

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(НИУ «БелГУ»)

**СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**ПРИНЦИПЫ И ПРИЁМЫ САТИРЫ
В ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 92061152
Бондаревой Елены Васильевны

Научный руководитель
к.фил.н., старший преподаватель
Машукова Д.А.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Сатира как разновидность комического в литературоведении.....	6
§1. Феномен комического в историко-литературном и культурном контексте.....	6
§ 2. Место сатиры в системе комического.....	13
§ 3. Эволюция сатиры в русской литературе.....	19
Глава II. Художественные особенности сатиры в прозе М.А. Булгакова.....	24
§ 1. Социально-философская сатира в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца».....	25
§ 2. Сатирическое изображение действительности в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце».....	31
§ 3. Принципы и приемы сатиры в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	39
§ 4. Проблема изучения сатирического творчества М.А. Булгакова в школе на уроках литературы.....	45
Заключение	50
Список использованной литературы.....	53
Приложение.....	58

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к творчеству М. Булгакова не утихает вот уже несколько десятилетий, и об этом свидетельствуют сотни биографических и литературоведческих работ, посвященных писателю. Однако современное булгаковедение характеризуется не только увеличением количества монографий и статей, но и актуализацией новых аспектов интерпретации произведений этого автора.

Современные исследователи подчеркивают в своих работах одну из особенностей творческого метода писателя, ставшую методологическим принципом всего булгаковедения последних лет: взгляд на человеческую жизнь и исторические события с позиции вневременных ценностей и общечеловеческих символов и образов. В.И. Немцев в книге «Михаил Булгаков: становление романиста» отмечает: «Если рассматривать творчество М. Булгакова как единый текст, можно легко увидеть, что многие проблемы, к которым он обращается, часто поворачивались к вечности, словно к некоему арбитру, и то растворялись в ней, то находили там новую оценку» [Немцев 1991: 7].

Изменение методологии позволяет воспринимать творчество М.А. Булгакова во всей его философской глубине и художественном универсализме и выводит литературоведение «на уровень обсуждения концептуальных подходов к наследию великого мастера» [Немцев 1991: 3], предполагает вычленение и анализ важнейших для авторского замысла писателя мотивов, образов, архетипов, символов, в том числе имеющих комическую специфику.

Жизни и творчеству М.А. Булгакова посвящены многие статьи, монографии, проводятся конференции и семинары. При этом одной из существенных филологических лакун остается, на наш взгляд, сатира Булгакова, ее особенности и своеобразие, художественно-эстетические и философско-мировоззренческие принципы комического.

Творческое наследие М.А. Булгакова говорит о том, что писатель признавал себя прежде всего сатириком. Рассказы, очерки и фельетоны писателя 1920-х годов носят в большинстве своем сатирическую направленность: обличительные по своему пафосу повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»: три из десяти пьес являются комедиями: «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Иван Васильевич».

Широкий спектр средств комического представлен в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Писатель выстраивает систему сатирических образов и ситуаций с целью осмеяния результатов большевистского социального эксперимента, показа нравственной ущербности, лицемерия литераторов и деятелей искусства, обслуживающих правящий режим, создающих ему привлекательный облик. Ирония, открытый фарс и приемы балаганного театра, гротеск и фантастика, карнавализация и каламбур используются в смеховой игре, которая удивляет многоаспектностью, неожиданностью переходов от одной комической тональности к другой.

Необходимость целостного рассмотрения сатиры в творчестве М.А. Булгакова определяет **актуальность** данного исследования. Несмотря на то, что в современном булгаковедении появилось значительное число работ, в которых рассматривается комическое и круг связанных с ним проблем, комплексное исследование этого явления, на наш взгляд, представляет значительный научный интерес.

Объектом исследования являются прозаические произведения М.А. Булгакова: «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Мастер и Маргарита».

Предмет исследования составляют принципы и приемы, формирующие систему сатирических образов в произведениях М.А. Булгакова.

Целью работы является исследование основных принципов и приемов сатиры в творчестве М.А. Булгакова.

Данная цель обусловила постановку следующих **задач**:

- 1) дать общую характеристику сатиры как разновидности комического;
- 2) показать эволюцию сатиры в русской литературе;
- 3) определить художественную специфику принципов булгаковской сатиры;
- 4) проанализировать сатирические приемы, использованные М.А. Булгаковым в прозаических произведениях.

Материалом для исследования послужили тексты М.А. Булгакова: повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце», а также роман «Мастер и Маргарита».

Методы исследования предполагают использование интегрирующего анализа, включающего историко-литературный, психологический, структурный аспекты изучения художественного текста.

Выпускная квалификационная работа имеет традиционную **структуру** и включает в себя Введение, две главы, Заключение, Список использованной литературы.

Глава I. САТИРА КАК РАЗНОВИДНОСТЬ КОМИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

§ 1. Феномен комического

в историко-литературном и культурном контексте

Комическое – одна из главных эстетических категорий, в которой сохранен многообразный опыт человеческой культуры. Комическое обязательно основывается на отступлении от нормы, на противоречии здравому смыслу и общепринятым представлениям. Контраст ожидаемого, диктуемого опытом – и неожиданного, противоречащего ему – это и есть источник смеха. Аристотель, например, полагал, что в основе комического – контраст безобразного и прекрасного [Аристотель 1983: 132]. То или иное противоречие, для того чтобы стать комическим, должно обнаружить себя внезапно, резко, неожиданно – предсказуемое не вызывает у нас смеха. Именно на этом принципе основано эстетическое воздействие комического: анекдоты, например, должны иметь обязательно парадоксальную, непредсказуемую, оригинальную концовку – только тогда они будут восприняты как действительно смешные. Шутка же, повторенная дважды, успеха иметь не может: элемент непредсказуемости уже уничтожен.

Начиная с XIX века комическое выступает как специфический, «высокий» тип смешного и как термин, принадлежащий преимущественно научной сфере. Проблему комического в XVIII веке исследуют И. Кант, Ф.Гегель, в конце XIX века – А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, А. Бергсон, З.Фрейд.

Согласно З. Фрейду, комическое – один из способов компенсировать постоянную неудовлетворенность человека жизнью. Главный смысл смеха состоит в «страсти к нелепости», источником комического являются индивидуальные качества личности, а «удовольствие от остроты вытекает для нас из экономии затраты энергии на упразднение задержки, удовольствие

от комизма – из экономии затраты энергии на работу представления, а удовольствие от юмора – из экономии аффективной затраты энергии». Такое свойство комического породило теорию экономии психической энергии в смехе [Фрейд 1995: 87].

Начиная с А. Бергсона начинается всестороннее рассмотрение сущности комического, которое идет, в основном, по двум направлениям: с одной стороны, определение существенных моментов в объекте комического и другой стороны, анализ субъективных условий для восприятия комического [Бергсон 1992: 61].

Безусловно, несоответствие норме (идеалу) может быть источником не только комического, но и трагического. Нежелание, несогласие человека принять мир неидеальным, несовершенным ведет к трагическому мироощущению; и наоборот, готовность принять мир несовершенным, противоречивым, согласиться с тем, что не все в нем соответствует здравому смыслу, позволяет человеку начать смеяться и чувствовать себя счастливым в «комической реальности». Например, Гамлет, не согласившийся с законами несправедливо устроенного мира, отказался в нем быть и предпочел смерть. Но обладающие столь же ясным пониманием несовершенства мира шекспировские шуты (именно они чаще всего произносят горькие истины в трагедиях) предпочитают жизнь – в ее комических несообразностях, позволяющих человеку улыбаться, их наблюдая. Однако для адекватной реакции на комическое необходимо еще одно условие: «Смешное требует для проявления полного своего действия как бы кратковременной анестезии сердца» [Бергсон 1992: 76]. Трепетно и искренне сопереживая кому-то, мы никогда не сможем смеяться; способность смеяться появляется тогда, когда мы чуть отстраняемся от объекта смеха, когда он выходит (пусть даже временно) из сферы лично значимого, близкого, дорогого.

Отечественное литературоведение второй половины XX века в соответствии с рассмотренной традицией относит комическое к основным

эстетическим категориям. Уже к началу 1960-х годов отечественной гуманитарной наукой сформулировано четкое определение комического: «это эстетическая категория, отражающей «несоответствие между несовершенным, отжившим, неполноценным содержанием явления или предмета и его формой, претендующей на полноценность и значимость, между важным действием и его несовершенным результатом, высокой целью и негодным средством. Обнаружение и раскрытие этого несоответствия порождает чувство комического. Комическое всегда смешно – в этом состоит особенность его восприятия» [Киселев 1967: 25].

Если обратиться к определению, данному Л.Е. Пинским в «Литературном Энциклопедическом словаре», то комическое определяется там следующим образом «(от греч. *komikos* – весёлый, смешной), смешное, вызывающее смех, веселье» [Пинский 1987: 162]. Определенное смещение акцентов и стремление к уточнению можно увидеть в определении, которое дано в «Лермонтовской энциклопедии»: «обнаружение, фиксация художником несоответствий (несообразности, противоречий) в явлениях окружающей действительности, их неполноты или, напротив, их чрезмерности, атрофии или гипертрофии. Основа комического как специфического мироощущения — надежда на восстановление гармонии, нормы» [Песков, Турбин 1981: 276].

Попытку создать теорию, объединившую понятия комического и смеховое предпринял в своих работах известный литературовед-фольклорист В.Я. Пропп. Сущность комического виделась ему вполне определенной и не противоречащей утверждавшемуся в прежних философско-эстетических теорий, однако явления комического и смехового, как таковые следует изучать «сами по себе как таковые» [Пропп 1993: 24].

Ученый выделяет шесть видов смеха: добрый, «вызывающий не смех, а улыбку», злой, характеризующийся преувеличением недостатков, приводящим к недоброжелательству, жизнерадостный, имеющий не

эстетические, а психологические причины, обрядовый, разгульный, отличающийся отсутствием границ [Пропп 1993: 35-37]. Особое внимание уделено такому виду смеха как насмешливый. Исследователь дает ему такую характеристику: «наличие прямой или скрытой насмешки, вызванной некоторыми недостатками того, над кем смеются» [Там же].

И.П. Смирнов в своей статье «Древнерусский смех и логика комического» выделяет три правила, «логически организующие форму смеха:

- 1) правило смешения несовместимых объемов значений;
- 2) правило взаимного исключения признаков этих объемов;
- 3) правило контрапозитивности комического высказывания относительно предшествующих элементов текста» [Смирнов 1977: 307].

Ученый отмечает, что важно сопоставлять также существование двух типов автокоммуникаций: первый – смех будет «интравертирован», замкнут на субъекте, второй – распространен на другого, «экстравертирован» [Там же]. Таким образом, преобладание экстравертного смеха предполагает, что комическому воздействию может быть подвергнут каждый член общества, а следовательно, комический акт зависит от конкретной ситуации и поэтому носит спонтанный характер. Напротив, интравертный смех ритуализует роль человека, побуждающего к смеху; комическая ситуация оказывается зависимой от исполнителя этой роли (балагура, шута, скомороха, профессионального актера и пр.).

В начале 1990-х гг. новую концепцию комического, в центре которой находится проблема смеха, выдвинул литературовед и философ Л.В. Карасев. Основной ее смысл состоял во взгляде на смех, как на целостный культурно-исторический и онтологический феномен. В художественной литературе смех предстает перед читателем как набор смысловых линий, вступающих друг с другом в сложные отношения, но в конечном счете составляющих единое универсальное целое.

Согласно теории Карасева, все видимое многообразие различных проявлений юмора и смеха принципиально сводимо к двум основным типам. Первый тип смеха связан с ситуациями, когда человек выражает свою радость, телесное ликование, «телесный» или «витальный» энтузиазм. Гораздо более важным оказывается второй тип, который связан с собственно комической оценкой действительности. Этот вид смеха может включать в себя и элементы только что названного типа, однако его сущность в том, что он представляет собой соединение эмоции и рефлексии. Этот тип получил у Карасева наименование «смеха ума». Ребенок смеется в начале «смехом тела», и лишь затем учится «смеху ума». По Л.Карасеву, смех ребенка «формален, поверхностен, он лишь имитирует понимание того, что на самом деле пока еще не кажется ребенку ни смешным, ни понятным. Но постепенно дело идет на лад: он начинает все чаще угадывать, выделять те ситуации, которые следует оценивать посредством «взрослого смеха»» [Карасев 1996: 57-59].

Рассмотрим основные виды комического, представленные в литературоведческих работах.

В юморе – самом «позитивном» виде комического – одновременно соединяются смех над предметами или явлениями (комическая их трактовка) и внутренне серьезное к ним отношение со стороны смеющегося. Создатель юмора видит комические детали – но не отрицает при этом значения предмета в целом. Смешное и нелепое радует юмориста – без этого жизнь была бы скучна и бесцветна. Однако не случайно и исходное значение слова юмор: *humour* (англ.) – нрав, характер, расположение духа. Юмор всегда личностно обусловлен, «субъективен»: то или иное явление трактуется как комическое, будучи преломленным через призму восприятия смеющегося. Не случайна устойчивость словосочетания «чувство юмора»: юмор не просто «разовая» шутка – это интеллектуально-эмоциональная реакция на мир, присущая конкретному человеку – и у разных людей эта реакция

«проявлена» по-разному (кто-то, выслушав анекдот, уточняет, где нужно было смеяться, а кто-то начинает хохотать, даже не дослушав). «Кратковременная анестезия сердца» может рождать и «черный юмор», существующий на зыбких и взаимопроницаемых границах между комическим и трагическим [Пинский 1987: 162].

Гротеск как вид комического соединяет в себе реальность и фантастику, правдоподобие и демонстративный вымысел. В основе гротеска – гипербола, алогизм, подчеркнутая условность. Деформация внешнего облика предмета, разрушение привычных связей его с другими объектами реальности приводит к тому, что его гротескный образ соединяет в себе смешное и страшное, прекрасное и безобразное, комическое и трагическое. Если юмор – улыбка примиряющая, сатира – улыбка ехидная, то гротеск – это смех, переходящий в гримасу ужаса. При нарочитом отказе от правдоподобия гротеск все же должен сохранить предмет узнаваемым: если исчезнут его реальные контуры, если за гротескным образом не будет прочитываться его «денотат», то комический объект превратится просто в нелепую, неумелую поделку. «История одного города» Салтыкова-Щедрина насквозь гротескна – но если бы за фигурами Угрюм-Бурчеева, Брудастого или Органчика не прочитывались реальные фигуры российской верховной власти, гротескная версия русской истории стала бы просто абсурдным собранием анекдотических сюжетов. Философствующие пескари, обросшие шерстью дикие помещики, размышляющие о вечном вяленые воблы, медведи на воеводстве – все эти персонажи сказок Салтыкова-Щедрина тоже созданы при помощи гротеска [Любимова 1990: 115].

Ирония как вид комического строится на контрасте видимого и скрытого, противоположности говоримого и подразумеваемого. Насмешка в иронии маскируется под комплимент, дискредитация предмета изображения – под восхваление демонстративно приписанных ему достоинств. Когда Гамлет говорит о поспешном – после смерти его отца – замужестве матери,

он камуфлирует неприятие ее решения якобы «позитивным» фактором: «Расчет, приятель, расчет! От поминок холодное пошло на брачный стол». Содержательная двуплановость иронии – обязательное условие существования ее как вида комического. Скрытый смысл иронии должен быть одновременно и доступным для восприятия. Ирония тем и отличается от 8 просто лжи, что ложь скрывает противоречие между говоримым и истинным мнением говорящего, стремится к тому, чтобы ее считали правдой, цель же иронии – в том, чтобы в ней увидели «неправду», противоположность реальному положению дел. Если подразумеваемый, невидимый слой иронии не будет воспринят, «считан», то иронизирующий будет выглядеть как глупец, не понимающий подлинного положения дел. Характерно и закрепление в языке за понятием «ирония» определений «холодная», «злая», «язвительная»: комплиментарность любого утверждения должна быть прозрачна настолько, чтобы за ней легко опознавалась негативная оценка объекта насмешки (с греческого *eironēia* переводится как «притворство») [Любимова 1990: 145].

Резкую, язвительную насмешку над изображаемым предметом представляет собой и такой вид комического, как сарказм. Часто его определяют как высшую форму иронии, однако иносказательность иронии в сарказме ослабляется. В иронии говоримое прямо противоположно подразумеваемому; сарказм – непритворное выражение негативной оценки и неприятия предмета насмешки. Однако двуплановость выражения значима и для сарказма – просто в нем ирония саморазоблачается, намеренно дезавуируется. Холодности и сдержанности иронии сарказм противопоставляет прямоту отрицания (сарказм буквально переводится как «рву мясо»). Вот характерный пример «обнажения» сарказма в прозе Гоголя: описывая достопримечательности губернского центра NN в поэме «Мертвые души», автор указывает, что «город никак не уступал другим губернским городам»; однако внешняя комплиментарность оценки при конкретизации

обнаруживает свою ироническую «недостоверность» и в конце концов разоблачается: «Домы были в один, два и полтора этажа, с вечным мезонином, очень красивым, по мнению местных архитекторов». Если бы оценочное определение – «очень красивые» – не было сопровождено указанием на источник суждения, его можно было бы считать вполне объективным; ссылка же на «авторитет» провинциальных архитекторов обнажает истинный смысл сказанного: «очень красивые» следует читать как «безобразные», «лишенные вкуса». Сарказм «проявляет» комические грани предмета, не требуя смеха от читателя (зрителя) – и не обнаруживая себя ни в улыбке, ни в интонациях «смеющегося» [Любимова 1990: 167].

Таким образом, современное отечественное литературоведение, опираясь на соответствующую традицию, сформулировало основные параметры комического, не только как эстетической категории, но и как явления, присутствующего в повседневной литературно-художественной практике, которая играет важнейшую роль в содержании и структуре художественного произведения. Комическое как художественный и литературный феномен многовариантно по своим оттенкам – от грубого фарса до утонченных форм иронии и юмора, от легкой веселости и развлекательности до злобной насмешки и сатиры.

§ 2. Место сатиры в системе комического

Сатира (лат. *satura* – смесь; термин произошел от выражения *lanxsatura*, обозначавшего блюдо с разнообразными сельскохозяйственными плодами, которое по ритуалу находилось в храме римской богини плодородия Цереры) – негативное отношение к изображаемому предмету, осмеяние и гневное обличение явлений действительности, резко отклоняющихся от идеального представления о них. В этом смысле сатира выступает как одно из предельных выражений тезаурусности в субъектной культурной картине мира, выстраиваемой, как и весь тезаурус, по основанию триады «свое» –

«чужое» – «чуждое» [Кузнецова 2012: 55].

Давно было отмечено в специальных исследованиях, что отдельной сферой комического является феномен сатиры. Еще Б. Дземидок в книге «О комическом» выделяет пять, как он считает, различных теорий комического: негативного качества объекта; деградации; контраста; противоречия; отклонения от нормы [Дземидок 1974: 55-58]. Некоторые исследователи утверждают, что данное разнообразие сводится к двум основным подходам:

1) аристотелевскому пониманию комического как неглубокого конфликта;

2) противоположному – комическому как неожиданности (выступающей в виде обнаружения негативного качества, деградации, контраста, противоречия, отклонения от нормы и др.) [Любимова 1990: 44-45].

Еще Я. Эльсберг в монографии «Вопросы теории сатиры» писал о том, что чувство юмора всецело подчинено сатире, поскольку юмор - это субъективная настроенность художника, позволяющая ему стать именно художником: «...сатирические характеры во всем их индивидуальном своеобразии и типическом значении были сотворены художниками благодаря присущему им чувству юмора, умению схватить черты комического в жизни, перевоплотить их средствами искусства и вызвать смех» [Эльсберг 1957:170].

Независимо от разности суждений относительно сатиры и юмора, ученые сходятся в одном: в юмористических произведениях обычно подвергаются осмеянию существенные, но частные недостатки жизненного явления, иногда и отдельные «смешные черты хороших людей». «Рядом с острой, уничтожающей, разоблачающей сатирой, иронией нам нужен мягкий, снисходительный юмор, который вселяет радость, бодрость, приносит людям, уставшим от работы, отдых» [Дземидок 1974: 32]. Нельзя не обратить внимание и на мнение А. Эвентова, который уверен, что юмор

находится в противоречии с сатирой, он может быть одним из ее качеств, может формироваться в самостоятельный жанр, близкий по своему значению сатире. «Юмор, – говорит он, – может выразить веселость духа, жизненность, оптимизм, веселое торжество здоровых сил над косным» [Эвентов 1973: 114].

В отличие от юмора сатира как вид комического основана на осмеянии изображаемого объекта, демонстрирующем его внутреннюю несостоятельность. Сатира не приемлет «уклонения» от идеала, нарушения нормы; свои задачи сатирик видит в изобличении нелепостей и несообразностей действительности. Отсюда – необходимость выпукло, рельефно представить изъяны осмеиваемого объекта, для чего используется намеренная деформация предмета, утрируются те его особенности, которые позволят его дискредитировать. Сатира в литературе сродни карикатуре в живописи: недостаток нужно сначала несколько преувеличить – а потом развенчать как нечто недолжное. Яркий пример тому – портреты гоголевских героев: если «длинное и узкое» лицо сравнивается с огурцом, а «широкое и круглое» – с молдаванской тыквой (так описаны жена Собакевича и он сам), то искажением пропорций (к тому же соединенным со снижающими средствами сравнения) обоснованно достигается комический эффект. В отличие от объекта юмористического смеха предмет сатиры окрашен негативно. Он – покушение на идеал, вызов здравому смыслу, он вообще может быть не столько смешон, сколько страшен. Сатирик исходит из нормативных представлений о мире – поэтому для сатиры характерна большая направленность на общественно значимые явления (газетный фельетон, эстрадный монолог – вот те «публичные», на злобу дня жанры, которые регулярно обращаются к сатире). В отличие от юмора сатира более тенденциозна: если в юморе смех обращен и на самого смеющегося, то сатирик занимает позицию над предметом осмеяния, он всегда знает, как надо, и убежден в своей правоте. Его цель состоит в восстановлении нормы,

утверждении идеала – пусть даже методом от противного [Песков 1981: 186].

А. Эвентов, доказывая наличие в юморе сатирических элементов, возвращает понятию «юмор» его положительные свойства. Юмористический смех не отрицает жизненного явления (что присуще сатире), а лишь сознает его несовершенство. Признавая элементарно-комическое, он полагает, что в юморе сохраняется момент отрицания, поскольку «...юмор автора, передаваемый читателю, фиксирует не только наше доброе отношение к герою, но и безусловное осуждение того, что мы не приемлем» [Эвентов 1973: 124].

Аналогичное суждение мы находим и в монографии Д. Николаева «Смех – оружие сатиры». «Именно социально-комическое в жизни, где бы оно ни проявлялось, является предметом сатиры... Сатира, – серьезное искусство... Но как раз серьезность отношения к предмету отображения требует обязательного обращения сатирика к смеху как к средству раскрытия этого предмета» [Николаев 1962: 31-32].

Наиболее последовательно в современном литературоведении взгляд на чистую сатиру как на искусство «голое и прямолинейное», как на смех сугубо «отрицательный, риторический, несмеющийся, односторонне серьезный» выразил М.М. Бахтин. Такого рода сатире Бахтин противопоставляет собственную концепцию «амбивалентного», двойственного «карнавального» смеха – одновременно отрицающего и утверждающего, издевательского и веселого [Бахтин 1975: 74]. Этот смех, по Бахтину, имеет культовое, фольклорно-мифологическое происхождение: осмеяние и срамословие обладали искони магическим значением, были связаны с категорией обновления, расставания со старым (годом, укладом жизни и т.д.) и рождения нового. Смех как бы фиксирует этот момент смерти старого и рождения нового. Здесь имеет место далеко не голая насмешка, отрицание старого неразрывно слито в этом типе смеха с утверждением нового и лучшего. Бахтин считает такой смех принадлежностью т.н.

«гротескного реализма», говорит о его «стихийно-диалектическом», отрицающе-утверждающем характере. Образцы карнавального смеха в изобилии дают европейское средневековье (фасции, фаблио, шванки и др. низовые народные жанры) и эпоха Возрождения [Бахтин 1975: 76-77].

В разные эпохи писатели могут выводить сатирическую образность на высокую степень абстрактности: так, в сатирической аллегории Дж. Бэньяна «Путь паломника» (1678), значительное место уделено аллегорическому образу Ярмарки Житейской Суеты, приобретающему значение «вечного образа» литературы после появления романа У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия».

Сатирический принцип создания образов литературного произведения определяется намеренным «искажением», из-за чего в предмете вскрываются комические признаки. Отклонение сатирического образа от реальной действительности достигается за счет гиперболизации, пародирования, гротеска. В сатирические литературные формы могут воплощаться фантастический сюжет («Путешествия Гулливера» Свифта), аллегория (басни Крылова), пародия («Житейские воззрения кота Мура» Гофмана). Вполне отчетливо сатира дает о себе знать в устном народном творчестве, особенно в таких его жанрах, как пословицы, поговорки, бытовые и сатирические сказки, присказки свадебных дружек и скоморохов [Караулин 2002: 47].

Принято считать, что отличительными признаками сатиры являются подчеркнутая тенденциозность, публицистичность, сознательное заострение жизненных проблем и смелое нарушение пропорций в изображаемых явлениях. Поэтому сатирический образ всегда условен.

С этим связана художественная многоцветность, многогранность сатиры, в которой нередко важную роль играют и драматические, и трагические мотивы. Художественное богатство сатиры выражается и в языке, сочетающем в себе пародийное снижение с аналитическим складом и

гневной патетикой [Анненкова 2004: 9].

Словесная ирония, возникающая из расхождения между тем, что говорится, и тем, что подразумевается, наиболее остро, по мнению Ю. Борева, проявляется в сарказме [Борев 2003: 43]. Сарказм подразумевает крайнюю степень отрицательного отношения, переходящего в негодование. В ироническом высказывании истинный смысл замаскирован: «В иронии дан лишь второй план и полностью выдержано иносказание... в сарказме иносказание нарочито ослабляется или снимается. Сарказм – это исчезающая, дезавуируемая ирония» [Борев 2003: 44]. Болгарский ученый И. Паси замечает, что если сарказм будет иносказательным, он перестанет быть сарказмом [Паси 1980: 55]. Как правило, в сарказме ирония дезавуируется введением поясняющей мысли: «Данная модификация комизма... напоминает сатиру, однако лишена сатирической патетичности» [Паси 1980: 57].

Важным в современном литературоведении становится понимание отношений между автором текста и его персонажами. Так, анализ сатирических произведений классиков XIX века позволил утверждать, что дистанцирование от сатирического героя задается в художественном произведении изначально четко сформулированной и осознанной авторской позицией неприятия тех или иных качеств личности, понимаемых как порочных в своей основе, или же моментов общественного устройства, воспринимаемых художественным сознанием как предельно далеких от авторского идеала [Тюпа 2004: 59].

Как известно, сатира является эстетическим освоением неполноты экзистенциального присутствия «я» в миропорядке, то есть «такого несовпадения личности со своей ролью, при которой внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается уже внешней заданности и неспособна заполнить собой ту или иную ролевую территорию самоопределения» [Тюпа 2004: 61]. Вследствие этого авторское субъективное отношение заполняет и

компенсирует «недостаточность» сатирически изображаемого объекта, позиция автора предельно активна, в то же время резкое размежевание от персонажа ставит вопрос о пределах дистанцирования. «Сатирический художник обретает право на пророческое слово суда над субъективной стороной жизни ценой “покаянного самоотрицания всего данного во мне”» [Тюпа 2004: 59].

Итак, в литературоведении под сатирой как сферой комического «традиционно понимается сфера литературы, где представлены сатирические образы и сюжеты, а также вид комического, предполагающий беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения; специфический способ художественного восприятия действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное (содержательный аспект), посредством смеховых, обличительно-осмеивающих образов (формальный аспект)» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 235]. Специфика сатиры как разновидности комического состоит в присутствующей в её смысловой структуре обличительной насмешке, отрицающей объект изображения и акцентированной посредством пафоса негодования и возмущения.

§ 3. Эволюция сатиры в русской литературе

Развитие русской комической культуры от ее истоков и вплоть до Нового времени проходило под влиянием следующих основных традиций:

1) в древнерусской архаике развитие смеховой культуры подразумевает телесное, пластическое видение мира (праздничная народная культура, скоморошество); для народной культуры смех воплощает плодородие, полноту жизненных сил;

2) в христианстве смех как телесный и языческий становится негативной ценностью, архаический смех, являющийся символом

возрождения, обновления человека и природы (народная культура, скоморошество), представляет в христианстве символику ада, дьявола.

По мнению современных филологов, сатира развивается в двух направлениях. Во-первых, сатирики разных эпох создают произведения, критикующие социально-политическую действительность конкретной эпохи. Во-вторых сатирические тексты обличают отдельные негативные явления.

В отличие от западноевропейской карнавализации ярмарочная праздничная жизнь в Древней Руси не смогла стать той силой, которая в полной мере противостояла бы официальной культуре. Истинно свободный от общественной иерархии смех мог проявиться только в индивидуальности, стоящей вне социальных ограничений. «Локусами» смеха ввиду этого становятся «добровольные изгои» - скоморохи и юродивые. Этот смех сохранялся, скорее всего, как естественный пережиток еще архаической традиции, создавая особую двойственность между этими культурами, будучи своеобразной границей архаического и православного восприятия души и тела. Оппозиции «смех – слезы», «тело – душа», «хаос – гармония» составляют двуединую концепцию человека в средневековом восприятии мира - они действуют на равноправных началах.

В императорскую эпоху XVIII века происходит построение светской, автономной по отношению к традиционной церковной идеологии культуры. Комическое воспринимается как изначально свойственное природе человека, а в русский менталитет проникает европейская идеология личностного начала как первоосновы цивилизованного человеческого сознания, Происходит смена традиционного национального типа смеховой культуры общеевропейским, что стремительно приводит к рационализации и секуляризации культуры и к присутствию личностного начала автора и в драматургии и в иных родах литературы. Тогда же выделяются отдельные виды категории комического: юмор, сатира, пародия, гротеск и т.д., что

свидетельствует о становлении смеховой культуры нового типа в форме различных комедийных жанров и различных направлений в искусстве.

В первой половине XIX в. отечественная сатира идет по пути самокритики, но не отрицания. Так, А.С. Грибоедов в своей комедии обличает скалозубов и молчалиных, но не касается основ фамусовского общества, не вскрывает причины, породившие его. Н.В. Гоголь стремится создать положительный идеал на фоне репрезентации «мертвых душ» бюрократической и помещичьей России, при этом на всем протяжении творческого пути он не испытывает удовлетворения от созданных им комических и сатирических образов [Родин 2002: 152].

М.Е. Салтыков-Щедрин, традиционно относимый литературоведением к революционно-демократическому направлению, идет по пути сатирического развенчания современного ему социальных устоев. Его гротескные произведения «Господа Головлевы», «История одного города» и «Помпадуры и помпадурши» выделяются на общем литературном фоне силой сатиры, направленной против общественной системы в целом. Сатирический элемент творчества весьма значителен в творчестве Н.А. Некрасова («Размышления у парадного подъезда», «Убогая и нарядная», «Современники» и др.), Гл.И. Успенского («Нравы Растеряевой улицы») [Покотыло 2014: 206].

В XX в. первый расцвет отечественной сатиры приходится на 1905-1908 гг. В ноябре 1905 г. издано «Временное положение о русской печати и свободе слова», отменяющее любую предварительную цензуру и разрешающее учреждать собственные газеты и журналы. В этот период в России издается более трехсот юмористических изданий, среди которых, например, журнал «Сатирикон», где печатаются талантливые сатирики - А. Аверченко, Н. Тэффи, Саша Черный.

В 1920-1930-е гг. издается более двухсот сатирических журналов, появляются многочисленные сатирико-юмористические приложения и

библиотеки, публикуются тысячи фельетонов, сатирических рассказов и очерков, романов и повестей, басен, эпиграмм. Именно в 20-е годы созданы лучшие сатирические произведения М. А. Булгакова, М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши. [Покотыло 2014: 207].

В советской довоенной сатире возможно выделить два периода: 1920-е и 1930-1940-е годы. Для первого периода характерно отражение в художественных произведениях борьбы за идеалы революции, за обновление мира на новых принципах, за рождение нового человека. Литература пока не подвергается жесткой цензуре и государственной регламентации, хотя уже в 1925-м учреждается Госиздат и вводятся цензурные требования. Объектом сатиры становится мещанство как пережиток «старого мира» [Родин 2002: 247]. «Осколками старого мира» считались белогвардейцы, представители русской эмиграции, гибель которых представлялась закономерной из-за отсутствия у них общественно-значимых идеалов. Сатира 1920-х годов представлена значимыми произведениями М. Булгакова, В. Маяковского, М. Зощенко.

Советская сатира и до, и после Великой Отечественной войны переосмысливает традиционные сюжеты, а известных литературных героев подвергает разоблачению и трансформации. Появляются и новые сатирические типы, которые представляли собой синтез авторских инноваций и литературных традиций. Так, наибольшее распространение получили в отечественной литературе XX века:

1. *Тип авантюриста* (Остап Бендер в романах Е. Петрова и И. Ильфа, Семен Иванович Невзоров из повести А.Н. Толстого «Похождение Невзорова, или Ибикус», булгаковский Шариков из повести «Собачье сердце»).
2. *Фольклорный тип «дурака»* как один из вариантов сатирического персонажа (главный герой сказки В.М. Шукшина «До третьих петухов», Иван Чонкин у В.Н. Войновича) [Родин 2002: 347].

Рубеж 1920-1930-х гг. в СССР в условиях грандиозных изменений, происходящих в культурной, политической и социальной жизни отмечен острополюемической дискуссией о специфике советского смеха, о роли сатиры в советском обществе. В выступлениях и статьях целого ряда литературных критиков того времени (А. Богданова, Н. Крынецкого, В. Блюма) подчеркивалась, что смех и сатира при строительстве коммунизма не нужен, а порой и вреден, а для того чтобы строить новое общество достаточно критики в газетной заметке, выступлении на собрании, трибуне. Такая позиция вызывает закономерную негативную реакцию у многих писателей и ученых - В. Маяковского, А. Лежнева, О. Брика, М. Кольцова.

В. Маяковский в своих статьях «Можно ли стать сатириком?», «Пред и послесловие», а также выступлении на диспуте «Нужна ли нам сатира?», состоявшемся в Политехническом музее 8 января 1930 г., убедительно доказал, что политические и экономические победы советской страны не только не ведут к отмиранию сатиры, но, наоборот, «создают широкую возможность серьезнее почистить советское «нутро», «сатира растёт - нужно дать ей высшую квалификацию» [Покотыло 2014: 209].

Итак, сатира как литературный жанр - это критика реальной действительности с целью ее улучшения, совершенствования. Сатира, зародившаяся в России в XVII веке, имела быстрый темп развития в нашей стране, она пришлась «по вкусу» многим авторам и большое количество литераторов стали приверженцами этого жанра. Популярность сатиры и всех её видов достигла апогея в первой половине XX века, благодаря чему появилось много талантливых, острых, оригинальных произведений, в том числе проза и драматургия М.А. Булгакова.

Суть сатиры советского периода такова, что при утвердившейся в литературоведческой и литературно-критической парадигме позиции о её отсутствии в сталинскую эпоху фактически мы имеем дело с её качественной модификацией в различных жанрах в сравнении с традиционным

пониманием. Особый интерес здесь представляет, на наш взгляд, прозаическое творчество М.А. Булгакова.

Глава II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ САТИРЫ

В ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА

Современные исследователи (Г.А. Лескис, Б.В. Соколов, М.О. Чудакова, Е.А. Яблоков и др.) подчеркивают в своих работах одну из особенностей творческого метода писателя, ставшую методологическим принципом всего булгаковедения последних лет: взгляд на человеческую жизнь и исторические события с позиции вневременных ценностей: «если рассматривать творчество М. Булгакова как единый текст, можно легко увидеть, что многие проблемы, к которым он обращается, часто поворачивались к вечности, словно к некоему арбитру, и то растворялись в ней, то находили там новую оценку» [Немцев 1991: 7].

Изменение методологии позволяет воспринимать творчество М.А. Булгакова во всей его художественном универсализме и предполагает вычленение и анализ важнейших для художественного мира писателя принципов и приемов.

Одним из структурообразующих элементов художественного мира М.А. Булгакова становятся сатирические принципы и приемы, исследование которых, с одной стороны, позволяет рассмотреть художественную систему писателя как феномен комического, с другой стороны — помогает переосмыслить многие «классические» вопросы булгаковедения, начиная с организации сюжетов и образов произведений и заканчивая системой ценностей писателя.

§ 1. Социально-философская сатира в повести

М.А. Булгакова «Роковые яйца»

Повесть М.А. Булгакова «Роковые яйца», написанная в 1924 году, являясь органическим порождением самобытной сатиры писателя, показала, что новаторство автора выросло на основе синтеза и переосмысления литературных традиций, мобилизованных для художественного анализа современной общественной жизни. Повесть «Роковые яйца» становится в прозаическом творчестве М.А. Булгакова образцом гротескного обобщения, направленного на описание новой социальной действительности.

В соответствии с утопическим сюжетом действие повести, написанной в 1924 г., экстраполируется на несколько лет вперед и происходит в Республике Советов 1928-1929 гг. В основе повествования лежит научно-фантастическое предположение. Суть его сводится к следующему: строгий кабинетный ученый профессор Персиков обнаружил в своей лаборатории диковинный «луч жизни», вызывающий бурный рост и размножение простейших организмов; открытие Персикова совпало с куриным мором в стране, и некий ретивый коммунист по имени Рокк загорелся идеей использовать «луч жизни» для быстрого восстановления «курководства».

В результате ошибки в совхоз к Рокку попали не куриные яйца, а яйца змей и крокодилов. Катастрофически заканчивается «опыт» Рокка. Под «лучом жизни» вывелись гигантские змеи, сожравшие сотрудников опытной станции и двинувшиеся несметными стаями на Москву. И только чудом ударивший в августе мороз убил гадов и обезвредил колоссальные кладки яиц.

Сатирическая ситуация раскрывает конфликт русской истории – противопоставление интеллигенции и народа, который максимально воплощается в противостоянии главных героев – профессора Персикова и революционера Рокка. М.А. Булгаков подвергает испытанию две идеологии, конфликтно противоборствующие друг с другом. Сатирически характеризуя

социальные слои— обывателей столицы и провинции (артель попадьи Дроздовой), деятелей науки и культуры (журналистов, писателей, артистов, режиссеров), представителей военно-политической и хозяйственно-экономической власти, автор показывает, что обезбоженная революционно-прагматическая философия существования является доминирующим принципом жизни в советском государстве.

Обнаруживая преобладание в общественном сознании революционной идеи социального благоденствия, М.А. Булгаков сатирически раскрывает ее фарисейскую суть, последовательно и вариативно преломляющуюся в социокультурном бытии. За внешней манифестацией общенародной пользы под тем или иным лозунгом социального добра («Доброхим», «Доброкур») в революционной доктрине социального блага открывается оболечение общества антихристовым добром: хлебом земным (пользой), чудом (молниеносным и насильственным обретением собственного земного рая), властью царствия земного.

Утопическая доктрина революционного созидания социальной пользы уродливо внедряется государством как норма жизни. С точностью хроникера отмечая кампании антирелигиозной борьбы и следующие за ними смерти священнослужителей, фиксируя комический широкомасштабный процесс переименований, а также насаждения красной символики и революционной эмблематики во все сферы социокультурного существования, автор акцентирует, что революционное государство, охваченное материализмом и прагматизмом, находится не только в атмосфере борьбы с человеком, но в состоянии имяборчества, иконоборчества, а следовательно, и богоборчества.

Не случайно храм ХристаСпасителя, вокруг которого происходит бешеная круговерть фантастической истории, уподобляется православному воину, одетому в пылающий шлем: «... профессор, задрал голову, приковался к золотому шлему. Солнце сладостно лизало его с одной стороны. <...> Шлем Христа начал пылать» (Булгаков, 1989, Т.2: 52-53).

Таким образом, революционная идеология и новая социальная реальность вытесняют христианство и органически связанный с ним национально-культурный уклад по всей территории страны Советов, русская жизнь уподобляется урбанистическим образцам западной технократической цивилизации.

М.А. Булгаков создает образ технически развитой Москвы 1928 г. с пятнадцатипятиэтажными небоскребами, кричащей световой рекламой и каскадом увеселительных заведений. Но эта русская столица словно бы пародирует приметы и американского мегаполиса, и европейских столиц.

И эти сатирические маркировки указывают на западные истоки революционной концепции земного рая. При этом М.А. Булгаков разоблачает губительный характер пришедшей с Запада революционной концепции социального благоденствия. Вытесняющая христианство и претендующая быть новой религией и новой философией существования, утилитарная идея земного счастья разрушает абсолютные ценности, онтологические основы жизни. Отказ от божественных принципов существования ведет к деградации человека и создает перевернутую культуру и общество со шкалой развлекательных ценностей и искаженной социальной иерархией.

Подвергая сатирической критике революционный дух и санкционированный государством революционный образ жизни, автор повести разоблачает его губительный характер. Советская Москва 1928 г., репрезентирующая модель революционного государства и технократической цивилизации, отождествляется со змеем-драконом, апокалиптическим зверем, выходящим из бездны. По преданию, дракон обладает магическими свойствами: он мертвый, искусственный и в то же время вездесущий. Он сверкает и созерцает, оставаясь невидимым. Полыхая всеми огнями, дракон извивается на улицах столицы, окольцовывает город и опутывает все его реалии: «На Театральной площади вертелись белые фонари автобусов,

зеленые огни трамваев<...> В сквере против Большого театра <...> бил ночью разноцветный фонтан <...> Театральный проезд, Неглинный и Лубянка пылали белыми и фиолетовыми полосами, брызгали лучами, выли сигналами, клубились пылью» (Булгаков, 1989, Т. 2: 74-75). Дракон сияет «в Петровских линиях зелеными и оранжевыми фонарями», переливается рекламными огнями на эстрадно-театральных подмостках. Он феерически рассыпает красные искры («бусинками горели китайские фонарики» в «Эрмитаже», «по Тверской, с фонариками по бокам морд, шли вереницею цирковые ослики» (Булгаков, 1989, Т. 2: 76), взирает умерщвляющим глазом на крыше «Рабочей газеты», изрыгает удушающую ядовитую смесь, «нежилой дым» и ослепительное электрическое пламя. Наконец, он рычит противоестественными стихийными голосами: «А над Большим театром гигантский рупор завывал: «Антикуриные прививки в Лефортовском ветеринарном институте дали блестящие результаты. Количество... куриных смертей за сегодняшнее число уменьшилось вдвое...». Затем рупор менял тембр, что-то рычало в нем, над театром вспыхивала и угасала струя, и рупор жаловался басом: «Образована чрезвычайная комиссия по борьбе с куриною чумой в составе наркомздрава, наркомзема, заведующего животноводством товарища Птахи-Поросюка, профессоров Персикова и Португалова... и товарища Рабиновича!.. Новые попытки интервенции!.. – хохотал и плакал, как шакал, рупор, – в связи с куриною чумой!» (Булгаков, 1989, Т. 2: 75).

Москва предстает в сатирическом повествовании и новой вавилонской блудницей, хотя на челе у нее таинственное и пророческое имя: «Москва в июне 1928 года». Революционная столица, облеченная в красный цвет, украшена новыми искусственными драгоценностями, ослепительно сверкает, игриво соблазняет новой «золотой чашей», дьявольской красотой земного рая с культом денег и плотских наслаждений. «Она светилась, огни танцевали, гасли и вспыхивали. На Театральной площади вертелись белые фонари автобусов, зеленые огни трамваев; над бывшим Мюр и Мерилизом,

над десятым надстроенным на него этажом, прыгала электрическая разноцветная женщина, выбрасывая по буквам разноцветные слова: «Рабочий кредит» (Булгаков, 1989, Т. 2: 74).

Социально-философская сатира М.А. Булгакова использует религиозную схему бытия. Так, эпицентром ада в красной Москве становится гудящее от ротационных колес и полыхающее электрическим пожаром здание газеты «Известия», а также Тверская, вверх по которой ползет, превращая все в кашу, революционный Левиафан. Источником адской природной стихии оказывается оранжерейный рай Александра Семеновича Рокка, где роковое время пробило последний час. «Вся оранжерея жила, как червивая каша. Свиваясь и развиваясь в клубки, шипя и разворачиваясь, шаря и качая головами, по полу оранжереи ползли огромные змеи. Битая скорлупа валялась на полу и хрустела под их телами. Вверху бледно горел огромной силы электрический шар, и от этого вся внутренность оранжереи освещалась странным кинематографическим светом. На полу торчали три темных, словно фотографических, огромных ящика, два из них, сдвинутые и покосившиеся, потухли, а в третьем горело небольшое густо-малиновое световое пятно. Змеи всех размеров ползли по проводам, поднимались по переплетам рам, вылезали через отверстия на крыше. На самом электрическом шаре висела совершенно черная, пятнистая змея в несколько аршин, и голова ее качалась у шара, как маятник. Какие-то погремушки звякали в шипении, из оранжереи тянуло странным гнилостным, словно прудовым, запахом» (Булгаков, 1989, Т. 2: 102).

Принцип художественного повествования, реализуемый М.А. Булгаковым в повести «Роковые яйца», заключается в том, что тяготеющее к абсолютной власти зло всегда стремится к вселенскому захвату и уничтожению жизни, а доминирование в обществе зла способствует его фантастически быстрому распространению. Фантастически плодятся

пресмыкающиеся, которые, сжигая и пожирая все живое, захватывая города и веси, движутся по направлению к Москве.

М.А. Булгаков показывает, что у власти в Республике Советов оказываются те, кто вызывает у читателя исключительно ассоциации с традиционными образами русской сатиры Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина и др.: невежи, авантюристы и приспособленцы. Они управляют государством (деятельность Рокка санкционирована Кремлем), хозяйством, культурой. Они формируют духовное сознание нации и руководят ее творческой деятельностью. Охваченное революционным неистовством, новое общество предстает как духовно деградирующее. В нем пробуждается стихийное и дьявольское, греховное начало, которое неизбежно деформирует человека, его речь, внешность, поведение.

Одним из сатирических приемов становится в повести «Роковые яйца» стилистическая деформация русской речи, характерная для революционного общества. М.А. Булгаков показывает, что граждане советской республики, утрачивая национальное, культурное слово и традиции высокого христианско-гуманистического духа, возвращаются в животное состояние. Об этом свидетельствует не только легализация бранной лексики (почти все граждане в Советах страшно чертыхаются), но и появление пролетарского стиля, ставшего новым официальным языком в советском государстве. Образчиком такого языка являются корреспонденции и выражения Альфреда Бронского, которые шокируют даже далекого от филологии Персикова (« – Пару минуточек, дорогой профессор, <...> я только один вопросик, и чисто зоологический. Позвольте предложить? <...> – Что вы скажете за кур, дорогой профессор?»(Булгаков, 1989, Т. 2: 72)), а также все информационные сводки: «Антикуриные прививки в Лефортовском ветеринарном институте дали блестящие результаты. Количество ...куриных смертей за сегодняшнее число уменьшилось вдвое...» <...> «Под угрозой тягчайшей ответственности воспрещается населению употреблять в пищу

куриное мясо и яйца. Частные торговцы при попытках продажи их на рынках подвергаются уголовной ответственности с конфискацией всего имущества. Все граждане, владеющие яйцами, должны в срочном порядке сдать их в районные отделения милиции» (Булгаков, 1989, Т. 2: 75).

Разрушение культурных норм, вытеснение нормативной русской речи вульгарным новоязом свидетельствовало о пробуждении природной стихии в революционной ментальности. В «Роковых яйцах» М.А. Булгаков убедительно показывает, что революционно-прагматическая философия жизни, отрывая человека от национальных, религиозно-культурных корней, пробуждает в нем звериную стихию и формирует опасный социальный тип.

Повестью «Роковые яйца» Булгаков вступил в полемику с революционной концепцией социокультурного созидания, которая утверждалась в современной советской России как государственная спасительная программа. Насыщая повествование конкретно-историческими аллюзиями, писатель стимулировал ассоциации читателя с современной революционной действительностью 1920-х гг. и придавал сатирической утопии памфлетный характер. В результате реализации художественного принципа сатиры условность утопической реальности рассекречивалась и созданный с помощью научно-фантастического предположения вымышленный мир становился пародией на доктрину революционного преобразования России и властных носителей революционизма, направляющих развитие страны в губительное русло.

§ 2. Сатирическое изображение действительности в повести

М.А. Булгакова «Собачье сердце»

В рассказах и фельетонах М.А. Булгакова Советская Россия 1920-х годов, в первую очередь Москва, представляет собой социалистический урбанистический проект, устремленный в будущее, но постоянно напоминающий о нищенском прошлом и настоящем. По сути, в своих

прозаических произведениях тех лет писатель рисует картину уничтожения привычного уклада жизни, катастрофическое разрушение прежней системы ценностей. Наиболее ярким примером сатирического описания распада традиционной российской культуры является, на наш взгляд, повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце».

В повести М.А. Булгаков выстраивает классическую оппозицию «свет – тьма»: холоду и мраку декабрьской Москвы противопоставлена квартира Преображенского в Калабуховском доме. Интересны смятение и ирония пса, который понимает, что дом, куда он попал, принадлежит не обычному человеку (попытка социальной идентификации профессора с трудом дается Шарику: «Дверь через улицу в ярко освещенном магазине хлопнула и из нее оказался гражданин. Именно гражданин, а не товарищ, и даже - вернее всего, - господин. Ближе - яснее – господин» (Булгаков, 1989, Т. 2: 127), а человеку загадочному, влиятельному и важному: «Нет, это не лечебница, куда-то в другое место я попал, - в смятении подумал пес и привалился на ковровый узор у тяжелого кожаного дивана, - а сову эту мы разьясим...» (Булгаков, 1989, Т. 2: 130).

С помощью сатиры М. Булгаков создает мир, полный больших и малых конфликтов, возникающих всякий раз, когда человек оказывается не на своем месте. Несмотря на недовольство настоящим положением дел, Преображенский не отрицает новый порядок, напротив, именно его отсутствие и вызывает гнев профессора. Он настаивает на установлении порядка исходя из того, что в современном обществе это необходимо, так как это общество строгого разделения труда: «В Большом пусть поют, а я буду оперировать. Вот и хорошо – никаких разрух» (Булгаков, 1989, Т. 2: 146). Каждый должен заниматься своим делом (чего на самом деле не происходит) – в этом залог утраченной стабильности.

А, например, в образе Дарьи Петровны М.А. Булгаков, на наш взгляд, сатирически переосмысливает знаменитые слова Ленина о кухарке, которая

должна учиться управлять государством. Восприятие фразы в общественном сознании было неоднозначным, менялось в разные эпохи. Сначала было услышано, что это должна «каждая кухарка». И лишь со временем внимание переместилось на другую часть фразы: «должна учиться». У Булгакова, кухарка замечательно управляет своим кухонным «царством» (государством), у нее, пожалуй, еще можно поучиться и другим героям повести, и в первую очередь, конечно же, «трудовому элементу» Шарикову.

Разумеется, профессора очень тревожит крушение культуры в быту (история Калабуховского дома) и в отношении к труду, ведущее к разрухе. Но легко быть пророком на сытый желудок: «Набравшись сил после сытного обеда, гремел он, подобно древнему пророку, и голова его сверкала серебром» (Булгаков, 1989, Т. 2:131). Реакция Шарика усиливает в данном эпизоде авторскую иронию: «Он бы прямо на митингах мог деньги зарабатывать... первоклассный делега» [там же].

При этом М.А. Булгаков наделяет Преображенского способностью, позволяющей видеть вещи такими, как они есть. Особенно привлекает в профессоре приверженность настоящим ценностям, умение отделять их от навязываемых фальшивых. «Новый строй стремится из старого “человеческого материала” сотворить нового человека. Филипп Филиппович, словно соревнуясь с ним, идет еще дальше: он намерен сделать человека, да еще и высокой культуры и нравственности, из собаки» [Паршин 1991: 56].

В свою очередь, формулируя идею дележа на всех поровну, Шариков излагает ложно понятую идею социальной справедливости, основываясь не на созидании, того, что позже станет возможным поделить, а на его уничтожении. Уничтожению подвергает герой и систему взаимоотношений между жителями квартиры, сложившуюся на протяжении многих лет. Атмосфера в доме становится тяжелой, агрессивной, постоянно возникают ситуации, в которых герои ведут себя жестоко. Нарушается неприкосновенность частной жизни, которая была в доме Преображенского

основным законом. Шариков ворует чужие вещи, фамильярен, груб и с профессором, и с его ассистентом, и с прислугой. И только превращение несостоявшегося человеческого существа в собаку позволяют вернуть дому профессора прежний покой, а его обитателям возможность продолжать священнодействовать в своей научной «кухне»:

В повести сформирован особый сатирический принцип характеристики героев. Именно портрет позволяет составить определенное мнение об образе, почувствовать авторское отношение. Писатель не стремится дать исчерпывающее представление о том или ином персонаже. Напротив, в его внешности он подчеркивает наиболее яркую и выразительную деталь, но такую, что читатель может мысленно воссоздать не только внешний, но и внутренний облик человека.

Вот как, например, выглядит Шариков в момент беседы с профессором: «На шее у человечка был повязан ядовито-небесного цвета галстух с фальшивой рубиновой булавкой. Цвет этого галстуха был настолько бросок, что время от времени, закрывая утомленные глаза, Филипп Филиппович в полной тьме то на потолке, то на стене видел пылающий факел с голубым венцом. Открывая глаза, слеп вновь, так как с полу, разбрызгивая веер света, швырялись в глаза лаковые штиблеты с белыми гетрами. "Как в калошах", – с неприятным чувством подумал Филипп Филиппович» (Булгаков, 1989, Т. 2:149).

Автор преднамеренно создает столь уродливое одеяние для своего персонажа. Несмотря на все усилия Преображенского приобщить «нового» человека к миру культуры, Шариков остается невежественным, нравственно глухим, не способным к эволюции. Но его портретная характеристика, тем не менее, жизненна.

Сам профессор Преображенский в повести впервые предстает увиденным глазами Шарика: «Этот ест обильно и не ворует. Этот не станет пинать ногой, но и сам никого не боится, а не боится потому, что вечно сыт.

Он умственного труда господин, с культурной остроконечной бородкой и усами седыми, пушистыми и лихими, как у французских рыцарей, но запах по метели от него скверный – больницей и сигарой» (Булгаков, 1989, Т. 2:131). В первой главе авторские оценки событий смешиваются с оценками Шарика, иронически окрашивая изображаемое. Пес с присущей ему наблюдательностью отмечает наиболее существенные черты общественного положения и натуры незнакомого ему господина.

Сатирическая ирония неизменно присутствует и в описании пациентов профессора Преображенского, желающих омолодиться: «На голове у фрукта росли совершенно зеленые волосы, а на затылке они отливали ржавым табачным цветом. Морщины расплзались по лицу фрукта, но цвет лица был розовый, как у младенца. Левая нога не сгибалась, ее приходилось волочить по ковру, зато правая прыгала, как у детского щелкуна» (Булгаков, 1989, Т. 2: 134). Эти приемы описания внешности выявляет их внутреннюю пустоту и ничтожество пациентов профессора. Поведение пожилых мужчин и женщин, настолько озабоченных своими похотливыми желаниями на фоне происходящего вокруг, по всей вероятности, не вызывает одобрения писателя.

Симпатизируя Преображенскому, автор вместе с тем при создании образа профессора использует сарказм, благодаря которому можно высмеять исходную ошибочность эксперимента. Ведь для того чтобы обеспечивать себя, Филипп Филиппович, похожий на французского рыцаря и короля, вынужден обслуживать подонков и развратников, хотя и объясняет это интересами науки. Но, думая об улучшении человеческой породы, профессор Преображенский пока лишь «преображает стариков» и продлевает им возможность вести распутную жизнь.

На сатирическом столкновении высокого и низменного построена сцена приема пациентов. Принимая пациентов, готовых платить за возвращение молодости любые деньги, профессор Преображенский напевает

серенаду Дон Жуана (музыка П. Чайковского на слова А. Толстого), что придает сцене еще больший комический эффект.

В повести сатирически показан характер новых взаимоотношений, возникающих у жителей Москвы после гражданской войны. В доходном доме Калабухова на Пречистенке организуется домком, членов которого, «жилтоварищей», заселяют прямо в квартиру, «буржуя» Саблина. «Уплотненный» Саблин безропотно едет за ширмами и кирпичом, чтобы как-то отделить свой быт от новых жильцов. В отличие от соседа Преображенский вступает в войну с домкомом и его председателем Швондером.

Реальная жизнь, изображенная в «Собачьем сердце», оказывается фантазмагоричнее любой самой невероятной фантастики, а фантастика воспринимается как правдоподобное допущение. Фантастическое является как бы второй стороной реальной жизни личности и общества, сатирически характеризуя их.

Основным художественным приемом в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» является гротеск, основной темой – гротескный образ современности. С появлением нового человека – Полиграфа Полиграфовича Шарикова – гротескным становится и квартира профессора Преображенского, и вся его жизнь.

Мы наблюдаем, как Шариков, «стоящий на самой низкой ступени развития», не способный и в минимальной мере оценить всю сложность обсуждаемого предмета («конгресс, немцы... голова пухнет...»), не умеющий вести себя в соответствии с принятыми традициями, разрушающий уклад жизни людей, которому он обязан своим появлением, вступает в полемику с людьми, потратившими на размышления о проблеме годы и годы, на равных, без тени сомнений. При этом он легко находит общий язык с домкомовцами, которые тоже вполне искренне убеждены, что человеку не к чему «жить в

семи комнатах» (хотя Преображенский и поправляет их: «жить и работать»), обедать в столовой и т. д.

Привычный порядок жизни начинает стремительно разрушаться. Новый жилец в погоне за кошкой устраивает потоп, принося значительный ущерб квартире своего создателя. Вообще говоря, «жить по-настоящему» для Шарикова – значит уничтожать жизненное пространство, превращать его в непригодное для жилья помещение, которое напоминает о кабаке, болезни, смерти. М.А. Булгаков высмеивает новую систему норм, в которой обычным является следующее: грызть семечки и плевать на пол, нецензурно браниться и приставать к женщинам, валяться на полатах и напиваться допьяна за обедом.

Одной из кульминационных сатирических сцен являются та, где члены домкома, с головой ушедшие в круглосуточное произнесение правильных и революционных речей, заместив ими практическую и будничную работу. И эти, по саркастическому определению профессора, «певцы» и выступают с требованием «трудовой дисциплины» от человека, в отличие от них не оставляющего работы ни на один день – что бы ни происходило вокруг.

Швондер и его товарищи сталкиваются с отпором Филиппа Филипповича. Беседа между владельцем квартиры и домкомовцами изображена Булгаковым как пародия на легендарные исторические сражения. Квартира на время превращается в поле битвы, а Преображенский уподобляется древнему военачальнику: «Он стоял у письменного стола и смотрел на вошедших, как полководец на врагов. Ноздри его ястребиного носа раздувались» (Булгаков, 1989, Т. 2:135). А в завершении автор рисует юмористическую мизансцену: после «боя» пес «сотворил перед Филиппом Филипповичем какой-то намаз» (Булгаков, 1989, Т. 2: 136).

В качестве основного приема сатирической характеристики персонажей в повести выступают диалоги, в которых раскрывается жизненная позиция таких разных героев, как Преображенский, Борменталь,

Шариков, Швондер. И здесь авторская сатира наиболее активно используется в отношении Шарикова. Выразителен диалог между профессором Преображенским и Шариковым в шестой главе: «– Убрать эту пакость с шеи. Вы посмотрите на себя в зеркало – на что вы похожи! Балаган какой-то! Окурки на пол не бросать, в сотый раз прошу. Чтобы я более не слышал ни одного ругательного слова в квартире! Не плевать! Вон плевательница. С писсуарами обращаться аккуратно. С Зиной всякие разговоры прекратить! Она жалуется, что вы в темноте ее подкарауливаете. Смотрите! Кто ответил пациенту: ”Пес его знает”? Что вы, в самом деле, в кабаке, что ли?» (Булгаков, 1989, Т. 2:167).

Нередко М.А. Булгаков высмеивает речь персонажей. Так, комический эффект вызывает специальная лексика и фразеология, которые затем первыми всплыли в сознании Шарикова: «еще парочку», «мест нету», «слезай с подножки», также «все бранные слова, которые только существуют в русском лексиконе» (Булгаков, 1989, Т. 2: 149). Писатель строит речь Шарикова из коротких отрывистых фраз, смысл которых не всегда понятен, что иронически характеризует примитивный образ мысли персонажа.

Обобщив основные положения о сатирических приемах в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце», можно заключить: сатира направлена на передачу своеобразия исторической эпохи и новой социальной реальности. Сатирические интонации служат способом выражения авторской позиции по отношению к героям повести. Основной объект изображения сатирической иронии – деформация морали и нравов в обществе Советской Москвы. Наиболее активна сатира в диалогах, портретных зарисовках, создаваемых писателем и эффектных мизансценах, в которых реализуется столкновение различных подходов к жизни.

§ 3. Принципы и приемы сатиры в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Сатирическая направленность творчества М.А. Булгакова в первую очередь касается человека и общества, сформированного после Октябрьской революции. В романе «Мастер и Маргарита», безусловно, функционируют несколько литературных модусов, которые дополняют друг друга, но обычно один из них выступает доминантой видения мира.

При интерпретации текста романа важна доминанта видения мира: эмоциональная, эстетическая – это тот «пласт», который актуализируется в определенном социокультурном контексте восприятия. На наш взгляд, в романе «Мастер и Маргарита» параллельно с сатирической стратегией разворачивается драматическая, связанная с линией Мастера и Маргариты, описание трагической судьбы которых еще больше углубляет обличительную тенденцию. В данном случае эстетическая целостность произведения достигается благодаря тому, что ни один из типов завершенности художественного мира не становится его эстетической доминантой. При этом в романе «Мастер и Маргарита» именно сатирическая направленность, на наш взгляд, является доминирующей, выступает тем организующим началом, которое формирует соответствующий тип героя и ситуации, внутренне единую систему ценностей и поэтики.

Сатира писателя направлена против лжепророков, например Берлиоза, главного чиновника от литературы, пропагандиста атеистической идеологии. Среди «московского народонаселения» Берлиоз становится таким зловещим черным магом [Лескис 1999: 58]. Массолит же, который он представляет, в значительной мере репрезентирует новую культуру. Московская ассоциация литераторов представляет собой тоталитарную деспотию, объединенную корыстными интересами: председатель, правление и подчиненный коллектив. И литературная ассоциация, так же как и ее председатель, ассоциируется в романе с рычащим и слепо взирающим яростными бычьими

глазами драконом. Это государство-дракон заставляет людей поклониться ему и претендует на абсолютную власть. Оно закабальет людей не только экономически, но и духовно, заставляет исповедовать атеистическую веру, говорить звериным (обезличенным и понятийным) языком, носить знак зверя (удостоверения) и участвовать во всех звериных культах. Массолитовское государство обольщает магическими соблазнами: властью, силой, всеми царствами мира, деньгами, квартирами, плотскими развлечениями [Лесскис 1999: 67].

Сквозь новую фразеологию, высмеиваемую писателем, в атеистической идеологии и в образе жизни проступает предельно секуляризованное и профанированное язычество, а точнее, языческое «варьете», разнообразная и комическая смесь натуралистических религий и сектантских ересей. Об этом сигнализирует писательский дом, его реалии и ритуалы. «Дом Грибоедова», где расположился Массолит, похож на деформированный храм. Культ хлеба земного здесь полностью вытеснил культ Хлеба Небесного. Об этом кричаще говорит ресторан, который занимает самую большую площадь, весь первый этаж. Следующая ступень «земного рая» ознаменована многочисленными кассами, а также денежными эквивалентами (квартиры, дачи, курорты). Путь в эту сферу пролегает через редакционные кабинеты второго этажа дома творчества. И, наконец, культ человеческой гордыни и поклонение власти, обладающей всеми царствами мира сего, обозначены фотографиями массолитовских писателей, которые, подобно иконостасу, указывают на путь к большой «райской жизни» и большой власти.

Итак, сатирически показанное в романе «Мастер и Маргарита» советское общество 30-х годов основано на агрессивнo-прагматических принципах существования, на механизмах государственного принуждения, опирается на магическую мощь новой культуры, особенно литературы и зрелищного искусства, массовых культов. Новые так называемые «очаги» культуры – Дом литераторов и театр Варьете – являются у М.А. Булгакова

той силой, которой может быть разрушена традиционная культура и внедряется культура богоборческая.

В своем итоговом романе Булгаков вновь обращается к гротеску как главному принципу художественного обобщения. Гротеск-испытание используется для анализа современных исторических коллизий.

Комизм в романе «Мастер и Маргарита» связан, прежде всего, с созданием гротескной ситуации. В фантастическую ситуацию (взаимодействие с ирреальным миром) людей вводят Воланд и его свита. Вывернутые с точки зрения традиционной логики ситуации, в которую попадают персонажи, напоминает сказочно-романтическую ситуацию и состоит из таких основных звеньев, как испытание и соответствующее возмездие. Сталкивая персонажей с Сатаной, сатирически испытывая их М.А. Булгаков стремился выявить и культурный, и нравственный потенциал человека, Гротескная ситуация, основанная на контрасте нереального происшествия, с одной стороны, и вполне естественного поведения персонажа – с другой, максимально выявляет внутреннюю суть человека.

Московский пласт романа как бы соткан из повторяющихся бытовых ситуаций, разрабатывающих одну и ту же коллизию. Мы наблюдаем одинаковую последовательность событий (испытание культурного, затем нравственного уровня человека), одинаков и набор персонажей (современники и дьявольский мир).

Многообразие приемов гротеска реализуется через микросюжеты, в которых заключено суждение писателя о мироустройстве, принципах существования нарисованного им общества. Это суждение нелицеприятно и сопряжено с острой критикой, поэтому автор и прибегает к средствам сатирического разоблачения. Отчетливо обнаруживающееся в быту отклонение от духовно-нравственных норм, кардинальное с ними расхождение оказывается неким правилом, доминирующим экзистенциальным принципом исследуемого социума.

Комизм социокультурного бытия, инспекцию которого осуществляет Воланд, состоит в том, что «московское народонаселение» не узнает дьявола, несмотря на все его очевидные культурные маркировки. Вовлекая в орбиту фантастического испытания разные социальные слои, но преимущественно испытывая советский истеблишмент, автор показывает, что дьявола не узнает не только «маленький человек», буфетчик Соков (хотя это буфетчик театра), но и директор театра «Варьете» Степа Лиходеев, перед которым Воланд предстает в облике оперного Мефистофеля и даже с его знаменитой фразой: «Вот и я!» Не узнает дьявола финдиректор Римский, администратор Варенуха, «первые» московские литераторы, поэт Иван Бездомный и редактор художественного журнала и председатель московской ассоциации литераторов Михаил Александрович Берлиоз, с которыми Воланд спорит о Боге и дьяволе; наконец, не узнает его весь театр «Варьете», участвующий в сеансе черной магии. Сатану называют фокусником, артистом, гипнотизером, иностранцем, русским эмигрантом, шпионом. Неузнавание князя тьмы свидетельствует о духовной деградации общества, отступившегося от христианской веры и соблазвившегося атеистической идеологией. Как показывает испытание Воланда, отступившие от христианской веры современные атеисты утратили историческое мировоззрение и ценностную ориентацию, представление о Боге и дьяволе, о добре и зле, абсолютном и относительном, истинном и ложном.

Осознавая атеизм как дальнейшее развитие коммунистической доктрины, Булгаков обнажает богоборческие интенции, способные рационализировать человеческую жизнь, вытеснить из нее все таинственные, сверхчеловеческие силы и создать новое общество без Бога и против Бога. Это звучит с позиции современного человека напыщенно и потому забавно: «Да, мы не верим в Бога, - гордо заявляет главный идеолог Берлиоз, - но об этом можно говорить совершенно свободно <...> В нашей стране атеизм никого не удивляет <...> большинство нашего населения сознательно и давно

перестало верить сказкам о Боге» (Булгаков, 1989, Т. 5: 12).

С помощью Воланда М.А. Булгаков сатирически заостряет наше внимание на опасности идеологии нового государства. Так, усвоив революционный дух культуры Просвещения, воинствующий атеизм стремился не только ликвидировать всех носителей христианского духа, но и полностью уничтожить все идеалы, в том числе и национально-историческую память. «Просвещая» Ивана Бездомного, сочинившего по заказу антирелигиозную поэму, где «Иисус у него получился, ну, совершенно живой», «образованный редактор» усиленно доказывает, что Священное Предание (все рассказы о Христе) – это человеческий обман, «простые выдумки, самый обыкновенный миф». Упомянув Канта, Шиллера, Штрауса, Берлиоз не скрывает, что следует постулатам западноевропейских критиков Библии. «Нет ни одной восточной религии, - говорил Берлиоз, - в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога. И христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса, которого на самом деле никогда не было в живых» (Булгаков, 1989, Т. 5: 10). Но Берлиоз предстает радикальным богоборцем. Поощряя глумливую профанацию веры, идеолог-наставник намеренно искажает истину и заставляет Бездомного написать такую поэму, где бы доказывалось, что «Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете» (Булгаков, 1989, Т. 5: 11).

Автор «Мастера и Маргариты» показывает, что в советском обществе превалирует «умение жить», «обыкновенное желание жить по-человечески» (Булгаков, 1989, Т. 5: 57), а не по-божески. Здесь господствует прагматическая философия существования, суть которой заключается в создании личного социального блага на основе ненависти к Богу и всему божественному, что есть в человеке - добру и нравственности, красоте и свободе, истине и вечности. Подобная концепция жизнестроения трактовалась автором «Мастера и Маргариты» как инквизиторская и сатанинская, ибо вбирала в себя все антихристовы соблазны. Отвергая

идеальные ценности, хлеб небесный, свободную божественную любовь и Царство Божие, она обольщала хлебами земными, социальным чудом, царствами мира сего, осуществлением насильственной утопии земного рая. Прагматичную философию жизни, абсолютизирующую ценности материальные и звериные – земли и чрева, власти и силы – Воланд справедливо называет «прелестью» и, увидев господство сатанинского духа и поклонение сатанинскому учению в революционном государстве, пожимает руку пропагандисту сатанизма Берлиозу и благодарит его от всей дьявольской души. Но дальше, в полном соответствии с функцией духа небытия, он ведет его к смерти.

Деформацию национально-исторического самосознания обнажают москвичи, не узнающие дьявола, несмотря на все его культурные маркировки. Отрывающая человека от духовных корней и традиций атеистическая идеология превращала москвичей в Иванов бездомных. Агрессивно ниспровергая мировую культуру, «московское народонаселение» представало и нравственно несостоятельным.

Богоборческая Москва пародийно уподобляется огромной коммунальной квартире и предстает городом коммунальных квартир: роскошных, как верхний этаж готического особняка Маргариты, помпезных, как дом Драмлита, или убогих, как дом № 13. Коммунальная квартира, ставшая сатирическим символом нового бытия, справедливо называется в романе «нехорошая квартира» и, безусловно, являет «мерзость запустения».

Таким образом, М.А. Булгаков сатирически трактует советское общество как общество греха, а гротескные ситуации, наполняющие роман, показывают, что реализация новой, атеистической, философии оборачивается созданием губительного существования, направляющего культуру и жизнь в смерть. Подвергая комической оценке москвичей и социокультурное бытие столицы, автор романа «Мастер и Маргарита» сумел раскрыть моральную, культурно-историческую и онтологическую несостоятельность нового

мироустройства и сатирически заострить внимание на глубинных истоках нового социального бытия.

§ 4. Проблема изучения сатирического творчества М.А. Булгакова в школе на уроках литературы

Важнейшей задачей школьного литературного образования является изучение сатиры как способа практического воплощения эстетической категории комического посредством сарказма, гротеска, бурлеска, памфлета, пародии и других специфических приемов. Необходимо выстроить систему уроков литературы в старшей школе, в которой сатира будет рассмотрена как единство смеха и гнева, изобличающей «с насмешкой и издевкой, с иронией и сарказмом» [Пропп 1993: 107].

Старшеклассники должны понять развитие русской комической культуры от ее истоков и вплоть до Нового времени, которое проходило под влиянием следующих основных традиций:

1) в древнерусской архаике развитие смеховой культуры подразумевает телесное, пластическое видение мира (праздничная народная культура, скоморошество); для народной культуры смех воплощает плодородие, полноту жизненных сил;

2) в христианстве смех как телесный и языческий становится негативной ценностью, архаический смех, являющийся символом возрождения, обновления человека и природы (народная культура, скоморошество), представляет в христианстве символику ада, дьявола.

Рассмотрим один вариант преподнесения творчества М.А. Булгакова, в частности его сатирической составляющей, в старших классах при изучении основного произведения писателя – романа «Мастер и Маргарита». Основной целью будет рассмотрение сатирического обличения, карикатурного преувеличения (в описании внешности, одежды, поступков, речей, мыслей, чувств и т. д.), реализованного в романе «Мастер и

Маргарита» в сатирических главах.

Для урока нам потребуются: медиапроектор, компьютер, акустическая система, экран. Материалы к уроку: портрет М.А. Булгакова, презентация в PowerPoint, телефильм В.В. Бортко «Мастер и Маргарита». Мы считаем, что для современных школьников 11 класса объяснение сатиры писателя будет более наглядным в сопоставлении текста романа и видеоряда фильма.

Основным приемом изучения романа в 11 классе должна, на наш взгляд, стать углубленная работа с текстом произведения и его визуализации посредством художественного фильма. Например, рассмотрим отрывок из главы 12 «Чёрная магия и её разоблачение». Это эпизод, когда Воланд (в фильме эту роль талантливо сыграл Олег Басилашвили) со сцены разглядывает зрительный зал (слайд). После чтения текста учитель предлагает внимательно взглянуться в остановившийся кадр и спрашивает: мы знаем, кто такой Воланд, а вот почему он имеет право произнести фразу «они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было...»? Может быть, потому, что лишь ему одному дана возможность сравнивать происходящее с уже произошедшим, причём с тем, что было ещё в дохристианскую эпоху, и не по документам, не по воспоминаниям, а по личным впечатлениям.

Необходимо рассмотреть с учениками следующие вопросы:

- 1) Что же произошло в этот момент в этой точке земного шара, то есть на сцене в Варьете, с помощью присутствия Воланда?
- 2) Произошло соединение двух миров: прошлого и настоящего, исторического и нынешнего. Какого же нынешнего?
- 3) В чём его особенность, по мнению писателя?

Очень важно литературоведчески грамотно выстроить беседу по тексту романа и фильму. Так, в главе 7 «Нехорошая квартира» приведён интересный факт: «люди начали бесследно исчезать». Почему? Это примета времени, это Москва начала 30-х годов, точнее, вся страна. Так Булгаков затронул тему сталинских репрессий. В фильме В. Бортко позволяет себе

кинематографическую вольность: то, о чём у Булгакова сказано лишь обиняком, у режиссёра представлено подробно и точно так, как и происходило в те времена. Есть даже герой, безымянный, но чрезвычайно могущественный, ставший своеобразным олицетворением власти органов НКВД. Герой страшен; почему, чем? Безгранична власть Сталина, безгранична власть карающих органов и сопоставима, страшно сказать, с властью самого Воланда. Выходит, время Сатаны уже наступило... Время доносов, подозрительности, выявления врагов и шпионов и последующего их уничтожения. Одной из жертв своего времени стал герой романа Булгакова–Мастер.

Как мы знаем, роман Мастера о Пилате не вписывался в советскую эпоху. Мастер и Маргарита кажутся пришельцами из других миров в этой обыденной жизни, где люди более всего обеспокоены квартирным вопросом. Старшеклассники должны понять, кто чувствует себя вольготно в современной Мастеру Москве. Это персонажи, чьи действия создают пространство сатирического обличения – наглый кот Бегемот и надувало Фагот (клетчатый).

В очередной раз на уроке можно использовать прием сопоставления. Сравним эпизод романа с соответствующими кадрами фильма. Глава 27, «Конец квартиры № 50», отрывок, в котором рассказывается о том, как в квартиру № 50 врываются те (у Булгакова они не имеют конкретного обозначения), кто пытается арестовать неуловимых обитателей вышеназванной квартиры (слайды). Читаем эпизод и размышляем над вопросом: а если бы на месте Коровьева и Азazelло были обыкновенные люди и они знали бы, что их идут арестовывать, как бы они себя вели, что бы они чувствовали?

Вдоволь покуражившись над пришедшими их арестовывать, Коровьев и Бегемот отправляются сначала в Торгсин, куда простым смертным вход был заказан, а потом в «дом Грибоедовской тётки», точнее, в ресторан

писательского дома, куда также пускали далеко не всех, а только тех, у кого были «удостоверения». Булгаковская сатира достигает здесь настоящего сарказма, достаточно прочесть эпизод из главы 28, когда наши герои с дьявольским ехидством обсуждают, как под крышей этого дома «вызревает целая бездна» писательских талантов, а потом заявляют гражданке, требующей у них «удостоверения», что «Достоевский бессмертен!». Булгаков, будучи талантливейшим сатириком, издевательскими похождениями своих героев, их дьявольской безнаказанностью отомстил тем, кто закрыл ему дорогу к читателю, тем, кто, возомнив себя судьями, навешивал ярлыки, критиковал, призывал к расправе.

Проблема изучения сатиры М.А. Булгакова состоит в том, чтобы показать современному школьнику специфику и идеологии, и быта советской эпохи. Написав неопубликованный при жизни автора роман «Мастер и Маргарита», Булгаков в фарсово-гротесковой манере рассказал нам о том, каким было время 30-х годов XX века, какой тогда была Москва. Мы видим, что, художественная задача выполнена – ярко, выпукло нарисована сатирическая картина времени.

В романе «Мастер и Маргарита» гротеск-испытание помогает выявить несостоятельные претензии писателей создать совершенную богоборческую культуру. Чтобы передать этот смысловой пласт учащимся необходимо рассмотреть атеистическую доктрину, отрывающую человека от мировой культуры, пробуждающую ненависть к духовным традициям. Только тогда возможно на уроке разоблачить невежество персонажей М.А. Булгакова, сформированных массовой советской культурой и утративших связь с традицией.

Для ответа учитель должен не бояться использовать отрывки из работ литературоведов. Можно проанализировать с учащимися 11 класса, например, следующий отрывок научной работы: «Это двуединое произведение посвящено не судьбе отдельного человека... а рассматривает

судьбы всего человечества в его историческом развитии, судьбу человеческой личности как составляющей человечества. Оно посвящено проблеме «доброй воли»... как необходимого существования личности и общества» [Лескис 1999: 231].

Итогом урока должен быть вывод: какие задачи были решены писателем благодаря тому, что его роман в жанровом отношении оказался романом в романе, двойным романом? В «Мастере и Маргарите» произошло не просто сближение миров, древнего, ершалаимского и современного, московского (хотя это сближение чувствуется), а соединение всех начал, на которых основывается философия жизни человеческой, философия добра и зла. Несмотря на то что в каждом времени она проявляется по-своему, она вечна, и человек в том числе через сатирические ситуации снова и снова встаёт перед проблемой выбора: приспособиться ко злу или защищать добро.

Подводя итоги второй главы в целом, следует сказать, что в своем творчестве М.А. Булгаков сатирически переосмыслил социальную концепцию, сформировавшую бытие советской России. Утопическая реальность с элементами фантастики в повести «Роковые яйца» становится пародией на доктрину революционного преобразования страны. А действительность, изображенная в повести «Собачье сердце», выглядит невероятней фантастики, воспринимающейся как правдоподобное допущение. Основным художественным приемом в произведении становится гротеск, основной темой – гротескное изображение советской России, а основной объект сатиры – разрушение нравственных устоев, наиболее явно реализованное в создаваемых писателем эффектных мизансценах и диалогах. В романе «Мастер и Маргарита» реализуется сатирическая стратегия, раскрывающая опасность атеистического утопизма. Множество гротескных ситуаций помогают разоблачить невежество людей, создающих новую культуру и утративших связь с традиционными ценностями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сатирическое начало является органичным компонентом художественного мира М.А. Булгакова. В прозаических произведениях писателя 1920-1930-х годов создана своеобразная поэтика, в которой особое место занимает принцип сатирического изображения действительности, а главными приемами становятся антитеза и гротеск.

Исследование повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце», а также романа «Мастер и Маргарита» позволяет сделать вывод о том, что доминантой художественного и философского подходов М.А. Булгакова становится сатирическое видение и понимание социума и человека, которое преобразует своей стилевой энергетикой такие компоненты авторской эстетики, как мистика и фантастика.

Сатира – органическая стихия прозы М.А. Булгакова. Авторское предпочтение сатирической рефлексии и связанное с ней эстетическое освоение неполноты присутствия личности в миропорядке дает возможность показать несовершенство мира и, соответственно, человека в нем, раскрывая тем самым «серьезное под маской смешного».

На первый план в сатире М.А. Булгакова выдвигается исследование психологии массы. В «низком человеке на кривых ногах» Булгаков выводит на сцену образ «массовидного» героя, в основе психологии которого лежит унификация, уничтожение индивидуального начала. В сатире писателя индивидуальное начало противопоставлено «массовидному».

Мир сатирических произведений М.А. Булгакова репродуцирует злободневные ситуации и конфликты современности (ситуацию эксперимента, интерпретированную писателем в двух планах — научно-фантастическом и социально-философском, ситуацию мистической зависимости человека от документа и т.д.). Использование сатириком подобных ситуаций призвано подчеркнуть

иллюзорность человеческого существования в условиях предельно разобщенного мира.

Повесть «Роковые яйца» явилась плодотворной художественной попыткой М.А. Булгакова создать новый структурный тип гротеска, сопряженного с мифопоэтикой и обладающего универсальными аналитическими функциями, способностью выявить современные коллизии в бытийственном масштабе. Повесть «Роковые яйца» представляет собой сочетание утопии и антиутопии, в которое автор ввел памфлетно-пародийное и универсально-символическое начало. Принцип мысленного социально-философского эксперимента, основанного на научно-фантастической мотивировке и вырастающего в ироническую утопию, т.е. в антиутопию, Булгаков соединил с аллюзионно-памфлетной и философской сатирой на конкретные явления и коллизии современной революционной действительности.

Сатира в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» направлена на передачу своеобразия новой социально-культурной реальности. Основным объектом иронии становится деформация морали и нравов в обществе Советской Москвы. Сатирические приемы служат способом выражения авторской позиции по отношению к различным героям повести, что наиболее активно проявляется в портретных зарисовках, диалогическом взаимодействии, мизансценах.

Сатира романа «Мастер и Маргарита» показывает, что реализация атеистической философии социального благоденствия оборачивается созданием губительного существования. Подвергая гротескному описанию москвичей и социокультурное бытие столицы, автор романа «Мастер и Маргарита» сумел раскрыть моральную, культурно-историческую и онтологическую несостоятельность атеистического мироустройства и обнажить глубинные языческие истоки новой социальной доктрины.

Итак, сатирические принципы и приемы дали возможность М.А. Булгакову раскрыть механизм подмены «внутреннего» «внешним» и показать опредмеченного человека, в котором «внешнее» преобладает над «внутренним»: мир быта, каждодневной суеты подавляет «внутреннее» — духовную жизнь. Сатирик, разрабатывая концепцию «внутреннего — внешнего» человека, использует поэтику примитива. Эффект деперсонализации личности достигается благодаря использованию различных приёмов предметно-словесного и словесного иносказания: уподобления человека кукле, марионетке, автомату, использования «снижающих» метафор, синекдох и т.д.

Изучение сатирической составляющей повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце», романа «Мастер и Маргарита» показало, что в них нашли отражение типические и индивидуальные черты человека в контексте переломной эпохи с учетом общественного сознания своего времени и социально-нравственного опыта человечества. В тексте произведения постоянно прослеживается взаимосвязь между вечностью, человеком, историей и культурой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

І. Теоретические работы:

1. Ангарский, Н.С. Молодой Михаил Булгаков [Текст] / Н.С. Ангарский. – М.: Просвещение, 1995. - 374 с.
2. Анненкова, Н.А. Сатира и инвектива в поэзии М.Ю. Лермонтова: Автореф. дис. канд. филол. наук [Текст] / Н.А. Анненкова. – Самара, 2004. – 23 с.
3. Аристотель Об искусстве поэзии [Текст] / Аристотель. – М., 1983. – С. 11.
4. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин. – М., 1965.
5. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М. Бахтин. – М., 1975.
6. Белинский, В.Г. О Гоголе [Текст] / В.Г. Белинский. – Москва: Гослитиздат, 1949.
7. Бергсон, А. Смех [Текст] / А. Бергсон. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
8. Боборыкин, В.Г. Михаил Булгаков [Текст] / В.Г. Боборыкин. – М.: Наука, 1991. – 208 с.
9. Боров, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : энциклопедический словарь терминов [Текст] / Ю.Б. Боров. – М., 2003. С. 171.
10. Брянская, И. Дом на Андреевском спуске [Текст] / И. Брянская. – М.: Академия, 1992. - 184 с.
11. Бурмистров, А.С. К биографии М.А. Булгакова. 1891-1916 гг. [Текст] / А.С. Бурмистров - М.: Академия, 1988. – 325 с.
12. Васильев, П.А. Творчество М.А. Булгакова [Текст] / П.А. Васильев. – М.: Просвещение, 1998. – 295 с.
13. Виноградов, И.П. Завещание мастера [Текст] / И.П. Виноградов. – М.: Просвещение, 1999. – 319 с.

14. Воспоминания о Михаиле Булгакове: Сборник [Текст] / Сост.: Е.С. Булгакова и С.А. Ляндрес. – М.: Сов. писатель, 1988. – 528 с.
15. Вулис, А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Текст] / А.З. Вулис. – М.: Художеств. лит., 1991. – 222 с.
16. Гегель, Г.В.Ф. Лекции по эстетике [Текст] / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – 499 с.
17. Дземидок, Б. О комическом [Текст] / Б. Дземидок. – М., 1974. – 302 с.
18. Дунаев, М. М. Православие и русская литература. В 6-ти частях [Текст] / М.М. Дунаев. – М., 1996-2000. – Ч.6.
19. Ершов, Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы: от эпиграммы до романа [Текст] / Л.Ф. Ершов. – Л.: Наука, 1977. – 282 с.
20. Журавлев, В.П. Жизненный путь Булгакова [Текст] / В.П. Журавлев. – М.: Просвещение, 1994. – 312 с.
21. Земская, Е. А. Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет [Текст] / Е.А. Земская. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 360 с.
22. Ильинский, И. М. Между Будущим и Прошлым: Социальная философия Происходящего [Текст] / И.М. Ильинский. – М., 2006. – 724 с.
23. Карасев, Л.В. Философия смеха [Текст] / Л.В. Карасев. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 232 с.
24. Караулин, С. «Как важно быть серьезным» (сатира и юмор современной России) [Текст] / С. Караулин. – СПб, 2002. – 302 с.
25. Киселев, Н. Некоторые проблемы комического [Текст] / Н. Киселев // Идейность и мастерство писателя. – Томск, 1967. – 287 с.
26. Кошелев, А.Д. О структуре комического (анекдот, каламбур, шарж, пародия, шутка, комическая история) [Текст] / А.Д. Кошелев // Логический анализ языка: Языковые механизмы комизма / Под ред. Н.Д. Арутюновой. – М., 2007. – С. 264.
27. Кузнецова, Т.К. Культурная картина мира: Теоретические проблемы

- [Текст] / Т.К. Кузнецова. – М., 2012. – 512 с.
- 28.Лазарева, М.А. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова в интерпретации литературоведения 1960-1990-х гг. [Текст] / А.М. Лазарева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2000. – № 5. – С. 127-134.
- 29.Лакшин, В.Я. Мир Михаила Булгакова [Текст] / В.Я. Лакшин // Собрание сочинений М.А. Булгакова в 5 томах. Т.1. – М., 1989.– С. 5-71.
- 30.Лесскис, Г.А. Триптих М. Булгакова: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии [Текст] / Г.А. Лесскис. – М., 1999.
- 31.Любимова, Т. Б. Комическое, его виды и жанры [Текст] / Т.Б. Любимова. М., 1990. – 305 с.
- 32.Лотман, Ю. М. Дом в «Мастер и Маргарита» [Текст] // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования. – СПб.: Искусство, 2005. – 845 с.
- 33.Немцев, В.И. Михаил Булгаков: становление романиста [Текст] / В.И. Немцев. – Самара: Из-во Самарск. Фил. Саратовского ун-та, 1991. – 164 с.
- 34.Новиков, В.В. М.А. Булгаков – драматург [Текст] / В.В. Новиков // М.А. Булгаков. Пьесы. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 3- 46.
- 35.Паршин, Л.К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова [Текст] / Л.К. Паршин. – М.: Книжная палата, 1991. – 208 с.
- 36.Паси, И. Ирония как эстетическая категория [Текст] / И. Паси // Марксистско-ленинская эстетика за прогрессивное искусство. – М., 1980. – 348 с.
- 37.Песков А.М. Комическое [Текст] / А. М.Песков, В.Н. Турбин // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Сов. Энцикл., 1981. – С. 276-277.

- 38.Покотыло, М.В. Советская сатира: феноменология, динамика развития, функции [Текст] / М.В. Покотыло // Европейский журнал социальных наук. М., 2014.– №3(2). – С. 206-210.
- 39.Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха [Текст] / В.Я. Пропп. – М., 1993. – 198 с.
- 40.Родин, И.О. Сатира и социальная антиутопия в литературе 20-30-х годов [Текст] / И.О. Родин. – М.: Родин и компания, 2002. – 786 с.
- 41.Сахаров, В.И. Михаил Булгаков: писатель и власть [Текст] / В.И. Сахаров. – М.: Олма-пресс, 2000. – 448 с.
- 42.Смирнов, И.П. Древнерусский смех и логика комического [Текст] / И.П. Смирнов // Текстология и поэтика русской литературы XI-XIV вв. – Ленинград, 1977. – С 303- 318.
- 43.Соколов, Б.В. Михаил Булгаков [Текст] / Б.В. Соколов. – М.: Просвещение, 1994. – 329 с.
- 44.Соколов, Б.В. Михаил Булгаков. Очерк творческой истории [Текст] / Б.В. Соколов. – М.: Просвещение, 1992. – 274 с.
- 45.Соколов, Б.В. Три жизни Михаила Булгакова [Текст] / Б.В. Соколов. – М.: Эллис Лак, 1997. – 432 с.
- 46.Спиридонова, Л.А. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья [Текст] / Л.А. Спиридонова. – М., 1999. – 468 с.
- 47.Творчество Михаила Булгакова: Сб. статей [Текст] / Под ред. Ю.В. Бабичевой и Н.Н. Киселева. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991.– 160 с.
- 48.Тюпа, В.И. Модусы художественности [Текст] / В.И. Тюпа // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. – М., 2004. – С 54-78.
- 49.Цыбусов, М.П. Творческая история Михаила Булгакова [Текст] / М.П. Цыбусов. – Киев, 2003. – 403 с.
- 50.Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова [Текст] / М.О. Чудакова. – М.: Академия, 1988. – 325 с.

- 51.Эвентов, А. Остроумие схватывает противоречие [Текст] А. Эвентов // Вопросы литературы. – 1973. – № 6. – 128 с.
- 52.Эльсберг, Я.Е. Вопросы теории сатиры [Текст] / Я.Е. Эльсберг. – М.: Сов.писатель. 1957. – 426 с.
- 53.Яблоков, Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова [Текст] / Е.А. Яблоков. – М.: РГГУ, 1997. – 199 с
- 55.Фрейд, З. Художник и фантазирование [Текст] / З. Фрейд. – М.: Республика, 1995. – 450 с.

II. Список использованных словарей:

1. История русской литературы XIX нач. XX века. Библиографический указатель. Общая часть [Текст] / Под ред. К.Д. Муратовой. – СПб.: Наука, 1993. – 986 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / гл. сост. А.И. Николюкин. М., 2001. – 1200 с.
3. Пинский, Л.Е. Комическое [Текст] / Л.Е. Пинский // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.162.

III. Список источников:

1. Булгаков, М.А. Собрание сочинений. В 5-ти томах [Текст] / М.А. Булгаков. М.: Художественная литература, 1989.

ПРИЛОЖЕНИЕ I. Конспект урока литературы в 11 классе «Апокалипсис, сотворённый человеком» (по повести М.А. Булгакова «Собачье сердце»)

Ход урока

Учитель. Впервые с содержанием Апокалипсиса мы познакомились с вами, изучая Евангелие от Иоанна. Вспомните, о чем свидетельствует Апокалипсис? Мы говорили об Апокалипсисе и в связи с изучением библейских мотивов в творчестве Ф.М. Достоевского, осмысляя тему эсхатологии. Тема сегодняшнего урока: «Апокалипсис, сотворённый человеком».

В конце урока вам предстоит ответить на следующие вопросы:

— Правомерно ли подобное название урока? Если да, то о каком Апокалипсисе идёт речь?

Наша задача — совместное осмысление композиционно-логической основы урока.

— Какие темы, на ваш взгляд, поднимаются в повести?

Тема преступления и наказания, тема эксперимента, судьба русской интеллигенции в жизни общества, тема добра и зла и другие.

— Какие темы из названных вами считаете главными и в какой логической последовательности вы бы их расположили? Почему интеллигенция стала главным действующим лицом в повести?

Она является интеллектуальным потенциалом общества и влияет на духовную, нравственную атмосферу жизни страны. Булгаков считал интеллигенцию “лучшим слоем общества, ощущая кровную связь с ней.

Сложность тем определила и важность проблемы, над которой задумывается автор, предлагая это сделать и читателю.

— Что это за проблема?

Ответственность за свои деяния не только научной интеллигенции, но и каждого человека, к тому же если он наделён властью: духовной, политической, экономической и так далее.

Всё это: и проблема, и темы, и характеры героев — определило своеобразие жанра.

— Каков жанр произведения?

Сатирическая фантастика.

— В чём отличие сатиры от сатирической фантастики?

Сатира констатирует; сатирическая фантастика предупреждает.

— О чём предупреждает сатирическая фантастика Булгакова?

На этот вопрос прошу вас ответить в конце урока.

Работа с карточкой № 1

Карточка 1

— Какая связь между данными высказываниями и повестью Булгакова?

К слову “эксперимент” обращается и Короленко в своих письмах к Луначарскому: “Я не менее любого большевика люблю наш народ... Но я люблю его не слепо, как среду, удобную для тех или других экспериментов, а таким, каков он есть в действительности... Вы с лёгким сердцем приступили к своему схематическому эксперименту...”

Профессор Преображенский, который сыплет острыми доморощенными афоризмами старорежимного толка, мог бы показаться махровым контрреволюционером, если бы не был столь открыт и прямодушен. Во всех своих суждениях он исходит из простого здравого смысла. Научная интуиция и здравый смысл профессора дают рискованный сбой лишь однажды, когда он пытается пересадить уличной дворняжке гипофиз человека. Кто мог предположить, что человеком этим окажется люмпен-пролетарий Клим Чугункин?

— Каким предстаёт Клим Чугункин в повести? Что получается в результате эксперимента?

Возникает чудовищный гомункулус с собачьим сердцем и замашками хозяина жизни.

— Почему чудовищный гомункулус? Какое преступление совершает профессор и в чём его суть?

Профессор создаёт психобиологию Шарикова. Он пытается изменить природу, натуру человека.

— Изменима ли она? Приведите доказательства.

— Что Шариков унаследовал от люмпен-пролетария Чугункина?

Учитель. Вспомните рассуждения Разумихина о социалистах: “Натура не берётся в расчёт, натура изгоняется, натуры не полагается! У них не человечество, развившись историческим, живым путём до конца, само собою обратится наконец в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас и устроит всё человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!”

Через полвека Короленко скажет Луначарскому: “Души должны переродиться. А это... требует свободы мысли и начинания для творчества новых форм жизни. Силой задерживать эту самостоятельность в обществе и народе — это преступление, которое совершило наше недавно падшее правительство. Но есть и другое, пожалуй, не меньшее — это силой навязывать новые формы жизни, удобства, которых народ ещё не осознал и с которыми не мог ознакомиться на творческом опыте. И вы в нём виноваты. Инстинкты вы заменили приказами и ждёте, что по вашему приказу изменится природа человека. За это посягательство на свободу самоопределения народа вас ждёт расплата”.

М. Волошин говорил о преобразении России: “Они хотят создать ей новую душу хирургическим путём”.

— Что записал в своём дневнике доктор Борменталь по этому поводу?
 “Скальпель хирурга вызвал к жизни новую человеческую единицу”.

Профессор Преображенский пытался примерно теми же способами, которые мы теперь называем геной инженерией, создать нового искусственного человека. Конечно, это авторская фантазия. Но помните, в начале урока мы задали с вами такой вопрос:

— О чём предупреждает сатирическая фантастика Булгакова?

Повесть Булгакова предупреждает о том, что невозможно привить культуру скоропалительным, хирургическим путём. Булгаков с большим скептицизмом смотрел на попытки ускоренного воспитания “нового человека” и своим произведением вступает в явный спор с краеугольными постулатами новой идеологии: возможно форсированно изменить условия жизни и в итоге — самого человека.

— Приходит ли профессор к мысли, что изменить природу человека, его натуру невозможно?

“Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсирует вопрос и приподнимает завесу: на, получай Шарикова и ешь его с кашей”.

Своё отношение к идеям революционной переделки жизни и самого человека Булгаков выразил в письме к Правительству СССР (1930): “...Глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставленная ему излюбленная и великая эволюция...”

— Какое наказание за эксперимент уготовил профессору Преображенскому Шариков?

Усмешка жизни состоит в том, что, едва встав на задние конечности, Шариков готов утеснить и загнать в угол породившего профессора.

— Каким образом?

Пишет донос.

— Он сам до этого додумался? Какую роль сыграл в судьбе Шарикова Швондер?

Поддержал его социальный статус и вооружил “идейной фразой”. Швондер — идеолог Шарикова, его духовный пастырь. Диалектика социальных отношений — большая путаница.

— Какой же “идейной фразой” вооружает Швондер Шарикова? Что она делает с ним?

Главное для Шарикова не созидание, а стремление “всё взять да поделить”, психология паразита. Начавший с отлова котов, уже развернувший наступление на профессора, он, когда понадобится, и от многих других ничего не оставит. Почему? Не верит ни в какие святыни. Не имеющий понятия об идеалах, Шариков именно на святынях и идеалах кормится, паразитируя на них и спекулируя ими.

Учитель. Таковы невесёлые раздумья сатирика о возможных результатах взаимодействия в исторической практике трёх сил: аполитичной науки, агрессивного социального хамства и сниженной до уровня домкома духовной власти, претендующей на святость прав, ограждённых теорией.

Урок завершается размышлениями над вопросами:

— Правомерно ли подобное название урока?

Если да, то о каком Апокалипсисе идёт речь?