Адам сбрасывает с себя древнее имя, как плащ, и шагает в новую, творимую жизнью легенду, где в ярком солнце стоит человек с именем Дараган, авиатор (как в песне: „Мы рождены, чтоб сказку сделать былью”). А вокруг него прообразом „организованного человечества” — разноязычный эскорт Правительства всего мира, многонациональный отряд „истребителей”: Мария Вирусес, де-Тимонеда, Зевальд, Павлов...

Все это чуточку наивно, но по пафосу пронзительно и убедительно, как давние слова Ю. Олеша: „Это звучит громко? Пусть. Громко я кричу: Да здравствует реконструкция человеческого материала, всеобъемлющая инженерия нового мира!”<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Ю. Олеша, *Избранное*, указ. соч., с. 253.

Восстанавливая по архивным материалам процесс рождения пьесы *Адам и Ева*, М. Чудакова свидетельствует, что работа над этим замыслом шла трудно, по-видимому, автору мешала „щекотливость самой темы”<sup>34</sup>. Вряд ли стоит это объяснять таким или только таким образом. Работу, очевидно, затрудняла не „щекотливость” (?), а необычный для сложившейся традиционной русской реалистической драмы („пьесы жизни”) неподъемный глобальный размах пьесы-притчи, осложненной к тому же элементами пародийного переосмысления некоторых мотивов как собственного мировосприятия, так и библейской легенды (*parodia sacra*).

Как и *Заговор чувств* Олеси, эта пьеса принадлежит к разряду „высшей математики” русской драматургии (А. Таиров) и рассчитана была на „подготовленного зрителя”. Надежд же обрести такого в те годы у драматурга было немного. Может быть, именно поэтому он так легко согласился с мнением руководства „Красного театра”, что играть его новую пьесу — невозможно. Точнее — пока невозможно, до наступления нового этапа развития советской театральной культуры, который теперь — уже реальность.

Фантастическая диалогия Михаила Булгакова  
*Блаженство и Иван Васильевич*

В тридцатые годы М. А. Булгаков выступил с твердым намерением глубоко осмыслить программу построения нового социалистического общества, понять новую правду „организаторов человечества” и честно, самокритично осознать природу конфликта творческой личности с этой новой правдой. Весьма показательным, программным произведением, написанным на переломе 20-х и 30-х годов, стала тогда его *Parodia sacra* („священная пародия”), то есть комедия *Адам и Ева*, где правда коммуниста Дарагана противопоставленная общечеловеческому гуманизму „мастера”, творца, изобретателя — академика Ефросимова. Вернувшись в 1931 году к оставленному на время замыслу большого романа о дьяволе в Москве, писатель именно тогда ввел в него ставшую отныне ведущей и заглавной темой Мастера и его драматический конфликт со своим временем. Ту же тему в исторических ретроспекциях Булгаков активно разрабатывал в первой половине 30-х годов в двух связанных между собою единым идейно-художественным замыслом биографических драмах — *Кабале святош (Мольере)* и *Последних днях (Пушкине)*.

В этот же период и в этой же духовной атмосфере созрела и была создана им также фантастическая комедийная диалогия: *Блаженство — Иван Васильевич* (1929 - 1935).

Связь этой диалогии с движущимся замыслом главного романа Булгакова и с историко-биографической драматургической диалогией о судьбе художника

<sup>34</sup> „Залески ОР ГБЛ” 1976, № 37, с. 99.

не просматривается поверхностным взглядом, но безусловно существует и открывается анализом малоизученных пока, хотя и хорошо известных современному читателю комедий о „машине времени”<sup>35</sup>.

Пометка, сделанная на титульном листе машинописной копии, сохраняющейся в отделе рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (в дальнейшем — ОР ГБЛ), свидетельствует, что над комедией *Блаженство* Булгаков работал начиная с 1929 года. В мае 1933 года он заключил договор с Ленинградским мюзик-холлом на „эксцентрическую синтетическую трех-актную пьесу” с неустановленным названием — и тогда же были сделаны на отдельном листке первые наброски *Блаженства*. Первый вариант комедии еще носит на себе следы „мюзик-холльной” специфики, но последующие от них уже свободны, ибо дописывалась комедия уже для театра Сатиры. Весной 1934 года группа ознакомилась с готовым текстом, встретила его без восторга, а осенью был подписан новый договор — о переработке *Блаженства*. В процессе дальнейшей работы над текстом возникла уже новая, отличная от первой по содержанию, но связанная с ней основным идейным замыслом, единым сюжетным ходом и художественной природой комедия *Иван Васильевич*. Осенью 1935 года она — уже „с бешеным успехом” — читалась актерам театра Сатиры, принята к постановке, репетировалась, дошла до генеральной, но весной 1936 года была с постановки снята в связи с публикацией в „Правде” резкой статьи против спектакля МХАТ по пьесе Булгакова *Мольер*<sup>36</sup>.

По всей видимости, первый вариант комедии *Блаженство* был как-то связан с ранним замыслом *Адама и Евы*, каким он был по воспоминаниям художественного руководства ленинградского Красного театра, заказавшего Булгакову эту пьесу. Заведующая литературной частью и актриса Красного театра Е. Шереметьева сберегла в памяти сюжет *Адама и Евы*, не совсем соответствующий сохранившемуся в архиве позднему варианту, но зато напоминающий содержание дилогии о машине времени: ее заглавный герой Адам был там изобретателем какого-то летательного аппарата для освоения космоса и его первым испытателем<sup>37</sup>.

С предыдущим, „драматургическим периодом творчества Булгакова второй половины 20-х годов его новая комедийная дилогия тесно связана также единым пафосом овладения „высшей математикой” театрального искусства, создания новых, пока экспериментальных драматургических форм для освоения

<sup>35</sup> Обе комедии опубликованы в 60-х годах: *Иван Васильевич* — в составе сборника: М. Булгаков, *Драмы и комедии*, Москва 1965, с. 416 - 474; *Блаженство* — в журнале „Звезда Востока” 1966, № 7, с. 75 - 107. Далее ссылки на текст по этим изданиям с указанием страницы.

<sup>36</sup> „Правда” 1936, № 68, 9 марта. Творческая история *Блаженства* и *Ивана Васильевича*, по материалам булгаковского архива восстановила М. О. Чудакова (*Архив М. А. Булгакова* указ. соч., с. 112 - 114, 118 - 121).

<sup>37</sup> Е. Шереметьева, *Из театральной жизни Ленинграда*, указ. соч., с. 192 - 200.

качественно новой социальной проблематики и для „наведения мостов” (А. Таиров) к сердцу и сознанию нового советского зрителя. Задача эта была поставлена перед советскими драматургами незадолго до того отшумевшей театральной дискуссией, организованной Агитпропом ВКП(б) и Наркомпросом. И потому новые драматические произведения Булгакова можно считать, как и предыдущие (*Зойкина квартира*, *Багровый остров*, *Адам и Ева*), своего рода „выступлениями” или „репликами” в принципиальном споре о путях развития нового советского театра или, как тогда выражались, о путях „марксизации” театрального искусства. Булгаков-драматург занял в этом споре позицию, объективно близкую позиции первого наркома просвещения А. В. Луначарского, как и он полагая, что важную роль в создании нового театра для нового зрителя должна сыграть вновь созданная, найденная экспериментальным путем, по-настоящему адекватная новому содержанию высокохудожественная форма. М. Булгаков был драматургом-экспериментатором; он увлеченно и настойчиво искал эту форму, выказывая при этом природную неистощимую изобретательность. „Ему были одинаково доступны историческая хроника и веселый водевиль, психологическая драма и остро-сатирический фарс, — сказал по этому поводу близкий соратник Булгакова по работе в МХАТе П. Марков. — Он пользовался приемами единственно необходимыми для передачи сжигающей его мысли”<sup>38</sup>.

Обе вошедшие в дилогию комедии построены на фантастическом сюжете. Некий инженер-изобретатель, живущий в 20-х или самом начале 30-х годов в московской коммунальной квартире, в окружении активизировавшегося в эпоху НЭПа мещанства (в *Блаженстве* героя зовут Евгением Николаевичем Рейном; в *Иване Васильевиче* — Николаем Ивановичем Тимофеевым) изобрел машину времени, которая сделала для него возможными путешествия в глубь ушедших веков и в отдаленное будущее. Вместе со случайными спутниками — веселым вором Милославским и глупым управдомом Буншой-Корецким (в *Блаженстве* — Святослав Владимирович, в *Иване Васильевиче* — тоже Иван Васильевич) он переносится в комедии *Блаженство* по шкале времени вперед, в 23-ий век (2222 год), в прекрасный мир построенного коммунизма; в комедии *Иван Васильевич* назад, в 16-ый век, во времена деспотического правления Ивана Грозного.

Фантастический элемент закономерно очень усилился в отечественной литературе первого послеоктябрьского десятилетия. Колоссальные, небывалые, фантастичные в своей необычности социальные и психологические сдвиги в самой жизни вызвали естественную потребность в художественном обобщении такого рода. Сама реальность была фантастичной — и потому фантазия стала реальностью в сфере искусства. Бытовое и фантастическое в тесном сплаве стали тогда художественным стилем А. Толстого, И. Эренбурга,

<sup>38</sup> М. Булгаков, *Пьесы*, Москва 1962, с. 7.

В. Катаева, М. Шагинян, И. Бабеля, Ю. Слезкина... М. Булгаков встал в этот ряд одним из многих.

Из всех типов фантастики, выработанных многонациональной и многовековой практикой мирового искусства, на первый план выдвинулась тогда разновидность научной социальной фантастики, родоначальником которой считается Г. Уэллс и специфику которой определяют словом „антиутопия” (или перевернутым словом „аипоту”). НЭП, вызвавшая к жизни некоторое оживление мещанской психологии, породила в сознании многих людей опасение за судьбы революции. Их тревога реализовалась в сатирических по пафосу и фантастических по художественной природе произведениях-предупреждениях о том, во что могут превратиться некоторые тенденции современной жизни, если их своевременно не пресечь. Это была честная тревога, и какая-то часть недалековидных критиков 20-х годов (в первую очередь, рапповская критика, принципиально отрицавшая самую возможность существования советской сатиры) ошибочно квалифицировала ее как злопыхательство по поводу трудностей молодого Советского государства. Исследуя процесс становления новой советской сатиры, А. Вулис утвердил отмеченную тенденцию как необходимый и законный этап этого процесса: „На стыке двух исторических эпох, в дни, когда пласты веков пришли в движение, когда для меньшинства все кончилось, а для большинства все началось, сатира стремится подняться над современностью, чтоб вернуться к ней через отвлеченное познание, через »грядущий мир«. В этом отношении некоторые весьма значительные преимущества сатирику обеспечивает жанр утопического памфлета”<sup>39</sup>.

Сатирическая струя в творчестве Булгакова очень сильна, и он сам себя как художник рано осознал именно в этой роли. Прочитав в 1925 году в одной из рецензий: „М. Булгаков хочет стать сатириком нашей эпохи”<sup>40</sup>, он не без раздражения отметил неуместность глагольной формы „хочет” там, где более подошла бы форма плюсквамперфекта. К тому времени писатель уже стал сатириком своей эпохи, имея при этом к ней (эпохе) самое уважительное отношение, но, подобно Блоку, опасаясь, как бы „гримасы революции” не заслонили ее величия. Именно потому он с ранних литературных шагов в „Гудке” взял в работу особый жанр фельетона, который В. Лакшин предложил как-то именовать „сатирической утопией”<sup>41</sup>. Отметим, кстати, что с иной, раздражительной, интонацией, но по существу точно так же определил в свое время враждебно настроенный к Булгакову критик И. Нусинов жанровую природу ранней сатирической повести *Роковые яйца*: „великая утопия” Булгакова<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> А. Вулис, *Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20-е—30-е годы*, Ташкент 1965, с. 48. *Грядущий мир* — название утопического памфлета Я. Окунева, переименованный потом в *Катастрофу*.

<sup>40</sup> А. Придорогин, *Недра. Литературно-художественный сборник*, кн. 6, М., 1925 „Книгоноша” 1925, № 6, с. 18.

<sup>41</sup> М. Булгаков, *Избранная проза*, Москва 1966, с. 12.

Взяв под обстрел целый ряд болезненных явлений нового быта, сатирик Булгаков в этой повести тоже использовал принцип „машины времени”, передвинув время действия на несколько лет вперед и таким образом предупредая современников об опасности некоторых внешне еще безобидных тенденций в общем процессе становления новой жизни. В свое время рапповская критика, принципиально отвергавшая возможность использования сатирического способа отражения новой действительности, вызвала к этой повести Булгакова резкое и враждебное недоверие. В какой-то мере оно и до наших дней себя не изжило. В интересах справедливости отметим здесь, к слову, что в мае 1925 года в частном письме из Сорренто А. М. Горький отозвался об „остроумно и ловко” написанных *Роковых яйцах* Булгакова очень одобрительно, поставив эту повесть в ряд тех произведений, которые в целом дали ему повод для восхищения „богатыми всходами” новой русской литературы<sup>42</sup>.

Сфера действия Булгакова-сатирика та самая, которую еще в начале 20-х годов так остроумно и точно вычленил из новой действительности поэт-трибун революции В. В. Маяковский:

Слава, Слава, Слава героям!!!  
Впрочем,  
им  
довольно воздали дани.  
Теперь  
поговорим  
о дряни.

(*О дряни*, 1921)

„Поговорим о дряни” — такое гражданское обязательство с самыми добрыми намерениями по отношению к своему героическому времени брал на себя сатирик-комедиограф Булгаков — автор *Зойкиной квартиры*, *Багрового острова*, *Адама и Евы* и фантастической дилогии об... управдоме.

Именно так. Не о „машине времени”, как принято говорить, ибо этот сюжетный ход — только знак, указывающий на выбор жанра, почти банальный от многократных повторений со времен появления *Аргонавтов хроноса* (1888) и *Машины времени* (1895) Г. Уэллса. А об „управдоме”, чья почти символическая фигура персонифицировала тот давний „кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках”, призрак коммунальной нэпмановской Москвы, который заслонял солнце еще автору *Трактата о жилище* и прочих булгаковских произведений раннего московского периода. Уже в комедийной „музыкальной табакерке” о Зойкиной квартире управдом Портупея (или Аллилуя) с его призрачной, но непрерываемой властью над населением многоквартирного дома явился зловещей тенью, омрачившей новый быт, и недобрый проро-

<sup>42</sup> И. М. Нусинов, *Путь Булгакова*, „Печать и революция” 1929, кн. 4, с. 47.

<sup>43</sup> „Молодая гвардия” 1956, № 1, с. 148.

чеством прозвучал его музыкальный лейтмотив: „Многия ле-е-ета!”, намекающий на цепкую живучесть явления. Святослав Владимирович — Иван Васильевич Бунша-Корецкий, не то князь, не то сын кучера Пантелеймона, главная сатирическая фигура фантастической дилогии Булгакова — прямое продолжение долговечного Португези.

Суевливый, ничтожный, почти патологически глупый, с засаленной домовой книгой под мышкою, он здесь не просто остро комический персонаж, он — явление, которое всерьез тревожило писателя. Приспособленец: у него есть справка, что его мама-княгиня в отсутствие папы-князя согрешила с кучером, обеспечив ему таким образом пролетарское происхождение. Род его деятельности похож на хлопоты безумца („Когда вы говорите, Иван Васильевич, впечатление такое, что вы бредите”, — говорит ему герой-изобретатель в комедии *Иван Васильевич* — с. 426) и, как всякое безумие, небезопасен. Соглядатай и доносчик: „Я — лицо занимающее официальный пост, и обязан наблюдать”, — объявляет он в комедии *Блаженство* (с. 80). Но главным образом он неустанно озабочен тем, чтобы начисто обезличить вверенных его попечению жильцов коммунальной квартиры. „От меня жена ушла”, — сообщает ему герой. „Необходимо выписать с жилплощади”, — переводит Бунша смысл происшедшего на ему одному внятный язык. И еще дополнительно: некому будет, значит, выкупить селедки, которые сегодня отпускают по карточкам. Проблема культурного обслуживания жильцов тоже решена им и деловито, и просто: пронзительный и хриплый радиорупор в передней коммунальной квартиры одновременно приобщает всех то к усредненной мудрости научно-популярной лекции о свиньях, то к сомнительной гармонии искаженной до неузнаваемости оперной музыки.

При этом управдом Бунша-Корецкий преисполнен сознанием своей неоспоримой необходимости новому быту и новой культуре:

(...) если я перестану ходить, то произойдет ужас.

Тимофеев. Государство рухнет?

Бунша. Рухнет, если за квартиру не будут платить. У нас в доме думают, что можно не платить, а на самом деле нельзя” (*Иван Васильевич*, с. 425).

„Я — передовой человек”, — уверенно утверждает себя Бунша, а читатель, в свою очередь, утверждает в мысли: это человек, захвативший в жизни прочную позицию. Почему? И к чему это поведет? Два связанные между собой вопроса дали импульс к созданию фантастической дилогии со свободным скольжением действия туда-сюда по шкале времени. Такая композиция позволила расположить явление на исторической линии: деспот Иван Грозный (в каком-то из вариантов замысла фигурировал царь-вешатель Николай I) — маленький домашний самодур управдом Бунша-Корецкий — усовершенствованный цивилизацией, непреклонный и изысканный диктатор в далеком будущем.

Первой по времени вышла из-под пера Булгакова та редакция комедии, которая после немногих колебаний в выборе (*Сны Рейна, Блаженные острова*) получила название *Блаженство* и смягчающий подзаголовок: *Сон инженера Рейна*. Большая часть ее действия происходит в 23-ем веке и в той части „Москвы Великой”, которая носит название Блаженство: „На чудовищной высоте над землей громадная терраса с колоннадой. Мрамор” (с. 82). Полное материальное довольство. Полная демократия. Специальное учреждение, именуемое Институтом Гармонии занято „идеальным подбором людей” для контактов на разных общественных уровнях. Полное благополучие. Частные проблемы возникают лишь в сфере интимных отношений: дочь Народного Комиссара избретенный Радаманова (в раннем варианте — председателя Совнаркома) играет чувствами молодого директора Института Гармонии Саввича („Он любит меня, и мне приятно его мучить”), игнорируя решение Института об их полном соответствии друг другу. Саввич испытывает дисгармоничное, но не опасное чувство ревности (...) Таков внешний рисунок будущего общества, на фоне которого развивается действие новой комедии. Этот внешний рисунок уже получил оценку в советской критике и даже успел вызвать к жизни легкую дискуссию.

В. Сахновский-Панкеев увидел здесь почти идеализацию будущего и одновременно — спор М. Булгакова с В. Маяковским, автором *Бани*, предложившим „абстрактно-рационалистическую” модель его изображения:

Споря с методом плакатно-публицистического изображения человека будущего, Булгаков наполнил живой жизнью образы наших далеких потомков, граждан 2222 года. Это не некие особые, непонятные, скучно правильные существа, чье духовное бытие непознаваемо для нас. Они — это мы сами, только очищенные от скверны зависти, корысти, эгоизма. Не только смелое парение мысли, но и вся безграничность и сила чувства доступны им. Чутко, остро воспринимают они мир, разум и эмоции сосуществуют у них в идеальной гармонии.

И еще так: „Техницизму многих описаний грядущего Булгаков противопоставил поэзию”<sup>44</sup>. Т. А. Ермакова, автор диссертации о драматургии Булгакова, решительно не соглашается с этой мыслью, констатирует несовпадение социальной утопии автора *Блаженства* с прогнозами научного коммунизма, но не дает объяснения этому расхождению и таким образом оставляет простор для развития давних рапповских инсинуаций против Булгакова — „внутреннего эмигранта”<sup>45</sup>.

„Звезда Востока”, впервые публикуя текст комедии, во вступительной статье от редакции тоже прикасается к этой проблеме, но именно лишь „прикасается”, сформулировав мнение зыбкое и отчасти даже противоречивое. „Будущее в изображении М. Булгакова — условно, — утверждает эта статья. — Писатель отнюдь не намеревается делать в своей комедии какие-

<sup>44</sup> *Очерки истории русской советской драматургии*, указ. соч., т. 2, с. 135 - 136.

<sup>45</sup> Т. А. Ермакова, *Драматургия М. А. Булгакова. Автореферат*, Москва 1971, с. 14.

-нибудь пророчества. Его цель — разоблачить современные ему пороки”. И сразу же после категорического отрицания в комедии пафоса прорицания следует здесь осторожное утверждение, что сцены будущего все же „имеют свою самостоятельную художественную жизнь” и что хотя им не достает „полнокровия, красочности, фельетонности”, — все же они дают повод поставить Булгакова в ряд с известным писателем-фантастом С. Леммом, автором романа *Возвращение со звезд*, в котором пророчески ставится вопрос о возможных и предполагаемых конфликтных ситуациях в будущем гармоническом обществе <sup>46</sup>.

Думается, что комедия Булгакова не дает ни повода, ни даже возможности отрицать ответственности и первостепенности в ней именно пророческого пафоса. Перед нами типичный и чистый жанр „аипоту” — антиутопии, тревожного предупреждения об ошибочных или порочных тенденциях в развитии общества, которые могут привести в будущем к тяжелым издержкам. Булгаков был сатириком крупного плана — и уж, конечно, никогда не был мелким и злорадным злопыхателем. Его мало волновали „пережитки прошлого” и вовсе не занимали мелкие издержки роста, заранее обреченные на гибель. Его волновали те явления, которые грозили сложиться в тенденцию и омрачить завтрашний день. Именно их захотел он подвергнуть сатирическому осмеянию с помощью уэллсовской модели „аипоту” — произведения о „машине времени” и „аргонавтах хроноса”.

Другое дело, что он не дал и не намеревался дать полной и развернутой („полнокровной, красочной”) картины будущего, а нарисовал ее под определенным углом зрения, избирательно, схематично, в стиле гротеска, выдвинув на первый план те явления, с которыми намеревался сразиться как сатирик. Ему казалось, что в процессе построения нового общества и осуществления идеала демократии слишком акцентируются материальные факторы и недооцениваются духовные. Возникает угроза стирания индивидуальности и на этой почве зарождается новый тип деспотизма (деспотизм коллективизма, или „коммунальный”) и происходит духовное обеднение человеческой личности. Поэтому общество, которое предстало читателю *Блаженства*, — это вовсе не достижение прогресса, как кажется В. Сахновскому-Панкееву, а, напротив, результат вырождения, своего рода вариант уэллсовских элоев. Изобретатель Рейн в своей фанатичной сосредоточенности на решении одной технической задачи грозит превратиться со временем в Народного комиссара изобретений Радаманова; управдом Бунша с его тупой приверженностью к идее обезличенного порядка (для него опыт инженера Рейна — это „антисоветский опыт”) — выродится в Саввича, директора Института Гармонии.

Авторы редакционной статьи в „Звезде Востока” в свое время посетовали,

<sup>46</sup> „Звезда Востока” 1966, № 7, с. 75 - 76. Подчеркнуто мною — Ю. Б.

что образ Радаманова получился у Булгакова „бледен”, — „а ведь именно он наиболее широко и, так сказать, полномочно представляет в пьесе людей будущего” (с. 76). Думается, здесь допущена принципиальная ошибка. Не образ Радаманова получился в пьесе бледным, а в ней сознательно и остро-гротескно нарисован, если можно так выразиться, образ „бледного человека”. Радаманов — сын новой эпохи и отражает в себе ее общие черты: он благороден, благожелателен, открыт, свободомыслящ. Но вместе с тем он, крупный ученый будущего, предельно обеднен и укорочен в сфере духовной культуры. Надо сознательно закрыть уши, чтобы не услышать авторского сарказма в связной цепи эпизодов, где действует комиссар изобретений. Дочь приходит к нему вся в душевных колебаниях — что ответить влюбленному Саввичу? — а он ей: „Признаюсь тебе откровенно, мне это безразлично” (с. 83). Ему говорят о стихах, которые читает пришелец из другого века, а он: „Стихи? Вот и превосходно. Я, признаться вам, в стихах ничего не смыслю, но уверен, что они всем доставят большое наслаждение” (с. 90). Бунша пришел потолковать с ним на интимные темы, просить совета, а он:

(...) давно овдовев, не чувствую склонности к семейной жизни. Но если б такая блажь мне пришла в голову, то сказал бы что-нибудь вроде того: я полюбил вас с первого взгляда (...) по-видимому, и я вам нравлюсь (...) Простите, больше беседовать не могу, меня ждут на заседании (с. 95).

И, наконец, классическая сцена профессиональной беседы со своим далеким „предком” — изобретателем XX века:

Радаманов. (...) сейчас там, в той Москве, мечется этот (...) как его (...) Василий Грозный (...) Он в девятнадцатом веке жил?

Рейн. Он жил в шестнадцатом, и его звали Иван.

Радаманов. Прошу прощения, я плоховато знаю историю” (с. 99).

Итак, — благородный и добрый, но духовно обесцвеченный, односторонне развитый, эмоционально обедненный — таким оказался ученый человек 23-го века.

Рядом с ним — молодой и преуспевающий администратор, государственный человек, директор своего рода „головного” общественного учреждения, решающего важнейшую задачу общественных и личных контактов, — Саввич. Мягкий, деликатный, любящий, верующий в плановую гармонию человеческих взаимоотношений, и вместе с тем — деспот новой формации. Редакционная статья в „Звезде Востока” приписала ему один чисто человеческий изъян: он ревнив. Но ведь вовсе не это в комедии — „опознавательный знак” Саввича. Да и не ревнует он бывшую невесту в привычном нашему веку значении этого слова. Скорее — он не может допустить мысли о нарушении решения Института Гармонии, признавшего их с Авророй подходящей парой.

Именно Саввич шаг за шагом демонстрирует подлинную суть гостеприимства его века; он настаивает на лишении пришельцев всякой свободы и ини-

циативы в решении своей судьбы. По его настоянию Совет пришел к заключению о необходимости изъять у инженера Рейна его машину, отныне все полеты будут строго контролироваться государством, а изобретатель в свой век не вернется. Спутники Рейна подвергались специальному медицинскому обследованию, у одного из них обнаружена „клептомания”, у другого — „деменция” (слабоумие), — и оба подлежат строгой изоляции и принудительному лечению (...) пока на год.

Формы деспотического воздействия на личность в Блаженстве иные, чем были во времена Рейна. Он интересуется, каким образом будет осуществлен контроль над его волей, — голодом? с помощью милиции? „Поистине, вы сын вашего века”, — горестно вздыхает Радаманов и уточняет: „мы просим вас сдать нам изобретение добровольно” (с. 99), после чего один из двух ключей от сейфа, где отныне будет храниться машина, попадает в его руки, а второй — в руки Саввича. Рейну же придется извлекать оттуда свой добровольный дар с помощью древнего искусства „клептомана” Милославского. У пришельцев из XX века просто не остается иного выхода, как, проявив личную инициативу, выкрасть машину и сбежать из гостеприимного, но деспотичного будущего.

В целом картина Блаженства получилась в пьесе Булгакова комичной, но не веселой: мир правильный, благополучный, размеренный, но — лишенный духовности и индивидуальности, а потому и скучный, и недобрый. И перспективы развития такого мира тоже ничего хорошего не обещают. Только Саввичу видится эта перспектива в светлом тоне. Радаманов же полон сомнений и потому возражает против свободных полетов машины времени: „и кто, кроме Саввича, который уверен, что в двадцать шестом будет непременно лучше, чем у нас в двадцать третьем, поручится, что именно вы там встретите? Кто знает, кого вы притащите к нам из этой загадочной дали на ваших же плечах?” (с. 99).

Против арифметики рассчитанного счастья, царящего в Блаженстве, первым взбунтовался остроумный авантюрист и вор Юрий Милославский по прозвищу „Солист”, своего рода вариант бессмертного Остапа Бендера. „Неужели вам здесь не нравится?” — изумляется Рейн. — „Миллион людей мечтают о том, чтобы их перенесли в эту жизнь”. „Миллиону интересно, а мне неинтересно”, — строптиво возражает человек, наделенный яркой, но преступно реализованной индивидуальностью. Но в сюжете комедии есть и более состоятельный протест против размеренной скуки Блаженства. Бунтует Аврора, дочь Радаманова. В первых вариантах комедии этот протест слабо аргументирован и имеет характер странного заболевания. „Мне что-то все снятся древние сны”, — жалуется она, только что вернувшись из какой-то экспедиции с Луны и пребывая в болезненной меланхолии. И Саввич кажется ей то Чацким („герой одной старинной пьесы, написанной лет 400 назад”), то древним романтическим героем („его зарезали разбойники”). И так же

странно манит ее из глубины веков далекий призрак грозного царя Иоанна<sup>47</sup>.

В окончательном варианте комедии тоска Авроры уже не загадочная болезнь, а выстраданное отрицание мира, лишённого индивидуальности и культивирующего новый тип духовного деспотизма. „Мне надоели эти колонны, мне надоел Саввич, мне надоело Блаженство. Я никогда не испытывала опасности, я не знаю, что у нее за вкус! Летим!“ (с. 104) — выкрикивает она и вместе с возлюбленным, изобретателем диковинной машины, навсегда отправляется в XX век, чтобы проложить иной, уже безошибочный путь — к иному будущему Блаженству.

Комедия *Блаженство* отражает те особенности мировоззрения Булгакова, которые так осложнили его отношения со своим временем и о которых он с полной откровенностью и прямотой сам написал в известном мартовском письме Советскому правительству в 1930 году. Современник и свидетель первых шагов построения нового социалистического общества, он не сумел с позиций научного коммунизма охватить всю грандиозную программу общественного переустройства и упустил из виду один из основных пунктов этой программы — всестороннее развитие человеческой личности. Ему казалось, что революционный прогресс базируется в основном на созидании материальных благ и что такой акцент грозит обесценить духовное начало в человеке. Его пугал призрак стандартизированного общества, идея социальной гармонии, купленной ценою нивелировки и обесцвечивания человеческой личности.

В этом своем страхе и в сомнениях, в заботах о судьбах культуры и гуманизма в условиях новой государственности и нового социального устройства М. Булгаков не был тогда одинок. Та же тревога за судьбу человеческого „я“ в новом, основанном на идее коллективизма обществе отчетливо слышится в произведениях других писателей 20-х — начала 30-х годов: Е. Замятина (роман *Мы*), Ю. Олеши (роман *Зависть*, пьесы *Заговор чувств*, *Список благодарений*, рассказ *Человеческий материал*), А. Афиногенова (пьеса *Страх*) и др. У Е. Замятина ощущение тревоги сгустилось до панического страха перед будущим тоталитарным обществом, и его роман — „аипоту“ превратился в клеветнический памфлет на социализм вообще. Иное дело — Ю. Олеша и А. Афиногенов. Они безусловно приняли и приветствовали саму идею нового социалистического общества, но испытывали сомнения относительно некоторых пунктов великой программы его построения. Их тревожила судьба личности, неповторимого человеческого „я“. „Вы говорите, что личность ничто, а есть только масса? Так вы говорите?“ — тревожно допытывается герой пьесы Олеша *Заговор чувств* у активного строителя нового общества.

---

<sup>47</sup> ОР ГБЛ, фонд 562, карт. 13, ед. хр. 3 (вторая редакция пьесы), с. 30, 32, 34, 37. В этом тяготении к прошлому, полному опасности и борьбы Аврора обнаруживает близкое родство с безымянной героиней фантастического рассказа А. Куприна *Тост*.

Тот отвечает тяжело и убежденно: „Так мы говорим”. И влюбленная в него девушка мечтает о времени, когда учредят „Институт эмоций”, где чувства будут конструироваться „техническим способом”. И еще один герой возражает ей: „Это очень красиво, мадам, но очень скучно. Химию нужно применять главным образом для хозяйственных нужд”<sup>48</sup>. Это уже собственно авторское мнение. Ю. Олеша, писатель и гражданин, опасался, чтобы такого рода полемические перегибы в процессе становления нового мировоззрения не превратились в устойчивую тенденцию. Здесь позиция Олеша и автора *Блаженства* очень близки. И такие же сомнения нашли себе отражение в главном романе М. Булгакова — в *Мастере и Маргарите*<sup>49</sup>.

Автор *Блаженства* отошел в своих социальных прогнозах от линии научных предсказаний, основанных на марксистской философии истории. Он преувеличил опасность тех факторов роста, которые, так ему казалось, неизбежно приведут к духовному оскудению общества в целом и каждого его члена в отдельности. Он переоценил могущество и долговечность своего „кошмара” — всеильного „управдома” нэпмановского происхождения. Но в этих своих заблуждениях он был абсолютно честен и движим искренней заботой о судьбах родной страны и революции. Ни о каком „злопахательстве” по поводу трудностей молодой республики с его стороны не может быть и речи. В свое время, прощаясь с умершим писателем, это твердо заявил в письме его вдове А. А. Фадеев: „И люди политики, и люди литературы знают, что он человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью, что путь его был искренен, органичен, а если в начале своего пути (а иногда и потом) он не все видел так, как оно было на самом деле, то в этом нет ничего удивительного, хуже было бы, если бы он фальшивил”<sup>50</sup>.

Тем не менее, самый факт расхождения писателя в его представлениях о путях развития нового общества с утвердившимся и научно обоснованным мнением отразился в *Блаженстве* настолько явно, что труппа театра Сатиры весной 1934 года безоговорочно отвергла комедию, и автор взялся ее коренным образом переработать до начала следующего года. Так родился текст *Ивана Васильевича*, связанный с *Блаженством* единым сюжетом: изобретение машины времени (теперь изобретателя зовут Тимофеевым) и путешествие в ней нечаянных „аргонавтов хроноса” — докучливого управдома Бунши-Корецкого (теперь — Ивана Васильевича) и жизнерадостного вора-виртуоза Милославского (здесь он Жорж).

В центре внимания новой комедии по-прежнему управдом — „кошмар

<sup>48</sup> Ю. Олеша, *Пьесы. Статьи о театре и драматургии*, указ. соч., с. 19, 53.

<sup>49</sup> См. об этом в статье Н. П. Утехина *Исторические грани вечных истин* („*Мастер и Маргарита*” М. Булгакова). В сб.: Современный советский роман. Философские аспекты, Ленинград 1979.

<sup>50</sup> „Ученые записки Тартуского университета” 1962, вып. 119, с. 401.

в пиджаке” — приспособленец с диктаторским потенциалом. Но изменилась главная художественная задача. На этот раз автора занимает не столько то, во что может разрядиться со временем этот потенциальный заряд, — сколько его генезис<sup>51</sup>.

Фабулу новой комедии составила почти водевильная путаница. Какие-то неполадки в машине времени — и Иван Грозный оказывается перенесенным в московскую коммунальную квартиру начала 30-х годов, а похожий на него, как две капли воды, секретарь домоуправления Иван Васильевич Бунша в сопровождении вора Милославского водворяется в палаты Московского Кремля 1578 года. Резкое смещение эпох и смешение их стилей и нравов вызывает остро комический эффект.

Рассматривая комедию *Иван Васильевич* как бытовую по преимуществу, В. Сахновский-Панкеев убежден, что в ней нет и не должно быть „проблемы Грозного”, что этот персонаж разработан здесь в „чисто театральном плане” и при случае мог бы быть заменен любым другим „историческим” персонажем-функционером<sup>52</sup>. Можно согласиться с утверждением, что перед нами — „не историческая пьеса”. Однако „проблема Грозного” — это закономерная и ведущая проблема ее содержания. Тема Грозного очень тщательно разрабатывалась еще в процессе создания *Блаженства*. В сюжете этой комедии великий царь мелькнул лишь на мгновение, но тема его задержалась в репликах многих лиц столь настойчивым рефреном, что дала повод Радаманову в одном из вариантов комедии заметить с досадой: „что им всем дался этот Иоанн Грозный!” В процессе работы над второй редакцией *Блаженства* Булгаков исписал две странички предварительными заметками „об Иоанне Грозном”<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Не исключено, что вдохновителем такого замысла послужил Булгакову А. К. Толстой, тоже любивший фантастическим сюжетом свести вместе две несовместимые эпохи, чтобы уточнить происхождение какого-то враждебного его духу общественного явления. Так, например, духовное рабство своего времени он возводит в балладе *Поток-богатырь* к деспотическим временам правления Ивана Грозного: „Мне сдается, такая потребность лежать то пред тем, то пред этим на брюхе — на вчерашнем основана духе”. Наше предположение о влиянии А. К. Толстого вызвано появлением его „тени” в структуре новой комедии. Но об этом — чуть ниже.

<sup>52</sup> *Очерки истории русской советской драматургии*, указ. соч., т. 2, с. 136.

<sup>53</sup> Эти заметки не систематизированы, имеют характер первоначальных набросков: в процессе обдумывания темы и содержат сведения самого разного рода, заимствованные из разных исторических источников, например: „Иоанн родился в 1530, умер 16 марта 1584 г. В 1578 ему было, значит, 48 лет. Сына убил в 1581 году. Опричнина с 1565 года и до смерти Иоанна”.

Гой да, гой да

(...) главоболие с похмелья (...)

Стрельцы появились при Иоанне Грозном в половине XVI века (Устрялов)

Пищаль. Опричник: меч, бердыши, парчовая одежда под черной рясой и т.п. — ОР ГБЛ.

ф. 562, к. 13, ед. хр. 3, с. 159 - 160.

Такого же рода заметки разбросаны и по черновым вариантам „Ивана Васильевича”<sup>54</sup>.

Во время работы над второй комедией тема Грозного усиливается и приобретает звучание все более значительное и определенное как тема неограниченного деспотизма. Она входит в основное сюжетное русло через ряд ассоциаций, рожденных ссылкой на другие, широко известные произведения русского искусства с той же темой.

Первоначально своего рода обрамлением действия комедии была громко звучащая по радио популярная лекция о свиньях („В плодовитости, дорогие товарищи, свинья уступает только кролику, да и то с трудом”). Она бесхитростно выражала общую тему мещанства, губительного для творческой личности и мысли, и создавала повод для заключительной реплики злосчастного изобретателя: „Да, я сделал опыт. Но разве можно с такими свиньями, чтобы вышло что-нибудь путное?”<sup>55</sup>

В каком-то промежуточном варианте, отодвинув тему мещанства на второй план, Булгаков убрал эту радио-лекцию, заполнив композиционную „пустоту” нейтральным, просто смешным звуковым образом: „Оркестр под управлением Сигизмунда Тачкина исполняет падэспань”<sup>56</sup>.

И, наконец, сформировался действительно значительный образ-эпиграф; в радиорупоре, установленном в передней коммунальной квартиры в качестве обязательной для всех „культурной” нагрузки, „радостный голос” возвещает: „Слушайте продолжение „Псковитянки”!” — и тут же „грязнули колокола и заиграла хриплая музыка”. И отозвался ей затравленный вопль изобретателя: „Мне надоел Иоанн с колоколами!” (с. 417 - 418).

В смежной комнате в это время ловко орудует вор Милославский, обирая до нитки преуспевающего „совслужащего” Шпака. Довольный собою, он награждает себя минутной передышкой и порцией хороших стихов. В *Блаженстве* для этого момента была использована нейтральная по отношению к основному сюжету строчка пушкинской Полтавы: „Богат и славен Кочубей...” В *Иване Васильевиче* в этом месте многозначительно зазвучали стихи баллады А. Толстого (*Князь Михайло Репнин*):

Без отдыха пирует с дружиной удалой  
Иван Васильич Грозный под матушкой-Москвой (...)

Ее трагический мотив столкновения индивидуальности с обезличивающим деспотизмом, гибели независимой личности, отказавшейся надеть „личину” и ценою жизни сохранившей свое лицо, влетается содержательным компонентом в действие не только этой части, но и диалогии в целом, со-

<sup>54</sup> ОР ГБЛ, ф. 562, к. 13, ед. хр. 7, с. 8, 103.

<sup>55</sup> ОР ГБЛ, ф. 562, к. 13, ед. хр. 7, с. 9, 101.

<sup>56</sup> ОР ГБЛ, ф. 562, к. 14, ед. хр. 1, с. 58.

ставляя ее второй план — „подводное течение”. В водевильной сюжетной путанице вызревает серьезный мотив — предупреждение, а личность Иоанна становится фигурой символической, олицетворением властного деспотизма, по-разному являющего свой лик в разные времена.

В московской коммунальной квартире 20-х - 30-х годов, в атмосфере мелких бытовых дразг и забот и сам Грозный как-то измельчал. Его вспыльчивость, вошедшая в легенду, его страшный жезл, обращенные против „любо-страстного прыща” режиссера Якина, только забавны. Его царственная милость к обворованному Шпаку нелепа. Зато Бунша в XVI веке расцвел и развернулся. Поначалу перетрусив до полной потери способности что-то соображать („Ой, дурак! — изумляется в этом месте Милославский. — Такие даже среди управдомов редко попадаются”), он очень скоро входит в новую роль, начинает покрикивать („Чего? Прошу вас! С кем говоришь?”; „Что? Молчать!”), решительно отрекается от своего „пролетарского” происхождения и от „папы” Пантелеймона („Это была хитрость с моей стороны”). И уже готов приступить к управлению государством, ознаменовав начало царствования учреждением жактов. „Да ты, я вижу, хват! Вот так тихоня!” — восхищается этой скорой метаморфозой Милославский (с. 466 - 468).

Вернувшись в Москву первых десятилетий XX века, Бунша полон раскаяния и страха, а верная и грозная супруга Ульяна Андреевна пытается защитить его от грозящих неприятностей: „Какой он царь, товарищи начальники! Он — управдом!” (с. 471). И таким образом намеченная линия: царь — управдом смыкается, обнажив ведущую мысль автора: „мне сдается, такая потребность (...) на вчерашнем основана духе”! Так в легкой комедии, почти буффонаде, проступает пунктиром намеченный второй план и становится ясной мысль, что для разумного управления страной „мало умения отдавать приказы”, — комментирует это характерное булгаковское сочетание видимой беспечности смеха с углубленной и ответственной мыслью В. Каверин<sup>57</sup>. Попробуем еще немного продвинуться в уточнении этой „ясной мысли” второго плана комедии.

Деспотизм, неразумная власть — явление живучее и трудно искоренимое. В подходящей питательной среде он расцветает пышным цветом. И самая подходящая для него среда — страх, лишаящий человека индивидуальности и способности сопротивляться. Эта мысль, здесь „проигранная” в водевильном, безудержно смешном сюжете, крепко привязывает *Ивана Васильевича* и всю фантастическую дилогию об „управдоме” к определенившемуся уже в эти годы содержанию главного романа — к *Мастеру и Маргарите*. Именно в этот период работы над романом автор четко сформулировал его главную идею: „Нет греха горшего, чем трусость”<sup>58</sup>. И тогда же путем беспощадного само-

<sup>57</sup> М. Булгаков, *Драмы и комедии*, Москва 1965, с. 14.

<sup>58</sup> М. Чудакова, *Творческая история романа М. Булгакова „Мастер и Маргарита”*, указ. соч., с. 239.

анализа непримиримо осудил самого себя за этот грех. В письме П. С. Попову признался, что числит за собою пять „роковых” и непоправимых ошибок, но, смирившись с тремя, проклинает себя только за два „припадка неожиданной, налетевшей как обморок робости, из-за которой я совершил две ошибки из пяти”<sup>59</sup>. Что это были за ошибки, писатель не захотел открыть даже другу, но это и не имеет существенного значения. Важно знать, что трусость, неуправляемый страх виделись ему как обратная сторона деспотизма, точнее — как благодатная почва для его существования. А деспотизм он считал губительным для творческого духа человека.

Комедия *Блаженство* не имеет сценической истории. Заказавший ее театр отказался от нее сразу, и других попыток ее поставить, кажется, не сделал никто. Вероятно, это объясняется не только щекотливостью темы и своеобразием ее решения, но и самой жанровой природой этой пьесы. Драматический утопический памфлет, комедия — „аипоту”, произведение уникального жанра, построенное на такой изощренной и сложно зашифрованной авторской иронии, которая на язык зрелищного искусства переводится трудно. Не исключено, что со временем *Блаженство* найдет себе адекватное сценическое (может быть, телевизионное?) решение, но пока вся сложность этого художественного организма доступна только читателю. Современный культурный читатель без особого напряжения воспринимает гармонию разнородных элементов, сложивших необычный жанр. Об этом говорится и в редакционной статье журнала, давшего этой комедии выход к читателю: „*Блаженство* — характерный образец булгаковской сатирической драматургии. Фантастический прием, острый гротеск, — и наряду с этим, правдивость, честность, точность в анализе определенных жизненных противоречий. Водевильная ситуация, элементы буффонады — и тут же четко выписанные характеры. Беззаботная веселость — и рождающееся из нее серьезное раздумье” (с. 75).

Иное дело *Иван Васильевич*. Взяв пьесу в переработку, Булгаков изменил не только ее сюжет и угол зрения на „управдома”, но и жанровую форму фантастической комедии. Из нее исчезли элементы социальной утопии, вся сложная философская „арматура”. Зато появилось четкое, хрестоматийно водевильное построение, заранее рассчитанное на сценическое воплощение. Неудивительно, что тот же театр Сатиры сразу же с охотой взялся за эту работу, и спектакль тогда не состоялся лишь из-за стечения превходящих обстоятельств. Позднее, с возвращением после долгого перерыва Булгакова-драматурга в нашу театральную жизнь *Иван Васильевич* не раз привлек внимание как театральных, так и кинорежиссеров<sup>60</sup>. Но отдав должное веселому

<sup>59</sup> М. Чудакова, *Архив М. А. Булгакова*, указ. соч., с. 102.

<sup>60</sup> Ее ставили: Театр киноактера в Москве (1967), Омский драматический театр (1967), Бакинский театр русской драмы им. Самеда Вургуня (1968) и др. В 1973 году Мосфильм выпустил в прокат киноленту Л. Гайдая по мотивам комедии Булгакова под названием *Иван Васильевич меняет профессию* (сценарий В. Банова и Л. Гайдая).

остроумию и высокой театральности Булгакова, ни театр, ни кинематограф не добрались пока до самого сердца его фантастического водевиля, до его „кошмара“, до символического „управдома“ с его зловещим генезисом, с тревожными прогнозами его будущего процветания. О легковесном восприятии театром этой непростой комедии говорил рецензент Омского спектакля, назвавший свою статью: „Из пушки по воробьям“. Театр разменял сатирическую комедию („пушку“!) Булгакова на мелочи, сделал ее пустячком, утратил ее острую и глубокую мысль о том, что маленький „тиран-индивид“ может стать „тираном-сверхчеловеком“, стоит создать ему для этого условия, — такова главная мысль этой статьи. Автор ее призывает как можно глубже заглянуть в недра остроумного водевиля — и тогда „на смзну веселью придет глубокое раздумье, в комическом проглянет трагедийное, в нелепом — опасное и жуткое“<sup>61</sup>.

Нельзя не согласиться с этим призывом, ибо такого рода сопряженность полюсов — человеческой комедии и трагедии — характерна не только „водевиллю“ *Иван Васильевич* или фантастической дилогии об управдоме, но и творчеству Булгакова в целом, всему его „фантастическому реализму“. Только осознав как закономерность это особое, двуединое, парадоксальное начало творчества М. Булгакова, можно понять и принять внутреннюю цельность его наследия, его „иронического и трагического искусства, родившегося из острого ощущения самых фантастических сторон русской жизни, полного изобретательности, беспощадности и благородного риска“<sup>62</sup>.

#### ОТ АВТОРА

В то время, как статья находилась в производстве, на родине М. Булгакова произошел, по остроумному выражению одного из критиков, „булгаковский Ренессанс“: в короткий срок опубликованы многие его произведения, до того сохранявшиеся в архиве и оттуда изъятые нами для изучения и построения концепции „Театра Булгакова“.

Ничего не меняя в тексте статьи, информируем ее читателя что *Адам и Ева* и *Собацье сердце* ныне опубликованы, а *Роковые яйца* переизданы в СССР.

---

<sup>61</sup> „Театр“ 1968, № 3, с. 73.

<sup>62</sup> М. Булгаков, *Драмы и комедии*, указ. соч., с. 6.

## MIKHAIL BULHAKOV'S THEATRE (PART II)

by

JULIJA BABICHEVA

## Summary

In the second part of the article devoted to the theatrical output of Bulhakov the author analyses the subsequent dramatic works of the writer: *The Bliss, Ivan Vasilievich, Crazy Jourdin* and *Adam and Eve*. At the same time the author emphasizes genre innovation of the above mentioned work. Thus points to the unique fantastic dylogy in the "aipot" style (*The Bliss, Ivan Vasilievich*), stylized "moleriana" (*Crazy Jourdin*) and revived (*Adam and Eve*).