

УДК 82.1

К. Д. Гордович

Гордович Кира Дмитриевна — доктор филологических наук, профессор Высшей школы печати и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, grdvkda@mail.ru

СМЕРТЬ ПЕРСОНАЖА В СЮЖЕТАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. ГОРЬКОГО, Е. ЗАМЯТИНА, М. БУЛГАКОВА*

В произведениях М. Горького, Е. Замятина, М. Булгакова часто изображается смерть персонажей. Она может быть неожиданной и случайной, может восприниматься как наказание или как выход из неразрешимой ситуации. Среди героев есть и те, кто добровольно сам расстается с жизнью, и те, кто посягает на жизнь других. Анализ эпизодов смерти персонажей позволяет выявить особенности авторского подхода. В отношении литературных героев к смерти (своей и чужой) обнаруживается их уровень самосознания, способность к самооценке.

Ключевые слова: смерть, самоубийство, убийство, осмысление, выход, бунт

Gordovich K. D.

THE DEATH OF A CHARACTER IN NARRATIVES OF MAXIM GORKY, YEVGENY ZAMYATIN, MIKHAIL BULGAKOV

The works of Maxim Gorky, Yevgeny Zamyatin, Mikhail Bulgakov frequently feature the death of their characters. It can be sudden and accidental, or can be considered punishment or an escape from an irresolvable situation. Some characters voluntarily part from life, some make attempts on the life of another. Analysing episodes of the death of characters underlines the peculiarities of the authors' approaches. In the characters' attitude to death (their own and that of others) we see their level of self-awareness and their aptitude for self-identity.

Keywords: death, suicide, murder, perception, escape, revolt

Насколько правомерно объединять в одной работе столь разных писателей? В 1892 году, когда началась литературная биография Горького, Замятин вступил в школьный возраст, а Булгаков только родился. При всем различии происхождения, образования, жизненного опыта, их объединяет «еретичество», которое проявлялось и в особенностях обращения к образам Бога и дьявола, и в отношении к существующему миропорядку, и, в частности, в изображении смерти. Еретичество в данном случае рассматривается не как религиозное понятие, а как инакомыслие, бунт против общепринятого. Каждый из трех писателей говорил о своем «еретичестве», о своем противостоянии власти.

Горький до начала творчества познал изнанку жизни, прошел трудовую школу, близко сталкивался с людьми, выброшенными на «дно», понял значение книги как источника знаний и ограниченность этого знания. Главный постулат, вынесенный из жизненного «университета» — человека создает его сопротивление окружающей среде. Отсюда и интерес ко всякому бунту, любой форме несогласия, протеста. В очерке на смерть В. И. Ленина Горький не побоялся писать о своем «органическом отращивании к политике» [7, с. 419]. Несмотря ни на что, он был убежден в фантастической талантливости русского народа. И он же расплачивался в конце жизни за «золотую клетку» отказом от права на еретичество, от права на несогласие с властью.

Замятин — сын священника, инженер-кораблестроитель — пришел в литературу как сатирик с повестями о русской провинции. Его творческий путь после революции — путь независимого художника, создавшего антиутопическую модель государства, образы мечтателей и обывателей, людей ярких и серых, бунтарей и послушных. В программной статье 1921 года «Я боюсь» он сформулировал требования, необходимые для существования подлинной литературы: «...настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и надежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики» [16, с. 352].

Булгаков — сын профессора Духовной академии, врач — пришел в литературу сложившимся человеком. Именно в литературе он, видимо, надеялся сохранить личную свободу и независимость в мире, раздираемом войнами и революциями. И его постигла та же неудача. Об этом он пишет в письме Сталину в мае 1931 года, оценивая свое положение в отечественной литературе:

«На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя» [3, с. 455].

Выбор аспекта для анализа связан не столько с выражением прямого еретичества авторов в их

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18-012-00374.

отношении к смерти как событию сакральному. Обращает на себя внимание частотность эпизодов, изображающих смерть персонажа. Эти эпизоды играют важную роль в развитии сюжета, но еще значимее они для выявления мировосприятия и героев, и автора. Рассмотрим различные варианты изображения смерти в творчестве трех писателей — самоубийства, убийства, смерти неожиданные, неосмысленные, смерть как итог жизни.

У раннего Горького смерть присутствует во многих произведениях. Иногда важен сам факт смерти, в других случаях — то, как расстается с жизнью герой, в третьих — реакция на случившееся. Самоубийство совершает разочарованный в жизни Коновалов. С известия об этой смерти и начинается рассказ, но мысль о слабости и несостоятельности героя опровергается в ходе повествования, в том, как в неудачах он обвиняет лишь самого себя: «Жизнь у меня без всякого оправдания. Зачем я живу на земле и кому я на ней нужен? [8, с. 19] Сами мы пред собой виноваты» [8, с. 21].

Самоубийством можно назвать и смерть Сокола, кидающегося со скалы, чтобы еще хоть раз оказаться в небе. Самоубийство совершает романтический герой Данко, который «сжег для людей свое сердце и умер, не прося у них ничего в награду себе». Обратим внимание, как автор в параллель этим романтическим поступкам включает слова и жесты прямо противоположного смысла. Рядом с безрассудным Соколом разумный Уж: «Летай иль ползай, конец известен: все в землю лягут, все прахом будет» [9, с. 483]. Рядом с Данко осторожный обыватель, который, «боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой» [10, с. 357].

Подготовка, попытка осуществления самоубийства и последствия этого в центре рассказа «Случай из жизни Макара». Причина та же, что и у Коновалова — ощущение своей ненужности. Но если в «Коновалове» внимание сосредоточено именно на жизни героя, то в центре повествования о случае из жизни автобиографического героя игра со смертью, попытки осмысления подобного «выхода». Во всем, что происходит после попытки, подчеркнуто недоумение, растерянность, неуверенность в себе, но при этом ощущение намечающегося выхода из тупика. Толчком оказались и те реплики, которые слышит Макар от посторонних людей, и слова навестивших его в больнице рабочих из булочной.

Целый ряд героев Горького выступает в роли убийц. Уже в первом рассказе «Макар Чудра» цыган Лойко убивает красавицу Радду, которую он так страстно полюбил, а в ответ его лишает жизни отец девушки. Потенциальными убийцами воспринимаются и Челкаш, и Гаврила (рассказ «Челкаш») — каждый без особых сомнений готов лишить жизни другого. Теперь мотивом оказывается уже не любовь, а деньги. Ни в том, ни в другом случае автор не включает ни собственной этической оценки, ни осмысления убийства исполнителями или свидетелями. «Человек за все платит собой», — эта мысль

реализуется и в романтических, и в реалистических произведениях.

Объектом изображения и осмысления в повести «Городок Окуров» становится не столько смерть ни в чем не повинных людей, сколько те, кто убивает, убивает без повода, без смысла, в атмосфере хаоса, воспринимаемого как «все дозволено». Вавила Бурмистров может «нечаянно» убить невинного человека и ничуть не мучиться от содеянного: «Почто человека убил? — А я знаю? — как сквозь сон ответил Вавила. — Нечаянно это! Так уж — попал он под колесо, ну и ... Что мне он? [5, с. 88]. Мысли его о свободе «какие-то неясные и само слово «отдавалось в душе бесцветным, слабым эхом и, ничего не задевая в ней, исчезало» [5, с. 107]. Под стать таким мыслям и поступки: «Вавила бил людей молча, слепо: крепко стиснув зубы, он высоко взмахивал рукою, ударял человека в лицо и, когда тот падал, не спеша искал глазами другого» [5, с. 114].

Смерть как крах всей жизни, ее обесмысливающая показана Горьким в «Вассе Железновой». Перипетии сюжета, в том числе и отравление (убийство) мужа Вассой, связаны с борьбой за наследника, с возможностью сохранить дело жизни, передав его детям. Внезапная смерть Вассы — сильной, яркой, хозяйки дела, дома, главы семьи — символизирует ее поражение в этой борьбе.

Продолжение развития этого мотива видим в «Егоре Булычове». Если Васса умирает внезапно, то Егору дается возможность выразить, выкрикнуть свой протест, несогласие с судьбой, с ее неизбежностью и безвыходностью. Человек дела, поступка, он не может примириться с тем, что ничего нельзя сделать, ничем нельзя противостоять смерти. Отсюда и фарсовые эпизоды со знахаркой, с трубачом. Егор бунтует не только против собственной слабости, но готов обвинить в бессилии и священника, и самого Творца.

«Булычов. Все — отцы. Бог — отец, царь — отец, ты — отец, я — отец. А силы у нас — нет. И все живем на смерть. Я — не про себя, я про войну, про большую смерть.

Павлин. Вы, Егор Васильевич, — успокойтесь... Булычов. А — на чем? Кто меня успокоит? Чем?» [6, с. 109].

Павлин. Напрасно раздражаете себя такими мыслями. И что значит смерть, когда душа бессмертна? [6, с. 120].

Булычов... Ну, ведь всякому... интересно: что значит — смерть? Или, например, жизнь? [6, с. 121].

Вопрос о жизни рядом с вопросом о смерти. И тот и другой важны автору, герою, читателю и зрителю пьесы. На них нет и не может быть ответа, но они не могут не прозвучать.

Среди персонажей Замятина тоже достаточно много тех, кто совершает убийство. Вспомним, прежде всего, «Уездное» и его главного героя Анфима Барыбу. Он напоминает Вавилу Бурмистрова из повести Горького неосмысленностью участия в дра-

ках, в насилии: «Нагнувши голову, как баран, пробились Барыба вперед. Зачем-то это нужно было, чуял всем нутром, что нужно, стиснул железные челюсти, шевельнулось что-то древнее, звериное, желанное, разбойничье. Быть со всеми, орать, как все, колотить, кого все» [15, с. 75]. Эта звериная жестокость проявляется не только по отношению к чужим, посторонним, но, оказывается, и «своего», почти приятеля готов «продать» Барыба: «Да мы с ним вроде приятели были, чудно очень как-то, неловко... А и правда, черт с ним, все равно, чахотка там эта... А тут бы местишко еще если заполучить...» [15, с. 80].

Вспомним Дракона, спокойно говорящего о только что убитом человеке, не только без всякой тени сомнения, но с сознанием своей правоты: «Веду его: морда интеллигентная — просто глядеть противно. И еще разговаривает, стервь, а? Разговаривает! — Ну и что же — довел? — Довел: без пересадки — в Царствие Небесное. Штыком» [12, с. 148].

Вспомним героиню рассказа «Наводнение», из мести так страшно убивающую свою соперницу: «Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце. Софья увидела глазами, что держит топор в руке. «Господи, господи, что ж это я? — отчаянно крикнула внутри одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок» [13, с. 290].

Заметим, что писатель при описании совершенных убийств не включает эмоции персонажей, но всякий раз добавляет отягчающие обстоятельства. Барыба предает друга, Софья убивает приемную дочь. Вне зависимости от дальнейшего развития сюжета, «приговор» герою уже состоялся. Пусть в Драконе вдруг проснется человеческое в заботе о замерзшей птичке, он остается драконом. Пусть у Софьи родится ребенок и она чудом останется жива, пусть ее простит муж, но не сможет забыть совершенного она сама.

В «Рассказе о самом главном» читатель попадает в непростой клубок запутанных человеческих отношений. При том, что действие в рассказе происходит во время гражданской войны, автор не стремится рассказывать о страшных зверствах. Отражение времени в том, что врагами могут оказаться вчерашние близкие друзья. Писатель проигрывает ситуацию ожидания убийства, возможного убийства, отказа от убийства, ситуации выбора, принятия решений. Острота момента подчеркнута тем, что на карту всякий раз ставится жизнь человека.

Показателен диалог Дорды и Куковерова, после того, как Куковеров не воспользовался шансом — лежащим перед ним пистолетом.

«— Ты — идиот, интеллигент! Я тебе это всегда говорил.

— Помню... — улыбка, пепел — седой, чуть курчавый — скоро осыпется, упадет.

— Я бы взял и выстрелил. Это уж будь покоен. Завтра в тебя выстрелю — не я, ну, это все равно.

— Завтра — да. А сейчас ты...

— Довольно, не мели ерунду! Ты, может быть, воображаешь, что я тебе это нарочно подложил? Идиот!

— Ладно. А я, может быть, тебе за эту одну минуту... Слушай, неужели ты не понимаешь, что самое главное...» [14, с. 218].

Интересен вариант включения эпизода смерти главного героя в рассказе «Африка». Мечта всей жизни близка к осуществлению, но уже все случилось, уже продолжения не будет: «Есть Африка. Федор Волков доехал» [11, с. 95].

Возможно и использование автором смерти одного из главных героев для проверки другого. В рассказе «Пещера» приближение неизбежной смерти Маши заставляет Мартина Мартиновича забыть о себе, всех своих принципах. Сначала эти чувства толкают его на кражу дров у соседей. Потом на то, чтобы отдать Маше заветный флакончик. Смерть, данная любимому человеку, не страшная, а освобождающая. Завершающий повествование образ пещеры, мамонта переключает ситуацию в иной, нереальный мир.

Смерть персонажей в произведениях Булгакова порой воспринимается как сюжетный ход в начале произведения (неожиданная, хотя и «предсказанная» смерть Берлиоза в «Мастере»), в других случаях как итог развития сюжетной линии (Пилат, Мастер, Иуда). Попытаемся понять смысл, заключенный в этих эпизодах и с точки зрения развития судьбы героя, и в плане их роли в структуре художественного текста.

Начнем со случайной смерти Берлиоза. Для развития сюжета, она, безусловно, важна — и для «сумасшествия» Бездомного, и для поселения Воланда в освободившуюся квартиру. Однако практически нет ни сопереживания, ни мыслей о безвременной кончине, ни горечи утраты и вообще каких-либо психологических моментов. Смерть Берлиоза становится толчком для развития действия.

В более раннем произведении — в «Собачем сердце» — тоже был «случайный» персонаж, его «случайная» смерть — алкоголик Чугункин, чей гипофиз использован в операции по преобразению Шарика в Шарикова. В обоих случаях происходят дорожные происшествия. Они приносят смерть, но не тех персонажей, к которым автор привлекает внимание читателя.

Смерть персонажа может восприниматься и как определенный итог его жизни — результат ошибок, неправильного, несправедного поведения. Обратимся к рассказу «Морфий». Всем известна автобиографическая основа сюжета, извешен факт преодоления, выхода писателя из кризисной ситуации. Для своего героя Булгаков выбирает другой финал. Смерть доктора Полякова воспринимается как наказание за слабость, неспособность противостоять привычке.

Булгаков-врач, хорошо знавший степень опасности пагубной зависимости, не склонен перекладывать ответственность на обстоятельства, даже если они сильнее, все-таки последнее слово за человеком — сможет или нет. Булгаков смог, его герой Поляков — нет. Почему такой ход выбрал писатель? Потому что он типичнее? Потому что при нем сильнее звучит мотив личной ответственности?

Как наказание воспринимается и смерть Иуды. При том, что самым тяжким пороком названа трусость, грех предательства стал клеймом Иуды и именно в таком контексте сохранилось это имя на века. Особенность этой смерти в сюжете романа еще и в том, что она насильственная, с ней связаны другие персонажи, для которых она кажется уменьшением собственной вины в происходящем. Для Булгакова же, думается, важно, что Иуда не сам расправился с собой, ему не дал писатель ни осознания содеянного, ни раскаяния.

В «Театральном романе» смерть героя обрамляет сюжет — с нее, собственно, начинается и ею заканчивается повествование. Записки Максудова («покойника») позволяют нам увидеть начало новой деятельности героя, когда он еще очень не уверен в себе и только фиксирует оценки и реакции окружающих его «собратьев» по цеху.

Отражена в записках и первая попытка расчета с жизнью. Она неожиданно прервана. Но случайности бывают в жизни, здесь — закономерность, — еще не пройдены все испытания. Еще не испита чаша. Сам себе герой задает несколько позже вопрос — почему он не повторил попытку самоубийства:

«Почему человек, потерпевший крупную неудачу, да еще и меланхолик, не сделал вторичной попытки лишить себя жизни? Признаюсь прямо: первый опыт вызвал какое-то отвращение к этому насильственному акту <...> Но истинная причина, конечно, не в этом. Всему приходит час» [4, с. 519].

Видимо, час трагедии еще не пробил, пока это лишь трудности.

Однако мысль о смерти периодически возвращается: «Меня не будет, меня не будет очень скоро! Я решил, но все же это страшновато...» [4, с. 445]; «О, чудный мир конторы! Филя! Прощайте! Меня скоро не будет. Вспоминайте же меня и вы!» [4, с. 478]; «И вскоре ужас и отчаяние охватили меня, и показалось мне, что я построил домик и лишь только в него переехал, как рухнула крыша» [4, с. 489]; «Но вдруг <...> О, это проклятое слово! Уходя навсегда, я уношу в себе неодолимый, малодушный страх перед этим словом!» [4, с. 497].

Оказываются несовместимыми сознание своей причастности миру искусства и требованиями принять правила «приспособления», к которым окружающие привыкли. Важно, оказывается, не какой роман, а как его примут, что о нем скажут. Для самого же автора «если он плох, то это означало, что жизни моей приходит конец» [4, с. 410].

Невозможность принять мир, где нужно «приспособляться», и подтверждается осуществленным самоубийством. Потому и оборвались записки и остался не завершенным роман. Смерть героя — трагический финал не сложившейся судьбы. Личная трагедия.

Умирает в финале «закатного» романа главный герой — Мастер. О его уходе из жизни сообщено в больницы справке о смерти пациента. Однако эта формальная справка совсем не отражает того, что произошло и как это воспринимает и автор, и читатель. По-настоящему речь идет об освобождении человека, уставшего от борьбы, разуверившегося в возможности преодоления тех препятствий, с которыми сталкивается на пути творческий человек.

Мастер прошел все стадии борьбы с критиками, с цензурой (в отличие от наивного в этом плане Максудова).

Герой «Театрального романа» был подчеркнутым одинок. Рядом с Мастером Маргарита, а в финале его земной судьбы участвует Воланд. И — главное — он уже стал Мастером. Тем очевиднее трагизм финала. Обстоятельства оказались сильнее человека. Он сломлен и уже не может и не хочет продолжать борьбу: «У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения, — ответил Мастер, — ничто меня вокруг не интересует, кроме нее» [2, с. 284]; «Я ничего не боюсь, Марго ... и не боюсь потому, что я все уже испытал. Меня слишком пугали и ничем более напугать не могут» [2, с. 355].

Степень преданности ушедшему может проявиться и в смерти вместе с ним. Смерть Маргариты — это высшее подтверждение самоотверженности, готовности быть рядом до конца, до края и за краем.

Остается ли сломленный человек трагическим героем? Воспринимается ли финал как трагический, а не просто печальный? Думается, что очень важно для понимания этого расширение сюжета. Судьба Мастера соотнесена с судьбой Иешуа. Трагедия в том, что оказалось не услышанным Слово, оказалось возможным убийство безвинного. Трагедия индивидуальной судьбы расширяется и воспринимается во вселенском масштабе, в контексте истории.

Эпизод казни Иешуа прочитывается не как смерть отдельного конкретного человека, а как общая трагедия. Не случайно автор основное внимание переключает на тех, от кого зависела эта смерть, и на то, кто и как к ней отнесся. Центральное место среди этих персонажей принадлежит Пилату, поскольку последнее слово в решении о казни было за ним.

В приказе Пилата о казни Иешуа выражена солидарность с решением синедриона. Даже особого страха за карьеру в случае несогласия с этим решением тоже не было. Сработала скорее инерция, хотя внутренний протест и симпатии к осужденному были с самого начала, но он их благополучно заглушил, о чем сам потом и сожалел. Приведем его мысленный (во сне) диалог с Иешуа:

«Неужели вы, при вашем уме, допускаете мысль, что из-за человека, совершившего преступление против кесаря, погубит свою карьеру прокуратор Иудеи.

— Да, да, — стонал и всхлипывал во сне Пилат.

Разумеется, погубит. Утром бы еще не погубил, а теперь, ночью, взвесив все, согласен погубить. Он пойдет на все, чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача!» [2, с. 310].

Пилату не дано смерти, он осужден на вечные муки: «...к своей речи о луне он нередко прибавляет, что более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу. Он утверждает, что охотно бы поменялся своей участью с оборванным бродягой Левием Матвеем» [2, с. 370].

Однако в финале (пусть и через две тысячи лет) автор решает «освободить» героя. Именно этим завершает произведение Булгаков. Именно так «дописывает» роман Мастер:

«Свободен! Свободен! <...> Человек в белом плаще с кровавым подбоем поднялся с кресла и что-то прокричал хриплым, сорванным голосом. Нельзя было разобрать, плачет он или смеется и что он кричит» [2, с. 370].

Равнозначно ли освобождение прощению? Скорее перед нами жест милосердия (не зря же и у Воланда возникает сопоставление с Фридой). Возможность милосердия и подтверждает, что перед нами трагический герой, заслуживший его, пострадавший, оплативший вину муками. Но и слово «прощение» звучит в тексте: «Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» [2, с. 372].

Как и в случае с Пилатом, в пьесе «Бег» трагическим героем оказывается человек, совершивший много убийств, разделяющий вину организаторов гражданской войны как общей трагедии народа.

Перед нами Хлудов — волевой, яркий, популярный и ненавидимый военачальник, на совести которого бесчисленные жертвы. Но, видимо, всему есть предел, и последний повешенный Хлудовым — вестовой Крапилин — становится постоянным спутником и собеседником. У многих из окружения Хлудова есть подозрение, что он сошел с ума, но для Булгакова это не клинический, а психологический исход. Отметим характер общения с невидимым для других и молчаливым спутником: «Если ты стал моим спутником, солдат, то говори со мной. Твое молчание давит меня <...> Или оставь меня» [1, с. 247];

«Ты достаточно измучил меня, но наступило просветление. <...> Как ты отделился один от длинной цепи лун и фонарей? Как ты ушел от вечного покоя? Ведь ты был не один. О нет, вас много было. (Думает, стареет, поникает.) На чем мы остановились? Да, итак, все это я сделал зря. <...> Но ты, ловец, в какую

даль проник за мной и вот меня поймал в мешок, как в невод? [1, с. 273].

Обратим внимание на принятое решение о «выходе», которое озвучивается для себя и «спутника»: «Не мучь же более меня! Пойми, что я решился! Клянусь!» [1, с. 273].

Важно, что слова подтверждаются поступком. Когда решение принято, призрак бледнеет и исчезает. И, наконец, последняя пуля — себе в голову. Сам. И это финал «Бега», последний штрих, подтвержденный авторским словом «Конец».

На мой взгляд, Хлудов трагический герой, потому что, несмотря на кровь, жестокость, которые сопровождают его образ, он оказывается способен к мукам совести, даже если они не кажутся раскаянием. Он оказался способен и на последний шаг — не позволяют жить дальше сила разочарования и осознание провала. В сознании читателя нет к Хлудову ни презрения, ни ненависти. Он воспринимается трагическим героем, несущим в себе трагедию гражданской войны.

Рассмотрев разные варианты изображения смерти персонажей, отметим особенности, характерные для каждого писателя. У Горького — это отсутствие этической оценки и психологического восприятия смерти. Основное внимание переключено на мировоззренческие вопросы. У Замятина отношение к смерти и поведение в момент пороговой ситуации является главной проверкой и эмоционального мира персонажа, и жизненной позиции, и авторского к нему отношения. Булгаков чаще всего смерть изображает как выход или подтверждение безвыходности ситуации. Может быть, смерть — наказание, смерть — освобождение. Смерть центральных персонажей интерпретируется как трагедия личности в ее связи с трагедией общезначимой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. Бег // Булгаков М. Собрание соч. в пяти томах, том 3. — М.: ХЛ, 1990.
2. Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. — М.: ХЛ, 1990.
3. Булгаков М. Письмо к И. В. Сталину // Булгаков М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. — М.: ХЛ, 1990.
4. Булгаков М. Театральный роман // Булгаков М. Булгаков М. Собрание соч.: в 5 т. Т. 4. — М.: ХЛ, 1990.
5. Горький М. Горюх Окуров // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 9. — М.: ГИХЛ, 1950.
6. Горький М. Егор Булычев и другие / Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 18. — М.: ГИХЛ, 1952.
7. Горький М. В. И. Ленин. (Первая редакция) // Горький М. Книга о русских людях. — М.: Вагриус, 2000.
8. Горький М. Коновалов // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 3. — М.: ГИХЛ, 1950.
9. Горький М. Песня о Соколе // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. — М.: ГИХЛ, 1949.
10. Горький М. Старуха Изергиль // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. — М.: ГИХЛ, 1949.

11. Замятин Е. Африка // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
12. Замятин Е. Дракон // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
13. Замятин Е. Наводнение // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
14. Замятин Е. Рассказ о самом главном // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
15. Замятин Е. Уездное // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
16. Замятин Е. Я боюсь // Замятин Е. Избранные произв.: в 2 т. Т. 2. — М.: ХЛ, 1990.