

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 8209

О.А. Дашевская

ПОИСКИ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ЛИЧНОСТИ И ЖАНРОВАЯ ДИНАМИКА В ДРАМАТУРГИИ М. БУЛГАКОВА 1930-х гг.

Предлагается новый взгляд на драматургию М. Булгакова 1930-х гг. На материале пьес «Адам и Ева» и «Последние дни» показано, как эволюция концепции творческой личности определяет смену жанровых форм: от антиутопии начала 1930-х гг. к социально-философской драме в позднем творчестве художника.

В 1930-е гг. драматургия писателя претерпевает существенные изменения по сравнению с пьесами 1920-х гг. в аспекте концепции личности, проблематики и жанровой специфики. В первое постреволюционное десятилетие внимание художника было сосредоточено на судьбе интеллигенции и путях ее самоопределения – выбора способа существования в ситуации катастрофы (смены форм бытия). В прозе и драме представлена эволюция героя: от носителя высоких духовных ценностей (Турбины в «Белой гвардии») к вариантам компромиссного существования в сатирических повестях (Персиков, Преображенский), а также к вине интеллигенции за прагматическое или инерционное, ситуативное поведение в ситуации поражения белой армии и ее бегства за границу в «Беге» (Корзухин, Хлудов, Голубков, Чарнота). К концу 1920-х гг. в творчестве писателя четко обозначаются две важные содержательные идеи, определившие дальнейший путь его исканий. Во-первых, Булгаков определяет современную позитивистскую эпоху как философский тупик; он констатирует тщету человеческого разума в познании и преображении мира, утверждает ограниченность человеческих возможностей. Во-вторых, актуализирует разные пути самоопределения интеллигенции в послереволюционное время, ставит проблему ее «врастания» в новый строй. Констатируя факт перерождения интеллигенции, Булгаков обращается к поискам нового героя – человека универсального сознания, который бы занимал иную мировоззренческую и духовную позицию в эпохе.

Героем драматургии 1930-х гг. становится творческая личность (первым таким опытом в 1920-е гг. была пьеса «Багровый остров»). С новым типом героя в драматургии обновляется характер конфликта: в ее основе лежит противостояние духовно свободного человека, самостоятельно мыслящего, естественного в поступках и независимого от обстоятельств, и человека ограниченного сознания, существующего в рамках исторической эпохи [1]. Главный вопрос, волнующий Булгакова, – возможность реализации творца (сначала изобретателя, затем художника). Эта проблема охватывает и соединяет разные тематические пласты в драматургии 1930-х гг.: 1) «фантастические» пьесы («Адам и Ева», 1931; «Блаженство», 1934; «Иван Васильевич», 1935); 2) пьесы на исторические темы («Последние

дни (Пушкин)», 1935; «Кабала святош (Мольер)», 1936; 3) пьесы на «чужие сюжеты» («Дон Кихот», 1938).

«Фантастические» пьесы начала 1930-х гг., в которых преобладает комедийное действие, ко второй половине сменяются пьесами о художниках. К середине 1930-х писатель выходит к социально-философской драме с трагическим финалом – гибелью героя («Пушкин», «Мольер», «Дон Кихот»). Творческая личность, противостоявшая в «снах» драматурга начала 1930-х миру бюрократов, преступников, негодяев («Иван Васильевич», «Блаженство»), сменяется истинным булгаковским героем – экзистенциальной личностью, причастной к христианско-гуманистической традиции, открывающей истину и утверждающей собственные ценности и смыслы, которая обречена на гибель в новой исторической эпохе. Мы обращаемся к двум пьесам – «Адам и Ева» и «Последние дни», которые показательны в логике становления концепции универсального человека и с точки зрения жанровой эволюции зрелой драматургии Булгакова.

Антиутопия «Адам и Ева» (футурологическая пьеса) является переходной, связывает прозу второй половины 1920-х и 1930-е гг.. Ефросимов – ученый-интеллигент, «западник» по мировоззрению, совершивший открытие мирового значения (спасительный луч жизни), что типологически сближает его с профессором Персиковым в «Роковых яйцах» и Преображенским в «Собачем сердце», но он отличен от них мировоззренческой и этической позицией. В то же время изобретательство и вопрос использования (проверки) научного открытия соединяют пьесу о будущем с драмами первой половины 1930-х гг. («Иван Васильевич» и «Блаженство»).

Антиутопия Булгакова вступает в полемику с современным ему литературным процессом. В конце 1920-х – начале 1930-х гг. наблюдается новый взлет утопических жанров. Рубеж 1930-х гг. воспринимается как «день второй» (И. Эренбург) революции и становится временем распространения многочисленных утопий о будущей войне, которая связывается с экспансией коммунистической идеи. Заказ Ленинградским театром М. Булгакову пьесы на «тему о будущей войне» тоже был в духе времени. Мотивы возможной революционной битвы в других странах распространены в литературе уже со 2-й половины 1920-х гг. («Истребитель 2Z» А. Беляева, «Я жгу Париж» Б. Ясенского). Создаются романы-«предостережения» о последствиях применения атомной энергии («Бунт атомов» В. Орловского, «Через тысячу лет» В. Никольского). Появление утопических романов о коммунистическом будущем было выполнением «социального заказа». Эпоха 1930-х гг. «принимала» оптимистическое прогнозирование и «культивировала» мифы о себе. С начала 1930-х в фантастических романах на первый план выходит тема «технологического» совершенства будущего общества («Планета Ким» А. Палей), моделируется образ бесклассового строя («Зеленая симфония», «Город победителей» А. Беляева, «Страна счастливых» Я. Ларри и др.) [2].

В аспекте антиутопии в «Адаме и Еве» изображается, во-первых, будущее – химическая война; во-вторых, пьеса связана с вопросами общественного устройства – с поисками оснований и путей достижения «нового рая» на Земле, что акцентируется самим вынесением в название имен героев библейского мифа – Адам и Ева. Наконец, в пьесе присутствуют структурные

компоненты утопического / антиутопического дискурса: а) исследуется социально-политическая структура общества, б) его этика, в) культура.

Новый тип социального устройства, неизвестный в мировой истории, – советское государство – раскрывается через восприятие Ефросимова, «чужого» здесь (он недавно приехал из Европы, носит заграничный костюм), он отличается от всех и выступает носителем гуманистических ценностей, выработанных веками существования христианской культуры. Именно Ефросимовым дискредитируется несостоятельность нового строя во всех аспектах: «социальная идея» приводит к нивелировке личности, обесценению человеческой жизни, формированию релятивной этики и морали, образованию продажной и бездуховной культуры.

Государство, в котором победила коммунистическая идея, мир ограниченных фанатиков, живущих социальными императивами. Здесь преследуют инакомыслящих и поддерживают классовый подход к человеку. Булгаков дает социальный срез эпохи: Дараган (летчик-истребитель), Адам Красовский (инженер), Пончик-Непобеда (литератор), Захар Маркизов (пекарь). Отличаясь по профессии и образованию, они имеют единое сознание, мыслят идентично и представляют собой аналог «номеров» романа Е. Замятина «Мы» (появляются Туллер 1-й и Туллер – 2-й).

Главные люди в государстве «равенства» – коммунисты; само общество иерархично. Булгаков ставит проблему его дегуманизации и несвободы в нем человека. Здесь культивируется милитаризм и готовятся к войне, допускается «последний очищающий взрыв» во имя победы новой идеологии, так как «на стороне СССР – великая идея». Для Ефросимова «очищающий взрыв» – «бред» и «кошмар», у него «волосы шевелятся на голове от ужаса» при прочтении газет, так как они дают картину реальной ненависти, которой напоены капитализм и коммунизм по отношению друг к другу, и очевидна угроза газовой войны. По улицам ходят девушки с винтовками и поют: «Винтовочка, бей, бей, бей... буржуев не жалей!» [З. С. 248–249]. В основе коллизии пьесы находится непримиримое противостояние двух типов сознания: профессора-пацифиста, носителя традиционного гуманистического мировоззрения (в широком смысле – европейского) и его антагониста Дарагана, капитана эскадрильи летчиков-истребителей, приверженца коммунистической идеологии.

Нравственное состояние общества отражает основная сюжетная линия пьесы, которая связана с преследованием профессора-химика Ефросимова. Профессор отказывается отдать изобретенный им аппарат, спасающий людей от отравления газами, государству, так как считает его своей собственностью; кроме того, он не приемлет «любые цели» его использования властью – в том числе для истребления людей. В каждом действии у профессора пытаются изъять аппарат. В первом акте Дараган, догадавшись о смысле и предназначении фотоаппарата ученого, обманом хочет завладеть изобретением: он отдает приказ вызвать машину скорой помощи для ареста профессора. Все понимают друг друга с полуслова: Дараган, Пончик-Непобеда, приехавшие Туллеры и врач. В их глазах Ефросимов – опасный преступник. Во втором действии профессор в уже разрушенном Ленинграде спасает лучом ослепшего Дарагана, но тот продолжает требовать сдачи изобретения

государству. Характерно, что действительно благодарен на всю жизнь своему спасителю беспартийный рабочий Маркизов (не усвоивший в полной мере идеологические ценности как высшие); он же заступает за профессора в третьем акте, когда Дараган обвиняет его в измене государству, намереваясь его расстрелять от имени ревтрибунала за уничтожение бомб. Во всех случаях угроза расправы или ограничения свободы исходит от властвующей элиты – социального лидера, коммуниста Дарагана.

Булгаков подвергает сомнению возможность осуществления утопии советского государства, которое, с одной стороны, реализует индустриальную идею, наращивает техническую мощь (Адам Красовский – инженер, строящий города и мосты), а с другой – развивает военный потенциал (Дараган). Дело жизни двух главных героев, Адама Красовского и Дарагана, которому они преданы, ложно. С точки зрения Ефросимова, советское общество строит новые города и в то же время обрекает себя и другие страны на смерть; фанатизм коммунистов абсурден и бессмыслен. Дараган напрямую участвует в истреблении людей и едва спасается сам; Адаму незачем строить мосты, если они все равно будут разрушены.

Е ф р о с и м о в. ...Вздор эти мосты сейчас. Бросьте их! Ну, кому в голову придет сейчас думать о каких-то мостах! Право, смешно... Ну, вы затратите два года на постройку моста, а я берусь взорвать вам его в три минуты (речь идет о нависшей угрозе войны. – *О.Д.*). Ну, какой же смысл трать материал и время [3. С. 248].

Опасности утопизма он противопоставляет трезвый взгляд на жизнь. Миф о возможности построить коммунизм в одной стране и распространить эту идеологию в мире Булгаков развенчивает с позиций онтологических – необходимости сохранения жизни как высшей ценности. Таким образом, мировоззрение профессора, в отличие от людей новой идеологии, определяет «дело» жизни – изобретение спасительного аппарата.

Сюжетная линия литератора Пончика-Непобеды вводит тему «массолита», которая будет развита в романе «Мастер и Маргарита». Именно профессор Ефросимов обнаруживает ангажированность его «творения» – романа «Красные зелены» (точно такой же был напечатан в газете под другим названием и подписан иной фамилией). Он же вскрывает его содержательную и художественную бездарность, что недоступно пониманию остальных героев, которые не замечают фальши и глупости написанного. Художественным вкусом наделены только Ефросимов и Ева. «Лакировщик и примазавшийся графоман», Пончик-Непобеда – опасный вариант фарисейства, он исполняет социальный заказ, ненавидя социалистический строй, переводит доллары за границу в надежде перебраться туда, подкупает Маркизова, предает всех.

Химическая война ниспослана свыше как наказание миру социализма за грехи и иллюзорность путей строительства коммунизма – внешнее преобразование мира без внутреннего совершенствования человека. Характерно высказывание Ефросимова о Маркизове, преследующего профессора как «заграничного графа», «буржуя», «паразита в сиреновом пиджаке»: «Я об одном сожалею, что при этой сцене не присутствовало советское правительст-

во. Чтобы я показал ему, с каким материалом оно собирается построить бесклассовое общество» [3. С. 245].

Оставшимся в живых – тем же Дарагану, Адаму, Пончику-Непобеде, Маркизову – дана возможность осознать и искупить вину. Цивилизации в первой части пьесы (действие происходит в Ленинграде) противопоставлен природный топос – во второй. Структурно «Адам и Ева» идентична «Бегу»: в обеих две части выстраиваются соответственно развитию мотива «преступление» (1–2 действия) – наказание / искупление» (2–3 действия).

Жизнь возвращена к первоначальному (первозданному) состоянию, к архайке мифа об Адаме и Еве: об этом говорит найденная Маркизовым книга – Библия. Однако герои нового времени остаются неизменны в своих установках. Дараган улетает завоевывать мир, Непобеда в еще большей мере выявляет свое фарисейство (подкупает Маркизова, требуя отказаться от притязаний на Еву). Меняется Адам, нейтральный по формам поведения в первой части драматического действия, он теперь занимает место Дарагана, становясь «организующей» личностью на тех же основаниях, что и его друг, теперь он объявляет себя главным человеком и устанавливает диктатуру.

Среди персонажей выделена Ева, осознающая неготовность Адама (Красовского) для исполнения его предназначения первочеловека – продолжить людской род, выполнить миссию созидания и сохранения самого бытия. Фабула пьесы не случайно начинается с соединения Евы Войкевич и Адама Красовского. Ева подтвердит Ефросимову: «Мы сегодня поженились. Ну да, да, да. Адам и Ева!» Обыгрывается семантика имен: Адам означает «человек», Ева – «жизнь». С первых реплик героев в пьесу входит тема жизни. Красовский скажет, что «жизнь прекрасна». И вскоре вслед за этим:

Е ф р о с и м о в . Ева, вы любите жизнь?
Е в а . Я люблю жизнь. Очень [3. С. 247].

Жизнь утверждается как высшая ценность, причем подчеркивается ценность человеческого существования самого по себе и существования вообще всего живого, поэтому в пьесе много раз прозвучит мотив гибели «бессловесного», ни в чем не повинного Жака, а в последнем действии герои забирают с собой петуха. В мифопоэтической традиции петух – многозначный символ, одно из его значений – утверждение идеи вечного возрождения жизни [4. Т. 2. С. 309–310]. Ефросимов попадает в квартиру Адама и Евы в поисках физиолога Буслова, которого не оказывается дома. Физиология изучает природу человека, законы его жизнедеятельности, происхождение и процессы эволюции живых организмов, т.е. весь природный мир в его реальном состоянии и развитии. Важно то, что Ефросимов не дождался Буслова. Жизнь на земле подвержена опасности, не созданы условия для ее сохранения. Семантическую напряженность «идеи жизни», генетически заложенную в союзе героев, усиливают эпиграфы. Один из них – об опасности газовой войны, другой – о неистребимости «во все дни земли сеяния и жатвы».

Любви Евы добиваются все мужские персонажи: Адам, Дараган, Пончик-Непобеда, Маркизов. От имени Евы – самой жизни – избирается «новый Адам». По Библии, Адам впал в первородный грех и обрек человечество на смерть. Таковым предстает Адам Красовский. Ева разочаровывается в нем:

«Тогда он мне нравился... И вдруг катастрофа, и я вижу, что мой муж с каменными челюстями, воинственный и организующий. Я слышу – война, газ, чума, человечество, построим новые 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...» [3. С. 291–292]. «Новым» Адамом становится Ефросимов. Его признает Адам Красовский: «Профессор! Ты взял мою жену, а имя я тебе свое дарю. Ты – Адам» [3. С. 293]. Второй Адам призван стать спасителем человеческого рода и дать ему вечную жизнь [4. Т. 1. С. 42]. По Библии «вторым» Адамом стал Христос.

Трудно не заметить в пьесе христианские аллюзии, хотя прочерчены они здесь осторожно. В христианской эсхатологии явление Спасителя происходит накануне катастрофы, с неба, под громогласные звуки трубы (громкоговоритель, в котором «разваливается» музыка). В это время раскрываются книги, символизируя полноту знаний обо всем [4. Т. 2. С. 469]. Он появляется одновременно со своим противником – «противохристом», смысл явления последнего – отрицание всех христианских заповедей, он «анти-Христос». Антагонистом Ефросимова выступает Дараган. Они изображены в сходных ситуациях и через аналогичную систему мотивов.

Оба героя связаны с небом. Ефросимов появляется в комнате Адама и Евы сверху – впрыгивает в нее через окно. Дараган – летчик, и небо – его стихия, он испытывает новую технику. С неба «падает» Дараган в разрушенный Ленинград. На небо постоянно устремлены взоры героев во второй части пьесы в ожидании его возвращения. Наконец, оттуда прилетает эскорт земного шара.

Героев связывают два сквозных мотива: света и безумия, сумасшествия. Мотив света, зрения, прозрения сопровождает Ефросимова. «Ослепление» изобретенным прибором сохраняет людям жизнь («в аппарате бьет ослепительный луч»), облегчает страдания. Несколько раз в ремарке автор подчеркнет деталь портрета ученого: у него «свечки в глазах». Позже Булгаков «бесовскими свечками в глазах» наделяет Маргариту в романе. Это знак ее отличия от окружающих, одаренности натуры, смелости, неожиданности проявления, свободы духа. В контексте «Адама и Евы» «свечки в глазах» Ефросимова, которыми он ослепляет Еву, символ его таланта, света знаний, глубины прозрения. Образы «ослепительного луча» и «свечек в глазах» соотносятся между собой и с образом самого профессора, несущего миру «свет» истины во мраке непонимания. В отличие от Ефросимова, Дараган «ослеплен» идеями, которые влекут за собой катастрофу и слепоту героя как наказание ему («Я слеп... Не вижу мира...»). Слепота имеет не только прямое, но и переносное значение: герой лишен возможности широты видения жизни, он «слепец» в понимании происходящего. Слепота Дарагана опасна, она порождает «безумие жизни».

Мотив безумия традиционен для творчества Булгакова, практически через все его произведения проходит оппозиция безумия и разума. В данной пьесе бросается в глаза то, что почти все персонажи постоянно объявляют себя и друг друга сумасшедшими. Сумасшествие – болезнь, охватившая всех в новом социуме, оно маркирует состояние всех после войны, физическую

болезнь и душевное потрясение. Мотив безумия сопровождает профессора Ефросимова. Он воспринимается в глазах людей другого мировоззрения странным, ненормальным из-за забывчивости, рассеянности (не помнит свою фамилию и т.д.). Ефросимов наделен даром пророчества, Ева его называет «пророк», «гений». Дело пророка – провозглашать истину, однако здесь пророчество – простая и естественная форма поведения порядочного человека. Ефросимов лишен мессианства, максимально очеловечен, иногда даже снижен. Его отличает высокий профессионализм, он предвидит возможные последствия человеческих действий и пытается их предупредить.

Ефросимов и Дараган на протяжении драматического действия высказываются по отношению к одним и тем же событиям, выявляя противоположность воззрений. При этом они облачены в одежду противоположного цвета: Ефросимов в «безукоризненном белье» (подразумевается в белом), Дараган – в черном (он мечен – на груди у него вышита птица). Они своеобразные двойники.

Лейтмотив, сопровождающий Ефросимова, – чудо, он осуществляет «чудо спасения» героев с помощью аппарата, буквально «воскрешает» их к жизни (Дарагана, Маркизова, Вирус и др.). Эта его роль «спасителя, отрефлексирована Евой в защите профессора от приговора Дарагана: «...вы мне все снится! Чудеса какие-то и мистика. Ведь вы же никто, ни один человек, не должны были быть в живых. Но вот явился великий колдун, вызвал вас с того света, и вот теперь вы с воем бросаетесь его убить...» [3. С. 282]. «Сверхчеловеческие» возможности свойственны и Дарагану. Он делает воздушную петлю, совершая чудеса высшего пилотажа. Вопреки всему, он остается жив, возвращается с иностранными легчиками из Европы, выполняет государственное задание, расстреляв всех врагов.

Внешне побеждает Дараган. Путь и методы Дарагана, выражающего сознание исторической эпохи, неприемлемы для этики Булгакова. В финале пьесы вновь ограничивается свобода ученого. Откладывается поездка на Зеленый мыс в седьмой вагон. В ремарке указано: «Дараган стоит в солнце, Ефросимов стоит в тени» [3. С. 296], однако это «суровый безрадостный рассвет». Булгаков утверждает естественность права человека на жизнь и на личностную самореализацию (независимо от взглядов и убеждений) и недопустимость культа насилия, являющегося главным способом утверждения господствующей идеологии, который сопровождает движение общества «вперед и вверх» к «светлым зданиям будущего». Пьеса содержит оппозицию Запад – Россия. Европейский мир остается для Булгакова реальной культурной ценностью, символом свободных человеческих отношений в противоположность советской России, живущей утопиями и мифами.

В одном из вариантов пьесы «Адам и Ева» все происшедшее в ней – сон Ефросимова. Сон, с одной стороны, метафора безнадежности, погружение в бездны бессознательного (выражение ужаса перед реальностью и страшных предчувствий), с другой – сон можно трактовать как надежду на спасение (все это лишь приснилось). Уже первые исследователи Булгакова проницательно отметили, что форма пьес-снов «позволяла проникнуть в глубины авторского сознания, обнаруживая в них некоторую нечеткость, неопределен-

ность позиции, нравственные колебания, свойственные человеку, постигнутому близостью катастрофы и испытавшему отчаяние и надежду разом» [5].

К антиутопии «Адам и Ева» примыкают другие «пьесы-сны» Булгакова: «Блаженство (Сон инженера Рейна)» и «Иван Васильевич». К середине 1930-х гг. становится очевидно, что творческая личность обречена на одиночество и непонимание в победившем советском государстве. Булгаков прощается с иллюзиями и «снами-надеждами»; завершение «снов» – осознание трагической реальности и неизбежности гибели творца. Антиутопия (с элементами фарса и комедии) сменяется социально-философской драмой, важнейшим жанром драматургии Булгакова¹, образ ученого или изобретателя сменяет художник. Входит тема «последних дней» творца. Булгаков обращается к историческому материалу. Последовательно пишутся пьесы о Пушкине и Мольере; оформляется концепция творческой личности, человека универсального сознания, существующего вне и помимо земных законов, обретающего опору в следовании бытийным ценностям.

По сравнению с «Адамом и Евой» в пьесе о Пушкине выражена новая ценностная позиция главного героя. В «Последних днях» Булгаков выдвигает логоцентрическую концепцию творца. Она выражается в том, что в пьесе о Пушкине нет Пушкина, он отсутствует как сценический персонаж, т.е. не является действующим лицом драмы. Отсутствие земной конкретики делает образ поэта символическим. Такой способ подачи героя, его «недоматериализованность» и выделенность среди остальных, свидетельствует о том, что творец представлен как Бого-Логос-человек.

На первом плане Пушкин предстает как обычный человек в эмпирическом бытии. Его земная жизнь исполнена страданий и боли. Во-первых, Пушкин находится в бедственном материальном положении. Он задавлен долгами, практически все вещи отданы в залог под проценты; кредиторы хотят нажиться на нем, он фактически разорен. Александра Николаевна Гончарова тайком от поэта отдает свое серебро в скупку, чтобы отсрочить кредиты. Поэт болен, мучительно переживает обрушившиеся на него бедствия. Во-вторых, он по-человечески несчастлив в любви, томим ревностью, нервничает от звонков в дверь, подозрителен. Он унижен и раздавлен откровенными ухаживаниями Дантеса за Натальей Николаевной. Страдая от неизвестности, поэт отгоняет от себя мысли об измене жены. Наконец, он взбешен оскорбительными посланиями Геккерена, пишет ему ответное письмо с просьбой прекратить преследования Натальи Николаевны. Его оскорбляет должность камер-юнкера, данная ему императором.

В основе пьесы находится коллизия поэта (Пушкина) с «мирской властью» и светским обществом в целом. Для обрисовки этого противостояния и тотального одиночества поэта Булгаков выстраивает разветвленную систему персонажей: Пушкин – власть (Николай I – Бенкендорф – Дубельт); Пушкин – светское общество (Салтыков, Долгоруков, Богомазов, гости на балу и т.д.); Пушкин – современные литераторы (Бенедиктов, Кукольник); Пушкин – Геккерен – Дантес; Пушкин – Пушкина.

¹ Ю.В. Бабичева отмечает жанровое многообразие театра Булгакова, а его основным жанром считает трагикомедию.

Поэт неугоден царю, который помнит его стихи к декабристам, недоволен, что Пушкин продолжает проявлять самостоятельность мысли – осмеливается писать «историю Пугачева» (хотя, по мнению императора, злодеи не могут иметь истории); Пушкин не подчиняется его указам и этим негативно влияет на общество. Поэт окружен стеной ненавидящих его людей не только в лице царя и преследующей его тайной полиции; вокруг него плетутся интриги в светском обществе.

Долгоруков: «Презираю. Смешно! Рогоносец. ...Здесь стоит у колонны в каком-то канальском фрачишке, волосы всклокоченные, а глаза горят, как у волка» [7. С. 259].

Он оклеветан современными поэтами-завистниками Бенедиктовым и Кукольником. Его предаёт Наталья Николаевна, которая откровенно флиртует от скуки с Дантесом. Дантес воплощает чужое сознание, ненавидит все русское, однако и французский посол (Геккерен) с сыном, и светское общество единодушны в оценке Пушкина. Поэт знает, что своим поведением и стихами вызывает гнев всех, в восприятии общества он «бретер», «карбонарий», вольнодумец, всех бесят его упрямство и настойчивость в отстаивании своих принципов. Несмотря на это, Пушкин не надевает на бал к Воронцовой положенный ему мундир, тем самым вновь нарушает нормы приличия; он отвечает на провокации и оскорбления Геккерена, вызывает его на дуэль, хотя последние запрещены в России. Лжи и лицемерию света поэт противопоставляет прямое выражение своей позиции.

В пьесе развивается конфликт гениальной личности, живущей по своим законам, и общества, ограниченного в своих представлениях. Наиболее четко эта мысль отрефлексирована Воронцовой: «Ах, как жаль, что лишь немногим дано понимать превосходство перед собой *необыкновенных людей*» (выделено мною. – О.Д.) [7. С. 255].

Среди современников поэта есть те, кто его ценит и искренне любит: Жуковский, Гончарова, Воронцова, Никита. Жуковский – учитель и сам одаренный поэт – является одним из главных его заступников; он выгораживает Пушкина, так как единственный, кто понимает явление гения; остальные глухи к пониманию дара Пушкина; для Жуковского Пушкин – поэт, который «призван составить славу отечества» [7. С. 257]. Однако защищает его Жуковский, стараясь «подогнать» под «светские» представления, которые он разделяет сам и которые неприемлемы для Пушкина: поэт XVIII в. пытается уверить императора в преданности и любви Пушкина к нему («Ваше величество, он стал вашим восторженным почитателем»). Пушкин, общаясь с учителем и другом, действует вопреки его наставлениям. Жуковский оказывается беспомощен в защите поэта и по методам, и по сути. Оставаясь в рамках, допущенных властью (он воспитывает кесаря), Жуковский бессилен даже в отстаивании права распоряжаться архивом погибшего поэта, хотя он единственный, кто может оценить художественное значение наследия гениального художника. Архив опечатан и охраняется жандармами, и работа с ним ведется под их контролем. Он уступает требованиям тайной полиции, отдавая право распоряжаться его наследством государственной власти, и тем самым невольно «предает» Пушкина.

Значение явления Пушкина понимает графиня Воронцова («Как чудесно в Пушкине соединяются гений и просвещение»), она представляет от его имени, вступает в спор с маститыми вельможами, в прямой конфликт с окружающей «подлостью»: так, она обнажает клевету поэта Кукольника, выгоняет из дома князя Долгорукова и т.д.

Духовной единомышленницей Пушкина и любящей его женщиной выступает Александра Николаевна Гончарова. Она более других понимает глубину его отчаяния и смысл происходящего с ним, переживает страдания поэта как собственные, всячески оберегает его от ударов (скрывает письмо Геккерена и т.д.), однако не может повлиять на реальное положение вещей. В преданности Пушкину ей равен Никита, но в своей наивности и приземленности он способен наделать глупостей; более всего знающий Пушкина, он менее всех способен понять глубину его мысли и суть устремлений.

Н и к и т а (читает). «На свете счастья нет...». Да, нету у нас счастья... «Но есть покой и воля...». Вот уж чего нету, так нету. По ночам не спать, какой уж тут покой... «Давно, усталый раб, замыслил я побег...» Куда побег? Что это он замыслил?...» [7. С. 273].

Таким образом, Булгаков утверждает, что и те, кому дорог Пушкин, не способны до конца его понять, а главное – помочь ему. Писатель ставит проблему экзистенциального одиночества творца.

Как мы отметили, «материальный» план образа сведен до минимума: указание на присутствие Пушкина есть только в ремарках. Так, в первом действии указано, что «мелькнул и прошел вглубь кабинета какой-то человек» [7. С. 144]; в третьем действии «группа людей в сумерках пронесла кого-то вглубь кабинета» – это раненого Пушкина привозит Данзас, и т.д. Между тем пьеса пронизана присутствием Пушкина, оно осязаемо; в логике развития драматического действия воссоздан его образ. Пушкин явлен в каждой сцене, он раскрывается через свое «слово» (стихи), он поистине «творящий Логос».

В структуре драматического действия представлены разные тексты поэта: 1) «Зимний вечер» (1924); 2) «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит» (1934); 3) «Мирская власть» (1936); 4) отрывки из романа «Евгений Онегин». Они могут быть раскрыты в разных ракурсах: а) в содержательном плане (комплекс идей, выраженных поэтом); б) с точки зрения их связи с героями драмы; в) в аспекте роли в структуре драматического действия.

Совокупность фрагментов из произведений Пушкина раскрывает основные темы поэта, круг его интересов, подчеркивает действительное значение его творчества в многообразии и разносторонности: природный мир («Буря мглою небо кроет»), гражданские стихи (стихотворение по поводу брюлловского распятия), философская лирика, обращенная к вопросам смысла жизни и смерти.

«Слово» (творчество) и становится истинной жизнью поэта, восприятие его выступает способом раскрытия персонажей: оно является угрозой для одних (страх Николая I, Бенкендорфа), радостью для других, как, например, для Жуковского: «Ах... как черпает мысль внутри себя! И ведь как легко находит материальное слово, соответственное мысленному! Крылат, кры-

лат!» [7. С. 276]. «Слово» – выражение гениальности поэта и метафора (символ) его судьбы. Оно имеет пророческий характер. Так, Гончарова и Жуковский, еще не зная о смертельном ранении поэта, гадают в его ожидании по роману «Евгений Онегин», где «начертано» то, что исполнится. Жуковский читает Гончаровой загаданную ею страницу: «Приятно дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага...» Нет, что-то не то... «Приятно дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага... Еще приятнее в молчаньи ему готовить честный гроб». Нет, не попали, Александра Николаевна!» [7. С. 276]. Все цитируют поэта, каждый находит доступное себе, но усваивают согласно уровню своего сознания.

Мотив охоты за «словом» (дискурсами) Пушкина принципиален. Битков послан следить и учить наизусть все написанное им; Богомазов роется в мусорной корзине, выискивая черновик его письма. Найденными стихами Пушкина отчитывается Дубельт перед Бенкендорфом. Смертельно ранив поэта, Дантес после дуэли «квалифицирует» свой поступок: «Больше он ничего не напишет». «Слово» Пушкина имеет огромную власть над людьми, поле его распространения велико, в его ореоле живет общество. Клевета на Пушкина располагается в этом же русле: «...он давно уже ничего не пишет», «...он разменял свое дарованье» (Кукольник). В это же время Жуковский находит в доме Пушкина распечатанного «Онегина».

«Слово» Пушкина связано с его художественным гением и высшей этической свободой. Их прямую сопряженность выразил Битков: «Да, стихи сочинял... И из-за тех стихов никому покоя... ни ему, ни начальству, ни мне, рабу божьему Степану Ильичу... Но не было фортуны ему. Как ни напишет, мимо попал, не туда, не те, не такие... Человек как человек. Одна беда – эти стихи» [7. С. 287]. Творчество становится подтверждением «тайной свободы» художника и «ничтожества» подневольного человека Биткова и тех, кто его послал.

Стихи «структурируют» фабулу жизни поэта, привлеченные тексты становятся вехами его судьбы. Так, в первое действие входит тема «бури» как предзнаменования катастрофы, каждый последующий вводимый текст подтверждает неотвратимость гибели поэта, неизбежность трагической судьбы и готовит развязку. Во второй акт включены стихи, обличающие императорскую власть: «В России нет закона. / А – столб, и на столбе – корона». Третье действие пронизывают философские темы жизни и смерти, завершенности земного предназначения: «Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег» [7. С. 273].

Лейтмотивом пьесы выступает стихотворение «Зимний вечер». Слова «Буря мглою небо кроет...» «на слуху» у всех, их магия преследует не только Гончарову (пьеса начинается с ее пения), она подхватывается и повторяется почти всеми (Битковым, Шишкиным, Жуковским, Никитой, Пушкиной, Дубельтом, Строгановым и т.д.). Стихи служат удостоверением подлинного искусства, все ощущают соответствие происходящего вокруг (пурга и буран) и найденного в стихах созвучия для их выражения. В то же время именно оно указывает на событие «космического значения», предвещает и сопровождает «светопредставлень» («такого бурана еще не было»); общество испытывается явлением пророка.

Булгаков уподобляет поэта мессии – Христу. Логоцентрическая концепция художника находит выражение в актуализации темы именно «последних дней» творца. Смерть поэта трактуется как спланированное убийство, в фавбуле прочерчен мотив «распятия» поэта: поэт получает письмо от Геккерена (1-е действие) – царь недоволен поведением Пушкина на балу у Воронцовой (не надел фрак), он отдает приказ «позаботиться» о дуэли (2-е действие) – дуэль (3-е действие) – смерть (4-е действие). Намеченный пунктирно в «Адаме и Еве» «христианский сюжет» здесь разворачивается во всем объеме (в «Адаме и Еве» есть надежда на благополучный исход для Ефросимова).

Главным пушкинским текстом, который цитируется почти полностью, является стихотворение «Мирская власть» (1936) с центральной темой распятия Христа. Оно послужило главной причиной окончательного решения императора освободиться от Пушкина. По приказу Николая I к картине Брюллова была поставлена стража, что вызвало возмущение поэта. Тема распятия Христа, караула при нем вместо «святых жен» проецируется на дальнейшую смерть самого Пушкина, которого тайком в сопровождении жандармов увозят ночью из Петербурга.

Булгаков выстраивает цепочку: палач – жертва – предатель – ученики. В роли палача выступают кесарь как главное лицо государственной власти и начальник тайной полиции – Бенкендорф, они выполняют роль Понтия Пилата: один из них выносит приговор Пушкину, другой – его проводит в жизнь. Пушкин – жертва расправы: император намекает тайной полиции – Бенкендорфу и Дубельту – о том, что «Пушкин плохо кончит», «не похристиански», Царь «умывает руки», «навязав обузу» Бенкендорфу – использовать дуэль для уничтожения неудобного поэта (предварительно он узнает, что Дантес блестяще стреляет). Существенно, что царь «убирает» Пушкина, который призван составить «славу Отечества», руками чужеземцев, презирающих Россию и ее культуру.

Николай I. Посланник... (имеется в виду Геккерен. – О.Д.) Прости, Александр Христофорович, что такую обузу тебе навязал. ...Позорной жизни человек. Ничем и никогда не смоет перед потомками с себя сих пятен. Но время отомстит ему за эти стихи, за то, что талант обратил не на прославление, а на поругание национальной чести [7. С. 267].

В словах императора перефразирован смысл Нового Завета: «...никогда не смоет перед потомками с себя... пятен» Понтий Пилат, отдавший распоряжение о казни Христа. Бенкендорф отдает указание Дубельту (низшему по чину) проследить за дуэлью Пушкина и Дантеса.

В пьесе Булгакова два Иуды. В дом Пушкина для постоянного наблюдения направлен осведомитель, им выступает Битков, якобы часовых дел мастер, пропадающий у поэта, сопровождающий его везде и всегда, ставший его тенью, выучивший наизусть все его стихи и, несмотря на это, оставшийся «в своем ничтожестве». Вторым Иудой является Богомазов, духовная персона в прошлом; он более удачлив, извлекает наиболее важные документы, компрометирующие Пушкина (письмо Геккерену). Именно им обоим Дубельт платит по тридцать рублей.

Дубельт. «Иуда искаротский иде ко архиереям, они же обещаша сребреники дати...». И было этих сребреников, друг любезный, тридцать. В память его всем так и плачу [7. С. 264].

Учеником Пушкина выступает поэт, сочинивший стихи, обличающие власть. Отсутствие автора (это стихотворение М. Лермонтова «Смерть поэта») символизирует образ ученика.

В изображении смерти творца Булгаков использует пространственную и световую символику. В сцене выноса тела поэта Пушкин находится вверху, толпы народа стоят внизу. Окно, где находится поэт, ярко освещено, внизу же – тьма. Когда оно гаснет, студент, читающий стихи, поднимается на фонарь, возвышаясь над толпой. Темнота сопровождает действие во всех сценах. Вынос тела Пушкина сопровождается сменой освещения: окна квартиры Пушкина погасли, «а подворотня начала наливать светом. Стихло. И тут же из подворотни потекло тихое, печальное пение. Показались первые жандармские офицеры... Темно. Пение постепенно переходит в свист вьюги» [7. С. 285].

Мессианство творческой личности эксплицируется мотивом смерти и бессмертия поэта. Пушкина хоронят в Святых Горах. Он умер и «все видит» (Жуковский). Смерть Пушкина стала источником творчества Жуковского, он начинает писать посвящение поэту. Бессмертие поэта осознается Иудой-апостолом. Битков: «Помереть-то он помер, а вон видишь, ночью, буря, столпотворение, а мы по пятьдесят верст... Вот тебе и помер... Я и то опасуюсь: зароем мы его, а будет ли толк... Опять, может, спокойствия не станет...» [7. С. 287–288]. Поэт представляется ему оборотнем. Наконец, бессмертие творца воплощено в эпитафии, который не является сюжетной частью, а утверждается автором, художником XX столетия: «И, сохраненная судьбой, / Быть может, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной...».

В русле понимания этико-эстетической основы концепции творца как универсальной личности в социально-философской драме Булгакова существенна категория «покой». Ее понимание восходит к духовно-религиозным константам русской культуры, воплощенным, в частности, в традиции Жуковского (к его творчеству художник XX в. обращается не однажды: вспомним эпитафию к «Бегу», взятый из стихотворения «Певец во стане русских воинов»).

Религиозно-онтологическая семантика концепта «покой» обращает нас к двум основным аспектам. Во-первых, покой – это обретение гармонического равновесия вследствие исполнения должного, реализованности Божественного замысла. На языке духовной традиции это состояние называется «созерцание в духе»; ситуация «вхождения в покой» осмысливается как восстановление внутренней цельности человека, приближение его к абсолютной свободе, предчувствие воскресения [8]. В этом смысле следует понимать используемые Булгаковым слова Пушкина: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Во-вторых, покой как знак вечности, загробный покой, покой-смерть («Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег»). Как в поэтическом сознании Пушкина, так и в художественно-философской системе Булгакова эти два значения неразрывно связаны; они упираются в вопрос о совпадении высшего, небесного предназначения личности и ее земного воплощения; их движение навстречу друг другу и вы-

ступает как обязательное условие самоосуществления личности, как обретение ею мирного и надмирного покоя. Булгаков дает образ творческого покоя-преображения Пушкина.

Мессианство художника, выдвигаемое Булгаковым в «Последних днях», осуществляется в рамках национального культурного семиозиса (Жуковский – Пушкин – Лермонтов). Таким образом, в драматургии готовится структура метаромана, в которой утверждается, что только культура способна удерживать и накапливать высшие ценности и смыслы, выступая осью метаистории, как и «посмертное» бытие поэта; вместе они являются основой «Великой Эволюции», о которой Булгаков размышляет в «Письмах Правительству».

Литература

1. Григорай И.В. Концепция личности в драматургии М. Булгакова 1930-х годов // Творчество М. Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте: Тез. докл. Всесоюз. науч. конф. (16–21 сентября 1991 г.). Самара, 1991. С. 65–67.
2. Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970; Вулис А. Советский сатирический роман. Ташкент, 1965.
3. Булгаков М. Дьяволиада. Фантастические произведения. Душанбе, 1989.
4. Мифы народов мира. М., 1983. Т. 1, 2.
5. Жанровые разновидности русской драмы (на материале драматургии М.А. Булгакова): Учеб. пособие к спецкурсу. Вологда, 1989. С. 54.
6. Бабичева Ю.В. Жанровые разновидности русской драмы (на материале драматургии М.А. Булгакова): Учеб. пособие к спецкурсу. Вологда, 1989.
7. Булгаков А. Последние дни (Пушкин) // Булгаков А. Пьесы. М.: Сов. писатель, 1987.
8. Поплавская И.А. Мотив покоя в раннем творчестве В.А. Жуковского // Вестн. Том. ун-та. Томск, 1999. № 268. С. 34.