

В. Е. Головчинер, Т. Л. Веснина

КОМИЧЕСКОЕ  
В ПЬЕСАХ М. БУЛГАКОВА  
1920-Х ГОДОВ

УДК 821.161. «17»  
ББК 83.3(2=411.2)6-8  
Г 61

Рецензенты:

*Г. А. Жиличева*, доктор филологических наук  
*Е. С. Шевченко*, доктор филологических наук

**Головчинер В. Е., Веснина Т. Л.**

Г 61 Комическое в пьесах М. Булгакова 1920-х годов. – Томск : Изд-во  
Том. ун-та, 2021. – 140 с.

ISBN 978-5-7511-2628-5

В монографии впервые в круг научного изучения вводятся ранние фельетоны М. Булгакова, выявляется накопление в них общих с драмой выразительных возможностей и собственно драматургических компонентов, прослеживаются близкие аспекты журналистики писателя и его драматургии. Представлена трансформация компонентов фельетона «Багровый остров» в поэтике пьесы с таким же названием, обнаружено разнообразие балаганно-комических компонентов в некомических по своему модусу пьесах «Дни Турбиных» и «Бег», существенно уточнена их интерпретация.

Исследование природы и функций комического в пьесах Булгакова 1920-х годов становится основанием для соотнесенности его художественных поисков с театрально-драматургическим авангардом эпохи.

Для круга читателей, интересующихся проблемами русской литературы XX века.

УДК 821.161. «17»  
ББК 83.3(2=411.2)6-8

ISBN 978-5-7511-2628-5

© Головчинер В. Е., Веснина Т. Л., 2021

## ВСТУПЛЕНИЕ

Публикации о М. А. Булгакове и его творчестве сегодня многократно превышают объем написанного им самим. Первый, весьма своеобразный, этап осмысления его творчества представлен речами, статьями, рецензиями середины и второй половины 1920-х гг., отвергающими возможность постановки и, соответственно, публикации его пьес. О характере этих выступлений сам Булгаков писал в известном письме к Правительству СССР: на 301 – 298 «враждебно-ругательных» за десять лет творческого пути<sup>1</sup>. Эти выступления определялись позициями, исключительно идеологическими.

Второй этап пришелся на середину 20-го столетия, когда началось – малыми дозами, выборочно – возвращение в отечественную литературу произведений, запрещенных в сталинскую пору. Первыми из булгаковского наследия начали публиковаться пьесы. Их количество увеличивалось в каждом новом сборнике (1955, 1962, 1965 гг.). Значительная часть драматических произведений стала доступна для чтения, постановок, изучения. О них появились статьи театроведов<sup>2</sup>, литературоведов.

Но интерес к пьесам Булгакова, как и к вышедшему в 1966 г. с предисловием В. Лакшина большому тому «Избранной прозы», затмил восторг, вызванный появившимся в журнальной версии романом «Мастер и Маргарита» (1966/1967). С ним пришло мировое признание художника. Целый ряд как зарубежных, так и отечественных ученых был увлечен поиском в нем явных и неявных знаков времени, советского и широкого культурно-исторического контекста, отдельных мотивных связей.

Этому способствовала тенденция переосмысления отечественного наследия советского времени не только в литературе, но и в литературоведении. Обозначилась смена объектов внимания – про-

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М. : Худ. лит., 1990. Т.5. С. 444. (Далее при цитировании этого издания будут указаны том и страница.)

<sup>2</sup> Рудницкий К. Л. М. Булгаков // Вопросы театра. М. : ВТО, 1966. С. 127–143; Сахаровский-Панкеев В. Булгаков // Очерки истории русской советской драматургии. Т. 2: (1934–1945). Л.; М. : Искусство, 1966. С. 122–143.

изведения, недавно одобренные и утвержденные государственной и литературной властью, все чаще уступали мести некогда запрещенным. Для исследования были необходимы и новые подходы. Расшатыванию норм социалистического реализма и связанного с ними литературоведения в значительной мере способствовало изучение в новых культурно-исторических условиях материалов критических дискуссий<sup>1</sup> и долгое время закрытого отечественного научного наследия 1920–1930-х гг. – трудов Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина, О. М. Фрейдеберг, др.

Из литературоведческих работ 1970-х – начала 1980-х гг., посвященных пьесам Булгакова, выделим статью Н. Н. Киселева 1974 г., опередившую публикацию пьесы «Багровый остров» на тринадцать лет<sup>2</sup>, и раздел «Театр Михаила Булгакова» в учебном пособии к спецкурсу Ю. В. Бабичевой<sup>3</sup>, в котором шла речь, в том числе, и о названной пьесе за шесть лет до её журнального появления. Позиция томского ученого в приведенной и ряде других статей 1963–75 гг. определялась борьбой за восстановление в правах попавших под обстрел «неистовых ревнителеей» пьес Н. Эрдмана<sup>4</sup> и М. Булгакова. Н. Н. Киселев широко цитировал по архивным вариантам их неопубликованные тексты, привлекая к ним внимание, прямо писал о необходимости их скорейшего издания. В подходе вологодского ученого Ю. В. Бабичевой к драматургии Булгакова явно проявились бахтинские идеи мениппейности, *большого времени культуры*.

В последние советские годы появились аналитические труды о творческом пути Булгакова. Двумя изданиями в конце 1980-х гг. выходили «Жизнеописание Михаила Булгакова» М. О. Чудаковой и «Михаил Булгаков в Художественном театре» А. М. Смелянского. Л. М. Яновская, работавшая с архивом писателя в 1963–1968 гг., первой обратила внимание на его фельетоны и рассказы кавказской

---

<sup>1</sup> Одним из первых заметных явлений этого ряда стала книга С. И. Шешукова «Неистовые ревнителеей» (М. : Московский рабочий, 1970. 352 с.)

<sup>2</sup> Киселев Н. Н. Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Проблемы метода и жанра. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1974. Вып. 2. С. 73–88 (Тр. / Том. ун-т; № 225); *Он же*. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») // Творчество Михаила Булгакова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1991. С. 139–156.

<sup>3</sup> Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. Вологда, 1982. С. 88–126.

<sup>4</sup> Головчинер В. Е. К истории первой литературоведческой статьи о пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца» // Вестник ТГПУ. 2019. № 6(203). С. 118–121.

поры; она открыла и опубликовала «Неделю просвещения»<sup>1</sup>, некоторые другие тексты.

Латвийский журнал «Даугава» в 10–12-м номерах 1988 г. и номере 1-м 1989 г.<sup>2</sup> публиковал большую статью М. Б. Гаспарова «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”», впервые появившуюся в Иерусалиме в 1978 г. Эта статья открывала совершенно новые горизонты исследования не только названного романа. По справедливой оценке известного культуролога В. Руднева, она «ознаменовала собой начало нового этапа в филологическом изучении текста»<sup>3</sup>. В русле гаспаровских идей написано множество работ, и не только булгаковедческих.

Третий этап в осмыслении наследия писателя на его родине обошелся в период *гласности* публикацией в 1987 г. последних из его запрещенных произведений – повести «Собачье сердце», пьесы «Багровый остров», др. – и возможностью свободного, без оглядки на цензуру высказывания о них, о творчестве писателя в целом<sup>4</sup>. Ширились ряды его исследователей. К юбилею художника в 1991 г. научные конференции прошли в Ленинграде, Киеве, Куйбышеве, Томске. Как отметил Н. Н. Киселев, в свое столетие Булгаков вошел триумфатором<sup>5</sup>.

В 1989–1990 гг. в издательстве «Художественная литература» вышло собрание сочинений в 5 томах<sup>6</sup> с вступительной статьей

---

<sup>1</sup> Яновская Л. М. Михаил Булгаков – фельетонист // Юность. 1974. № 7. С. 102. Там же, на с. 102–104 опубликован найденный ею в старой газете фельетон М. Булгакова «Неделя просвещения».

<sup>2</sup> В тех же номерах впервые публиковался «Крутой маршрут» Е. Гинзбург: знаки нового времени с очевидностью проявлялись и в сфере художественной, и в сфере научной.

<sup>3</sup> Руднев В. Вступление // Даугава. 1988. № 10. С. 96.

<sup>4</sup> М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: СТД РСФСР, 1988. Гудкова В. В. Время и театр Михаила Булгакова. М.: Советская Россия, 1988. 127 с. Нинов А. Легенда «Багрового острова». Документально-исторический очерк о Булгакове // Нева. 1989. № 5. С. 171–192, др. Он же. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 4–32. и др.

<sup>5</sup> Киселев Н. Н. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») // Творчество Михаила Булгакова. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. С. 140.

<sup>6</sup> Однако и в пятитомном собрании сочинений нет ранних фельетонов: «Грядущие перспективы» (1919), «В кафе» (1921), – которые исследуются в настоящей работе. Они опубликованы в сборнике произведений писателя, вышедшем под редакцией В. В. Петелина (Булгаков М. А. Похождение Чичикова: повести, рассказы, фельетоны, очерки 1919–1924 гг. / сост. и авт. предисл. В. В. Петелин. М.: Современник, 1990), в собрании сочине-

В. Я. Лакшина, послесловием А. М. Смелянского, комментариями коллектива ученых. Стремление булгаковедов «найти, собрать и сделать достоянием читателей все, что было создано писателем»<sup>1</sup>, сделало возможным открытие Булгакова-фельетониста.

Но пик интереса к творчеству писателя (и количественно, и качественно) остался в 1980-х, отчасти – в 1990-х гг. В новых культурно-исторических обстоятельствах «булгаковедческие работы отодвинулись на периферию актуального литературоведения. Принципиально новых идей не появляется»<sup>2</sup>, справедливо констатировала в 2008 г. В. В. Гудкова.

Важно отметить, что материалы о творчестве писателя отчетливо делятся на два потока: количественно самый заметный посвящен исключительно прозе писателя, другой, практически тоже исключительно, – его драматургии. Исследователи, как правило, ограничивают круг своего внимания одним или несколькими произведениями писателя одного рода литературы. В своем оперативном пространстве они размышляют в традиционных аспектах о своеобразии жанра, героев, ситуаций, характерных для авторского письма мотивов<sup>3</sup>.

Представляется, что наименее изученными и наиболее актуальными в научном осмыслении булгаковского творчества являются сегодня проблемы поэтики, целостного анализа как отдельных произведений, периодов творчества, так и своеобразия предпочитаемых им родовых форм в литературе. По сути, не рассматривался вопрос о природе, тенденциях художественных поисков писателя, о его месте в творческих исканиях эпохи.

Не изучалось литературоведами художественно-публицистическое наследие Булгакова. Работ, посвященных его фельетонам, и со стороны журналистики крайне мало. В 1980-е гг. в работах общего

---

ний писателя в 8 томах (*Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 8 т. / сост., подготовка текстов, вступ. статья, коммент. В. И. Лосева. СПб. : Азбука - Аттикус, 2011*).

<sup>1</sup> Орлова Е. И. Автор – Рассказчик – Герой в фельетонах М. А. Булгакова 20-х годов // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. М. : Высшая школа, 1981. 6(126). С. 23–27.

<sup>2</sup> Гудкова В. В. Когда отшумели споры: булгаковедение последнего десятилетия // Новое литературное обозрение. 2008. № 3. С. 363–378. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/3/kogda-otshumeli-spory-bulgakovvedenie-poslednego-desyatiletija.html> (дата обращения: 23.11.20)

<sup>3</sup> Научные основания концепций тех, кто устремлен к постижению булгаковской «тайнописи», эзотерики, согласимся с В. В. Гудковой, рождают множество вопросов (*Гудкова В. В. Когда отшумели споры: булгаковедение последнего десятилетия*).

плана их частично касались Л. Е. Кройчик, Л. Ф. Ершов<sup>1</sup>, специальную статью, касающуюся публикаций Булгакова в газете «Накануне», посвятила Е. И. Орлова, о фельетонах в газете «Гудок» писала М. С. Кухта<sup>2</sup>. Выявлению жанровых особенностей фельетонов Булгакова и классификации их по отработанному идейно-тематическому принципу посвящена кандидатская диссертация М. С. Кривошейкиной. Но она обратилась к текстам писателя московской поры, опубликованным в газетах «Гудок» и «Накануне» (1921–1926), с твердым убеждением, что именно с этого – «московского» – времени начинается творческий путь Булгакова (сократив его почти на три года) и что «сопоставлять художественно-публицистические тексты с художественными «неправомерно», поскольку «нет единого критерия»<sup>3</sup>.

Между тем сегодня известно, что именно к фельетонным формам как литературному труду навсегда отказавшийся от врачебной практики Булгаков обратился в кавказскую пору, в 1919–1921 гг. Он не раз в письмах этого времени родным писал о газетных публикациях и о репетициях и постановках своих пьес<sup>4</sup>. С фельетонов начинался его путь в большую литературу; этот факт он отмечал в прошлом своих героев, наделенных автобиографическими чертами. Его Дымогацкий в «Багровом острове» (1928) известен директору театра тем, что пишет «в разных журнальчиках», но ему заказана пьеса, и в перипетиях её «генеральной репетиции» журналист осознает себя драматургом. «Фельетоны – моя специальность»<sup>5</sup>, – рекомендует себя герой фельетона «Богема» (1925). Важно, что это же сообщал писатель о себе в «Автобиографии» (1924 г): «...напечатали несколько фельетонов... Жил в далекой провинции и поставил на местной сцене три пьесы»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Кройчик Л. Е. Советская сатирическая повесть. Воронеж, 1975. 462 с.; Ершов Л. Ф. Сатирические жанры советской литературы (от эпиграммы до романа). Л., 1977. 282 с.; Орлова Е. И. Автор – Рассказчик – Герой в фельетонах М. А. Булгакова 20-х годов.

<sup>2</sup> Кухта Е. А. Сатирический театр фельетонов М. Булгакова в «Гудке» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 246–259.

<sup>3</sup> Кривошейкина М. С. Жанр фельетона в журналистском творчестве М. А. Булгакова (период работы в газетах «Гудок» и «Накануне»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004. С. 6.

<sup>4</sup> В письме двоюродному брату К. П. Булгакову от 19.02.1921 он пишет: «Фельетоны мои шли во многих кавказских газетах... Потом на сценах пошли мои пьесы» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 391).

<sup>5</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т.1. С. 471.

<sup>6</sup> ~~Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 604.~~ Здесь указаны три поставленные пьесы, написано было до приезда в Москву пять: их тексты пока не обнаружены. Пьеса «Сыновья муллы», опубликованная в «Булгаковской энциклопедии» 1996 г. Б. Соко-

Свою работу над фельетонами и пьесами Булгаков сравнивал с игрой пианиста правой и левой рукой<sup>1</sup>. Факт биографии писателя и особенность его писательского дара, проявляющегося в одновременной работе над произведениями разной родовой природы и разного модуса, требуют исследования конкретных результатов взаимодействия в сфере их выразительности.

Предметом наших размышлений стали не просто связи драматургии Булгакова 1920-х гг. с его фельетонами на уровне тем, героев, но системные проявления поэтики произведений одного рода литературы в поэтике его произведений другого рода, в том числе на основе комической выразительности. Эта проблематика заставила обратиться к изучению природы фельетона как литературного явления, истоков и функций комического в фельетонной прозе и пьесах Булгакова.

Пониманию его драмы как явления способствовали теоретические положения «Поэтики» Аристотеля, раздел о драме М. С. Кургинян в томе "Теории литературы"<sup>2</sup> А. С. Пушкина (более всего «О народной драме и драме "Марфа Посадница"»), В. Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды»<sup>3</sup>, В. Э. Мейерхольда «О театре». Был учтен материал монографии В. Е. Головчинер «Эпическая драма в русской литературе XX века»<sup>4</sup>.

---

ловым, представляет собой, видимо, результат двойного перевода: на какой-то из кавказских языков, а потом неизвестным автором – на русский. На это указывают сюжетные неувязки, невозможные у Булгакова языковые погрешности.

<sup>1</sup> *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С. 42–43.

<sup>2</sup> *Кургинян М. С.* Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. Т. 2.

<sup>3</sup> Опорным в понимании эпической драмы было, может быть, первое её представление В. Г. Белинским в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). Он связывал её особое качество, во-первых, с выбором жизненного материала, предметом изображения – «историческим содержанием», во-вторых, с многогеройностью, многосоставностью действия, эпичность которого проявилась в том, что «тут нет героя или героини, тут каждое лицо занимает нас собою», «героем является сама жизнь». В таких пьесах Белинский видит «новый вид драматического рода». Его проявления он находил в «Борисе Годунове» Пушкина, в творчестве Шекспира, который всегда шел "своею дорогой, а не по правилам нелепых пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между комедией и трагедией и которые можно называть ЭПИЧЕСКИМИ ДРАМАМИ" (*Белинский В. Г.* Эстетика и литературная критика: в 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 495, 496, 526–527).

<sup>4</sup> *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Изд. 2-е, доп. и испр. Томск : Изд-во ТГПУ, 2007. 320 с.



Представлению новых аспектов творческих исканий Булгакова-драматурга способствовала парадигма неклассического знания<sup>1</sup>, в литературе – художественной модальности<sup>2</sup>, актуализирующей в теоретической и исторической поэтике с 1990-х гг. Думается, еще никем не выделяемая, не имеющая номинации, эта парадигма в русской литературе Нового времени начинала проявляться гораздо раньше: в понимании и творчестве Пушкина, Гоголя, др., и особенно очевидно – с конца XIX в. Конкретные её формы осознавались в рефлексии выдающихся отечественных ученых 1920–1930-х гг. Преодолевая жесткую жанровую упорядоченность в анализе литературных явлений, их отдельно взятых аспектов, они обращались к осмыслению многозначности отдельных компонентов поэтики в их сложно организованной соотнесенности, внутренней взаимосвязи, с учетом контекста *большого времени культуры*. Базовыми для наших размышлений стали труды по исторической и теоретической поэтике Ю. Н. Тынянова, О. М. Фрейденберг, В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, М. И. Стеблин-Каменского, Б. М. Гаспарова, С. Н. Бройтмана, др.<sup>3</sup>

Большая часть названных ученых обращалась также и к проблемам комического, его фольклорным истокам и функциям. В этом русле определились и наши подходы к пониманию комического направления в *большом времени культуры* – направления, компоненты которого существенно важны в поэтике произведений Булгакова разной родовой природы.

Проблема неканонической, неклассической формы, в нашем понимании – авторской модели литературного произведения, решалась

---

<sup>1</sup> Основания его понимания в философии связывают с работой М. К. Мамардашвили «Классический и неклассический идеалы рациональности», идеи которой оформлялись в 1970-е годы, были сформулированы в тбилиском издании монографии 1984 г. и др. переизданиях (см.: *Калиниченко В. В.* Понятия «классического» и «неклассического» в философии М. К. Мамардашвили // Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. СПб. : Азбука, 2010. С. 259–284).

<sup>2</sup> *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: учебное пособие. М. : РГГУ, 2001. С.253–383; *Головчинер В. Е.* Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр: Материалы Международной научно-практической конференции. Самара 13–15 ноября, 2006 г.). Самара : Изд-во «Самарский университет», 2006. С. 46–60.

<sup>3</sup> Стоит специально отметить, что концепцию полифонизма в «Проблемах поэтики Достоевского» М. М. Бахтина (первое издание 1929 г.) опережали в художественной практике, в том числе, авторы наиболее значительных пьес 1920-х гг. с полифонической организацией действия и монтажной композицией: «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня» В. Маяковского (1918, 1928, 1929), «Рычи, Китай!» С. Третьякова (1925), «Мандат», «Самоубийца» Н. Эрлдмана (1925,1929), а также и пьесы Булгакова 1920-х гг.

с опорой на концепции Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина, Н. Д. Тармарченко, С. Н. Бройтмана, др. Обновление современного искусства на путях освоения разнообразного опыта народного творчества видели и энергично утверждали как необходимость уже В. Маяковский в статье «Россия, искусство, мы» 1914 г., А. В. Шевченко в брошюре 1915 г. «Нео-примитивизм»<sup>1</sup>, др. О процессах и результатах освоения профессиональным искусством принципов и приемов низовой культуры как о широком движении на рубеже XIX–XX вв. писали в 1980-х гг. в статье «Блок и народная культура города» Ю. М. Лотман (1981), авторы сборника «Примитив в культуре Нового и Новейшего времени» (1988), др. Для осознания истоков выразительности драмы и театра отечественного авангарда 1920-х гг. в фольклоре, в формах балаганного театра были важны уже названные труды В. Мейерхольда, О. М. Фрейденберг, а также В. Н. Ярхо, А. Ф. Некрыловой, И. П. Уваровой, В. И. Мильдона, Е. С. Шевченко, двухтомный труд коллектива ИМЛИ РАН «Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.)», др.

Из обширного корпуса булгаковедческих штудий были полезны как статьи *неистовых* критиков 1920-х гг. (И. М. Нусинова, И. И. Бачелиса и др.), так и литературоведов, театроведов последнего полувека: Н. Н. Киселева, Ю. В. Бабичевой, Л. М. Яновской, М. О. Чудаковой, А. М. Смелянского, К. Л. Рудницкого, М. Б. Гаспарова, А. А. Нинова, М. С. Петровского, В. В. Гудковой, Ю. К. Щеглова, др.

Авторы выражают сердечную благодарность всем принявшим участие в обсуждении основных положений работы, прежде всего, О. Н. Русановой, Е. А. Полевой, В. С. Киселеву, О. Б. Лебедевой, З. А. Чубраковой, М. А. Хатямовой, Н. В. Хомуку, а также Е. С. Шевченко, Г. А. Жиличевой, Д. Д. Николаеву, С. Я. Гончаровой-Грабовской, И. Л. Багратион-Мухранели, А. С. Чиркову, С. С. Михеловой, С. А. Дубровской, Л. П. Быкову, И. И. Иванюшиной, С. Н. Потапенко.

---

<sup>1</sup> Головчинер В. Е. Проблема традиций в искусстве начала XX века (Архаика и авангард) // Современные образовательные стратегии и духовное развитие личности. Материалы Всероссийской научной конференции. Томск, 27–28 марта 1996 г. Томск : Изд-во Том. пед. ун-та, 1996. Ч. III. С. 38–41.

## ПРОБЛЕМА ФЕЛЬЕТОНА КАК ЯВЛЕНИЯ. ИСТОКИ, ФУНКЦИИ

Впервые в обсуждении фельетона как явления объединились усилия его создателей – журналистов и писателей в 1920-е гг., когда эта номинация широко использовалась для обозначения особенно острых материалов в прессе<sup>1</sup>. В 1925–1926 гг. прошел диспут «Больные вопросы советской печати», на котором обсуждались и проблемы современного фельетона как газетного жанра. Своеобразным итогом и осознанием его перспектив на этом этапе стал сборник «Фельетон» 1927 г., инициатива создания которого принадлежала ученым-филологам: он вышел в издательстве «ACADEMIA» и стал первым в серии «Вопросы современной литературы» Государственного института истории искусств. Фельетон впервые осмысливался как явление «современной литературы», и это должно было принципиально изменить масштаб и ракурс его понимания<sup>2</sup>.

Вступительную статью к сборнику написали Ю. Н. Тынянов и Б. В. Казанский, что само по себе говорило о серьезности обсуждаемого явления. Они осознавали фельетон с позиций «исторического изучения художественных форм и техники словесного искусства в новой, преимущественно русской, литературе»<sup>3</sup>. Первый раздел сборника открывался статьей литературоведа И. Груздева, который был убежден, что «фельетон – величина переменная... Говорить же о ф е л ь е т о н е в о о б щ е очень трудно и в конечном счете бесплодно»<sup>4</sup>. В условиях укрепления режима личной власти Сталина кто-то из авторов сборника оказался за границей, кто-то был арестован. Сборник был изъят из обращения, идеи его участников не могли

---

<sup>1</sup> «Статья Ленина „Кризис партии“, помещенная в „Правде“ 1921 года, считалась фельетоном», – отмечал И. Груздев (*Груздев И. Техника газетного фельетона // Фельетон. Л. : ACADEMIA, 1927. С. 13*).

<sup>2</sup> Но политический курс в стране под руководством И. Сталина после 1927 г. резко менялся. В новых условиях тенденции, намеченные в статьях Ю. Н. Тынянова, Б. В. Казанского и др., не могли иметь развития. Представления о фельетоне и его функциях резко сужались.

<sup>3</sup> Тынянов Ю., Казанский Б. От редакции // Фельетон. 1927. С. 5.

<sup>4</sup> Груздев И. Техника газетного фельетона. С. 13.

получить развития. Фельетон с конца 1920-х гг. утверждался исключительно как жанр боевой сатирической журналистики – «злободневной», «революционной»<sup>1</sup>.

В постсоветскую пору начинает размываться недавнее понимание фельетона как жанра и его назначения<sup>2</sup>. На это указывают тенденции ухода от жестко жанрового определения текстов, которые прежде однозначно относили к фельетонам, поиск синонимических словосочетаний, заменяющих определение жанра, стремление к обобщающим характеристикам группы текстов без их дифференциации. Так, считавшееся «существенным для развития русского Ф.» творчество А. Т. Аверченко, Н. А. Тэффи, Саши Черного и др. авторов, объединившихся вокруг «Сатирикона» и «Нового сатирикона»<sup>3</sup>, в посвященных им более поздних трудах уже не связывается с фельетоном. Л. Спиридонова в монографии «Русская сатирическая литература начала XX века» (1977) в соответствии с названием рассматривает материал этих журналов без различения форм. Отказом от использования понятия и слова «фельетон» отмечена большая монография «Творчество сатириковцев в литературной парадигме Серебряного века» Е. Н. Брызгаловой (Тверь, 2006): в ней анализирует

---

<sup>1</sup> Это демонстрируют, например, поздние публикации участников сборника 1927 г. – Д. И. Заславского и Е. И. Журбиной. В 1952 г. профессор Д. И. Заславский утверждал: «Советский фельетон подчиняется требованиям марксизма – писать историю так, чтобы она помогала движению пролетариата» (*Заславский Д. И.* Фельетон в газете. М., 1952. – URL: <http://hdl.handle.net/10995/201> (дата обращения: 14.07. 2019). Е. И. Журбина в книге «Искусство фельетона» 1965 г. и её переиздания писала о фельетоне как о «явлении революционном по своей исторической природе» (*Журбина Е. И.* Искусство фельетона. М. : Худ. лит., 1965. С. 7). В одном из самых массовых постсоветских изданий читаем: «Фельетон – это средство осмеяния какого-то зла. Именно в этом качестве оно использовалось соответствующими учредителями СМИ (в лице Агитпропа) на протяжении многих десятков лет» (*Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М. : АспектПресс, 2000. С. 128).

<sup>2</sup> В статье профессор кафедры теории и истории журналистики Киевского международного университета Н. И. Зыкун выносит фельетон за пределы обсуждения, «считает целесообразным в составе сатирических жанров разграничить по форме выражения две подгруппы: текстовые сатирические жанры и изобразительные сатирические жанры» (*Зыкун Н. И.* Сатирические жанры журналистики: проблемы типологии // Вестник Томского государственного университета. Филология. №1(33), 2015. С. 189). И. Д. Прохорова и А. И. Максимакина справедливо отмечают, что невозможно дать единое определение явлению, которое называют фельетоном в силу подвижности его границ, но по инерции используют и слово фельетон, и его семантические замещения в значении жанра (*Прохорова И. Д., Максимакина А. И.* Зарождение фельетона в России: многозначность понятия, перипетии и пути // МедиаАльманах. 2007. № 4. С. 62–69).

<sup>3</sup> *Дедков И.* Фельетон // Краткая литературная энциклопедия. М. : Сов. Энциклопедия, 1972. Т. 8. С. 932.

ся обширный ряд жанров, в которых творили сатириконовцы, и не упоминается фельетон.

До недавнего времени тексты, с комической выразительностью актуализирующие в периодических изданиях проблемы социума для живущих с автором в одном времени читателей, большинством пишущих о них традиционно определялись как фельетоны. В случаях талантливого воплощения такие тексты могли позже публиковаться в сборниках, собраниях сочинений, и тогда их фельетонная актуальность отступала перед литературной выразительностью, они воспринимались как малые художественные формы.

Время от времени в работах о фельетоне фиксировалась проблема его истоков. Чаще всего на том месте, где шла речь о генезисе явления, давались история слова «feuilleton» и точная информация о дне и месте появления специфического явления, им обозначаемого, – указывалась дата 28 января 1800 г. и парижская газета «Journal des Débats». Но генезис жанра одним днем и одним конкретным фактом не определяется. Жанр, по М. М. Бахтину, «живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития»<sup>1</sup>.

И. А. Дедков в содержательной статье о фельетоне в Краткой литературной энциклопедии связывает возникновение фельетона с политической журналистикой времен Великой Французской революции<sup>2</sup>. Ряд тех, кто писал о фельетоне, без аргументов полагает, что в русской практике он вышел из отечественной сатиры XVIII в., называет в качестве первых авторов имена: Д. А. Кантемира, Н. И. Новикова, А. И. Крылова («Почта духов»), др. Такие авторы, как И. Д. Прохорова и А. И. Максиматкина, предлагают искать «генетический код» русского фельетона в отечественной сатирической журналистике второй половины XVIII в., первые явления русского фельетона видят в прозаических опытах Н. А. Полевого, Ф. В. Булгарина и стихотворных П. А. Вяземского<sup>3</sup>. Л. Ф. Ершов фиксирует также и опыт А. С. Пушкина в главе о фельетоне, но не видит и не определяет его значения<sup>4</sup>.

Самый широкий круг имен и явлений, значимых для появления русского фельетона, приводит А. В. Старых с опорой на работы

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1979. С. 122.

<sup>2</sup> Дедков И. Фельетон. С. 931.

<sup>3</sup> Прохорова И. Д., Максиматкина А. И. Зарождение фельетона в России. С. 63.

<sup>4</sup> Ершов Л. Ф. Сатирические жанры советской литературы... С. 96.

М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева. Он выводит фельетон «из древней русской литературы, из литературы Киевской Руси, из отечественного фольклора», из средневековой пародии на церковные песнопения, отмечает, что «от шутовства, балагана тянется длинная ниточка к современной комической литературе и публицистике, к публицистической иронии, к фельетонисту, использующему различные маски», полагает, что «корневая природа современной отечественной публицистики – в сатирических сказках, в ритуальных играх во время религиозных праздников, в ярмарочном, площадном юморе, в кажущемся примитивным народном лубке»<sup>1</sup>. Он называет такие разные и широкие явления в качестве исходных («современная комическая литература», «современная отечественная публицистика»), что в понимании оснований поэтики фельетона это мало что проясняет. Таким образом, задача изучения генезиса фельетона, поставленная Ю. Н. Тыняновым и Б. В. Казанским, остается нерешенной. Фельетон «ждет своего изучения – исследования генезиса и эволюции, описания видов, форм и приемов, анализа современной техники», писали, заканчивая вступительную статью к названному сборнику, эти ученые<sup>2</sup>.

В размышлениях о природе фельетона, думается, важна мысль теоретика литературы Н. Д. Тamarченко, согласно которой уже в конце XVIII в. жанр как феномен «начинает рассыпаться, распадаться, появляются новые формы, которые нельзя объяснить с точки зрения жанровой теории»<sup>3</sup>. В этой ситуации одну из главных проблем науки ученый видел в том, что «литературоведение оказывается перед необходимостью либо вообще не считать структуры, впервые формирующиеся ... после XVIII в., жанрами <...>, либо найти новые, адекватные им научные понятия»<sup>4</sup>. Исходя из того, что феномен фельетона, «выходящего на авансцену литературы после XVIII в.», не получил до сих пор сколько-нибудь согласованного обоснования как жанр, мы стремились прояснить его в каких-то параметрах с позиций исторической поэтики. И в этом аспекте для нас была важна

---

<sup>1</sup> *Старых А. В.* Становление фельетона в русской провинциальной частной газете: газета «Оренбургский Листок» 1876–1879 гг. дис. ... канд. филол. наук. Оренбург, 2010. С. 26–28.

<sup>2</sup> *Тынянов Ю., Казанский Б.* От редакции. С. 8.

<sup>3</sup> *Тамарченко Н. Д.* Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия АН. Серия языка и литературы. М., 2001. Т. 60, № 6. С. 3.

<sup>4</sup> *Тамарченко Н. Д.* Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы развития в историческом освещении). С. 93–94.

стадия формирования литературы европейского типа и прежде всего пьесы Аристофана как первые из самых известных, в которых комическое направление народного творчества оформлялось в авторские драматургические тексты, принципиально отличающиеся своей организацией от трагедий той же эпохи.

Обработка всем известных мифов с историей героя в центре обеспечивала единство «простого» действия<sup>1</sup> в трагедии как явлении культуры древнегреческого города-полиса. От Эсхила к Еврипиду эта традиция развивалась, усиливая концентрацию материала в линейном, причинно-следственном развитии событий, потом на основании «Поэтики» Аристотеля закрепилась в теориях классицизма. И совершенно на других основаниях строилось действие комедий Аристофана – многолюдное, многогеройное, полифоническое, «эпизодически»-монтажное, соединяющее сцены народных собраний на городской площади и частной жизни разных лиц. Гоголь в «Театральном разъезде» назвал Аристофана «отцом» «общественной комедии», в русле которой осознал и своего «Ревизора». Через почти сто лет, в 1925 г. Вяч. Иванов, укрепляя основания этого признания Гоголя, обнаруживает в «Ревизоре» принципы, приемы, характеризующие организацию пьес Аристофана: «...действие его («Ревизора». – В. Г., Т. В.) не ограничивается кругом частных отношений, но, представляя их слагаемыми коллективной жизни, обнимает целый, в себе замкнутый и себе довлеющей социальный мирок, символически равный любому общественному союзу и, конечно, отражающий в себе, как в зеркале... именно тот общественный союз, на потеху и в назидание коего правится комедийное действие»<sup>2</sup>.

Драматургическое творчество Аристофана формировались на основе традиций народной культуры земледельцев. В обрядовых сезонных праздниках, имеющих целью активизацию животворящих силы природы, «шумная толпа земледельцев обходила поля и деревни, распевая хором веселые и достаточно откровенные песни в честь богов... В состав праздничных увеселений входили также игры ряженных, одетых в маски животных и птиц и разыгрывающих нехитрые сценки...»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. М.: ГИХЛ, 1956. С. 71.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедии Аристофана. URL : [https://rvbu.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/vol4/01text/02papers/4\\_171.htm](https://rvbu.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/01text/02papers/4_171.htm) (Дата обращения: 15.12.20)

<sup>3</sup> Ярхо В. Н. Аристофан. М.: Худ. лит., 1954. С. 22.

Разница истоков двух основных жанров драматического рода была существенной<sup>1</sup>: трагедия разрабатывала вневременной материал мифов по линии судьбы главного героя; комедия Аристофана представляла то, «что случилось со многими»<sup>2</sup> *здесь и сейчас*. Усвоившая уроки народного театра последняя отличалась, подчеркнем мы, по-фельетонному острой постановкой актуальных проблем жизни социума, подвергала критике отдельных лиц и явления в им посвященных эпизодах. Аристофановские комедии восходили к «сценкам, свойственным всем первобытным народам. Такие “подражания” жизни греки называли мимами (по-гречески “ми-мейн” – подражать), распространяя это слово и на исполнителей таких сценок»<sup>3</sup>. На этом фиксировал внимание и В. Н. Ярхо: «Источником древней комедии послужила элементарная форма народного балагана – шуточная сценка <...> Как видно из... истории возникновения древней аттической комедии, она была в первую очередь жанром политическим, обличительным... Форма литературной комедии, которая пришла на смену импровизационным обличениям, сохранила тесную связь с обрядом и народным балаганом»<sup>4</sup>.

Другие аспекты и тенденции выделяла на этом материале О. М. Фрейденберг. Она отмечала, с одной стороны, что комическое возникало как «второй план мифа, как его другой аспект»<sup>5</sup>, и, с другой стороны, обозначила стратегии трансформаций мима в процессах «перевозникновения» форм и жанров: мим «...был низовым, балаганным зрелищем... Когда под влиянием понятийной мысли возникло искусство, мим залег внутри литературной драмы и стал переживать все изменения роста вместе с ней... возник нарративный мим <...> происходящее передавалось с помощью

<sup>1</sup> Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. С. 22–28.

<sup>2</sup> Аристотель. Поэтика. С. 119.

<sup>3</sup> Варнеке Б. В. История античного театра. Одесса, 2003. С. 66.

<sup>4</sup> Ярхо В. Н. Аристофан. С. 24. В связи с мыслью о лежащих в основе комедии фольклорных, анекдотических сценках, уместно вспомнить относительно недавний случай из истории создания Г. Гориним пьесы «Тиль» (рассказан драматургом одному из авторов монографии в декабре 1989 г.) Приступивший к обязанностям главного режиссера театра им. Ленинского комсомола М. Захаров обратился к Горину с просьбой о пьесе, предложил написать её о Тиле. Горин горячо поддержал идею, включился в работу: читал и перечитывал роман Ш. де Костера. Но дело не двигалось. И только, когда он обратился к многочисленным фольклорным источникам – байкам, анекдотам, шванкам, – «началась азартная, радостная работа. Здесь был нащупан ключ к пьесе» (Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. С. 265).

<sup>5</sup> Фрейденберг О. М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. С. 105.



рассказывания»<sup>1</sup>. Отмеченная О. М. Фрейденберг возможность трансформации мима как явления балагана в «нарративный мим», в «рассказывание» в процессах «перевозникновения» форм и жанров в «долгом времени культуры» и сохранение его генетических оснований («памяти жанра», по М. М. Бахтину) в новых формах принципиально важны для нашего понимания истоков комического в разных формах, в том числе возможностей их проявления в творчестве Булгакова как в драматургической – диалогической, так и в прозаической форме – в «рассказывании».

Комическое направление (в понимании слова-термина «направление» Ю. Н. Тыняновым<sup>2</sup>), зародившееся в низовой, народной культуре, сохранялось в представлениях бродячих актеров разных народов, накапливало, широко демонстрировало свой творческий потенциал в веках<sup>3</sup>. В литературе, адресованной образованным слоям населения, комическое направление проявлялось спорадически. Эпоха все регламентирующего классицизма отнесла комическую литературу с ее вольным духом насмешки к низким жанрам, отчасти, может быть, и потому, что она широко использовала традиции культуры социальных «низов».

Балаган был широко распространен в Европе и России еще в XVIII–XIX вв., был широко востребован, в том числе и в организации народных праздников на городских площадках. В его составе было множество аттракционов, свободно размещавшихся в одном

---

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. : Восточная литература, 1998. С. 299–300.

<sup>2</sup> Ю. Н. Тынянов использовал слово «направление» в самом широком смысле по отношению к лирике определенного периода: «...понятие оды стало как бы понятием лирики. Ода была важна не только как жанр, а как определенное направление поэзии» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 245). Экстраполируя ситуацию, скажем, что нам представляется перспективным понимание фельетона как заметного на определенных этапах явления в составе комического направления отечественной литературы.

<sup>3</sup> Изображение скоморохов на фресках Софийского собора в Киеве датируется 1037 г., информация о них встречается в «Повести временных лет» под датой 1068 г. «Репертуар С. составляли юмористические, шуточные, сатирические, а часто и скабрзные песенки» (Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 2013. С. 387). Традиции бродячих артистов сохранялись, передавались от поколения к поколению. Родоначальник высокой комедии Мольер учился у знаменитого Скарамуша, итальянского комедианта Тиберио Фиорелли, что с уважением отмечал посвятивший комедиографу роман и пьесу Булгаков. «Связь сложных жанров с азбукой тех, что почитались “низшими”, Булгаков, великолепно чувствуя театр, понимал глубоко» (Кухта Е. Сатирический театр фельетона М. Булгакова в «Гудке» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М. : СТД, 1988. С. 249).

пространстве. Звучали голоса зазывал с их импровизированными раёшниками, работали акробаты, жонглеры; показывали дрессированных медведей (комический потенциал этих представлений заключался в словесном сопровождении вожатыми движений дрессированного животного), панорамы с комментариями в формах того же комического раёшника; представляли спектакли, сценки в разной технике: играли живые актеры, актеры с разными типами кукол и т.д.

Для нас важно, что комизм грубоватых сенок балагана соединял функции насмешливой критики и веселого развлечения-наслаждения специфическими способами выражения для настроенной на это праздничной массы людей<sup>1</sup>. Достижению этой цели способствовали, как это отмечала О. М. Фрейденберг на материале древнегреческой культуры, в том числе, и многообразные приемы пародирования серьезных форм.

Специфическое пародирование чужой речи как прием характерно и для фельетона. На фоне обезличенно-официального языка основной массы материалов периодического издания фельетон выделялся свободным выбором тем и объектов, раскованной интонацией, широким спектром игрового, комического разноречия. Изначально размещавшийся за пределами основного пространства издания, он включился в лучших его авторских явлениях в стратегии проявления комического направления фольклорно-балаганных форм, долго существовавших за пределами интересов образованного меньшинства населения.

Фельетон Нового времени в вариантах авторского текста с ярко выраженным комическим модусом можно отнести к явлениям эмерджентным<sup>2</sup>: его возникновение как качественно новой формы не основано на естественной и последовательной литературной эволюции. В его поэтике явно или неявно развивался выразительный по-

---

<sup>1</sup> «Балаганы на Царицыном лугу! – читаем воспоминания князя А. А. Оболенского, опубликованные в Белграде в 1935 г. – Сколько в них было непосредственно народного творчества!.. Нелепые, примитивные пьесы, непременно с выстрелами, сражениями, убитыми и ранеными, примитивные актеры с лубочно нарисованными лицами и неуклюжими движениями. Но что-то увлекало в этих сумбурных зрелищах. Не говоря уже о простонародье, которое валом валило на балаганы, где зрители с увлечением участвовали в игре бурным смехом или возгласами поощрения и негодования, но и так называемая “чистая публика” охотно их посещала. Очевидно, в этом народном лубке было нечто от подлинного искусства...» (*Конечный А.* Петербургские балаганщики // Петербургские балаганы, СПб.: Гиперион, 2000. С. 11).

<sup>2</sup> Значения слова в переводе с английского: *неожиданно появляющийся, возникающий, всплывающий.*

тенциал комического направления народной культуры. Содержательно он был связан с разработкой «оборотной», «теневого» стороны явлений, процессов, событий и фактов, освещаемых в основном пространстве периодических изданий. Тем самым, прямо или, чаще, косвенно, по-разному в лучших авторских вариантах он использовал сохраняющиеся в долгом времени культуры генетические основания, возрождал, трансформировал выразительность приемов древней и современной ему «балаганной парадигмы»<sup>1</sup>.

В эпоху бурного развития периодических изданий с публикацией в них преимущественно официальных, серьезных материалов фельетон отчасти и выступал в функциях балаганных форм. Как праздник с балаганами на фоне трудовых будней, он выделялся тем, что, включаясь в обсуждение актуальных проблем, сохранял функцию развлечения, веселил читателя, почему и был особенно любим. Этому способствовало литературное, специфически авторское использование самых разных выразительных возможностей балагана: более или менее ощутимого пародирования в удвоении-маске, фамильярно-грубоватых диалогах и монологах, в изображении ролевого поведения автора и его героев, в прямых обращениях к читателю, других приемах установления непосредственного контакта с ним в подчеркнута игровых вариантах.

Для появления фельетона на русской почве важно, что расширение возможностей печатного станка, появление коммерческих периодических изданий и заинтересованность в этой форме подписчиков/издателей совпали по времени с возрастающим интересом романтиков к выразительным возможностям фольклора с его свободой импровизации. Фельетон был особенно привлекательным на фоне жестко регламентированной системы литературных жанров классицизма.

В плане наших размышлений показательны некоторые стратегии развития творчества А. С. Пушкина<sup>2</sup>. Он «добровольно» и целенаправленно «отказывался от выгод», предоставленных ему «системой искусства» классицизма; искал вслед за романтиками «иных ощущений» «в мутных, но кипящих источниках ... народной поэзии»<sup>3</sup>. Со второй половины 1820-х гг. автор «Бориса Годунова» в черновых

<sup>1</sup> Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900–1930-х годов. Самара : Изд-во «Самар. науч. Центр РАН», 2010. С. 10.

<sup>2</sup> Головчинер В. Е. А. С. Пушкин о «реформе» драмы // Текст – Комментарий – Интерпретация. Новосибирск : НГПУ, 2008. С. 50–58.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л. : Наука, 1978. Т. VII. С. 51, 52.

набросках предисловий к пьесе разных лет, в Письме к издателю «Московского вестника» (1828), в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» (1830) явно уходил и от принятых в его время терминов в размышлениях об искусстве (классицизм/романтизм). Он мыслил в категориях «придворный театр»/«народный театр», настаивая на преимуществах «драмы шекспировой, драмы народной»<sup>1</sup>.

Мощный импульс этому направлению в размышлениях Пушкина дала ссылка в Михайловское, когда он, как отмечает Ю. М. Лотман, «серьезный, на уровне науки тех лет интерес к фольклору ... удовлетворял как знакомством с печатной литературой, так и записью устных источников»<sup>2</sup> при посещении местных праздников, ярмарок с их балаганами. Этот интерес с очевидностью выразился в создании сказок в народном духе (1825–1834)<sup>3</sup>, в произведениях начала 1830-х гг. под маской вымышленного лица («Повести Белкина», «Капитанская дочка», др.), в которых использован выразительный потенциал просторечия провинциального дворянства, явно привносящего комические обертоны.

Свободой игрового высказывания вымышленного лица особенно отмечены написанные осенью 1831 г. два фельетона в форме пародийно-трагестированных критических статей – «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем». Их не упоминает в цитировавшейся выше биографии поэта Ю. М. Лотман, обходит вниманием в серьезной монографии «От «Арзамаса» до Гоголя: смеховое слово в пространстве русской литературы 1810-х – начала 1840-х гг.» С. А. Дубровская<sup>4</sup>. А эти тексты Пушкина важны не только его гражданской и литературной позицией, но и способом её выражения, имеющим значение для утверждения фельетона как явления.

Эпиграмм у Пушкина было множество, в том числе и на Булгарина, – это был жанр известный, узаконенный в культуре того круга, которому поэт принадлежал. В «Эпиграмме» он обращался к этому кругу – к *своим* на общем для них языке культуры образованного

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. VII. С. 51, 52.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л.: Просвещение, 1981. С. 125.

<sup>3</sup> Показательно, что в то же время – в 1828–1832 гг. – независимо от А. С. Пушкина обращается к фольклору Н. В. Гоголь и на богатейшем материале легенд, поверий, притч, побасенок создает цикл повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», одной из самых привлекательных сторон которых был неподражаемый юмор в народном духе.

<sup>4</sup> Дубровская С. А. От «Арзамаса» до Гоголя: смеховое слово в пространстве русской литературы 1810-х – начала 1840-х гг. Саранск, 2018.

дворянства, разоблачая весьма неприглядную роль Видока-Булгарина как осведомителя тайной полиции. В статьях-фельетонах он использует возможности комического, свободные от жанровых канонов. Эти статьи-фельетоны написаны от имени человека *другой* культуры, другого менталитета и поведения. В функциях, организующих читательское впечатление, в них использована речь человека ограниченного, но с претензией на ученость в её акцентированно-комической, пародийной аранжировке.

Косвенное указание на природу «статей» Феофилакта Косичкина можно видеть в непосредственном контексте их создания. Комизм сказок о попе и работнике его Балде, о царе Салтане, о рыбаке и рыбке (1830–1833), как и фельетонов, не сводится исключительно к сатире, которая утверждалась в работах советской поры как основная и едва ли не единственная форма комического. Градации комического в народном творчестве, как и его функции, необычайно широки и разнообразны. Исследующий народную смеховую культуру французского Средневековья, М. М. Бахтин использует в связи с ней термин *амбивалентность*, обозначающий возможность неоднозначно-сложного выражения отношения к предмету изображения и его восприятию. Эта природа комического ощутима в текстах Пушкина 1830-х гг., и в фельетонах особенно. На самого «автора» статей Феофилакта Косичкина – человека наивного, в литературе мало сведущего, но самоуверенно о ней рассуждающего, – обращена ирония автора<sup>1</sup>. Этот персонаж берется публично судить о том, чего не понимает. Большого вреда обществу этим он не наносит, лишь обнаруживает, насколько сам не умен и смешон при своем «самоуважении титаническом» (В. Маяковский). Но лица, вызывающие его восхищение, подвергнуты беспощадному, уничтожающему – сатирическому осмеянию. Чрезмерное в обилии оценочных прилагательных восхищение Косичкина Булгариным и Гречем становится формой их разоблачения. Пушкин как создатель сказок и в то же время написанных фельетонов точно уловил, что важнейшая функция народного – праздничного смеха балаганных

---

<sup>1</sup> «Всему свету известно, что никто постояннее моего не следовал за исполинским ходом нашего века. Сколько глубоких и блистательных творений по части политики точных наук и чистой литературы вышло у нас из печати в течение последнего десятилетия (шагнувшего так далеко вперед) и обратило на себя справедливое внимание завидующей нам Европы! Ни одного из таких явлений не пропустил я из виду; обо всяком, как известно, написал я по одной статье, отличающейся ученостию, глубокомыслием и остроумием...» (*Пушкин А. С. Т. VII. С. 176–177*).

форм с их свободой высказывания определяется не только беспощадной критикой определенных явлений и лиц, но и предвкушением и получением радости, жизненной энергии в процессе восприятия многообразных градаций комического. Пушкин отвечал этим ожиданиям искусно составленной речевой маской своего Косичкина.

Материал текстов под именем этого персонажа и их место в творчестве художника, во-первых, укрепляют нас в понимании балаганно-фольклорных истоков и функций фельетона; во-вторых, выводят тексты под именем Феофилакта Косичкина из ряда окказиональных явлений в творчестве Пушкина – они предстают как закономерное явление в нем. Наконец, мы можем с уверенностью говорить, что Пушкин был первым автором, создавшим «авторскую модель»<sup>1</sup> фельетона как новое в русской литературе явление в совершенной художественной форме. Он обозначил и функцию фельетона как проводника в литературу Нового времени выразительного потенциала комического направления фольклора.

В связи с балаганными истоками этого направления и фельетона в литературе стоит коснуться вопроса о степени отрицания объекта и соответствующих ему реакций. Смех, возникающий в процессе восприятия объекта, не предполагающий однозначного отрицания, смех амбивалентный, включающий элементы самоиронии, М. И. Стеблин-Каменский называет «ненаправленным», а смех, имеющий целью осмеяние, обличение, уничтожение вредоносного объекта (героя), ученый определяет как «направленный»<sup>2</sup>. Фельетон предполагает в представлении своих объектов близкие базовые градации. В случаях, когда формируется амбивалентное отношение к предмету, создается эффект самоиронии, читатель включается в процессе веселого сотворчества с автором. Направленность осуждающего свойства, беспощадная критика объединяют автора и читателя в более однозначной позиции – в дистанцировании, отторжении от объекта. В истории советской журналистики по преимуществу утверждался фельетон второго типа. Но, думается, дольше сохраняют свой художественный потенциал тексты, ведущие к неоднозначной – амбивалентной – оценке воспринимаемого объекта. Вольный или невольный учет ожиданий читателей влиял на формирование

<sup>1</sup> Головчинер В. Е., Русанова О. Н. Авторская модель художественного текста как синтез выразительных возможностей рода литературы // Вестник ТГПУ. 2014. № 7(148). С. 178–185.

<sup>2</sup> Стеблин-Каменский М. И. Апология смеха // Известия АН СССР. Серия «Литература и язык». М., 1978. Т. 37, № 2. С. 151.

сущностных качеств того или иного типа фельетона, на специфику его художественной выразительности. Фельетон по-своему восполнял потребность образованного читателя в поводах для радости и веселья. И это объясняло его популярность как явления. Радость и смех являются «едва ли не самой сильной и жизненно важной потребностью человека, а умение смешить достаточным оправданием искусству»<sup>1</sup>.

Думается, что генетически унаследованная, широко понимаемая балаганно-комическая составляющая не в последнюю очередь определяет основания неклассических форм русской литературы в разных родах и формах XIX–XX вв. Это можно видеть в повестях 1830-х гг., сказках и «статьях» под именем Феофилакта Косичкина А. С. Пушкина, в циклах очерков и «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, в драматической трилогии А. В. Сухова-Кобылина, в лирической сатире сатириконцев, в текстах В. В. Маяковского, Н. Р. Эрдмана, М. А. Булгакова, романной дилогии И. Ильфа и Е. Петрова, романах В. Войновича о Чонкине и «Москва 2042», балаганной пьесе «Музей» Е. Водолазкина, других... Все это, как писали Ю. Н. Тынянов и Б. В. Казанский, «требует изучения».

Мы будем размышлять о многообразных проявлениях комического, в том числе о комической выразительности балаганной природы на материале фельетонов и пьес Булгакова 1920-х гг.

---

<sup>1</sup> *Стеблин-Каменский М. И.* Апология смеха. С. 153.

## ПРОБЛЕМА ЖАНРОВЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ ПРОЗЫ М. А. БУЛГАКОВА КАВКАЗСКОЙ ПОРЫ ЕЕ АВТОРОМ И ПУБЛИКАТОРАМИ

Широкий разброс определений ранних прозаических произведений Булгакова свидетельствует о сложности их природы для понимания специалистами и о полном безразличии к этой проблеме автора: ему в условиях смены власти в стране оказавшемуся в чужих краях без поддержки в первую очередь нужно было выжить. Он мечтал зарабатывать на жизнь литературным трудом и делал первые шаги в этом направлении.

Открытие Булгакова-фельетониста для широкой читательской аудитории произошло только в пору *перестройки и гласности*. Вместе с ранними рассказами («Красная корона», «В ночь на 3-е», оба написаны в 1922 г.), повестью «Собачье сердце», пьесой «Багровый остров» в круг чтения вошли и тексты, написанные в 1919–1921 гг. для периодических изданий. Многие утрачены. Так, от пяти пьес той поры остались только названия, афиши<sup>1</sup>. Но найденные и опубликованные газетные публикации дают интереснейший материал для размышлений об истоках поэтики Булгакова зрелой поры, о формировании её художественных стратегий.

В контексте биографии писателя его ранние тексты владикавказской поры первыми в конце 1970-х – середине 1980-х гг. начали называть Л. М. Яновская и М. О. Чудакова. Информация о фельетонах «Грядущие перспективы» (Грозный, 13 ноября 1919), «В кафе» (Владикавказ, февраль 1920), «Неделя просвещения» (Владикавказ, апрель, 1921) должна была существенно сместить представление о начальной границе творчества Булгакова, изменить широко бытовавшее представление о том, что его биография как литератора начинается с приезда в Москву в конце сентября 1921 г.

---

<sup>1</sup> Об этом: Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М. : Просвещение, 1983. С. 64–66; Файман Г. С. «Местный литератор» – Михаил Булгаков (Владикавказ 1920–1921 гг.) // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 20–225.



Но изучать эти тексты и менять устоявшиеся представления не спешили. Первая диссертационная работа по специальности «журналистика» М. С. Кривошейкиной (2004) представила фельетоны 1922–1926 гг., опубликованные в газетах «Гудок» и «Накануне». Они классифицировались по идейно-тематическому основанию с убеждением в том, что невозможно сопоставлять художественно-публицистические тексты с художественными<sup>1</sup>. П. В. Кузнецов обратился к проблеме своеобразия фельетона 1920-х гг. на примере трехсот текстов разных авторов в газете «Гудок». Среди просмотренных были и булгаковские. Автор отмечает, что благодаря осязательному художественному компоненту они «могут быть интересны современному читателю»<sup>2</sup>. Фельетоны той же московской поры в сопоставлении с сатирическими повестями 1920-х гг. попали в поле зрения автора литературоведческой диссертации А. Ф. Петренко<sup>3</sup>. Он вслед за М. С. Кухтой отметил использование автором гоголевских сюжетов; а также темы и такие приемы, как зооморфизация и гротеск щедринской природы. Литературоведов работа Булгакова для периодических изданий кавказской поры по-настоящему до сих пор не заинтересовала.

В 1990-е гг. публикаторы текстов периода литературного самоопределения писателя были свободны от чьих бы то ни было мнений, от установок советской поры. Им пришлось решать проблему их номинации без оглядки на авторитетные мнения. Думается, сложность обозначения (фельетон, рассказ, очерк, статья, эссе, др.) возникла, в том числе, и в силу того, что извлеченные из временного контекста и, главное, из контекста периодических изданий, они открывались в конце XX в. прежде всего своей художественной стороной.

Уходя от определения первых сохранившихся текстов писателя малой формы, составители сборников и второго тома пятитомного собрания сочинений, не мудрствуя лукаво, объединяли их в рубрике «рассказы и фельетоны». Предметом научного анализа ранние фельетоны Булгакова стали не сразу. Для времени их публикации можно

---

<sup>1</sup> Кривошейкина М. С. Жанр фельетона в журналистском творчестве М. А. Булгакова (период работы в газетах «Гудок» и «Накануне»). С. 22.

<sup>2</sup> Кузнецов П. В. Своеобразие фельетонистики 1920-х гг. в газете «Гудок»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 71.

<sup>3</sup> Петренко А. Ф. Сатирическая проза М. А. Булгакова 1920-х гг.: Поэтика комического: дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2000. 201 с.

отметить как тенденцию разные номинации одного текста<sup>1</sup>. Самый первый художественно-публицистический текст Булгакова «Грядущие перспективы» М. О. Чудакова на одной странице квалифицирует то как газетный фельетон, то как статью<sup>2</sup>. В. И. Лосев понимает его как очерк<sup>3</sup>, а В. В. Петелин помещает в первый том собрания сочинений в 10 томах с маркировкой «рассказ». Б. С. Мягков в качестве отправного момента своей статьи фиксирует: «Работа Булгакова на литературном и журналистском поприще начиналась с очерка, памфлета, фельетона»<sup>4</sup>, но, называя затем «Грядущие перспективы» и «Неделю просвещения», не дифференцирует их в этих определениях.

Отметим, что и сам Булгаков, называвший себя в письме Правительству 1930 г. *МИСТИЧЕСКИМ ПИСАТЕЛЕМ*<sup>5</sup>, сделал кое-что для дезориентации своих издателей и исследователей: давал основания для разных жанровых определений своих произведений. Он сам по-разному называл результаты своих трудов в эго-документах (в письмах родным, в Автобиографии 1924 г.), в изображении близких ему героев (в «Записках на манжетах» 1922, 1923 гг.; «Богеме» 1925 г.; в пьесе «Багровый остров» 1928 г.).

В письмах, не желая особенно тревожить близких, Булгаков пишет, сглаживая трудности своей жизни, о результатах, о первых успехах. Письма к ним более эпичны, спокойны, чем названные его художественные вещи. Последние представляют напряженный лирический процесс проживания важных моментов существования безымянным *я* и вследствие этого позволяют думать о более высокой степени их внутренней биографичности.

---

<sup>1</sup> В первом томе Собрания сочинений Михаила Булгакова в 10 томах, вышедшего под редакцией В. В. Петелина, где собраны ранние повести, рассказы, очерки, фельетоны, написанные в период 1919–1924 гг., текст «Грядущие перспективы» (1919) имеет жанровое определение «эссе», «Неделя просвещения» (1922) названа рассказом, а «Торговый ренессанс» (1922) – статьей (Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. М., 1995. Т. 1. – URL: <https://fantlab.ru/edition6554> (дата обращения: 12.06.2019).

<sup>2</sup> Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 95.

<sup>3</sup> «Очерк “В кафе” важен, прежде всего, как свидетельство того, что Булгаков широко публиковался в белогвардейских газетах в конце 1919 – начале 1920 г., о чем он сообщал в своих письмах родственникам», – пишет в комментариях В. И. Лосев. (Лосев В. И. Комментарии // Булгаков М. А. Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег: Роман, пьесы, статьи, рассказы. СПб., 2011. С. 623).

<sup>4</sup> Мягков Б. С. Фельетоны М. Булгакова: их герои и прототипы (На примерах последних театральных фельетонов писателя) // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. Самара: Изд-во СамГПИ, 1994. С. 11.

<sup>5</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 446. (Выделение в цитате принадлежит М. А. Булгакову. – В. Г., Т. В.)

Как бы иронично и критично ни писал Булгаков о начале писательского пути, о своей работе фельетониста и автора «наспех написанных» пьес 1919–1921 гг. в художественных текстах московского периода своей жизни (в «Записках на манжетах», «Богеме»), он не отказывался от них, от всего того, что определяло начало его творческого пути. Более того, он снова и снова возвращался к важнейшему для него опыту кавказской поры. Уже добившись чего-то в Москве, постоянный сотрудник столичной газеты, он воспроизводил чрезвычайные обстоятельства недавнего прошлого – жизни страны и своей личной жизни, пытался что-то понять в себе сам, с одной стороны, и создать в сознании читателей представление о себе как о начинающем авторе в эпоху исторических перемен, с другой стороны.

Но в разных своих текстах он связывает начало творческой работы героя с автобиографическими моментами то с пьесой, то с фельетонами, то с тем и другим почти без временного зазора. «Записки на манжетах»<sup>1</sup> сразу представляют реальность жизни героя как бред больного<sup>2</sup>, и в нем навязчивую мысль «...что мы будем есть? Что есть-то мы будем?! ...Я с ума схожу, что ли? ... Отчаяние. Над головой портянка, в сердце черная мышь»<sup>3</sup>. И в этом состоянии отчаянного полубреда является откуда-то почти ирреальная фигура «помощника присяжного поверенного» с безумным предложением «написать пьесу из жизни туземцев». В «Записках на манжетах» не упоминается предшествующий фельетон как факт биографии героя: сразу как о центральном её событии идет речь о создании пьесы. Сам герой в результате оценивает её предельно негативно: «...в смысле бездарности <...> нечто совершенно особенное, потрясающее». Но за неё было заплачено 200 тысяч, и через две недели она уже шла на сцене. И это тоже воспринимается почти как бред. Завершается эпизод, в каком-то смысле, попыткой самооправдания: «Писали же втроем: я, помощник поверенного и голодуха»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> «Записки» датируются самим автором в первой публикации 1920–1921 гг., дополняются в 1923, 1925 гг. (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 1. С. 598).

<sup>2</sup> Экспрессивность письма, сопоставимая с «Красным смехом» Л. Андреева, усилена напряженностью лирического переживания реального автобиографического опыта.

<sup>3</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 1. С. 486–487. В ситуации столь же страшного отчаяния по более масштабному поводу Хлудов в «Беге» будет вопрошать главнокомандующего: «Кто бы вешал? Вешал бы кто, ваше превосходительство?» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 233)

<sup>4</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 1. С. 489.

Начало столичной – московской – жизни предстает тоже как наваждение, как *мираж* в их выражающих, непонятно что обозначающих словах: «дювлам» («Дювлам<sup>1</sup>. Что же значит-то? Значит-то что ж?»<sup>2</sup>), «худо», «лито», «изо»... В «лито» издавались приказы и сочинялись лозунги, но эта фантастически бессмысленная деятельность давала возможность герою получать реальные паек, деньги – жить. Деятельность нового, непонятного государства проявилась в том, что это самое «лито» как учреждение неожиданно для героя сначала перевели в другое место Москвы, а потом и вовсе ликвидировали «с такого-то числа». «Ликвидировали» тем самым для героя возможность поддерживать свое существование на физическом уровне<sup>3</sup>. Герой отброшен на начальные позиции. Он «потушил лампу собственноручно и вышел. И немедленно с неба повалил снег. Затем дождь. Затем не снег и не дождь, а что-то лепило в лицо со всех сторон»<sup>4</sup>.

Комментаторы, думается, справедливо предполагают, что «Богема» первоначально входила в состав «Записок на манжетах»<sup>5</sup>. Вначале автор называет «Богему» «записками», упоминает тот же важнейший мотив, который объединяет, цементирует в целое разрозненные «записки на манжетах». Он полагает в «Богеме», что его «*записки* никогда не увидят света ...*грозный призрак голода* поступался в его скромную квартиру»<sup>6</sup> (курсив наш. – В. Г., Т. В.). Память снова ведет Булгакова во Владикавказ, к появлению присяжного поверенного, теперь он назван по фамилии (заметим, туземно-экзотической) – Гензулаев. Ему герой признается в своем бессилии

<sup>1</sup> Деталь реальности – афиша с аббревиатурой, извещающей о двенадцатилетнем юбилее В. Маяковского, дана в ряду фантастических деталей советского бытасуществования.

<sup>2</sup> Как прием в этих произведениях показательны выражающие безысходность состояния и сознания героя повторы слов в обратном порядке: «...что мы будем есть? Что есть-то мы будем?!», «Что же значит-то? Значит-то что ж?» Мысль буксует, снова и снова отбрасывает героя назад.

<sup>3</sup> Оставили эту возможность не известно почему трем особам: одна обозначена фамилией, вторая – именем, а третья и вовсе гоголевской все обесмысливающей «котиковой шапочкой».

<sup>4</sup> *Булгаков М. А.* Собр. соч. Т. 1. С. 508. Слово *снег* выступает здесь в функциях мотива гибели. Содержащая его реплика Алексея в первом действии «Дней Турбиных» завершается словом «гроб»: «...в первый раз дрогнуло мое сердце... Дрогнуло, потому что на сто юнкеров – сто двадцать человек студентов, и держат они винтовку, как лопату. И вот вчера на плацу... Снег идет, туман вдали... Померещился мне, знаете ли, гроб...» (*Булгаков М. А.* Собр. соч. Т. 3. С. 27).

<sup>5</sup> *Булгаков М. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 602.

<sup>6</sup> Там же. С. 466.

что-либо изменить в своей голодной жизни. Он погружается снова и снова в безысходность кавказской поры, переживает ощущение исчерпанности своих возможностей. И в перечислении видов деятельности, за которые он получал деньги, появляется важная информация: «Фельетон в местной владикавказской газете я напечатал и получил за него 1200 рублей и обещание, что меня посадят в особый отдел, если я напечатаю еще что-нибудь, похожее на этот первый фельетон <...> Гензулаев ... меня подстрекнул написать вместе с ним революционную пьесу из туземного быта»<sup>1</sup>. Совпадение целого ряда деталей и оценки автором полученного результата<sup>2</sup> не оставляют сомнений в том, что в «Богеме» Булгаков пишет о том же своем прошлом, которое не отпускает его, как преступление. Он судит себя как автора, пытается оправдаться «призраком голода» и не может на этом остановиться. Здесь дается информация о фельетоне, опубликованном раньше работы над пьесой.

Для нас важна в этом материале возможность уточнить информацию о первых произведениях, предлагаемую писателем в его Автобиографии. В ней, как и в «Богеме», первым назван опыт прозаический публикации в газете: но в «Богеме» – это фельетон, а в Автобиографии – *рассказ*, в «Записках на манжетах» не сообщается, было ли что-то написано героем-автором до пьесы, в сотворении которой, наряду с ним и Гензулаевым, участвовала иррациональная «голова». Итак, в Автобиографии первый опыт публикации назван Булгаковым *рассказом*, в «Богеме» – *фельетоном*.

Интерпретация этого момента М. О. Чудаковой<sup>3</sup> может быть дополнена нашей. Вряд ли в самый острый момент решительных боев за Владикавказ белогвардейская газета могла принять для публикации *рассказ* как собственно литературное, нейтральное в политическом отношении произведение. Это мог быть только текст, определенным образом ориентирующий читателя в политической ситуации. Кроме того, изначальная предназначенность материала

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 1. С. 466–467.

<sup>2</sup> «Мы её написали за 7/2 дней, потратив, таким образом, на полтора дня больше, чем на сотворение мира. Несмотря на это, она вышла еще хуже, чем мир.

Одно могу сказать: если когда-нибудь будет конкурс на самую бессмысленную, бездарную и наглую пьесу, наша получит первую премию...» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 1. С. 467).

<sup>3</sup> М. О. Чудакова полагала, что *рассказом* Булгаков в Автобиографии назвал текст в целях конспирации, «завуалировав» его политическую тенденциозность: был уверен, что разыскивать этот текст времен денкинской власти во Владикавказе никто не будет (Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 95).

для публикации в газете при власти белых актуализирует его, встраивает в концептуально отформатированный редакцией комплекс текстов, сообщает то направление содержанию, которое автор изначально, может быть, и не предполагал (хотя случай с Булгаковым предполагал определенность позиции). Номинация «рассказ» в Автобиографии не меняет существа дела: текст в газете, издаваемой белыми, публиковался в функциях *фельетона*.

Булгаков это, если даже не осознавал, то явно ощущал. Потому и зафиксировал отчетливо в «Богеме»: написал *фельетон*, опубликовал в газете, получил плату, указал сумму – 1200 рублей. В этом коротком фрагменте важна одна тонко введенная деталь, которой писатель осознанно микширует свою, видимо, действительно первую публикацию, – явно сбивая временные рамки, уводит её в тень опубликованных, видимо, уже и при советской власти фельетонов. Герой сообщал Гензулаеву об угрозе-обещании в случае публикации чего-нибудь похожего «за этот первый фельетон посадить в особый отдел». Булгаков усиливает акцент на этой информации, переводя разговор из сообщения в диалог.

- За что? (Гензулаев испугался. Оно и понятно. Хотят посадить – значит, я подозрительный.)
- За насмешки<sup>1</sup>.

Получается, что опасение попасть «за насмешки» фельетона в «*первый отдел*» и состояние «голодухи» заставили героя принять предложение Гензулаева – взяться за создание пьесы. Но в реальности Булгаков не ограничился одним фельетоном, как и одной пьесой.

Ту же последовательность и разность определений своих произведений можно установить по некоторым письмам. Особенно важно в этом плане довольно большое письмо двоюродному брату и другу, К. П. Булгакову, из Владикавказа еще при власти белых от 1/19 февраля 1921 г.: «Около года назад я писал тебе, что я начал печататься в газетах. *Фельетоны мои шли во многих кавказских газетах... потом на сцене пошли мои пьесы...* Сначала одноактная юмореска «Самооборона», затем написанная наспех, черт знает как, 4-актная драма «Братья Турбины»» (курсив наш. – В. Г., Т. В.). Ниже в том же письме, перечисляя драматические опыты, упоминает и неизвестные «рассказы»: «...кроме рассказов, которые негде печатать, я написал комедию-буфф «Глиняные женихи»... Наконец, на днях снял с пи-

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 1. С. 467.

шущей машинки «Парижских коммунаров» в 3-х актах. Послезавтра читаю её комиссии. Здесь она, несомненно, пойдет»<sup>1</sup>. Отметим, что в перечне форм первых опытов в этом письме отсутствует *рассказ*, о котором как о первом произведении сообщается в официальной Автобиографии, но о *фельетонах* и *пьесах* сообщается во множественном числе. Из последних в письме сестре В. А. Булгаковой он в качестве лучшего своего драматического произведения рекомендует комедию-буфф «Вероломный папаша» («Глиняные женихи»). С этим же письмом он ей же отправляет свой последний «фельетон» «Неделя просвещения» как «образчик того, чем приходится пробавляться»<sup>2</sup>. В апрельском письме 1921 г. Булгаков просит другую сестру, Н. А. Булгакову-Земскую, сохранить оставленные им в Киеве, т.е. более ранние, «рукописи». Называет «Первый цвет», «Зеленый змий», «в особенности важный» для него «Недуг» без их жанрового определения<sup>3</sup> и жалеет, что «не может послать некоторых из своих рассказов и фельетонов, которые печатались в газетах»<sup>4</sup>.

Таким образом, не только публикаторы постсоветской поры по-разному определяют формы ранних произведений Булгакова. Приведенный материал показывает, что для него самого как для автора не имела особого значения разница в дефинициях. То, что могло быть в замысле, в процессе создания, по другим соображениям однажды названо рассказом, неоднократно и уверенно названо им в письмах родным, в ряде художественных текстов середины и второй половины 1920-х гг. фельетоном по факту публикации в кавказских газетах. Фельетон предстает у него не столько узко понятым определением жанра, сколько широко понимаемым способом относительно быстро заработать на жизнь в газете («чем приходится пробавляться») и реализацией, в том числе в комическом (в «насмешках»), своих природных способностей, своего творческого дара. Таким образом, фельетоны Булгакова представляют собой в каждой публикации новые авторские модели малой прозы начинающего автора.

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 391, 392.

<sup>2</sup> Там же. С. 395, 397.

<sup>3</sup> Там же. С. 395. Они были найдены Н. А. ~~Земсковой~~, переданы Булгакову, который их уничтожил (*Комментарии* // Там же. С. 683).

<sup>4</sup> Там же. С. 395–396.

## **ПОЭТИКА ПРОЗЫ М. А. БУЛГАКОВА 1919–1921 ГГ.: «ГРЯДУЩИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ», «В КАФЕ», «НЕДЕЛЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ»**

Внимание к ранним текстам Булгакова, которые он сам называл то рассказами, то фельетонами, обусловлено тем, что они до сих пор практически не были предметом специального анализа. Интерес многих исследователей к фельетонному творчеству писателя сосредоточен, как правило, на текстах московского периода, прежде всего опубликованных в газете «Гудок», собравшей талантливых сотрудников – в будущем известных писателей<sup>1</sup>. Таким образом, для литературоведов и историков журналистики истоки творчества Булгакова, пора формирования характерных черт его поэтики не известны. Это и определило наш интерес к ранним, «догудковским», текстам будущего писателя в аспектах организации их выразительных возможностей.

Насколько известно сегодня, Булгаков-литератор начинал с фельетона «Грядущие перспективы». Свое первое произведение, очень рассчитывая в условиях своего отчаянного положения на быструю оплату, он отнес в газету «Грозный» (опубликовано 13/26 ноября 1919 г.). Эта дата, как и другие даты создания ранних текстов, важно соотносить с политической ситуацией: обозначившееся с начала ноября 1919 г. отступление армии под командованием генерала А. И. Деникина завершилось полным ее разгромом на Кавказе в марте 1920 г.

Главное, что мучает автора «Грядущих перспектив», – с очевидностью приближающееся поражение этих «сил». В терминах формирующейся в 1920-е гг. концепции сказки В. Я. Проппа ситуация в авторском монологе может осмысливаться как «беда», нанесение страшного «вреда» родине, и герой (народ и сам автор) должны пройти «испытание», чтобы восстановить, если не гармонию, то хотя бы нормальную жизнь. Интерпретация «Грядущих перспектив»

---

<sup>1</sup> В газете железнодорожников в разное время сотрудничали Ю. Олеша, В. Катаев, Е. Петров, И. Ильф, др.



в этом аспекте позволяет думать, что Булгаков, вступая на литературное поприще, видимо, непроизвольно обращается к одной из самых прочных и давних традиций, усвоенной с детства. Первый его литературный опыт обнаруживает в организующих слоях поэтики фольклорные истоки – те, что послужили одним из оснований литературной формы фельетона.

В «Грядущих перспективах» Булгаков пишет о судьбе России, которая находится в состоянии Гражданской войны, сравнивает положение дел на Родине, где «много пролито крови» и еще предстоят сражения, с судьбой Европы, вышедшей из Первой мировой войны и уже начинающей восстанавливать мирную жизнь. И, как справедливо замечает М. О. Чудакова, «итоги пережитого автором за истекшие два с половиной года окрашены мрачными ожиданиями», «„грядущие перспективы“ рисуются в тонах безнадежных». В качестве главных мотивов «Грядущих перспектив» она называет вину и расплату. «Два понятия главенствовали в этой первой известной сегодня *статье* Булгакова – “безумие” и “плата”» (курсив в цитатах везде наш. – В. Г., Т. В.). Такое свое понимание она обосновывает текстом публикации: «Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном и в буквальном смысле слова. Платить за безумие мартовских дней, за безумие дней октябрьских, за самостийных изменников, за развращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станками для печатания денег... за все! И мы выплатим»<sup>1</sup>. В «Грядущих перспективах», передавая боль, остроту переживания момента, автор выступает от имени своего поколения – поколения, потерявшего свою Россию.

Несмотря на отсутствие комического, «Грядущие перспективы» можно считать фельетоном. Это определяет свойственная ему публицистическая насыщенность. В нем выражена предельно обнаженная гражданская позиция автора. Его личность, индивидуальность, не скрываемая маской местоимения «мы», проступает на первый план в стилистической организации текста. Авторское «я» выражено не только вербальными, но и синтаксическими средствами художественной выразительности: лексическими повторами, композиционными стыками, инверсиями, риторическими вопросами.

Боль художника ощутима в организации текста как целого. Отчетливо выделяются зачин о несчастной родине, «находящейся на

<sup>1</sup> Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 95.

самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала «великая социальная революция»», концовка – мысль о расплате за «социальную революцию». Единство центральной части поддерживается приемом инверсии с акцентом на определениях. Все это говорит о том, что художественная составляющая фельетона была чрезвычайно важна для Булгакова. В последующих его текстах она будет нарастать за счет беллетризации отсутствующего здесь сюжета.

С самого начала «Грядущих перспектив» высказывание дробится на абзацы-предложения, краткие фрагменты выделяются в отдельные строки. Усилению напряженного эмоционального состояния способствуют множество восклицательных и вопросительных знаков, а также неоднократно повторяющееся противопоставление благополучного Запада и России, разоренной войной. Экспрессивно выраженное чувство потерянного мира, тревоги и безнадежности положения русского человека ощущается в любом фрагменте, в том числе и в начинающем.

Теперь, когда наша несчастная родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала ее «великая социальная революция», у многих из нас все чаще и чаще начинает являться одна и та же мысль.

Эта мысль настойчивая.

Она – темная, мрачная, встает в сознании и властно требует ответа.

Она проста: а что же с нами будет завтра?

Появление ее естественно.

Мы проанализировали свое недавнее прошлое. О, мы очень хорошо изучили почти каждый момент за последние два года.

Многие же не только изучили, но и прокляли.

Настоящее перед нашими глазами. Оно таково, что глаза эти хочется закрыть.

Не видеть!

Остается будущее. Загадочное, неизвестное будущее.

В самом деле: что же будет с нами?<sup>1</sup>

Вопрос экзистенциального свойства «что же будет с нами?» проходит рефреном, стягивает текст фельетона в целое.

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Грядущие перспективы // М. Булгаков. Похождение Чичикова: повести, рассказы, фельетоны, очерки 1919–1924 гг. / сост. и авт. предисл. В. В. Петелин. М. : Современник, 1990. С. 62.

Тот же вопрос неявно, в мыслях рассказчика, звучит в фельетоне «В кафе», напечатанном в январе 1920 г. в «Кавказской газете». Введением фигуры рассказчика Булгаков объективирует свое отношение к действительности, она дает ему особую свободу для художественного выражения его гражданской позиции. Несмотря на то, что фельетон опубликован при власти белых, прямо отношения к ней Булгаков не выражает. Объект его осмысления и здесь шире, значительнее – современное положение и судьба родины.

Если в «Грядущих перспективах» концепированный автор был максимально близок автору биографическому, то в фельетоне «В кафе» ощутима некоторая дистанция между автором и рассказчиком. Несмотря на то, что Булгаков наделяет героя фактами своей биографии, внешним сходством, герой фельетона – отчетливо *другой*. Особенность булгаковского письма в том, что слово рассказчика вбирает в себя и слово автора. Эту характерную черту его поэтики на примере более поздних, «гудковских» фельетонов отмечала Е. И. Орлова. Но полифоничность авторского голосоведения проявляется уже и в ранней прозе, в небольшом по объему тексте, что позволяет говорить о ней (о полифонии) как об особенности художественного мышления Булгакова.

Сравнение двух первых опытов беллетризованных булгаковских фельетонов дает возможность увидеть, как с введением дополнительного голоса, дополнительной точки зрения нарастают в них компоненты художественной выразительности в организации целого, как экспрессия уходит в наблюдение, публицистика – в художественный анализ. В первом фельетоне Булгакова еще заметно влияние прозы Н. В. Гоголя и В. М. Дорошевича – один оказывается близок эмоционально-экспрессивной выразительностью лирических отступлений, другой – короткой строкой, придающей динамизм тексту. Но уже проявляется и такая черта его собственной манеры, как диалогизация прозы, как склонность к драматургическому письму (указания на положение героев в пространстве в функциях ремарки, их мгновенные реакции), – то, что потом будет отличать поэтику его прозы, и не только фельетонной.

Такую «ремарку» можно видеть в начинающем фельетон описании кафе. Но в ней можно видеть и метафору терпящей бедствие, воюющей России: пол грязный, столики липкие, оркестр из трех музыкантов играет «неопрятно» – разухабисто. На всем – печать разлада, разрушения устоявшегося миропорядка. Особым знаком бедст-

вия можно считать указание в третьей позиции «ремарки» «туман от табачного дыма», соответствующей известному выражению «дело табак» (плохо дело, дело скверно). На это указывает его появление в другом контексте, в сознании красноармейца Сидорова после разговора с военкомом уже в следующем фельетоне «Неделя просвещения»: «Вижу, дело табак». Но Сидоров думает о себе. Масштаб размышления автора в фельетоне «В кафе» несопоставимо шире.

Россия, о которой болит душа Булгакова, противопоставлена respectable Европе, показанной метонимически, через деталь – кофе по-варшавски. Этот кофе пьют посетители кафе – военные, дамы и «рослые, румяные, упитанные штатские». За ними наблюдает герой фельетона, чьими глазами читатель видит убогую обстановку кафе и его посетителей. Рассказчик – человек штатский, но в английской шинели, т. е. уже воевавший за Россию. Он тоже любит уют, мягкие диваны и кофе по-варшавски, но вынужден пить «желтую жидкость» и есть «сухое пирожное».

С одной стороны, герой-рассказчик идейно и духовно близок автору-повествователю «Грядущих перспектив». Он также мучительно переживает трудный для Родины исторический момент. Его, фронтовика, возмущают досужие разговоры «лакированных ботинок» о положении дел на фронте и тяготах войны и, особенно, то обстоятельство, что масса людей с румяной и упитанной внешностью сидит в тыловом кафе. Но в отличие от автора-повествователя «Грядущих перспектив», открыто призывающего дать отпор отрядам Троцкого, герой-рассказчик «В кафе» смел только в своих фантазиях.

Все обличительные речи, едкие саркастические замечания, метонимическое уничтожение “лакированных ботинок”, ирония в адрес «румяных и упитанных» остаются невысказанными – выражены в сослагательном наклонении: «Что было бы, если я внезапно чудом, как в сказке, получил бы вдруг власть над всеми этими штатскими господами?»<sup>1</sup>. Сравнение «как в сказке» представляется случайно-неслучайным, знаковым для поэтики Булгакова с её глубинной верностью фольклорным истокам.

События разворачиваются в двух планах: реальном и вымышленном – в намерениях героя-рассказчика. Реальность представлена назывными предложениями, похожими на ремарки, фиксирующими статику, состояние: «Кафе в тыловом городе. Покрытый грязью пол.

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. В кафе // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег / сост. В. И. Лосев. СПб., 2011. С. 24.

Туман от табачного дыма»<sup>1</sup>. В это лишенное гармонии пространство входит герой-рассказчик, его музыкальный слух оскорбляет игра вульгарно звучащего оркестрика, состоящего из скрипки, виолончели, пианино. Мысленная констатация дисгармоничности звучания оркестра и интерьера отличает рассказчика от других посетителей, тупо занятых потреблением. В остальном своими действиями он от них ничем не отличается: делает заказ официантке, сидит за столом, пьет принесенный напиток и слушает разговоры вокруг, потом расплачивается и уходит.

В реальном событийном плане нет поступков, локальных событий, следовательно, и поводов для проявления фельетонной сущности. Зато виртуальная реальность мыслительной деятельности, фантазии героя такую возможность дают. В качестве выразительного сигнала сначала выступает ирония «в высоких регистрах». На любезность посетителя буфетчица, как ему кажется, отвечает молчаливым презрением: «Возвращается с таким видом, будто делает мне одолжение»<sup>2</sup>. Герой-рассказчик, заметив за соседним столиком респектабельных посетителей, начинает прислушиваться, но слышит только обрывки разговора: «Ростов... паника... Ростов... конница»<sup>3</sup>. В нем зреет неприязнь: одного из мужчин он редуцирует до лакированных ботинок, и метонимия здесь явно окрашивается иронией. В отношении к даме она выражена через характеристику её интонации: «говорит томно».

Развитие ментального сюжета связано с размышлениями героя, в которые вовлекается и читатель. Именно последнему предназначены слова рассказчика: «Фантазия моя начинает играть». Организация текста фельетона «В кафе» напоминает одноактную пьесу с пространными ремарками. Поэтому допустимо употребление термина «действие» не в собственно драматургическом, но в смысле близком. Уже в этом фельетоне отчетливо проявилась драматургичность мышления Булгакова: его склонность по своему драматизировать прозу. Видимо, эту особенность своего писательского дара он осознает и сам. «В 1926 году Булгаков скажет П. С. Попову о том, что проза и драматургия для него как правая и левая рука пианиста»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. В кафе. С. 23.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 24.

<sup>4</sup> Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 42–43.

В фантазиях рассказчик преображается: перестает наблюдать и слушать: начинает действовать, ведет себя активно – героически и благородно. Соответственно, меняются ритм и способ развития мысленного сюжета: действие быстро набирает обороты. Герой подходит к румяному штатскому и предлагает ему пройти с ним, чтобы помочь записаться немедленно в часть. Воображаемое действие развернуто в диалог с ироническим подтекстом.

– Пойдемте со мной!

– Куда? – изумленно спросил бы господин.

– Я слышал, что вы беспокоитесь за Ростов, я слышал, что вас беспокоит нашествие большевиков.

– Это делает вам честь.

– Идемте со мной, я дам вам возможность записаться немедленно в часть. Там вам моментально дадут винтовку и полную возможность проехать за казенный счет на фронт, где вы можете принять участие в отражении ненавистных всем большевиков<sup>1</sup>.

Комизм этого эпизода совершенно драматургической природы – читатель (он же потенциальный зритель) должен услышать и увидеть происходящее у столика, отношения героев, которые выражены в предполагаемых жестах, мимике, интонациях. Сначала герой-рассказчик подчеркнуто серьезен, свое возбуждение и даже раздражение он прячет под преувеличенной вежливостью. «Лакированные ботинки» явно растеряны и отчасти напуганы неожиданной «атакой» со стороны такого же, как он сам, посетителя кафе. Штатский не знает, чего ждать от человека, который настойчиво предлагает ему поехать на фронт за казенный счет. Он, безусловно, улавливает иронию и даже сарказм в голосе человека в английской шинели.

Рассказчик описывает ожидаемую реакцию на его «любезное» предложение как комический номер: господин в лакированных ботинках бледнеет на глазах и давится пирожным; едва проглотив, начинает несвязно бормотать. Из его лепета следует, что «румяный и упитанный» штатский, оказывается, болен. Заметим, мотив много больного весьма распространен в балагане. Ряд описаний выглядит ремарками, репликами «в сторону», то есть на зрителя. Целый абзац саркастических замечаний о болезни цветущего господина, которые адресованы к возможным зрителям, оформлены,

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. В кафе. С. 24.

как реплики «в сторону». Показывая степень неверия рассказчика в предлагаемую версию болезни, Булгаков использует прием усиления комического эффекта за счет утروения оценочных наречий, усиления их в названиях болезней, характеризующих «его» состояние: «Отчаянно, непоправимо, неизлечимо вдребезги болен! У него порок сердца, грыжа и самая ужасная неврастения»<sup>1</sup>.

Экспрессию высказывания героя на письме усиливают невербальные приемы, которые Булгаков применял в «Грядущих перспективах»: дробление высказывания на короткие абзацы-предложения, их выделение в отдельные строки, нагнетание лексических и семантических повторов, резкие композиционные стыки. Тот же прием усиления комического и одновременно драматического эффекта, но в масштабах целого периода использует Булгаков в представлении решимости героя-рассказчика обличить в трусости и измене Родине господ, непатриотично пьющих кофе по-варшавски.

Трижды выдумывает герой фельетона за своего оппонента мнимые причины, по которым тот не может идти на фронт: справка о льготе (единственный сын у матери), работа на оборону, неумение стрелять. И сам же все их отвергает. Наконец, вынудив «лакированные ботинки» признать, что тот не хочет, не желает идти воевать, герой-рассказчик в английской шинели развивает действие в эпизоде: призывает на помощь воображаемых помощников, чтобы те сопроводили господина с румяными щеками к месту призыва.

Но таким же, как «лакированные ботинки», Булгаков представляет и героя-рассказчика. Он храбр, решителен только в своих фантазиях, а ведет себя так же, как и «лакированные ботинки»: были бы деньги, он и даму бы угощал, и другого качества кофе пил бы, а, возможно, и жил бы в Варшаве. Он оказывается героем только в своем воображении. На реальное действие он не способен. Ирония, снимая героический пафос, обращается и на него самого.

Кульминация в фельетоне почти совпадает с развязкой в момент, когда герой-рассказчик расплачивается за «желтую водичку» (автор указывает точную сумму – 27 рублей) и уходит. Этот момент обнаруживает, что единственный в кафе «защитник» оказался таким же, как все. Защищать Родину никому.

В этом тексте угадываются черты булгаковской биографии киевской, кавказской поры. Самоирония смягчает регистр комического,

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. В кафе. С. 25.

делает его амбивалентным, более того, она отчасти направлена и на читателя, переживающего бурю в тыловом городе. Эта особенность на материале фельетонов московской поры отмечена Е. И. Орловой: ирония «часто направлена на самого рассказчика, независимо от степени приближенности его к автору»<sup>1</sup>. Это дает основание уточнить и расширить мысль исследователя булгаковской журналистики московской поры: самоирония была изначально отличительной чертой творчества писателя. Проявилась она и в драме, о чем пойдет речь далее.

Еще два важных для дальнейшего творчества Булгакова мотива – «дым» и «музыка» – обнаруживает фельетон «В кафе». Дым в кафе табачный, но его можно воспринимать и как метафору слухов о происходящем за его пределами, и как дым реальных пожарищ<sup>2</sup>. Упоминание музыкальных инструментов, которые в пору создания фельетона воспринимались как знаки высокой дворянской культуры, создает контраст месту действия. Музыка будет обязательным элементом картины мира и в прозе, и в драматургии художника<sup>3</sup>. «Музыка – это "грунт" театрального сознания Булгакова, и ее надо рассматривать в плане формирования собственной поэтики», – справедливо полагает А. М. Смелянский<sup>4</sup>.

С табачным дымом, разухабистой музыкой, с хлопающими входными дверями, с грязным полом и столами связан образ гибнущей России. Тыловое кафе, с одной стороны, рождает ассоциации с преисподней, с другой – с Ноевым ковчегом, где каждой твари по паре, и все хотят спастись. Боль за Родину, ошутимая даже в легко меняющемся пространстве мысли героя, придает фельетону молодого Булгакова эпический масштаб, выделяет его текст из ряда многочисленных фельетонов-однодневок. Напомним, фельетон «В кафе» был опубликован, когда Владикавказ находился еще во власти бе-

---

<sup>1</sup> Орлова Е. И. Автор – Рассказчик – Герой в фельетонах М. А. Булгакова 20-х годов. С. 27.

<sup>2</sup> Важность для художника широкого семантического спектра слова обнаружится и в фамилии главного героя пьесы «Багровый остров» – журналиста и начинающего драматурга Дымогацкого

<sup>3</sup> Уместно вспомнить окказионально-булгаковский подзаголовок пьесы «Багровый остров» – «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюля Верна в театре Геннадия Панфиловича, с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами» (выделено нами.– В. Г., Т. В.). Музыка в этом семиотическом ряду поставлена первой, до театральных спецэффектов, исполнителей.

<sup>4</sup> Смелянский А. М. Драмы и театр Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр.соч. Т. 3. С. 576.



лых, и острие критики было направлено на тех, кто так же, как и сам Булгаков, не принял «социалистической революции», то есть на своих и на себя самого.

Трагическая тема Гражданской войны, разрушения мира, изложенная фельетонным языком, развернутая через призму иронии и самоиронии, не снижает пафос, напротив, Булгаков побуждает любить Родину и сражаться за нее. При этом его фельетон лишен характерных для газетного фельетона назидательности, дидактичности. Энергия авторского письма направлена на воссоздание эпической полноты мира: где-то под Ростовом – война, немцы, а в кафе на окраине страны едят пирожные. Соединение лирики и иронии, героического пафоса и сатиры, которое только намечено в фельетоне «В кафе», в будущем станет отличительной чертой не только фельетонов, но и пьес, приведет к созданию отчетливо, хотя и по-разному ощутимой эпической и трагикомической выразительности драматургии Булгакова («Дни Турбиных», «Бег»).

Для понимания нашей темы важно, что между первыми двумя публикациями в газете и третьей у Булгакова появились две пьесы: юмореска в одном действии «Самооборона» и «Парижские коммунары». Более того, он сразу увидел их поставленными<sup>1</sup>, почувствовал возможности объемной реализации своего текста на сцене. Этот опыт был полезен при создании фельетона в сказовой форме «Неделя просвещения». В ней автор «умер в герое». Выступая под речевой маской социально, личностно далекого ему героя, Булгаков по своему акцентировал характерные особенности его речевого поведения в своеобразном монологе.

В третьем из сегодня известных фельетонов владикавказского периода, опубликованном уже в советской газете «Коммунист» (1921, апрель), еще более отчетливо проявилась тенденция нарастания драматизации и своеобразной театрализации<sup>2</sup> прозаического текста. Импульсом для создания «Недели просвещения», может быть, первый раз послужила биографическая реальность: Булгаков выступал с докладами о русской литературе перед красноармейцами в рамках подобной «недели», видел и слышал их реплики по поводу предлагаемого им материала. И он как бы дал возможность одному из них изложить ситуацию «просвещения» со своей стороны,

---

<sup>1</sup> Файман Г. С. Местный литератор – Михаил Булгаков (Владикавказ 1920–1921 гг.). С. 211–216.

<sup>2</sup> В «Неделе просвещения» основные события происходят в пространстве театра.

представить в своей интерпретации. Рассказ красноармейца Сидорова<sup>1</sup> с его специфическим словарем, интонациями устной речи «неграмотного» человека (это определение звучит трижды) о том, как военком отправил его в увольнительную вместо желанного цирка в оперный театр на «Травиату», занимает все пространство текста.

Булгаков, хорошо знавший, любивший Гоголя, Лескова, прекрасно чувствовал комический потенциал речевой организации сказа<sup>2</sup>. Его герой Сидоров в своих наивных вопросах и комментариях происходящего на его глазах выступает как «рыжий» – клоун в цирке. Но линию его речевого поведения уверенно направляет и достаточно сложно аранжирует автор. Он организует событийный ряд, акцентирует внимание на отдельных деталях, использует многозначность слов, сообщает им коннотации, о которых герой не подозревает. Это автор, привлекая внимание читателей, дает возможность герою начать свой монолог практически с анекдота, представляя в лицах сценку разговора красноармейца с военкомом и парадоксально завершая её пуантом.

«Заходит к нам в роту вечером наш военком и говорит мне:

– Сидоров!

А я ему:

– Я!

Посмотрел он на меня пронзительно и спрашивает:

– Ты, – говорит, – что?

– Я, – говорю, – ничего.

– Ты, – говорит, – неграмотный?

– Я ему, конечно:

– Так точно, товарищ военком, неграмотный.

Тут он на меня посмотрел еще раз и говорит:

– Ну, коли ты неграмотный, так я тебя сегодня вечером отправлю на «Травиату».

---

<sup>1</sup> Фамилия Сидоров из устоявшегося ряда «Иванов, Петров, Сидоров» может означать подчеркнуто «простого», рядового, ничем не выдающегося лица.

<sup>2</sup> Сюжетный ход «Недели просвещения» в какой-то части может быть соотнесен с рассказом/сказом Н. Лескова о тульском косом Левше. Первая часть – знакомство царя Александра и его сопровождавшего генерала Платова с «чужим» для них миром Англии, с разными её чудесами – давала возможность наивному рассказчику на свой лад называть заморские чудеса: Аболон полведерский, нимфозория, мелкоскоп, буреметр... Сравним у Булгакова: «Это дери, – говорит, – жер» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 213), «голос крепкий такой, густой – беривтон» (Там же.).

Развитие диалога связано с попыткой Сидорова отстоять свои интересы: он «нацелился» в этот вечер с Пантелеевым в цирк пойти: «там ученого слона водить будут, и опять же рыжие...». Слова «ученый» и «рыжие»<sup>1</sup> в речи героя имеют локально конкретный смысл. Но в глубинном, авторском голосоведении их семантика расширяется. Не случайно военком акцентирует внимание на «рыжих» тройным повторением: «Рыжие... Рыжие! Сам ты рыжая деревенщина!» И, действительно, Сидоров в течение всего монолога будет выступать в функциях циркового «рыжего» – смешить, забавлять читающих текст своим поведением в оперном театре, реакциями, комментариями.

Слово «ученый» в реплике Сидорова тоже имеет совершенно конкретный, ситуативный смысл – определение слона. Но в плане создания целого автором оно соотнесено со словом более широкого, обобщающего значения – «просвещение» в названии фельетона, а также и с завершающим его аккордом. Решив хитростью избавиться от навязанных неграмотным красноармейцам посещений оперы, Сидоров записался в школу грамоты и чувствует себя по её окончании совершенно другим человеком: «Ну, походил я в неё, и что вы думаете, *выучили-таки!* И теперь мне черт не брат, потому я грамотный!»<sup>2</sup> Есть некоторая ирония в том, что корневая основа слова «ученый» относится в начале «Недели просвещения» к слону, а в конце характеризует самого Сидорова. Но действенная глагольная форма финала актуализирует собственную активность героя – он сам нашел выход из ситуации принуждения, обрел новую степень свободы, и это нейтрализует возможность снижения образа.

Этого не допускает и центральная часть монолога-действия, представляющая Сидорова во втором ряду партера, ничего об опере не знающего, задающего наивные вопросы и получающего ответы на них такого же, как он, товарища на его «недостаточном языке». Этот фрагмент смешит, забавляет читателя<sup>3</sup>. Но в глубинном слое локального эпизода ощущается авторская, булгаковская его соотне-

---

<sup>1</sup> Особая привлекательность «рыжего» в значении амплуа циркового коверного клоуна важна здесь как подтверждение интереса Булгакова к тому направлению комического, истоки которого восходят к миму, к скоморохам, балагану и сохраняются наиболее заметно в искусстве цирковых клоунов.

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 216.

<sup>3</sup> «Я и спрашиваю Пантелеева (он, хоть и неграмотный, но все знает):

– Это кто же такой будет?

А он отвечает:

– Это дери, – говорит – жер. Он тут у них самый главный» (Там же. С. 213)

сенность с аналогичным эпизодом первого посещения оперного театра Наташей Ростовой в романе «Война и мир». Эта соотношенность» разрушает однозначность оценки героя. Случайность совпадения исключается: Булгаков очень высоко ценил Л. Н. Толстого.

Наташа видит декорации – картонные деревья и дыру в полотне вместо луны, толстых мужчин и женщин, которые поют. И ее это зрелище своим несовпадением с реальностью отталкивает как фальшь. В отличие от толстовской героини, которая не пытается вникнуть в суть происходящего на сцене, герой фельетона Булгакова эмоционально подключается к оперному спектаклю. Он слышит музыку, фиксирует ее развитие на своем языке, испытывает её воздействие («заиграли на скрипках. Жалобно, тоненько, ну прямо плакать хочется», «за скрипками на дудках, а за дудками на барабане», «оркестр нажаривает», «гром пошел по всему театру»). Он улавливает и сюжет, интерпретирует по-своему действия героев («Среди прочих Альфред. Тоже пьет и закусывает. И оказывается, влюблен он в эту самую Травиату. Но только на словах этого не объясняет, а все пением, пением»<sup>1</sup>). Он даже по-своему сопереживает героине («И заболела она в четвертом действии с горя чахоткой... Скучная история!»<sup>2</sup>). Это выгодно отличает булгаковского героя от Наташи Ростовой, у которой непонимание сути оперного искусства вызывает только раздражение и отторжение.

У Булгакова объекта осмеяния нет. Как ни парадоксально, метод военкома срабатывает, ведет совершенно неожиданным образом к планируемому результату: красноармеец в финале истории выучился грамоте. Он получил гораздо больше, чем хотел: собирался всего лишь побывать в цирке, посмотреть ученого слона и рыжих – и оказывается в совершенно новом для себя состоянии: теперь он научился грамоте – «ученый». Свои возможности он еще не осознал как следует. Финал «Недели просвещения», по сути, открыт, многозначен: не известно, на что торжествующий, уверенный в себе Сидоров употребит свою грамотность в перспективе.

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 213–214.

<sup>2</sup> Последнее восклицание – еще одно проявление своеобразной полифонии – включение в завершающую реплику героя голоса самого Булгакова, расширяющего семантику ситуации отсылками, с одной стороны, к чеховской повести «Скучная история» (1889) – к монологу неизлечимо больного, как и Травиата, Николая Ивановича; с другой стороны, к недавней (1918) поэме Блока «Двенадцать», где случайная гибель Катьки повергает любящего её Петруху в состояние отчаяния: «Ох ты, горе-горькое! / Скука скучная, / Смертная!»

Фельетоном «Неделю просвещения» делает предназначенность для газеты, знаки реальных, узнаваемых её читателями событий<sup>1</sup>. Его публикация давала читателям возможность, если не посмеяться, то хотя бы улыбнуться.

Таким образом, уже первые газетные публикации 1919–1921 гг. свидетельствуют об отчетливо выразившемся направлении поисков Булгакова. В «Грядущих перспективах» гражданский пафос реализуется в напряженно-лирическом монологе автора. Непосредственность пульсирующей мысли, чувств передана преимущественно синтаксическими средствами выразительности. Композиционные стыки, инверсии, лексические повторы как будто имитируют живую речь; риторические вопросы усиливают прямую обращенность к читателю. Во второй из дошедших до нас газетных публикаций – «В кафе» – прямая оценка отступает перед выразительностью диалога, сценки. Эти фельетонные компоненты, «помнящие» (по М. М. Бахтину) о своем балаганном происхождении, поддерживаются иронией и самоиронией героя-рассказчика, одного из посетителей кафе, обращенных на всех несостоявшихся защитников отечества и на себя самого среди них.

Между первыми двумя текстами в кавказских газетах и третьим Булгаков совершенно естественно для него обращается к драматургии. Более того, юмореску «Самооборона» и «Парижские коммунары» автор увидел в постановках Первого Владикавказского Советского театра. «Неделя просвещения» воспринимается закономерным завершением линии домосковского периода становления художника. Он обращается к форме сказа, в которой автор выступает в своеобразном монологе под речевой маской *другого*.

Публикации этих текстов в газетах актуализируют их фельетонную природу в обращенности к читающей публике: автор живет с ней в одном времени и пространстве. Рассмотренные вне периодических изданий и непосредственного событийного фона, они обнаруживают основания для их определения в жанрах малой художественной прозы.

Тот факт, что Булгаков в кавказскую пору своего творческого пути писал одновременно фельетоны для читающей публики и пье-

---

<sup>1</sup> Был в ней, кроме «недели просвещения», и другой реальный, «местный» факт – герои узнали в театральном оркестре и бурно приветствовали как своего Б. А. Ломбарда – известного на юге России тромбониста (*Яновская Л. М.* Михаил Булгаков-фельетонист // *Юность.* 1974. № 7. С. 102)

сы для публики в зрительном зале, проливает свет на природу мышления и текстопорождения начинающего автора, ощущающего выразительность диалога, природу разговорного слова, их особую для него привлекательность.

Опыт я-высказывания под маской как компонент балаганной поэтики, а также комические ситуации, сценки Булгаков будет широко использовать в фельетонах московской поры в форме записок от имени безымянного «я» («Богема», «Записки на манжетах», «Записки покойника», др.), в пьесах 1920-х гг.

## ПОЭТИКА ФЕЛЬЕТОНА «БАГРОВЫЙ ОСТРОВ»

Фельетон «Багровый остров» опубликован во втором томе 5-томного собрания сочинений Булгакова под рубрикой «Рассказы и фельетоны». В Примечаниях к нему дается дата создания и информация о том, что в 1927 г. написана пьеса, «источки которой можно найти в этом *рассказе*»<sup>1</sup>. В Примечаниях к другому изданию пьесы говорится о том, что пьеса «Багровый остров» «восходит по сюжету к одноименному *фельетону* Булгакова»<sup>2</sup>. Таким образом, определения текста 1924 г. в этих серьезных изданиях расходятся, утверждая нас в возможности и необходимости размышлять в этом случае не столько о жанре фельетона, сколько о широко понятом направлении творчества, развивающем выразительные основания балаганных форм фольклора. Подтверждение этому находим в интервью первого постановщика пьесы – режиссера Камерного театра А. Я. Таирова.

В январе 1926 г. Камерный театр, которому требовалась актуальная современная пьеса, обратился к Булгакову с предложением написать такую на основе его фельетона «Багровый остров», который был опубликован в газете русских эмигрантов «Накануне» весной 1924 г. Для темы наших размышлений важно, что не роман, не одну из повестей или других художественных форм писателя предложил театр взять за исходный материал – заинтересовал именно фельетон. Это свидетельствовало не просто о высокой оценке художественной основы будущей пьесы, но, видимо, и ее драматургического потенциала.

«Фельетон Булгакова “Багровый остров” можно рассматривать как ранний набросок будущей пьесы драматурга Дымогацкого; важнейшие особенности ее содержания, сюжетной интриги и стиля здесь уже налицо», – пишет в Примечаниях к пьесе А. А. Нинов<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 731.

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 568.

<sup>3</sup> Нинов А. А. Примечания к пьесе «Багровый остров» М. А. Булгакова // М. А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. С. 573.

С определением «набросок» согласиться можно, но с той важной оговоркой, что у Булгакова в 1924 г. не было намерения писать на этом материале пьесу<sup>1</sup>. Как отмечалось выше, прецедент возник по инициативе театра. И текст фельетона располагал к этому. Драматизация фельетонной прозы, использование диалогов, масок, самоирония, погружающие читателя в игровую стихию, были отличительными чертами выразительности булгаковских фельетонов<sup>2</sup>.

Они сразу и явно заявлены игровым обозначением жанра в 1924 г. («Роман тов. Жюля Верна»), переводчика («С французского на эзопский перевел Михаил А. Булгаков»). Каждое словосочетание здесь воспринимается как градация комического ряда – в советском обозначении «*тов.*» рядом с именем Жюля Верна, в «эзопском»<sup>3</sup> языке, в обычном обозначении переводчика – «Михаил А. Булгаков»<sup>4</sup>.

В приведенных выше словах комментатора пьесы А. А. Нинова при публикации её в сборнике пьес писателя 1920-х годов обращает на себя внимание неправомерное соотнесение автора с персонажем его пьесы – Дымогацким; факта реальной действительности (автора М. А. Булгакова) с фактом художественной реальности (начинающим драматургом Дымогацким). Что еще важнее, здесь не различаются тексты разной родовой природы (эпической и драматической). Полагаем, что действительно и больше всего сближает два булгаковских текста – это уже утвердившаяся в творчестве писателя фельетонная выразительность балаганной природы.

Первый и очевидный прием – маски вымышленных авторов с функцией их удвоения на определенных участках действия. Их сближение, порой совмещение делает прозаический текст очевидно игровым. Уже в заголовочном комплексе Булгаков вступает в игру

---

<sup>1</sup> Не известно, написан ли фельетон по заданию редакции еженедельника «Накануне», выходявшего за границей как издание русских эмигрантов, или по инициативе самого Булгакова, но в фельетонном наследии писателя этот текст стоит особняком. В отличие от большинства его фельетонов, он не был прямым откликом на злобу дня и по объему текста превышал краткие публикации в газетах.

<sup>2</sup> Эти черты отмечают А. М. Смелянский, Е. А. Кухта. Последняя называет «гудковские» фельетоны Булгакова «сатирическим театром» (*Кухта Е. А. Сатирический театр фельетонов М. Булгакова в «Гудке»*. С. 246–259).

<sup>3</sup> В созданном в духе балагана словосочетании «эзопский язык» играют, перемигиваются значениями имя известного баснописца Эзопа и не вполне литературное русское слово, которое легко угадывается при замене в устном его звучании *з* на *ж*.

<sup>4</sup> Имя уже известного реального автора травестируется для этого фельетона непринятой формой написания. Привычными были бы варианты с двумя инициалами или указанием полного имени рядом с фамилией. Соединение половины разных форм (полного имени и второго инициала с точкой) воспринимается как своеобразный гротеск.



с читателем под маской переводчика романа французского писателя-фантаста XIX века, чрезвычайно популярного в России и в начале XX века<sup>1</sup>.

Авторская игра ощутима и в том, что первое название – «Багровый остров» – отсылает, с одной стороны, к известному роману Ж. Верна «Таинственный остров», с другой – к литературной пародии Чехова «Летающие острова», героем которой стал Ж. Верн. Булгаков как будто заимствует у Чехова маску переводчика Ж. Верна («Соч. Жюль Верна, перевод А. Чехонте»), устанавливая тем самым игровые связи между своим текстом и двумя другими текстами. Из чеховского в качестве игрового компонента используется заголовочный комплекс как своеобразное указание на имеющийся прецедент. В сложной системе мотивных и ассоциативных связей в фельетоне проявляется и ряд жюльверновских героев. Среди наиболее заметных – лорд Гленарван, Мишель Ардан, капитан Гаттерас, Паганель, Филеас Фогг. Игру в ассоциации организуют фельетонист Булгаков. Он использует известные имена, членение небольшого по объему фельетона на три части, 14 глав (каждой из которых даны названия) и сближение топосов – затерянного в океане экзотического острова и адресов на материках.

«Эзопский» язык «переводчика Михаила А. Булгакова» сразу дезавуирует жюльверновскую экзотику, «переводит» текст из героического модуса в комический. Океан, где расположен остров, у него назван Тихим ... «за свои бури и волнения», а сам остров – «необитаемым», хотя «населен славными и родственными племенами – красными эфиопами, белыми арапами и арапами неопределенной окраски»<sup>2</sup>. Благородный лорд Гленарван не открывает, а присваивает себе остров, попутно усмиряя туземцев. Эти детали выводят фельетонную ситуацию за пределы жюльверновской, дают возможность более широких и актуально современных обобщений. Однако указание на то, что «Багровый остров» идет в переводе «Михаила А. Булгакова», удерживает восприятие читателя в контексте художественно-публицистического творчества писателя знакомой фамилией.

---

<sup>1</sup> Маска стороннего наблюдателя-иностранца позволяет, выводя на первый план экзотику чуждого места, смикшировать в фельетоне свое отношение к революционным событиям. Парадоксально, но в созданной позднее пьесе авторская позиция выявлена более явно в текстах начинающего драматурга Дымогацкого, которого Булгаков наделяет чертами своей биографии (о чем далее).

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 411.

Комическая выразительность заголовочного комплекса не оставляет сомнения: автор не ограничивается простой стилизацией или пародией «под Жюль Верна». Но пародию и только пародию увидел в фельетоне и пьесе А. А. Нинов. Он также указывает, что «по стилю фельетон Булгакова близок ранней литературной пародии Чехова «Летающие острова»»<sup>1</sup>, но при этом оставляет фельетон без внимания, и только пьесу «Багровый остров» сопоставляет с чеховским текстом. Комментатор фактически ставит знак равенства между фельетонным приемом и литературным жанром пародии. Хотя функции у них разные. Прием пародии определяется направленностью его на локальное качество предмета изображения фельетона, задача приема – укрупнить жизненное явление до карикатурных размеров искажением части. Пародия имитирует, комически заостряя, принципиальные свойства литературных произведений, например стиля, жанра, любимых приемов какого-либо автора, литературного направления в целом<sup>2</sup>. А. А. Нинов, сам того не замечая, говорит о том, что роднит два булгаковских текста с одним названием: драматург в пьесе использовал прием пародии, преимущественно, в непародийных функциях, вне направленности на собственно литературные явления.

Своеобразие фельетона «Багровый остров» в целом видится в том, что удваиваются предметы критики – штампы современного автору сознания. В этом качестве выступают, во-первых, представления Запада о советской России как о месте, где живут дикие, нецивилизованные «красные эфиопы» (они же в глазах фельетонных европейцев определяются в духе балагана градацией определений «дураки», «болваны», «ослы», «черти»); во-вторых, – героический миф отечественной литературы о рождении из очистительного огня революции государства нового типа.

Удвоение предметов критики обуславливает поэтику фельетона, его сюжетно-композиционную, пространственную организацию, именование героев. Пародичность приемов западной линии создается использованием атрибутов, отсылающих к экзотике жюльверновских романов. Англичане и французы – люди с белым цветом кожи, наделены именами героев разных романов. Они представляют не просто собирательный образ Европы, но в развитии сюжета также

---

<sup>1</sup> Нинов А. А. Примечания к пьесе «Багровый остров». С. 573.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 289.

и своеобразной Антанты в отношении к взбунтовавшемуся острову красных эфиопов.

Исходное зерно фельетона составляют семантические перевертыши значений географических названий и имен персонажей. Если герои Ж. Верна – воплощение благородства, отваги, смелости, их ведет в опасное плавание жажда открытий, то в фельетоне европейцами с теми же именами движут интересы коммерции<sup>1</sup>.

Созвучия в двойных именах коренных островитян отсылают к другому автору. Повелитель острова Сизи-Бузи, проходимец при дворе Кири-Куки и особенно военачальник Рики-Тики заставляют вспомнить героев Р. Киплинга, который, как известно, писал о колонизированной Индии. Рядом этих имен Багровый остров уподоблен колонии. Соответственно, отношения между европейцами, прибывшими на остров в Тихом океане, и местным населением строятся как отношения между колонизаторами и «туземцами». И эфиопы, и арапы, и сам Сизи-Бузи с бурным ликованием обменивают бровровые шкуры, слоновую кость, рыбу, яйца, жемчуг на стеклянные бусы, тухлые сардинки и огненную воду. Сюжетное поражение цивилизованного Запада происходит в кульминационной (отметим знаковое для Булгакова числительное) 13-й главе<sup>2</sup> с ироническим названием «Неожиданный финал». Военная экспедиция «корпорации» лорда Гленарвана и Мишеля Ардана к берегам Багрового острова заканчивается не просто убедительным поражением европейцев, но братанием красных эфиопов с армией белых арапов.

Развитие «островного» сюжета связано с другим предметом пародичности<sup>3</sup> – с мифом о революционном преобразении «острова». Багровым он становится не сразу. В завязке фельетона пик авторской иронии направлены как на правителя острова, так и на островитян, в массе своей ему послушных. Сизи-Бузи замечателен тем, что пьет огненную воду, принимает здравницы в свою честь и посылает карательные экспедиции белых арапов для «приведения эфиопов к одному знаменателю». Перемены в жизни островитян случаются не в силу их сознательных выступлений (они завершились поркой), а в результате внезапного извержения

---

<sup>1</sup> В момент проигранного сражения с туземцами за Багровый остров лорд Гленарван переживает из-за упущенной выгоды, сорвавшихся планов получения дешевого жемчуга.

<sup>2</sup> Этим числом начинается название фельетона «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» (1922); в 13-й главе появляется Мастер в последнем, «закатном» романе и др.

<sup>3</sup> Тьянянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 298–290.

вулкана, триста лет<sup>1</sup> не проявлявшего признаков активности. Тема катастрофы на острове решается иносказательно и потому расширительно. Автор «очищает» территорию острова огнем по аналогии с тем, как Маяковский очищал Землю водами Всемирного потопа в «Мистерии-буфф» (1918).

Мотивы «вины и расплаты» за мартовские и октябрьские дни, обозначенные в первом фельетоне Булгакова «Грядущие перспективы», трагические страницы истории России «переводчик Михаил А. Булгаков» по прошествии семи лет травестирует. С одной стороны, он подвергает осмеянию основы демократии западного мира: с помощью выборов к власти приходит «проходимец при дворе» Кири-Куки. С другой стороны, в качестве объекта травестии оказываются «родные берега»: народные массы показаны как толпа, созданием которой легко манипулирует самозванец.

В изображении ключевого политического события на острове особенно заметна склонность Булгакова к изображению балаганно-театрализованных сцен в прозе. В описании процедуры выборов сходятся два значения слова «балаган»: первое как любимое народное зрелище и второе – переносное как обозначение чего-то грубого, сниженного, пошло-несерьезного. Эпизод выборов в фельетоне, подобно зрелищам балагана, происходит на площади при стечении народа в настоящее время. Автор показывает, как развивается событие-действие, и представляет, как ведут себя его участники, как реагируют на слова Кири эфиопы и арапы. Текст этой повествовательной части фельетона легко представить в драматургической форме как реплики и ремарки.

Кири качнулся на бочке вправо, потом влево и, открыв большой рот, грянул изумительные слова, тотчас занесенные в записную книжку восхищенным корреспондентом «Таймса»:

– Как таперича стали мы свободные эфиопы, объявляю вам спасибо!

Абсолютно ни один из эфиопова моря не понял, почему именно Кири-Куки объявляет спасибо и за что спасибо?! И вся громада ответила ему изумленным громовым:

– Ура!!!

Несколько минут бушевало оно на острове, а затем его прорезал новый вопль Кири-Куки:

---

<sup>1</sup> Деталь замечательна совпадением с трехсотлетием дома Романовых, пышно отпразднованным в 1913 г., в преддверии Первой мировой войны и событий 1917 г.

– А теперь, братцы, вали присягать!

И когда восхищенные эфиопы взвыли:

– К-кому?!!

Кири ответил пронзительно:

– Мне!!!

На сей раз хлопнуло арапов. Но паралич продолжался недолго.

С криком:

– Угодил, каналья, в точку! – военачальник первый бросился качать Кири-Куки<sup>1</sup>.

Реакция ошеломленной массы, не понимающей происходящего в момент экстремальной смены власти, соединяет растерянность с выражением восхищения наглостью, и не только в толпе. «Мошенник гениален», – заключает свой репортаж о выборах на острове корреспондент американской газеты «Нью-Йорк Таймс». И «переводчик Михаил А. Булгаков», смягчая оксюморон, заменяет определение «мошенник» именем собственным: четвертую главу «романа» он озаглавил в том же духе: «Гениальный Кири-Куки».

По мере развития событий, в связи с действиями Кири в качестве нового главы острова нарастает метафорическое значение слова «балаган». Семь дней его правления представлены, как семь дней творения нового мира. Но перечисление сделанного Кири-правителем дается как реестр непоправимых ошибок. За эти как бы сакральные семь дней он восстановил против себя и эфиопов, и арапов, в итоге вместо мира получил бунт.

Происходящие со сверхъестественной быстротой изменения на острове потребовали смены автора: дистанцированного «переводчика» романа сменяет корреспондент «Нью-Йорк Таймс». С одной стороны, безымянный журналист, появившийся на острове красных эфиопов сразу после «открытия» новой территории лордом Гленарваном, не отделяет себя от толпы. Он в гуще событий. Более того, он сразу прошел «инициацию» – заразился тропическим триппером. С другой стороны, он ведет себя как представитель цивилизованного мира – носитель демократических свобод и ценностей: у него нет имени – аноним. Но его выделяют внешность, поведение человека *другой* цивилизации – в белых штанах, с трубкой, всегда с записной книжкой. Он умудряется телеграфировать даже с эфиопского острова. Его телеграммы, фиксирующие события на острове, можно вос-

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 414.

принимать как разновидность любимого балаганного средства – макаронической речи: от «У дураков на острове национальный праздник – байрам» до «Eрһиор sakatil grandiozni bount. Ostrov gorit, povalnaja tschouma. Gori trupov. Avansom piatsoot. Korrespondent»<sup>1</sup>. Телеграмма на латинице сигнализирует о резкой перемене в жизни острова. Пафос и ужас корреспондента снимаются комически сниженным требованием гонорара себе в двух завершающих словах. Адрес сатиры смещается в сторону цивилизованного мира, представители которого стремятся во всех ситуациях к получению выгоды.

Латиница в телеграмме американского корреспондента в функциях макаронической речи уподоблена наигранному просторечию Кири («Как таперича стали мы свободные эфиопы, объявляю вам спасибо!»), отдельным репликам лорда Гленарвана (типа: «Мой еще с ума не сходил»). Но те же реплики Кири или Гленарвана можно рассматривать в аспектах речевого поведения, характерного для персонажей драмы.

С исчезновением корреспондента с острова тема балагана появляется фрагментарно. Исчезает со страниц «романа» и Кири-Куки. О нем презрительно вспомнит лишь Рики в Европе, докладывая Лорду о том, что подлец сбежал, бросив соплеменников. В изображении другой островной цивилизации – английского образца – балаганная стихия прорывается лишь изредка в ругательствах Ардана (в упоминании о фланелевых штанах его бабушки), в макаронической речи Гленарвана (в ситуации неумелой стрельбы Гаттераса). И лишь в главе «Непобедимая армада» балаган актуализируется в связи с объявившимся Кири. Бывший правитель острова пытается повторить ход с выборами, апеллируя к арапам как к своим: «А меня-то, что ж, братцы, забыли? Чай, я ваш. Тоже арап»<sup>2</sup>. Но Кири, до сих пор ловко действовавший по принципу «брат на арапа», наказан по обычаю туземцев жестоко и бесповоротно, на чем кончается не только его жизнь, но и балаган.

При этом изображение эпизодов и диалогов балаганного типа по другим параметрам ощущается до конца «романа». Каждая из «глав» «романа Жюль Верна», сохраняя игровой принцип в фельетонном

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 414, 416.

<sup>2</sup> Булгаков много раз достаточно тонко обыгрывает слово *арап*, используя не только прямое, но переносное значение (плут, мошенник), закрепившееся в выражении «брат на арапа». В том же 1924 г. это же значение обыгрывает В. Маяковский. В «Юбилейном» читаем: «Вот арап, а состязается с Державиным!»

изложении, оформляется как эпизод со своим названием, сменяющимися декорациями и героями.

Можно констатировать: впервые в фельетоне «Багровый остров» топос города, дома, квартиры расширяется в творчестве Булгакова до условно-метафорических островов как типов цивилизации. В соответствии с этим в травестированной форме события и явления передают логику государствообразующего свойства. И уже в фельетоне 1924 г. как одну из возможностей комического заострения художник использовал многоголосие разных стратегий изложения. Он ввел ряд «авторов» островного летописания: что-то в истории острова обозначил в травестированных знаках известных романов Ж. Верна, что-то корректировал на свой лад современный «переводчик», а самые горячие события, усиливая комизм изложения, представлены в формах кратких телеграмм анонимного «американского» корреспондента.

«Багровый остров» – фельетон 1924 г. и пьеса 1927–1928 гг. с тем же названием отделены временем, разнообразным опытом жизни страны и самого автора, в том числе и созданием ряда произведений, принесших ему известность (роман «Белая гвардия», пьесы «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», др.). Факт сохранения названия фельетона в драме позволяет думать о прямом указании автора на их внутреннюю связь, на их восприятие как своеобразной «двойчатки». Он явно использовал в новом качестве что-то от содержания и выразительности одного произведения в другом. Это и определило задачу исследования следующего раздела – выявить трансформацию компонентов фельетона в пьесе 1928 г. с тем же названием.

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ФЕЛЬЕТОННЫХ КОМПОНЕНТОВ В ДЕЙСТВИИ ПЬЕСЫ «БАГРОВЫЙ ОСТРОВ»

Вернувшись через два года после публикации фельетона к «островной» истории, трансформируя в драматическую форму, Булгаков существенно дополнил её новыми, относительно самостоятельными сюжетными линиями, сохраняя и развивая богатейший потенциал балаганной поэтики, другими словами, эстетики примитива<sup>1</sup>.

Это было определено изначально, уже на этапе обсуждения с режиссером Камерного театра А. И. Таировым заказа пьесы. Встреча произошла до премьеры «Дней Турбиных» в МХАТе и «Зойкиной квартиры» в театре им. Вахтангова, т.е. до того как в них отчетливо проявилась способность Булгакова использовать в драме, наряду с комическими компонентами литературного типа, выразительный потенциал народной смеховой культуры. Разговор между режиссером и драматургом шел о пьесе, которая позволила бы создать «современную буффонаду... широкое, народное балаганное представление», приводит текст интервью с А. Я. Таировым газета «Вечерняя Москва» 7 сентября 1926 г.<sup>2</sup> Показательны синонимы в определении будущего спектакля: первым фиксируется слово европейского происхождения – «буффонада», оно, в известной мере, выполняет функцию, отвлекающую от серьезности обсуждаемых отечественных проблем. Но та же интенция фиксируется, усиливается в трех русских определениях: «широкое, народное, балаганное представление» (слово «балаган» из тюркских языков уже прочно вошло в русский словарь).

Завершая работу над пьесой, автор отчетливо осознавал политическую актуальность её проблематики: на титульном листе отданного в Камерный театр экземпляра пьесы определил её как драматиче-

---

<sup>1</sup> *Примитив* и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука. 1983.

<sup>2</sup> *Примечания* // Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов. С. 568.



ский памфлет<sup>1</sup>. Литературоведы в поздние советские и первые постсоветские времена писали о ней в традициях утвердившейся жанровой системы как о сатирической комедии (Н. Н. Киселев<sup>2</sup> и др. за ним<sup>3</sup>). В контексте тенденций постбахтинского отечественного литературоведения Ю. В. Бабичева как чуткий исследователь напишет о «Багровом острове» как о «пьесе пародийного толка, соединившей в себе несколько разновидностей древнего и устойчивого в искусстве разных веков и народов жанра»<sup>4</sup>, констатирует «три жанровых уровня в структуре комедии», «совмещение трех видовых разновидностей пародийного жанра», вспомнит о «четвертой» (сатировой) драме» древнегреческой культуры<sup>5</sup>, выводя тем самым пьесу за пределы классической жанровой системы.

Думается, А. Я. Таирова, предложившего Булгакову написать пьесу на основе заинтересовавшего его фельетона, привлек балаганный потенциал «островного» сюжета, в котором красные эфиопы, освободившись от власти своего правителя, избавляются и от белых арапов, устанавливая свою власть, называя остров Багровым. На основе подобных сюжетов, но в серьезном модусе, был создан ряд отечественных «революционных мелодрам» первой половины 1920-х гг.<sup>6</sup> Для режиссера Камерного театра важна была возможность высказаться и по поводу театральных дел. В интервью журналу «Жизнь искусства» он говорил, что штампы псевдореволюционных пьес способны лишь «осквернить дело революции и сыграть обратную общественную роль, заменяя подлинный

<sup>1</sup> *Примечания* // Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов. С. 567. Драматургическим памфлетом Булгаков называет пьесу и в письме «Правительству СССР» 28 мая 1930 г. Но публикуется она без указания жанра, точнее с обозначением его в окказионально авторском варианте «Генеральная репетиция пьесы...» (*Булгаков М.А. Собр. соч.* Т 5. С. 149, 637).

<sup>2</sup> *Киселев Н. Н.* Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров». С. 73–88.

<sup>3</sup> *Петров В. В.* Типологические сходства в комедиях В. Маяковского и М. Булгакова двадцатых годов // *Поэтика советской литературы двадцатых годов.* Куйбышев, 1989. С. 98–112; *Неводов Ю. Б.* В. Маяковский и М. Булгаков (спор о драме и уроки полемики) // *Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова.* Межвузовский сб. науч. трудов. Куйбышев, 1990. С. 30–43.

<sup>4</sup> *Бабичева Ю. В.* Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. С. 96.

<sup>5</sup> Там же. С. 97.

<sup>6</sup> В пьесах «Канцлер и слесарь» А. В. Луначарского, «Озеро Люль» А. М. Файко и ряде других действие происходило в условно-вымышленном пространстве. «Место действия – где-то на далеком Западе или, может быть, на крайнем Востоке. Какой-нибудь большой остров – центр цивилизации, капитализма. Много действующих лиц. Массовки. Белая, черная, желтая расы... Революционная борьба на острове...», – так обозначает в воспоминаниях топос и содержание пьесы А. М. Файко её постановщик В. Мейерхольд (*Файко А. М.* Театр. М., 1971. С. 502).

пафос и силу революционной природы мещанским сладковатым сиропом беспомощного и штампованного суррогата»<sup>1</sup>.

По условиям договора Булгаков должен был принести пьесу в театр в июне 1926 г. Но в его квартире в мае этого года произвели обыск, изъяли повесть «Собачье сердце», дневник, др., дважды вызывали на допросы. В этих условиях работа над пьесой остановилась, и к началу театрального сезона она не была готова. К этому прибавились и цензурные сложности её прохождения. Только в сентябре 1928 г. театр анонсировал будущую премьеру как явление на основе «широкого народного балаганного представления»<sup>2</sup>. Таким образом, пьеса изначально осознавалась и утверждалась автором и театром как явление древнейшей в своих истоках поэтики.

Удвоением как приемом и принципом этой поэтики в значительной мере определялась специфика комического уже в фельетоне «Багровый остров», она получила самое широкое развитие в пьесе с тем же названием. На этой основе в балагане как явлении народного театра создавались многообразные возможности дублирования персонажей, ситуаций, повторы с изменением/искажением деталей, путаницей, игрой словами и смыслами, дающими возможность одновременно и развлекательно-комического восприятия и серьезной интерпретации целого.

Представление истории Багрового острова в драматической форме изначально предполагало разнообразно составленную систему действующих лиц в их речевом поведении. Они как бы сами создавали тексты своих реплик в процессе живого, устного, спонтанного диалога, богатого возможностями комической выразительности (переспрашивание, недопонимание, обмолвки, наконец, смешение стилей в устной речи лицами из разных социальных слоев общества, национальностей). Особенно важно, что была введена новая, по сравнению с фельетоном, сюжетная линия театрального производства с его специфически игровым местом действия и всегда готовыми к перевоплощению героями-актерами.

Кроме того, Булгаков, не однажды использовавший в предшествующих произведениях обстоятельства своей жизни<sup>3</sup>, в драматургии

<sup>1</sup> Таиров А. Я. «Багровый остров» // Жизнь искусства. 1928. № 49. С. 14.

<sup>2</sup> Примечания // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. С. 568.

<sup>3</sup> Автобиографические мотивы обнаруживают в булгаковских фельетонах многие исследователи и биографы – И. М. Нусинов, М. О. Чудакова, В. И. Лосев, В. В. Петелин, М. С. Кривошейкина. Обращались выше в этом аспекте к ним и мы на разном материале («Записки на манжетах», «Богема»).

ческую разработку новой истории включил и в соответствии с ней травестировал в балаганно-фельетонной поэтике реальные факты своей биографии<sup>1</sup> – заказы ему пьес и работы над ними в театрах. Это давало возможность представить процесс приобщения к профессии, к театру – своеобразную «инициацию» начинающего драматурга. Как и сам Булгаков в кавказскую пору, его герой Дымогацкий имел опыт работы в газете, но хотел большего и, видимо, чувствовал для этого основания – написал пьесу. С первым своим опусом о «туземцах» он появляется в театре. Линия Дымогацкого, создавая богатейшие возможности для комической разработки, вплеталась в историю театрального производства, сохраняя относительную самостоятельность в полифоническом действии пьесы.

В действии «Багрового острова» 1928 г. параллельно развиваются несколько относительно самостоятельных историй. Одна, известная в основных событиях, была разработана в «аллегию» «Багровый остров» как бы Дымогацким по канве фельетона Булгакова 1924 г.: она дала название всей пьесе. Другая линия действия связана с постановкой этой аллегии как возможностью сохранить театр в условиях нависшей угрозы его закрытия. Фельетонный по своей явной актуальности сюжет театрального производства в современных государственных условиях оформлял, цементировал действие пьесы «Багровый остров» 1926–1928 гг., предназначенной для Камерного театра<sup>2</sup>. Сегодня пьеса читается, в первую очередь, как пьеса о проблемах организации театрального дела и метонимически – о принципах руководства в советской России второй половины 1920-х гг., и не только в сфере искусства.

Балаганно-комическое удвоение начинает проявляться в игровом, сложно составленном заголовочном комплексе. Вторая его часть под названием произведения – жанр традиционно обозначался одним словом, общепринятым термином. У Булгакова на месте и в функции жанра дается обширный, специфически игровой текст: «Генеральная репетиция пьесы гр-на Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими мат-

---

<sup>1</sup> Обстоятельства бездомной жизни в Москве, создание пьесы из жизни туземцев, практика изменения текста пьесы театрами в процессе репетиций.

<sup>2</sup> Журнал «Жизнь искусства» в № 20 (18 мая) 1926 г. сообщил о включении «Багрового острова» в репертуар театра; «Новый зритель» в № 40 (30 сент.) 1928 г. информировал о разрешении пьесы Главреперткомом к постановке в Камерном театре (Михаил Афанасьевич Булгаков. Публикации на страницах театральных журналов, альманахов, сборников. 1925–2001: аннотированный библиографический указатель. М. : РГБИ, 2008. С. 23, 38).

росами». На первом месте обозначена окказиональная для литературы форма – «генеральная репетиция». Но и репетиция – воплощение пьесы на сцене средствами театра – тоже представлена литературным – драматургическим текстом Булгакова, как бы фиксирующим собственно театральный процесс.

Островная история, подобно «роману Жюль Верна» в фельетоне 1924 г., могла быть поводом для пародичности. «Репетиция» (от лат. *Repetitio*), буквально – «повторение», располагает к этому. Но Булгаков снова удваивает ситуацию: представляет театральный процесс посредством литературного текста, обыгрывает ситуацию с точностью до обратной. «Повторения» – репетиции, указанной заголовочным комплексом, нет как таковой: актеры театра видят, держат в руках текст ролей пьесы первый раз, играют буквально «с листа»<sup>1</sup>, надеясь получить разрешение на постановку. Устраивается игра в репетицию и, по сути, обман Саввы Лукича, которого тот не замечает. Ему важен лишь «финал идеологический».

Заметим, здесь используется удвоение и как художественный прием, и как принцип в целом. Выходы действующих лиц из реальности одного сюжета в другой, возвращения побуждают к соотношению, выявлению смыслов читателем/зрителем написанного Дымогацким и играемого театром. В системе с другими приемами удвоение сигнализирует о признаках комического балаганного типа. В народном театре на смысловых повторах/искажениях построены многие диалоги. В современной Булгакову драме очевидные примеры удвоения во множестве можно видеть в драматургии В. В. Маяковского, Н. Р. Эрдмана<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> На фоне идущей в начале действия репетиции пьесы «Горя от ума», текст которой все знают наизусть, ситуация с пьесой Дымогацкого воспринимается особенно остро. Условность её как бы не замечается: автор принес в театр один экземпляр пьесы для дирижера; как могли оказаться тексты ролей в руках актеров, не важно: они их читают-играют, предвзято распространенный сегодня вариант спектакля – «читки».

<sup>2</sup> Удвоение демонстрируется уже названием пьесы «Мистерия-буфф» (1918). Соединение выразительности двух жанров, противоположных по целям и средствам, направлено на балаганно-комическое воплощение в пьесе серьезных событий всемирного масштаба. Балагану Маяковский остался верен до конца жизни. На диспуте по поводу пьесы «Баня» в последнем в своей жизни выступлении 1930 г. он говорил: «Меня сегодня в «Вечерней Москве» критиковали рабочие. Один говорит: «Балаган», другой говорит: «Петрушка». Как раз я и хотел и балаган, и петрушку... я старался сделать не художественно» (*Маяковский В. В. Собр. соч.: в 12 т. М., 1978. Т.12. С. 114*). Принцип удвоения Н. Эрдман успешно использовал в «Мандате» (1925) – пьесе с явными признаками балаганной поэтики (*Щеглов Ю. К. Конструктивный балаган Эрдмана. М., 2012. С. 118–160*). Одна линия действия здесь связана с псевдопартийностью Гулячкина и якобы имеющимся у него мандатом как документом, знаковым при новой власти; другая – с царским платьем как знаком старой власти, оно случайно попадает в один дом, потом в другой, путает планы и поступ-

У Булгакова удвоение задается разными способами, реализуется в разных вариантах. «Багровый остров» – так называется не только пьеса о театре Булгакова, о том, как, какими способами театр Геннадия Панфиловича, чтобы выжить, добывается разрешения на постановку пьесы «гражданина Жюль Верна». Так называется и опус начинающего драматурга «о красных туземцах и белых арапах». Соединяя одним названием разные истории (события на вымышленном экзотическом острове и как бы вымышленно-реальном английском, а также в реальном советском театре – островке советской реальности), два времени (условно-мифологическое и конкретно-историческое в капиталистическом и советском вариантах), драматург создает основания для балаганной игры с подменами, розыгрышами, мистификациями. Тем самым он выстраивает систему своеобразных «зеркал», в которой одни и те же «действующие лица оказываются одновременно в разных пространственно-временных образованиях, оборачиваются разными ликами, дополняют, договаривают, наращивают содержательный объем каждого»<sup>1</sup>.

Лежит на поверхности, вернее вынесена в заглавие, ситуация удвоения по линии автора. Имена Михаила Булгакова и Жюль Верна оказываются на афише рядом, создавая подвод для игры. Связь между авторами парадоксальна. Жюль Верн, как быстро выясняется, – псевдоним журналиста и начинающего драматурга Дымогацкого. Эта связка имен не раз оказывается в прологе поводом для комического обыгрывания в речах директора театра и стоящего за ним истинного автора – Булгакова.

Заметим, именно заказ театра делает репортера/журналиста Дымогацкого с псевдонимом Жюль Верна драматургом. Момент заключения договора на пьесу вынесен за рамки пьесы как внесценическое событие. О нем известно из реплик директора через балаганный прием охаивания. Геннадий Панфилович отсутствующего драматурга честит, как может, называет уничижительно «Васькой», «главным проходимцем и бандитом» «у нас в области театра», ругает себя за то, что ему доверился – аванс в 400 червонцев выдал. Первый диалог директора с появившимся в театре драматургом выстроен в том же ключе: Геннадий Панфилович корит автора пьесы за нарушение срока исполнения договора, ерничает, возбуждается и в

---

ки всех действующих лиц (см.: Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. С. 135–152, 175–193).

<sup>1</sup> Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. 2007. С. 182.

сердцах обвиняет «господина»/«гражданина» Жюль Верна в том, что тот сорвал сезон. Степень возмущения выплескивается в комической контаминации двух слов: «Так поступатели не пи... Так писатели не поступают, дорогой гражданин Жюль Верн!»<sup>1</sup>.

Однако уже в следующей мизансцене, в разговоре по телефону с чиновником, во власти которого театр находится, называет молодого автора «страшным талантищем», а о самом его детище – пьесе «Багровый остров» – говорит как о «до мозга костей идеологической пьесе», хотя не читал её. Он внушает чиновнику мысль о её значимости, не будучи уверен, что для этого есть основания. «Я тут наговорил – идеологическая, идеологическая, а ну, как она вовсе и не идеологическая?.. Главное горе, и посмотреть-то ведь некогда...»<sup>2</sup>, – сетует Геннадий Панфилович. Таким образом, Дымогацкий – Жюль Верн характеризуется в одной сцене одним лицом – директором театра – прямо противоположным образом, причем обе оценки преувеличены в крайней и высшей степени. Булгаков как автор текста явно ориентируется на балаган, не знающий середины.

В прологе приемы фельетонной выразительности – окарикатуривание, шаржирование (древнейшие способы концентрации смысла), нарочитая путаница, усиленная необходимостью ускорения событий (цензор на следующий день уезжает отдыхать в Крым) – получают форму подчеркнуто балаганных. В спешке подбирается оформление сцены. При этом рабочий сцены Володя в функциях «создателя» сценического пространства все время что-то путает. Выполняя указание помощника режиссера Метелкина подать на сцену «экзотику», спускает «готику» – средневековый европейский храм с вшитым в него куском Грановитой палаты и боярами – знаком старой России; меняет его на океан и никак не может точно установить вулкан, изрыгающий дым. Пока меняют задники, обнажается закулиссе с зеркалами. И перед взором зрителя/читателя открываются гримерные с актерами и париками на болванках. В это время музыканты настраивают инструменты. Шум общей неразбе-

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 152.

<sup>2</sup> Там же. С. 153. Режиссер Камерного театра А. Я. Таиров оказался в похожей ситуации: он ждал пьесу, запрещение которой в 1928 г. было реально. Накануне премьеры он в своем интервью пытался снять остроту её проблематики: «Это театр в городе Н. со всей его допотопной структурой, со всеми его общетеатральными, сценическими и актерскими штампами, который, попав в бурное течение революции, наскоро “приспособился” и стал с помощью все того же арсенала своих изобразительных средств, ничтоже сумняшеся, ставить на своей сцене сугубо “идеологические” пьесы» (Таиров А. Я. «Багровый остров». С. 14).

рихи усиливается музыкальной какофонией. В этот момент помощник режиссера командует невидимому создателю сценического пространства Володе, чтобы тот давал занавес.

Пролог закончен, начинается действие. Две из трех относительно независимых линий-сюжетов – судьбы театра (закроют/не закроют), судьбы начинающего драматурга (разрешат/запретят к постановке его первую пьесу) – могут в любой момент прерваться или получить счастливое продолжение по одному слову всевластного чиновника. Эти два сюжета своеобразно переплетаются в третьем. Всех объединяет история в репетируемой пьесе, которую ждет директор как средства спасения театра. Её театр разыгрывает опять-таки для двух инстанций: для предполагаемой внесценической реальности зрителей и не сразу появляющегося чиновника.

Очевидное удвоение/умножение на уровне действующих лиц задается афишей, где рядом с именами работников театра указаны роли, а то и несколько исполняемых ролей в принесенной пьесе. В этот процесс втянут и находящийся вне творческого состава помощник режиссера Метёлкин. Он вынужден играть Паспарту – слугу Лорда, совершенно балаганную фигуру – говорящего попугая, и по ремарке, «он же ставит самовары Геннадию Панфиловичу»; «Геннадий Панфилович, директор театра, он же лорд Эдвард Гленарван» и т. д. Не одна роль и у автора принесенной пьесы: «Василий Иванович Дымогацкий, он же Жюль Верн, он же Кири-Куки – проходимец при дворе»<sup>1</sup>. Причем в роли Жюль Верна он не выступает: псевдоним – предмет словесного обыгрывания в диалогах директора театра с разными лицами (настоящий/ненастоящий Жюль Верн; умерший/живой автор).

В игре с удвоением имен-обозначений и функций персонажей в действии Булгаков как драматург многообразно изобретателен. Только что в отсутствие опаздывающего с заказанной пьесой автора директор называл «главным проходимцем и бандитом» и в этой же сцене, представляя его Савве Лукичу по телефону, поднимает статус: «Известный писатель Жюль Верн представил нам свой новый опус «Багровый остров». Как умер?! Он у меня в театре сейчас сидит...»<sup>2</sup>. С появлением у Дымогацкого новых ролей-имен и функций-масок стремительно нарастает художественный объем образа, возможность его интерпретаций и оценок.

---

<sup>1</sup> Булгаков М.А. Собр. соч. Т. 3. С. 149.

<sup>2</sup> Там же. С. 153.

О функции маски – «скрывать лицо» или, напротив, выявлять истинное – писали А. К. Дживилегов, К. Леви-Стросс, С. Г. Исаев, др. Так, О. Н. Купцова отмечает, что «во многих языках слова, обозначающие маску, переводятся, как “второе лицо”, “чужое лицо”, “фальшивое лицо”», и корректирует: человек «под маской становится одновременно еще и кем-то другим»: «Культура XIX и XX веков под маской понимает не столько накладку на лицо с прорезями для глаз, сколько всю систему поведения: при определенном, “знаковом” облике персонажа подразумеваются еще и угадываемые, прогнозируемые, находящиеся в этой роли-маске поступки»<sup>1</sup>. Имена-маски актеров-людей и исполняемых ими персон в булгаковской пьесе не столько скрывают лица, сколько усиливают выразительность какой-то ипостаси в составе роли, в поведении героя. Удвоения – именованья в этом случае не скрывают лицо, а ярче обнаруживают нечто, не очень заметное в одном сюжетном воплощении.

Так, не самые заметные в развитии действия Кай и Фарра (их полные имена в перечне действующих лиц Кай-Кум и Фарра-Тете) имеют самостоятельное и важное значение в его полифонической организации и интерпретации пьесы. Созвучием имен как своеобразными масками они, с одной стороны, соотнесены с героями романа Ж. Верна «Дети капитана Гранта» Кай-Куму и Кара-Тете. С другой стороны, они охарактеризованы в афише как «положительные туземцы». В начале действия они предстают как зачинщики бунта на острове, а к финалу оказываются правителями Багрового острова. Совпадение звучания их имен с известными по роману указывает на возможность сохранения в деятельности возглавивших новое государство природы их предшественников – свирепых жюльверновских вождей.

Таким образом, в созвучии их двойных имен проявляется не только очевидная содержательная связь с жюльверновскими персонажами, но и последовательно осуществляемый драматургом в пьесе прием удвоения как принцип создания художественного целого. В «Багровом острове» «второе лицо» – имя-маска – создает возможность игры, проявления явного и неявного социального и нравственного потенциала персонажа и возможности разной оценки почти всех действующих лиц. Подчеркнуто однозначен в

---

<sup>1</sup> Купцова О. Н. Маска: лицо «другого» мира // Маска, кукла, человек. Материалы лаборатории режиссеров и художников театров кукол. М., 2004. С. 14.



проявлениях своей социальной функции только Савва Лукич (о нем ниже).

Как и в случае с фельетоном 1924 г., пьеса дает серьезные основания думать не о пародии (как считает Б. В. Соколов<sup>1</sup>), а о пародичности (по Ю. Н. Тынянову). Её объект и цель не только, не столько собственно литературные, театральные факты, сколько явления действительности, восприятие которых, благодаря культурным знакам, ассоциациям, в нашем случае, также благодаря именам, отдельным ситуациям в функциях маски, получают дополнительный художественный объем и особые возможности интерпретации.

Так, лорд Гленарван – благородный капитан и английский аристократ в романе «Дети капитана Гранта» – предстает в пьесе как прагматичный, корыстный и жесткий делец – продукт современной английской (европейской) цивилизации. Булгаковский герой от сопоставления с жюльверновским теряет в своем человеческом облике гораздо больше, чем, если бы он был назван каким-либо именем «собственным». В системе удвоений соотношенность сохранившихся в памяти представлений о жюльверновских персонажах и создаваемых под теми же именами Булгаковым<sup>2</sup> рождает игровой эффект, дает возможность резко обозначить контраст между тем, какими были литературные герои и какими стали.

Имя Лорда названо в перечне действующих лиц вторым после Геннадия Панфиловича. Еще раньше имя последнего как наиболее важного лица появляется в подзаголовке пьесы. На его характеристику как человека, ответственного за жизнь театра, работает не только его поведение в роли лорда Гленарвана в пьесе Дымогацкого, но и возникающие по ходу действия явные знаки образа-маски Фамусова. Перед началом действия, по ремарке, за сценой слышны глухие голоса, звуки музыки – репетируется сцена бала в «Горе от ума». В эпизоде появления давно и с большим опасением ожидаемого Саввы Лукича директор театра, взявший себе роль Лорда, от неожиданности, сам не замечая того, заговорил текстом грибоедовско-

---

<sup>1</sup> Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М. : ЛОКИД – МИФ, 1996. С. 30.

<sup>2</sup> Кстати, Булгаков нигде не дает абсолютного совпадения имен своих персонажей с жюльверновскими. Так, шотландский лорд, владелец яхты «Дункан» Эдуард Гленарван в афише обозначен как Эдвард Гленарван, а в действии его реплики предваряются номинацией социального статуса – «Лорд». Созвучие зафиксировано, но и различие тоже. Последнее нацеливает восприятие на поиски других, более важных расхождений, смысловых нюансов.

го героя<sup>1</sup>. Игра оттенками разных ролей расширяет содержание образа директора театра и в целом делает его неоднозначным. Он готов угождать чиновнику Савве Лукичу, выполнять любое его, даже невысказанное, требование (идеал Фамусова – вельможа екатерининских времен Максим Петрович), но его поведение определяется стремлением спасти театр как свою семью<sup>2</sup>, сохранить труппу и возможность продолжать работать – жить. Для этого нужно обеспечить идеологический репертуар, требуемый властью. В своем бедном театре Геннадий Панфилович считает каждую копейку и скряжничает (заплаты из задника одного спектакля вырезают для задника другого), но Савве Лукичу бутерброд с красной икрой приготовил. И автору выдал аванс за новую пьесу, причем заплатил твердой валютой – червонцами. Образ Геннадия Панфиловича выведен за пределы однозначно сатирической интерпретации, дает основания для выразительности более сложного – амбивалентного типа.

Определенная система в перечне и реальной смене ролей ощущается и в образе Дымогацкого. Автор пьесы, еще вчера журналист, выручая театр в отсутствие любимца публики актера Морромехова, готов сыграть главную роль в своей пьесе – проходимца при дворе Кари-Куки. Было в этом авантюрном предложении нечто, сближающее его с этим героем: рисковали и он, и театр. Но ведь не подвел, сумел сыграть – актеры-партнеры и особенно актрисы оценили его в этом качестве. Комическая многослойность, соотнесенность имен-масок псевдонима – Жюля Верна, роли, исполняемой на сцене – Кирри (и снова неполное имя означает не полное совпадение роли и исполнителя), к концу действия обнаруживает в Дымогацком еще и потенциал образа Чацкого в высшем его гражданском проявлении.

Но прежде чем завершить смену масок-смыслов текстом героя «Горя от ума», Булгаков включает в состав образа Дымогацкого зна-

---

<sup>1</sup> В ужасе от речей Чацкого заткнувший уши Фамусов у Грибоедова не сразу слышит доклад слуги о приходе Скалозуба, которого он ждал. И тем сильнее его радостная реакция, она передается через градацию глаголов: «Принять его, позвать, просить, сказать, что... очень рад» (*Грибоедов А. С. Сочинения. М.; Л., 1959. С. 31*). Булгаков дает сцену появления Саввы Лукича в той же логике эмоционального нарастания, но использует градацию еще и в информации о появлении чиновника: сначала о нем сообщает помощник режиссера в роли Паспарту, дублирует из будки суфлер, наконец, усиливая эффект, хором проговаривают актеры в ролях английских матросов с корабля. И только после этого Лорд (в маркировке Булгакова) услышал информацию и, сохраняя лицо, автоматически произносит, как формулу, выученный текст: «Слышу. Слышу! Ну что ж, принять, позвать, просить, сказать, что очень рад...» (*Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 197*).

<sup>2</sup> В фамилии Фамусов задана семантика семьи.

ки автобиографических героев «Записок на манжетах» и «Богемы». Даже для тех, кто с ними не знаком, монолог автора запрещаемой «туземной пьесы» звучит пронзительно. Маркированный именем вынужденно исполняемого «проходимца при дворе» Кири начинающий драматург выпадает из действия своей пьесы, его монолог звучит, как бред журналиста с псевдонимом Жюль Верн, в котором узнаются черты биографии и творчества Булгакова. «Чердак?! Опять чердак? Сухая каша на примусе?.. Рваная простыня?.. Прачка ломится каждый день, когда заплатите за стирку кальсон?!<sup>1</sup> Ночью звезды глядят в окно, а окно треснувшее, и не на что вставить новое. Полгода я горел и холодел, встречал рассветы на Плющихе с пером в руке, с пустым желудком. А метели воют, гремят железные листы... а у меня нет калаш!..»<sup>2</sup> Выразительность лирического монолога героя передается, в том числе, фрагментарно-экспрессивной организацией коротких предложений, знакомой по другим текстам Булгакова («Грядущим перспективам», «Запискам на манжетах»).

Дымогацкий-Кири, разрушая границы всех до сих пор явленных масок и сюжетов, оказался способен подняться на выражение напугавшего Геннадия Панфиловича нечаянного, спонтанного и от того более сильного протеста. Он направляет его в сторону «бессудной власти», бросает в лицо Савве Лукичу обвинение, почти дословно цитируя монолог Чацкого «А судьи кто?». И это «почти» срабатывает снайперски: две тонко и точно привнесенные в грибоедовский текст буквы («к» и «л») обеспечили художественный объем широкого социально-исторического и культурного содержания. Осуждение судей «времен очаковских» у Грибоедова прозвучало как обвинение тем, кто стал судьями после времен «колчаковских и покоренья Крыма» Выразительность образа Дымогацкого не исчерпывается сатирой на конъюнктурщика-драмодела (каким видело его большинство интерпретаторов пьесы советской поры). Наложением разных ликов-масок он, с одной стороны, соотносится с известными персо-

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 209. Кальсоны, их состояние – специфически автобиографическая деталь. Булгаков в письме от 19/26.04.1921 из Владикавказа просит сестру Н. А. Булгакову из его старых вещей «отобрать лучшее и необходимое из белья», «прислать хоть маленькую посылку с необходимым». «Нуждаюсь в белье» (Там же. С. 396). Эта деталь отзовется в «Днях Турбиных» в просьбе «ужасного неудачника» – комического Лариосика: какие-то злодеи украли у него в поезде чемодан с бельем, и, отправляясь в ванну, он прямым текстом в присутствии Елены просит кальсоны. Потом Чарнота в «Беге» в лимонных кальсонах (ничего другого у него нет) является в Париже к Корзухину с целью добыть денег для спасения Серафимы.

<sup>2</sup> Там же. С. 209.

нажами литературы не самого низкого ряда; с другой – укрепляется, утверждается, набирает потенциал личности творческой, судьбы реального автора пьесы<sup>1</sup>. И не только чертами самого Булгакова.

Трудно сказать, знал или не знал он о том, что на премьере «Мистерии-буфф» в 1918 г. (в постановке В. Мейерхольда) её автору – Маяковскому – пришлось играть не только роль Человека просто, но из-за неявки актеров и Вельзевула, и еще кого-то из чертей<sup>2</sup>. Таким образом, в произвольной или непроизвольной контекстуальной отсылке автора «Багрового острова» к спектаклю-манифесту театрального авангарда 1920-х гг. можно видеть своеобразный знак направления его художественных поисков или хотя бы интереса к нему. На эту мысль работает объединяющая «аллегория» Дымогацкого/Булгакова с мистерией-буфф Маяковского их условно-метафорическая форма эпической драмы, как это уже отмечалось<sup>3</sup>, а также использование метафоры крушения режима единовластия природной стихией: в одном случае (у Маяковского) – потопом, в другом (у Булгакова) – извержением вулкана.

Принцип удвоения на уровне композиции, проявленный как «текст в тексте» (при постановке пьесы – «театр в театре»), в целом был отмечен исследователями<sup>4</sup> пьесы, но не рассматривался ранее ни через призму балаганно-фельетонной выразительности, ни с точки зрения границ вводного текста. Принято считать, что в прологе и эпилоге представлен сюжет жизни театра, а с первого по четвертый акт – относительно самостоятельный *текст в тексте* о событиях на экзотическом острове. Остались незамеченными постоянные нарушения границ островной истории героями «производственной» пьесы и в то же время их принципиальная соотнесенность.

Показательны в этом плане эпизоды с появившимся в конце третьего акта Саввой Лукичом. Формально всевластный советский

---

<sup>1</sup> На амбивалентность образа Дымогацкого обращала внимание Ю. В. Бабичева, но видела в нем другую стратегию: «Комический Жюль Верн – пародийный, трагический вариант высоких образов Мольера, Пушкина, Мастера, то есть Художника, чей творческий порыв пресечен неразумным деспотизмом и своеволием» (*Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX веков. С. 97*).

<sup>2</sup> *Февральский А.* Первая советская пьеса. М.: СП, 1971. С. 73.

<sup>3</sup> *Головчинер В. Е.* В споре рождается... (О взаимодействии драматургических принципов Маяковского и Булгакова) // *Вестник ТГПУ, Томск, 1999. Вып. 6(15). С. 41–48; Она же.* Эпическая драма в русской литературе XX века. **Томск, 2007.** С. 175–193.

<sup>4</sup> В том числе: *Хатямова М. А.* Метатекстовая организация пьес М. А. Булгакова: к проблеме условности в драме // *Вестник ТГПУ. 2014. № 11(152). С. 61–62.*

чиновник является только под собственным именем для исполнения своей должности и функции «разрешить» или «запретить» пьесу, спектакль<sup>1</sup>. Но реальные его функции, его социальная суть уточняются в контексте ряда художественных деталей и ситуаций. Лорд-директор театра из желания *угодить* спрашивает, откуда тому «*угодно*» смотреть на подавление взбунтовавшихся туземцев: из партера, из ложи или прямо на сцене. Тот изъявляет желание «прокатиться на старости лет». Но как только он делает шаг на сцену – на английский корабль, отправляющийся на остров с карательной целью, сразу обнаруживается, что маской было его собственное ничего не значащее имя (Савва – от эфиопского *человек*). В произвольном жесте проявляется сущность: он сразу оказывается среди карателей и в функции карателя.

Направляясь на корабль, Савва Лукич приветствует белых арапов, как только что это сделал Лорд, и желает слышать такой же «оглушительный» ответ в свою честь. Эффект удвоения сцены в этом случае объединяет Савву с Лордом – инициатором карательной экспедиции. Статус Саввы явно повышается/понижается, когда сам Лорд-Геннадий Панфилович по-лакейски помогает ему подняться на корабль: «Пожалте, Савва Лукич, ножку не ушибите об трап». Корабль отплывает под лозунги Лорда «Вперед и смерть туземцам! Смерть Ликки и Тохонге!». Как будто одобряя их смысл, по ремарке, «красующийся на корабле» Савва завершает сцену словами: «Отличный финальчик третьего акта». В начале четвертого акта он первым сходит с корабля на берег Багрового острова и занимает пустующий трон Сизи-Бузи. Этот жест обнаруживает его стремление к безграничной власти.

Перебивки реально-театрального и условно-островного сюжетов, места размыкания их границ, как в любом балаганном представлении, используются для того, чтобы позабавить, рассмешить публику. В тексте пьесы они выполняют и другую важную функцию: в этих местах, как правило, вводится новое действующее лицо, нарастает энергия действия, меняются/добавляются новые акценты изображения, интонации.

Так, перебивка планов подготавливает первое появление Саввы Лукича на сцене. Именно в момент принятия самых решительных

---

<sup>1</sup> До появления Саввы на сцене его имя произносят с тем же подобострастием и страхом, какими окрашено звучание имени княгини Марьи Алексеевны в «Горе от ума»: «Что скажет княгиня...».

действий Лордом, когда он дает приказ освободить арапов из каменоломен, вооружить и с ними ехать на остров для подавления бунта островитян, вбегает растерянный Паспарту – слуга Паганеля с криком «Лорд! Лорд! Лорд!»

Лорд. Какая еще пакость случилась в моем замке?!

Паспарту. Савва Лукич приехали!!<sup>1</sup>.

Еще не названо имя нарушителя действия, протекающего в английском дворце, но уже проговаривается его оценка. Не видимый Лордом Савва определен им как «пакость». Этот момент вносит радующий читателя/зрителя балаганно-комический и в то же время снижающе-фельетонный эффект.

Перебивки сюжетов, выходы из одной роли в другую, обнаруживают или уточняют суть персонажей и их функций в действии, вносят новые интонации, темы. К финалу нарастает важная для Булгакова тема свободы творчества. Она концентрируется, актуализируется в обличительном монологе Дымогацкого под именем Кири, поначалу сбивчивом, но быстро обретающем отточенную формулу поэтической цитаты «А судьи кто?» (травестия текста Грибоедова – еще один пример смыслового удвоения).

Серьезные, драматические ноты врываются в балаганную стихию. Неожиданный перепад в действии был отмечен первыми критиками спектакля «Багровый остров» в Камерном театре. «В одном только месте Таиров сделал неожиданное и странное ударение. Разворачивая весь спектакль, как пародию, он в последнем акте внезапно акцентирует «трагедию автора» запрещенной пьесы, – пишет И. И. Бачелис в рецензии «О белых арапах и красных туземцах». – Линия спектакля ломается и с места в карьер скачет вверх, к страстным трагическим тонам. Из груди репортера Жюль Верна рвется вопль бурного протеста против ограничения... “свободы творчества”». Обычно на этом месте цитату её приводящие завершают. Но интересно и продолжение мысли критика: «Звучит это достаточно смешно, ибо текст роли приходит в комическое столкновение с тоном исполнения. Трагедия автора пьесы не нашла лучшей аргументации, как в крушении его мечты о зернистой икре и трости с набалдашником...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 197.

<sup>2</sup> Бачелис И. И. О «белых арапах» и «красных туземцах» // Молодая гвардия. 1929. № 1. С. 108.

Критик справедливо отмечает как особо важный момент соединение в действии комического и трагического, но оценивает его как погрешность драматурга. И. И. Бачелис акцентирует внимание на материальной стороне выражения радости автора принятой пьесы, не желая видеть, что и сам Булгаков, как над самим собой, иронизирует над помешавшимся от радости героем в момент разрешения его пьесы. Выступающий в роли Кири Дымогацкий начинает приглашать всех в гости на «новую квартиру в бельэтаже с зернистою икрой» – ею в театре только что угощали – умиловывляли, как божество, Савву Лукича. Более того, Булгаков готовит этот момент, не раз подчеркивая нищету начинающего драматурга. Для него пьеса на революционную тему – способ вырваться из нищеты<sup>1</sup>. Не случайно момент первоначального запрета Саввой Лукичом пьесы приводит Дымогацкого в состояние помешательства, полубреда: в одном ряду он называет чердак, лунный свет вместо одеяла, пожары на Мещанской, бродячих бешеных собак и солнце над Багровым островом.

Очевидная для героя связь запрета пьесы с нищетой и разрешения с возможностью изменить свое существование имеет у Булгакова реальные биографические основания. Сотрудничество с Камерным театром, как и с другими московскими театрами (с Художественным, с театром имени Вахтангова), для писателя было важно не только в творческом отношении, но, естественно, и в материальном. Наделяя историю Дымогацкого реалиями своей жизни, Булгаков распространяет принцип удвоения на себя и укрепляет ими судьбу своего героя.

Образ Дымогацкого особо выделен амбивалентностью изображения. Он появляется в действии как начинающий автор, самоотверженно бросается на помощь театру, спасает его, берясь за исполнение роли Кири в своей пьесе, спонтанно выплескивает гражданский протест против чиновничьего произвола словами Чацкого, обнаруживает биографические детали судьбы Булгакова и её перспективу.

Трансформация фельетона в пьесу привела, в том числе, к появлению в творчестве Булгакова по-особому значимых для него новых тем – творчества и судьбы художника. Они будут занимать его все больше, нарастать и укрепляться в 1930-е гг. в пьесах «Кабала святош», «Пушкин», в «Театральном романе», в романах «Мольер» и «Мастер и Маргарита».

---

<sup>1</sup> За пьесу (о «туземцах», вспомним начало «Богемы») только авансом он получил 400 рублей, а гонорар за репортажи о пожарах платят по три рубля семьдесят пять копеек, и те надо выпрашивать (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 152).

Судьба Дымогацкого, журналиста и начинающего драматурга, при всей относительной её самостоятельности вводится в театральный сюжет. Этот герой по-своему уподоблен труппе: их объединяет мотив ожидания, создающий напряжение действия. Вначале театр ждет от журналиста пьесу, потом они вместе ждут цензора-чиновника, от слова которого зависит её судьба. И все идут на чрезвычайные, авантюрные меры, добиваясь нужного для себя решения.

Закрывающая пьесу реплика директора театра: «Снять “Эдипа”... Идет “Багровый Остров!”» сегодня тоже может восприниматься неоднозначно. Лорд-директор, театр и молодой драматург под именем и в костюме проходимца Кири счастливы: уступками чиновнику с его идеологическими требованиями они добились разрешения работать – жить... Но вряд ли их торжество разделяет автор Булгаков: ради сомнительного по художественным достоинствам «Багрового острова» Дымогацкого снимается с репертуара «Эдип»<sup>1</sup>. Хотя следует отметить, что эта финальная реплика не изменяет игровой многоплановой природы пьесы. Трагедия Софокла называется «Эдип-царь». Не уточняется: её играли в театре Геннадия Панфиловича или переделку, типа «Багрового острова» Дымогацкого, каких было много в те времена<sup>2</sup>.

Поэтика пьесы позволила широко и многообразно развернуть заданные прозаическим фельетоном стратегии удвоения балаганного типа за счет полифонической организации действия с относительно самостоятельными сюжетами – островным и театральным, соответствующими им системами персонажей. Пьеса о багровом острове Дымогацкого лишается обычной для случаев «текста в тексте» герметичности. Бессчетные включения в театральную историю остров-

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 215. Показательно, что МХАТ в одно время репетировал «Прометея» Эсхила для Большой сцены и, не очень доверяя молодому автору, «Дни Турбиных» для Малой. Ситуация резко изменилась после показа К. С. Станиславскому первых двух действий пьесы Булгакова: было принято решение отодвинуть репетиции «Прометея» и готовить спектакль, который тогда еще назывался «Белая гвардия» для Большой сцены. «Эсхил уступил место Булгакову», – пишет А. М. Смелянский на стр. 91 в книге «Михаил Булгаков и Художественный театр».

<sup>2</sup> В. Шершеневич вспоминает эпизод их с Н. Эрдманом выступления на каком-то театральном диспуте против академических театров: Н. Эрдман «перечислил пьес двадцать с царскими именами... и вдруг, когда Николай на мгновение смолк, из партера ... спокойный голос добавил громко и отчетливо к списку:

– «Царь Эдип».

Убийственная соль реплики заключалась в том, что как раз тогда пошел в «Опытно-героическом театре», где я работал, мой новый текст софокловского «Эдипа».

Николай запнулся, я тоже...» (*Шершеневич В.* «Великолепный очевидец». Фрагмент // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 305)



ного сюжета и наоборот усиливают энергию и разнообразие комической выразительности.

Система удвоений создает особые основания для вариативности интерпретаций пьесы. В одной логике действие может восприниматься в перспективе превращения примитивной островной цивилизации, прошедшей недолгое искушение европейской, в советскую, устремленную к мировой революции. Финальное выражение прямо противоположной концепции истории обнаруживает вознесшийся «над островом» Савва Лукич. Появление советского чиновника на троне фиксирует его в функции полновластного повелителя острова и, соответственно, намечает возможность перерастания установившейся в советской России формы правления в доисторическую *островную* цивилизацию.

В «Багровом острове» 1928 г., поднявшем на новую художественную высоту выразительность балаганно-фельетонной поэтики текста 1824 г. с тем же названием, существенно выросли актуальность и масштаб поставленных проблем государственного устройства как проблем цивилизационных. Пьеса стала вершинным выражением гражданской позиции её автора в оригинальной, художественно выразительной авторской модели драмы. Хотел или не хотел того Булгаков, он органично для него пришел к созданию условно-метафорической формы эпической – неклассической драмы, литературное создание и театральное воплощение которой в 1920-е гг. были связаны с творчеством В. Маяковского и В. Мейерхольда<sup>1</sup> – лидеров русского авангарда своего времени.

---

<sup>1</sup> Два этих художника, каждый в своем виде искусства, наиболее явно искали возможности их обновления в ориентации на выразительность народного творчества. Принципиальной новизной творческих поисков Мейерхольда были отмечены постановки «Балаганчика» А. А. Блока (1906), программные теоретические статьи «Театр (к истории и технике)» (1908), «Балаган» (1912) и др., определяемые мыслью о том, что театру необходимо обратиться к тем народным основаниям, которые были им утрачены в период господства системы придворного театра, театра в помещении. Опору для этого он находил в статьях А. С. Пушкина, в изучении опыта народного театра разных национальных традиций. После революции он воплощал свои идеи в постановках пьес самых разных авторов, в том числе Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина, В. В. Маяковского, Н. Р. Эрдмана др. «Неподдельный интерес» проявил Мейерхольд и к Булгакову, он помогал МХАТу перед закрытым просмотром «Дней Турбиных» в привлечении нужных лиц; дважды сам обращался к Булгакову с просьбой о пьесе для своего театра. (Нинев А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов. С. 12–13). Маяковский с самых ранних статей («Искусство. Россия. Мы» 1914 г. и др.) до последнего выступления по поводу «Бани» (1930), отвергая «подражание вышедшим у “культурных” наций книгам», видел будущее литературы на путях обращения к «светлому руслу родного, первобытного слова», будущее театра – в использовании опыта балагана, театра Петрушки (Маяковский В. В. Собр. соч. : в 12 т. Т. 1. С. 17; Там же. Т. 12. С. 114).

## **«ЗОЙКИНА КВАРТИРА» В КОНТЕКСТЕ ФЕЛЬЕТОНОВ М. БУЛГАКОВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГГ.**

В отличие от «Дней Турбиных» и «Багрового острова» у «Зойкиной квартиры» нет одного очевидного претекста в творчестве Булгакова, который послужил бы основой пьесы. Среди прецедентных текстов наиболее близкими по сюжету и мотивам составители третьего тома пятитомного собрания сочинений В. В. Гудкова и А. А. Нинов называют его ранние прозаические вещи от «Дьяволиады» и «Китайской истории» до неизданного рассказа «На передовых позициях». Они приводят воспоминания Л. Е. Белозерской о знакомстве М. А. Булгакова с заметкой в «Красной газете» о том, что милиция раскрыла карточный притон, действующий под видом пошивочной мастерской в квартире некой Зойки Буяльской<sup>1</sup>.

О том, как возник замысел пьесы, Булгаков писал в «Театральном романе». Его герой вспоминает о вальсе, который звучал по вечерам из-под пола и рождал «видения»: притон курильщиков опиума, сизый дым, женщина с асимметричным лицом, какой-то фрачник, отравленный дымом, и подкрадывающийся к нему с финским отточенным ножом человек с лимонным лицом и раскосыми глазами. «Удар ножом, поток крови. Бред, как видите! Чепуха! И куда отнести пьесу, в которой подобное третье действие?»<sup>2</sup>. Выделим в этой записи акценты криминального порядка.

В. В. Гудкова и А. А. Нинов пишут, что Булгаков знал, куда отнести пьесу: в сентябре 1925 г. он уже получил за неё аванс от театра Евг. Вахтангова. Даты позволяют видеть, что работа над «Зойкиной квартирой» и «Днями Турбиных» шла параллельно, и премьеры пьес прошли практически в одно время – в октябре 1926 г.

«Зойкину квартиру» отличает от «Дней Турбиных» изображение предельно близких времени создания «дней» и героев, социально и духовно автору далеких. Даже дворянин Обольянинов не вызывает

---

<sup>1</sup> *Комментарии* // Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 621.

<sup>2</sup> *Булгаков М.А.* Собр. соч. Т. 4. С. 519.

симпатии: он показан безвольным морфинистом, и Зойка скорее говорит о любви к нему, чем испытывает её, – она, лишь иногда вспоминает о нем, настолько поглощена своим «делом». Умение играть на рояле делает его тапером в зойкином предприятии. Как знак его прошлого у него остается только деталь одежды – фрак. Думается, при рождении замысла именно он стал определяющим в характеристике этого персонажа.

К метонимии как средству фельетонной выразительности М. А. Булгаков прибегал не раз (вспомним лакированные ботинки в фельетоне «В кафе»). Подобный тип появляется в фельетоне «Человек во фраке» (1923)<sup>1</sup>. Он резко выделяется среди слушателей оперы «Гугеноты» из потока «пиджачков потертых, френчей вытертых»<sup>2</sup>. Подчеркнуто фельетонная деталь одежды как знак биографии, социального положения получит в пьесе развитие в связи с образом Обольянинова. Обращение к нему «бывший граф» он сам уподобит «бывшей курице», которую демонстрируют в зоологическом саду<sup>3</sup>. Зойка выскажется в том же плане: «Ах, Павлик, вас действительно нужно поместить в музей»<sup>4</sup>. В новой советской реальности другого места ему нет.

Не только «фрачника» и «даму с асимметричным лицом» можно найти в московских фельетонах Булгакова. Почти каждый персонаж из списка действующих лиц «Зойкиной квартиры» обнаруживает своих предшественников в фельетонах. Жители Москвы, которые были толпой, «гражданами» в фельетонах 1922–1923 гг., вышли на подмостки в 1926-м в ролях домуправа, красного спеца, государственного чиновника, ответственных и безответственных работников, фокстротчика, поэта, администратора. Это одно из оснований считать ряд фельетонов М. А. Булгакова прецедентными текстами по отношению к «Зойкиной квартире» и видеть истоки их типологии в народном творчестве.

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 257–258.

<sup>2</sup> Там же. С. 258.

<sup>3</sup> Этот момент интересен соотносённостью с финалом пьесы «Клоп» Маяковского. В нем бывший рабочий Присыпкин, размороженный в обществе будущего, единственное комфортное для себя место находит в клетке зоологического сада как пища для другого экспоната – клопа. Используемый в метафорически обобщающей характеристике персонажа прием зооморфизации из фольклорного арсенала можно рассматривать как один из частных, но показательных знаков близости художественного мышления двух драматургов.

<sup>4</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 90.

Представляется, что наиболее близкими пьесе текстами по сюжету, героям, мотивам, сквозным темам, хронотопу являются фельетоны «№13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» (1922), «Спиритический сеанс» (1922), «Москва краснокаменная» (1922), «Торговый ренессанс» (1922), «Сорок сороков» (1923), «Московские сцены» (1923), «Вопрос о жилище» из цикла «Москва 20-х» (1924). В них возникают и получают развитие мотивы «нехорошей квартиры», «фальшивой бумажки», важные в поэтике и действии комедии. То, что в рассказах и фельетонах нередко «встречаются образы, интонации, ритмические структуры из серьезной прозы Булгакова», отмечали В. В. Гудкова и Л. Л. Фиалкова – составители собрания сочинений в 5 томах<sup>1</sup>, об этом писал А. А. Нинов как комментатор, но они не связывали конкретные фельетоны с пьесой «Зойкина квартира».

В ней персонажи фельетонного типа появляются в тех же обстоятельствах и функциях. Так, председатель домкома Аллилуя приходит в квартиру Зои Денисовны Пельц как представитель новой власти, угрожая подселить в её квартиру рабочего на основании решения собрания жильцов. С тем же требованием от имени новой власти группа товарищей во главе с Швондером появлялась в квартире профессора Преображенского в повести «Собачье сердце» (1925). Но еще раньше в фельетоне «Московские сцены» с характерным подзаголовком «На передовых позициях» (1923) в шестикомнатную квартиру бывшего присяжного поверенного три года подряд, почти ежедневно, приходят «люди в серых шинелях и черных пальто, объединенных молью», девицы «с портфелями и в брезентовых плащах» с неизменной фразой: «У вас тут комнаты...». В ответ им предъявляются удостоверения, портреты К. Маркса, Л. Троцкого и А. Луначарского. Борьбу за квадратные метры в фельетоне хозяин проигрывает из-за того, что знакомый «домовой» оказался «трусом и мерзавцем»: в списке жильцов хозяина квартиры он не поместил кузена и кузину как служащих и теперь его «обложили»<sup>2</sup>.

В фельетоне объектом осмеяния оказываются не только те, кто приходит уплотнять, но и те, кого уплотняют. Описание того, как хозяин шестикомнатной квартиры превращал ее в трехкомнатную, как своими руками, создавал «чертову тесноту», прописывая на эту жилплощадь кузена из Минска и кузину с Плющихи, как он предусмотрительно запасался нужными «бумажками», – все это отмечено знаками фельетонной выразительности. Перипетии с решением про-

<sup>1</sup> *Комментарии* // Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 708.

<sup>2</sup> Там же. С. 294.

странственных проблем в московских фельетонах часто дают основание для представления нравственной деградации «бывших».

Тема уплотнения, как и её своеобразный вариант – бездомность, оказывается гораздо шире, чем представление судьбы «бывших». Её можно считать сквозной в творчестве Булгакова. Явления уплотнения/бездомности становятся знаками разрушения прежнего образа жизни и создания нового с неизбежными управдомами, соседями-доносчиками, кухарками типа Аннушки Чумы («Мастер и Маргарита»).

В поэтике фельетонов Булгакова уплотнение/бездомность напрямую связаны с темой «нехорошей квартиры». В «Московских сценах», «Москве 20-х», «Самогонном озере» она трактуется в аспектах тесноты, появления в *своем* пространстве *чужих* лиц и в оценке автора приобретает inferнальные черты («№13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Спиритический сеанс»). Первым эту черту поэтики булгаковских фельетонов отметил современник писателя, его постоянный оппонент, критик И. М. Нусинов: «"Ведьмы" пришли на смену прекрасному уюту Турбиных»<sup>1</sup>.

«Чертовщина» у Булгакова порождена советской реальностью. Она, по словам Ю. К. Щеглова, имеет обманчивую видимость порядка, ибо основана «на извращении всех человеческих понятий и норм», и потому имеет характер злокачественный<sup>2</sup>.

Новый порядок как разрушающая сила напрямую оказывается связанным с темой ада/преисподней. Эта тема начинает разрабатываться в серии фельетонов и фельетонов-очерков 1922–24 гг., а затем обнаруживается в пьесе «Зойкина квартира» (позже в романе «Мастер и Маргарита»). Этот аспект замечен даже в тех текстах Булгакова, в которых идет речь о том, как отстраивается и хорошеет Москва после «голодных времен».

Булгаковские фельетоны московского периода показывают причудливое соединение советского быта с приметами прошлой жизни. В месте этого соединения или, напротив, разъединения возникает мотив *ада*, *чертова места*. В некоторых фельетонах этот мотив возникает по отношению к Москве как к городу вообще.

«Решительно скажу: едва / Другая сыщется столица, как Москва»<sup>3</sup>, – «подправляя» А. С. Грибоедова, Булгаков делает эти строки эпиграфом к циклу фельетонов-очерков «Сорок сороков», в которых

<sup>1</sup> Нусинов И. М. Путь Булгакова // Печать и революция. 1929. № 4. С. 46.

<sup>2</sup> Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. М., 2012. С. 417.

<sup>3</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 278.

показана *другая* столица, от «голых времен» до эпохи нэпа. Другая уже потому, что возникает сразу как inferнальное пространство. В первой панораме Москва предстает сначала как «глыба *мрака* и три огня»<sup>1</sup>. Затем пейзаж меняется: «не то *дым*, не то *туман* стлался над ней»<sup>2</sup>. В третьей панораме столица видится как трепещущие «то желтые, то белые *огни* в черно-синей ночи»<sup>3</sup>. Появляются и соответствующие звуки: скрежет трамваев, гул улицы, крики мальчишек – разносчиков газет.

- Москва звучит, кажется? – неуверенно сказал я<...>
- Это – нэп, – ответил мой спутник, придерживая шляпу.
- Брось ты *чертовое* слово! – это вовсе не нэп, это сама жизнь<sup>4</sup>.

Булгаков обыгрывает/уточняет противопоставление нэп – чертовое слово: «это сама жизнь». Жизнь с гремящими трамваями, с гудящей и шаркающей толпой, с электрической вывеской «Реклама» в четвертой панораме противопоставляется безжизненному пространству, не пригодному для жилья в панораме первой. И жизнь столицы 1923 г. постоянно маркируется чертами ада – фиксируются *мрак*, *дым*, *огни*, *гул*. Важен еще и ракурс, который выбирает фельетонист: звук идет снизу, из чрева Москвы; можно думать, что и тепло – от печей ада. Знаки ада сохраняются в выводе: «Москва – *котел*: в нем *варят* новую жизнь»<sup>5</sup>.

Москва для Булгакова первой половины 1920-х гг. – время поисков заработка, съемных квартир, жизни впроголодь – ад. «Самый ужасный вопрос в Москве – квартирный», – писал он в одном из писем сестре<sup>6</sup>. К своей бездомности этой поры художник возвращался на протяжении всей творческой жизни. Квартира в аспектах хронотопа не просто превращается в «нехорошую квартиру», но и противопоставляется дому<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 278.

<sup>2</sup> Там же. С. 279.

<sup>3</sup> Там же. С. 281.

<sup>4</sup> Там же. С. 280.

<sup>5</sup> Там же. С. 280. В «Сорока сороках» Булгаков уподобляет фельетон киносценарию (тот же принцип применен в «Дьяволиаде»). Автор наблюдает Москву с крыши дома Э. К. Нирензее (Б. Гнездиновский пер., 10 – в этом доме помещалась редакция газеты «Накануне»). Отсюда же бросается на московскую мостовую главный герой «Дьяволиады» Коротков.

<sup>6</sup> Там же. Т. 5. С. 413.

<sup>7</sup> О противопоставлении дома – квартире как антидому писал Ю. М. Лотман, размышляя о художественном пространстве романа «Мастер и Маргарита». Эту оппозицию он рассматривает в ряду универсальных, определившихся в мировом фольклоре, прояв-

Процесс превращения города и дома в «адово место» показан в фельетоне «№13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» (1922). Его можно с полным правом считать основным прецедентным текстом комедии. С «Зойкиной квартирой»<sup>1</sup> его сближают хронотоп, частично, система персонажей и авторская позиция.

Исходная картина в начале фельетона-очерка не просто рисует быт старой Москвы. Дом предстает как герой фельетона. «Так было. Мышасто-серая пятиэтажная громада загоралась ста семьюдесятью окнами на асфальтированный двор с каменной девушкой у фонтана...<...> Ах, до чего был известный дом. Шикарный дом Эльпит»<sup>2</sup>. По замечанию Н. В. Березиной, исследовавшей хронотоп ранней прозы М. А. Булгакова в лингвистических аспектах, все характеристики «мышастой громады» в фельетоне: и размеры дома, и цвет, и его повсеместная известность, и роскошь – объединяются текстовым смыслом «обладающий чем-либо в большом количестве»<sup>3</sup>. Но важно и другое: «громада» отмечена знаками домашнего уюта: лампы, абажуры, печи, часы, а снаружи – девушка у фонтана. Предметный мир создает прошлое дома Эльпит почти как волшебное пространство.

В пьесе внушительные размеры дома отмечает Аметистов в разговоре с управдомом: «Громадный у вас дом, товарищ дорогой. Такой громадный!». Размеры все еще поражают, но теперь пространство дома воспринимается иначе. «И не говорите. Прямо мученье», – отвечает Аметистову Аллилуя<sup>4</sup>.

Процесс превращения строения, предназначенного для жилья, в «антидом» (Ю. М. Лотман) задан скрытой дихотомией в названии: дом – рабкоммуна. Важен и номер дома – 13, т.е. чертова дюжина.

---

ляющихся в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, М. А. Булгакова. «Квартира становится средоточием аномального мира. Именно в ее пространстве пересекаются проделки inferнальных сил, мистика бюрократических фикций и бытовая склока» (Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 457–463).

<sup>1</sup> В обоих случаях речь идет о знаменитом доме на Большой Садовой, 10, где жил и сам Булгаков. Знаменит он был жильцами и гостями. По некоторым сведениям, до революции здесь жил художник П. П. Кончаловский, к которому приходили Ф. И. Шаляпин, С. Т. Коненков. Дом до революции принадлежал табачному магнату, владельцу фабрики «Дукат» – Пигиту. В доме слышна была музыка из сада «Аквариум», который находился вблизи, об этом упоминается в фельетоне и в комедии; в романе «Мастер и Маргарита» в нем располагается варьете, где Воланд и его свита устраивают сеанс черной магии.

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 2. С. 242.

<sup>3</sup> Березина Н. В. Хронотоп ранней прозы М. А. Булгакова. Лингвистический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. 20 с.

<sup>4</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 97.

Это число вынесено в начало названия. Все знаки преобразования идут по линии утраты положительных коннотаций и нарастания знаков inferнальности. Устроенный быт эпохи Эльпита сменяется разорением в эпоху Рабкоммуны: происходит замена/подмена предмета хорошего качества – худшим. Хотя кое-какие «вещи остались», но в доме № 13 они уже о незыблемости, вечности и «мудрости» не говорят. Их неизменность в квартирах объясняется просто: «вывезти никому не дали». «Во всех 75 квартирах оказался невиданный люд. Пианино умолкли, но граммофоны были живы и часто *пели зловещими голосами*. Поперек гостиных протянулись веревки, а на них сырое белье. *Примусы шипели* по-змеиному, и днем и ночью плыл по лестницам щиплющий *чад*. Из всех кронштейнов лампы исчезли, и наступил ежевечерно *мрак*. В нем спотыкались тени с узлами и тоскливо вскрикивали: «Мань, а Ма-ань! Где же ты? *Черт* те возьми!»<sup>1</sup>

Через три года подобные описания фельетона превратятся в ремарки «Зойкиной квартиры»: во дворе из граммофона будет звучать голос Шаляпина, поющего куплеты Мефистофеля, Манюшка будет служить горничной у Зойки, а веревки с бельем протянутся в прачечной китайцев, там же будет гореть керосиновая лампа. Пьеса вырастает из фельетонов, сохраняя преимущественно фельетонную выразительность. За три года, что отделяют фельетон «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» от комедии, в облике дома и в положении его жильцов произошли решительные изменения. К началу действия квартира еще сохраняет признаки Дома – здесь звучит рояль, поют романс Рахманинова. Ее еще отделяют от улицы и дворов темные шторы, но уже во втором действии первый план занимают манекены, которые теснят пространство жизни. Изменения по линии живое/мертвое в «нехорошей квартире» стали происходить, как только на стене повесили портрет Карла Маркса<sup>2</sup>.

«Квартира» в сильной позиции названия пьесы изначально задает мотив антидома. Inferнальное в фельетонах Булгакова связывается с советским порядком в образе председателей и членов домкомов, а также в обезличенном виде – с документами, расписками,

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 244.

<sup>2</sup> Функция портрета вождя та же, что фальшивой бумажки, – охранительная в определенных ситуациях. Ср.: герой комедии Н. Р. Эрдмана «Мандат» (1925) Павел Гулячкин пристроил портрет Маркса к обратной стороне картины «Вечер в Копенгагене», чтобы переворачивать её в соответствии с тем, кого он увидит подходящим к своим дверям.



словом, «окончательными бумажками», которые должны удостоверить личность, подтверждать какие-то права (например, на жилплощадь). Они порой обнаруживают основание думать о *манускриптах* как сигналах вечного сюжета договора человека с дьяволом<sup>1</sup>.

В первой картине Зойка действует в функциях беса – подкупает Аллилуя, как до начала действия – коммерческого директора Гуся-Ремонтного. Сохраняя за собой квадратные метры квартиры, она сначала поражает председателя домкома знанием номеров купюр, которые были им получены в качестве взятки от Гуся. Потом предъявляет ему «документик» от того же Гуся – «разрешение» на создание в квартире пошивочной мастерской и окончательно подкупает – «покупает» Аллилуя, заставляя его взять пятитысячную купюру под видом ненужной ей, непригодной, фальшивой. Пораженный её способностями домком восклицает в середине диалога: «Вы, Зоя Денисовна, с нечистой силой знаете, я давно заметил»<sup>2</sup>.

В глазах Аллилуи зойкины «бумажки» и её умение ими пользоваться выступают знаками чёрта. Второй раз Зойку назовет «чертом в юбке» Алла Вадимовна, которую хозяйка квартиры соблазнит деньгами, Парижем и фактически принудит поступить в ее «веселый дом» не только в роли манекенщицы.

Цель затеянной Зойкой аферы – превратить жилые метры в «*доходное место*» посредством организация на них «веселого дома», как назовет её предприятие Гусь. Оно, по ее расчетам, должно принести миллион франков к Рождеству и позволит уехать в Париж с возлюбленным – графом Обольяниновым. Средства достижения этой цели она находит не просто низменные, но криминальные.

О намерениях Зойки узнают еще два человека: Обольянинову замысел открывает сама хозяйка квартиры, Аметистов подслушивает их разговор за дверью. С этого момента оба выступают в функциях ее помощников, в логике поэтики «закатного романа» – в качестве свиты «чорта в юбке». Оба – из «бывших», из прошлой жизни Зойки. Но Обольянинов в силу разных причин и, главное, в силу своей болезни не может быть надежным партнером в предприятии: он вял, безынициативен, морально опустошен, раздавлен реалиями жизни и годится только на роль тапера-аккомпаниатора. С ним свя-

---

<sup>1</sup> О трансформации сюжета договора человека с дьяволом на материале пьес В. Маяковского и Н. Эрдмана см.: *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. С. 153–175.

<sup>2</sup> *Булгаков М. А.* Собр. соч. Т. 3. С. 81.

зана линия, ведущая к смерти: он изначально связан с *чужими* – китайцами, которые готовят необходимые ему дозы морфия. Аметистов, напротив, полон жизненной энергии, инициативен, умеет приспособиться к любым условиям и при этом *чертовски* обаятелен. Он буквально с порога предлагает себя на место «опытного прохвоста», как аттестует должность администратора в зойкином предприятии Обольянинов. Тем не менее Зойка не сразу соглашается принять предложение Аметистова. Его внезапное, неожиданное и нежелательное появление (буквально с того света: «Тебя же расстреляли в Баку, я читала!»<sup>1</sup>), приводит её в замешательство. Но она воспринимает его как знак судьбы («Судьба – это ты!», «видно, придется мне еще нести мой крест»<sup>2</sup>). Поэтому, а не только из-за угроз Аметистова донести на нее «в Гепеу», она принимает его в свое дело. Взвзвись в Москве неизвестно откуда, под чужим именем, он поселяется в её доме. Зойке не хватало деятельного помощника для воплощения её планов, драматургу – героя с более сильной дьявольской энергией.

Именно энергия «кузена» Зойки, так он представился Обольянинову при своем появлении, его артистический дар превращают квартиру в привлекательное *место* для определенного круга лиц. К середине действия «гениальный» Аметистов своей активностью не вытесняет, но заменяет Зойку в ключевых сценах организации работы «пошивочной мастерской». Это видно в главном событии, к которому были направлены усилия Зойки, – в демонстрации нарядов из Парижа с элементами кабаре, поцелуями с аукциона, фокстротчиками и кокаином (этот эпизод получит развитие в сцене варьете в романе «Мастер и Маргарита»).

В фигуре Аметистова Д.С. Лихачев видел предтечу Остапа Бендера<sup>3</sup>. Но в аспектах нашего анализа важнее то, что Аметистов –

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 92. Сообщение о расстреле в газете можно трактовать по Ю. М. Лотману, как необыкновенное происшествие (Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 482–494).

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 93.

<sup>3</sup> «Истинного предшественника (Остапа Бендера. – В. Г., Т. В.) легко узнать по «мелочам», это Аметистов в пьесе Михаила Булгакова «Зойкина квартира». Дело не только в том, что оба героя – дельцы, нахалы, прожектеры, но в том еще, что оба стремятся устроить свое благополучие с помощью женщин, оба в прошлом провинциальные актеры и не брезгают шулерством, у обоих нет багажа, оба имеют что-то зеленое в своем костюме, оба испытывают недостаток в белье, у обоих своеобразная манера говорить – отрывочная и афористичная, у обоих поразительная самоуверенность и т. д., и т. п.» (Лихачев Д. С. Еще раз о точности литературоведения (заметки и соображения) // Русская литература. 1981. № 1. С. 84–88).

предтеча и развитие образа балаганного Кири-Куки («Багровый остров») и особенно главы inferнальной инстанции в «Мастере и Маргарите» – Воланда. Они определяются по тем же «мелочам», о которых упоминает ученый. Наличие чемодана, макароническая (ужасное французское произношение) и в то же время афористичная речь, нехватка брюк, «гениальное» хвастовство и вранье, должность администратора («прохвоста») сближает Аметистова с «проходимцем при дворе» Кири-Куки. Появление из ниоткуда – прямо с вокзала как топоса границы между мирами (если иметь в виду, что Аметистова, согласно известной Зойке газетной информации, расстреляли), изобилие справок, мандатов («фальшивых бумажек»), множество имен, определенного типа бездомность найдут свое развитие и завершение в образе Воланда. В «Зойкиной квартире» драматург создает образ, который позже с другой степенью убедительности проявится в Воланде. Организация и конференс, дефиле, аукцион по продаже поцелуя Лизоньки превосхищают сеанс черной магии в варьете.

Появление «администратора Александра Тарасовича Аметистова, 38 лет» в «нехорошей» квартире сразу отмечено как знаками балаганной поэтики, так и inferнальными мотивами. С одной стороны, линия балаганного «низа» акцентируется в сцене встречи с Зойкой просьбой о брюках, и она дает ему «великолепные брюки» Обольянинова, ненамеренно сближая членов «свиты». Брюки оказываются в клеточку; ближе к финалу «беспартийные штанишки» он обменивает на фрак. С другой стороны, Аметистов приходит с улицы, проникает в квартиру без стука, без звонка, как нечистая сила, подслушивает важный для него разговор, умело использует полученную информацию. В его чемодане – поддельные мандаты, портреты вождей и шесть колод карт, скорее всего крапленых. Музыкальный ряд, сопровождающий его появление, также наводит на мысль о «черте из табакерки». Во дворе, названном в первой ремарке «страшной музыкальной табакеркой», Шаляпин из патефона поет куплеты Мефистофеля, а кто-то «тонким» и «глупым» голосом запекает: «Вечер был, сверкали звезды, на дворе мороз трещал, шел по улице...». В этот момент, как актер на реплику, входит в дом Аметистов и допевает: сначала «малютка», потом «сирота». Фактически он таким образом представляется читателю/зрителю. В песне идет речь

о сироте, которого оберегает Бог, но существует и пословица «не так страшен черт, как его малютки»<sup>1</sup>.

Обе линии Аметистова, балаганная и инфернальная, будут нарастать в развертывании действия, усиливая и оттеняя друг друга, превращая «сироту» и «кузена» в «гениального» организатора дьявольского балагана. Постоянно меняющий маски, имена, Аметистов бликует и блефует; уловить, где он настоящий, трудно. Его образ реализуется в логике постоянного этического снижения.

Неожиданным фактом появления в квартире Зойки этот герой может быть сближен с явлением Лариосика у Турбиных: также с вокзала, также сообщает, что его обокрали в дороге, также ему выдают из одежды нечто для нижней половины тела. Но в отличие от багажа Лариосика, в чемоданах Аметистова не тома Чехова, а игральные карты, куча удостоверений и справок на все случаи жизни: выкрутится из любой ситуации. Да и приехал он в Москву с другими целями: укрыться от правосудия. «Гуманные штанишки», которые ему одалживает Обольянинов, напоминают о «беспартийном пальтишке» Шервинского. Но если Шервинский может только прилгнуть, то Аметистов вороват: он в свое время унес алмазное кольцо Зойки.

Аметистов избыточен, как балаганный герой, и эта избыточность проявляется как в его любимой поговорке «расскажу – рыдать будете», так и в сочинении собственной биографии. Алле Вадимовне сообщает, что он бывший кирасир, Обольянинову рассказывает об имени в Пензе с белыми колоннами, Гусю представится этнографом, который «много скитался» по Китаю. Своей энергией вранья Аметистов ошеломил не только Аллилуя (как «старый большевик», «боевик», «массовик» он представляет «в лицах» вымышленный разговор с Михаилом Ивановичем Калининым), но и недоверчивого Обольянинова. Бывший граф назвал его «выдающимся человеком», признал за ним гениальность, в том самом смысле, в каком корреспондент «Нью-Йорк таймс» в фельетоне «Багровый остров» называл Кири «гениальным мошенником».

---

<sup>1</sup> У Н. С. Лескова в рассказе «Зимний день» упоминается эта пословица по отношению к толстовцам в значении, несколько отличном от поговорки «не так страшен черт, как его малюют». (Лесков Н. С. Собр. соч. : в 12 т. М., 1989. Т. 12. С. 7). Н. И. Коновалова приводит китайский аналог поговорки в том же значении: «Легче увидеть самого Янь Уан, чем справиться с чертенком – трудно справиться с теми слугами, которые обижают, пользуясь властью своего хозяина. <...> батюшка ЯньУан – дух, управляющий адом, в предании буддизма. Ср.: не так страшен черт, как его малютки» (Коновалова Н. И. Метафорический параллелизм в русских и китайских паремиях // Уральский филологический вестник. Екатеринбург. 2012. № 3. С. 213).

Но основная черта, которая отличает Аметистова от Кири-Куки и других персонажей пьес Булгакова, – бесовская энергия, притягивающая губительную силу нечистых и нечестных денег. До определенного момента «кузен» Зойки подчиняет своей воле и китайца Херувима. Но в финале пьесы Аметистов оказывается бессильным перед криминальной силой страсти китайца к Манюшке. «Этого в программе не было!» – комментирует он убийство Гуся. При этом ему удается избежать ареста и в Зойкиной квартире. Драматург второй раз спасает Аметистова в силу его артистического дара, его находчивости, а Обольянинова подводит под арест и фактически обрекает на смерть (без морфия в изоляции тот уже не сможет обходиться).

Прием замены/подмены был отмечен в прецедентном фельетоне о доме 13. В пьесе он использован на всех уровнях действия в логике смены *наличия – отсутствием, живого – мертвым*. Во дворе уже нет фонтана; живой голос Шаляпина, некогда звучавший в доме, заменен механическим из граммофона. Волшебство музыки в первом акте сменяется во втором треском швейной машинки.

Та же замена/подмена происходит и в отношении тех, кто приходит в квартиру. В гостиной появляются дамы, похожие на манекены, и манекены, похожие на дам. У дам нет имен – в списке действующих лиц они поименованы как «1-я безответственная дама», «2-я безответственная дама» и «3-я безответственная дама». От «ответственной» Агнессы Ферапонтовны все трое отличаются только более низким служебным положением их мужей, меньшим доступом к благам жизни, в том числе невозможностью бывать за границей. Одежда, которая во время примерки дробится на названия деталей (воротники, фалды, банты и прочее), обезличивает, делает дам похожими друг на друга. Отличают их только карикатурные приметы (у одной «зад, как рояль», у другой «скулы широкие», у третьей – зависть в глазах).

Процесс замены/подмены концентрируется в ситуации, когда ателье по пошиву «прозодежды» превращается в место развлечения. Некий Иван Васильевич, домовладелец из Ростова-на-Дону, сначала Херувима принимает за женщину, потом манекен за даму, наконец, танцует и разговаривает с манекеном, как с живым человеком. В его пьяном монологе звучит претензия обманутого клиента: «К кому ни ткнешься, все не мадам, да не мадам... а сулили девочек»<sup>1</sup>. Здесь нет людей – все уподоблены маскам. Сам Иван Васильевич, несмотря на

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 133.

то, что имеет имя, в плане действия – маска, зафиксированная в списке действующих лиц как «Мертвое тело».

«Производственный» второй акт выстроен по принципу «монтажа аттракционов» (С. М. Эйзенштейн). В квартиру к Зойке идут не только за модными нарядами, сюда приходят наниматься на работу: слышны бесконечные звонки, голоса за сценой. Аметистов снует, как челнок, между полуодетыми дамами (идет процесс примерки) к двери и обратно. Внесценические голоса врезаются в разговор Закройщицы и Швей с дамами, так же, как и голоса точильщиков ножей, паяльчиков самоваров, покупателей примусов прерывают на улице куплеты Мефистофеля в первой ремарке. Вновь возникает ощущение «страшной музыкальной шкатулки». Пустые разговоры о манто, шляпках, прическах, зарплатах мужей-чиновников перемежаются со стонами невидимых москвичей снаружи. Трижды, рефреном (с небольшими изменениями) слышен их вопль о заколдованном круге: «...на бирже говорят, дайте удостоверение с места службы, тогда запишем. А пойдешь наниматься, говорят, дай с биржи. Что ж, удавиться мне прикажете?»<sup>1</sup>.

Монтаж реплик с улицы отсылает к ряду фельетонов, где Москва *звучит* не менее странной симфонией, чем Константинополь в «Беге». Кажется, будто вся *другая* столица втекает в квартиру-ателье, как в воронку. И днем, и вечером. Но вечером втекают другие люди: уже не швеи и жены нэпманов, а сами нэпманы, бывшие присяжные поверенные, а ныне советские чиновники, красные спецы, музыканты, поэты и люди странных занятий – курильщики опиума, дамочки, которые по воле Зойки становятся *манекеницами*.

С появлением этой пестрой компании завершается превращение квартиры в антидом: ночью гремит фокстрот, все танцуют и нюхают кокаин. Омертвление пространства начиналось с водружения портрета Маркса в гостиной – вождь занимает место предполагаемых родственников. Перед приходом Гуся Аметистов снимает портрет с бородой, на его место водружает обнаженную нимфу кисти неизвестного художника. Происходит балаганно-фельетонное удвоение: *чертово место* наделяется чертами *рая*. Но рай этот ложный. В нем все покупается и продается: наряды, поцелуи, любовь.

Фельетонно-сатирическое представление Москвы и новой действительности в пьесе завершается аукционом за поцелуй Лизаньки, организованным «гениальным прохвостом». Зойка с Аметистовым пытаются

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 100.

ся втянуть в него всех гостей. Но ложный рай становится *адам, чертовым местом* в момент появления китайцев Газолина и Херувима.

С ними связана особенно заметная криминальная линия пьесы. Едва намеченная приходом китайцев с морфием в квартиру Зойки в первом действии, она в финале вытесняет, поглощает фельетонно-балаганное его направление. Чертова сила Зойки помогает ей справиться с Аллилуей, может заставить работать на её интересы Гуся. Она может принудить Аллу Вадимовну поступить на работу в её «веселый дом». Но смертоносная, криминальная сила, явленная в образе Херувима, ей не подвластна. Драматург уводит хозяйку квартиры на второй план, на первом оказываются два китайца, устраивающие поножовщину из-за горничной. Они наводят на квартиру бандитов, которые являются под видом комиссии из Наркомпроса и грабят Зойку.

В результате фельетонное содержание и соответствующая техника обозначения типов оформились в пьесу по мотивам криминальной хроники, о том, как в квартире Зойки Пельц был зарезан коммерческий директор Гусь-Ремонтный. Сама Зойка как героиня была интересно заявлена в первом диалоге с домкомом Аллилуей. В следующей сцене с больным и безвольным Обольяниновым её энергия не может реализоваться: он не способен её поддержать. Эта функция отдана появившемуся Аметистову. Он практически замещает и Зойку в традиционно аристотелевском – линейном действии пьесы. Во второй половине оно связано не столько с героиней, сколько, оправдывая название, с её квартирой как местом действия. Множество появляющихся в квартире лиц в художественном плане оказалось едва намечено, если не просто названо. Акцентирован только результат. При этом возмездие за организацию притона приходит не со стороны государства: обозначенные именами товарищи Пеструхин, Толстяк, Ванечка на деле оказываются ряжеными – такими же уголовниками, как направившие их китайцы.

«Зойкина квартира» имела успех у зрителей в силу криминальной истории нэповского времени в её основе, остроумного авторского текста, блестящего коллектива актеров, занятых в спектакле театра им. Вахтангова (Зойку играла прославленная Турандот – Ц. Мансурова). Сколько-нибудь заметных – даже отрицательных – рецензий спектакль не оставил. Думается, эта пьеса интересна не столько особыми достижениями драматурга, сколько первым завершённым опытом переработки материала фельетонов в пьесу, рядом намеченных типов, ситуаций, которые получают развитие в романе «Мастер и Маргарита».

## КОМИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ В ПОЭТИКЕ ПЬЕСЫ «ДНИ ТУРБИНЫХ»

Пьеса «Дни Турбиных» интересует исследователей творчества Булгакова, как правило, в серьезном модусе её содержания: в связи с проблемами её создания на материале романа и перипетиями доработки МХАТом, в связи с позицией автора и его героев, их политическим/нравственным самоопределением в остродраматической ситуации смены государственной власти в России. Однако анализ поэтики пьесы обнаруживает в ней также системное использование выразительных возможностей комического. Показательно, что на репетиции первых двух актов спектакля первой реакцией К. С. Станиславского как зрителя отмечен смех. «Станиславский был одним из самых непосредственных зрителей. На показе «Турбиных» он открыто смеялся, плакал, внимательно следил за действием...», – приводит А. М. Смелянский<sup>1</sup> записи очевидца этого события П. Маркова

Нам интересны природа, градации и функции комического в поэтике пьесы для уточнения её интерпретации и осмысления места драматурга в творческих исканиях эпохи.

Избегавший участия в театральных дискуссиях 1920-х гг. Булгаков не раз высказывал в личных беседах, в письмах, в фельетонах и сатирических повестях негативные оценки мейерхольдовского театра<sup>2</sup>. Но художественная реальность его собственного творчества, и пьеса «Багровый остров» с особой очевидностью свидетельствуют о том, что как драматург он сближался в направлении своих творческих поисков с театральным авангардом не только разработкой принципов полифонического действия и монтажной композиции своих пьес 1920-х гг., но и использованием самого широкого спектра комического, в том числе его возможностей, восходящих к народной

---

<sup>1</sup> Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 89

<sup>2</sup> И сам Мейерхольд не раз становился мишенью булгаковских стрел. В «Биомеханической главе» из цикла фельетонов «Столица в блокноте» (1922) автор под маской рабочего описывает свое впечатление от постановки «Великодушного рогоносца». В сатирической повести «Роковые яйца» (1924) упоминается «погибший» при постановке «Бориса Годунова» Мейерхольд.



культуре, к выразительным возможностям балагана, которые разрабатывали наиболее близкие Мейерхольду драматурги, из современников – Маяковский и Эрдман.

Начало пьесы «Дни Турбиных» как будто специально демонстрирует расхождение ментальных установок автора и его реальной художественной практики на уровне аудиальных сигналов, что для Булгакова – тонкого ценителя музыкального искусства – принципиально важно. Первая ремарка фиксирует привычное и естественное для дома Турбиных звучание часов – механизма, отмеряющего время (категории, отмеченной в названии пьесы словом «дни»). «Часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини»<sup>1</sup>. Служебный в драме авторский текст задает устойчивые знаки дворянской культуры дома. Но собственно действие начинается с контраста этой «нежной» мелодии: звучит под собственный аккомпанемент – под гитару – живое пение Николки совершенно другой природы.

Хуже слухи каждый час  
Петлюра идет на нас!  
Пулеметы мы зарядили,  
По Петлюре мы палили.  
Пулемет-чики-чики...  
Голубчики-чики...

Николку резко обрывает старший брат Алексей: «Черт тебя знает, что ты поешь! Кухаркины песни. Пой что-нибудь порядочное»<sup>2</sup>. Что больше вывело из себя Алексея: содержание песни, напоминающей о реальном ужасе – наступлении Петлюры, или нелитературный текст<sup>3</sup>, не вполне ясно. В качестве противопоставления прозвучавшему пению в диалоге возникает слово «опера», имя Шервинского, который в финале собирается дальнейшую жизнь связать с оперной сценой. Но тип пения Николки, воспринимаемый старшим братом как явление *другой* культуры, получает развитие, и не в одном эпизоде.

---

<sup>1</sup> Показательна смена музыкального текста, исполняемого часами: в романе «Белая гвардия» «часы играли гавот». Минуэт, как и гавот, восходит к хороводным крестьянским танцам, но в практике придворных балльных танцев в XVIII в. он стал отличаться изяществом и грацией.

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 8.

<sup>3</sup> «Кухаркина» – *другая* культура, культура социальных низов, осязаемая в игровом использовании словаря и синтаксиса, звуковых повторах – наивной имитации пулеметной стрельбы.

Алексей просит Николку спеть «веселую», и тот запекает «Съемки» – популярную, переделываемую для себя юнкерами разных родов войск песенку про летние учения за городом, про «дачников, дачниц», про «любимую / буль-буль-буль бутылочку / казенного вина». Её текст – самодельной, по типу фольклорного, того же типа, что и в первой песне: их с очевидностью сближает подчеркнуто игровое содержание, а также повторы синтаксических конструкций, звуковых комплексов. Но вторая не вызывает негативного отношения старшего брата: он и сам пел её в бытность юнкером. *Другая* культура, далекая от искусства менуэта, уже вошла в дом, в быт Турбиных и людей их круга.

Это станет особенно ясно в сцене импровизированного застолья с хоровым пением хозяев и гостей «Песни о вешем Олеге»<sup>1</sup>. Если первая песня стала предметом некоторого расхождения братьев в её оценке, то «Песнь» дружно подхватывают все участники застолья. Устоявшийся как литературная классика текст Пушкина введенным в него совершенно чужеродным припевом «присваивается» другим поколением, становится основой песни-марша, очень любимой в военных среде. В таком виде она появляется, по разной информации, среди кадетов, юнкеров в XIX в.; в годы Первой мировой войны уходит в солдатскую массу и долго сохраняется в армейской среде<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Показательно, что живой интерес к разным явлениям музыкальной культуры характеризовал и семью, в которой вырос будущий писатель. Его родственница, Е. Земскова, позже вспоминала, что все Булгаковы были музыкально одаренными людьми, серьезно учились, играли на разных инструментах, ходили на симфонические концерты, больше всего любили оперу, много пели дома. «Пели хором "Выхожу один я на дорогу", "Вечерний звон", а наряду с этим "Крамбамбули", "Антоныча", "Цыпленка", любили петь солдатские песни, чаще других "Песнь о вешем Олеге"... ». (Земскова Е. Театр в жизни молодого Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: СТД, 1988. С. 206–207)

<sup>2</sup> В XII главе романа Д. Фурманова «Чапаев» (1923) идет речь о том, как проходила жизнь в полку после боев: были игры, была и «охота попеть...– затыгивали такую, что знали все, и полк сливался в дружной песне <...>. За последние месяцы привились две новые песни, где больше всего нравились припевы... Мотивы старые, а слова – заново. Первый припев был таким образом сработан из старого:

Так громче, музыка, играй победу.  
Мы победили, и враг бежит-бежит-бежит...  
Так за Совет народных комиссаров  
Мы грянем громкое ура-ура-ура!

Слова тут пелись ничего не значащие – хорошая песня еще не появилась, но припев... припев пели удивительно» (Фурманов Д. Чапаев. Красный десант. Мятёж. Л.: Лен-издат, 1972. С. 212–213). Есть множество записей «Песни о вешем Олеге» в исполнении мужских хоров на YouTube. В том числе сохранилась её запись как военного марша Хором Донских Казаков (русских эмигрантов) под руководством Сергея Жарова. Они поют

У Булгакова её с энтузиазмом поют подвыпившие, разгоряченные встречи старшие офицеры. Потом в сцене Александровской гимназии мальчишки-юнкера перед боем с петлюровцами будут петь хором романсы для женского голоса как строевые песни.

В большинстве случаев тексты с пением героев, подобно фольклорным, создаются как варианты широко известных (так замолкают, не сговариваясь, почти все за столом у Турбиных на слове «царь» в припеве). Комическое, нарочито-игровое нарушение литературных норм в таких случаях всегда укоренено в современной, даже сиюминутной ситуации исполнения и выполняет функцию разрядки напряжения, снятия остроты переживания в ситуациях драматического, если не трагического свойства. Николка, начинающей пьесу песней, может быть, только что состоявшегося сочинения, хотел отвлечь домашних, старшего брата от мрачных мыслей по поводу отсутствия всегда пунктуального Тальберга, развеселить, развеять тревогу в доме.

Но Булгаков как художник, используя свойственную фольклору выразительность вариативных текстов, их трансформаций в настоящем времени исполнения, развивает её в авторском, литературном варианте. «Веселая» песня про «буль-буль бутылочку казенного вина» в первом диалоге братьев практически сразу обретает не свойственное ей серьезное, в перспективе действия едва ли не трагическое звучание. Сцена с балаганно-комическим её исполнением Николкой завершается усилением тревожного предчувствия. По ремарке, «электричество вспыхивает... Далекий пушечный удар», и «громад-

---

её не только с введенным в пушкинский текст припевом, но с множеством окказиональных вставок-возгласов времен молодости руководителя. Самое для нас замечательное, что их исполнение «Песни о весте Олега» без паузы продолжается «Съемками» про «дачников, дачниц» и «буль-буль-бутылочку ...», превращая весь концертный номер при потрясающем вокале в вариант, в импровизацию фольклорного типа. «Съемки» стали основой песни первых пионеров Бауманского района: так заразительны были для исполнявших её энергия, ритм, молодой задор. Только в припеве и названии пионерской песни появилось нейтральное в социальном отношении слово «баклажечка». В сопроводительном тексте отмечено: «Музыка: Неизв. Слова: Неизв.» (<http://www.bibliotekar.ru/encSlov/18/8.htm> 3.11.16; [http://sovmusic.ru/forum/c\\_read.php?fname=baklazhe](http://sovmusic.ru/forum/c_read.php?fname=baklazhe) URL 28.08. 2020). Нельзя достоверно утверждать, что Булгакову, уже московскому жителю и журналисту, в пору работы над пьесой были не известны факты нового бытования в советское время текстов, которые он использовал в пьесе. Но если не знал, то это тем более свидетельствует о таланте художника, точности выбора им материала для исполнения его героями, для характеристики эпохи, в которой люди присваивали, переиначивая авторские тексты по типу фольклорных, а большие художники ориентировались на выразительность народных форм (Блок в «Двенадцати», Маяковский в «Мистерии-буфф», Цветаева в «богатырских» поэмах 1918–1922 гг. «Егорущка», «Царь-девица», «На красном коне», др.).

ный хор» проходящих по улице строем юнкеров «в тон Николке» поет тот же текст «Съемки». Явно несерьезный текст выступает в этом случае в особой функции. В исполнении Николки песня имеет нарочито игровой, явно отвлекающий характер: младший брат пытается увести от тяжелых мыслей старшего брата-командира. «Громадный хор» за стеной создает подчеркнуто некомический эффект, предваряя застольный монолог Алексея и, в недалеком будущем, остродраматическое третье действие в Александровской гимназии.

Текст «Съемок» звучит по-разному и выступает в разных функциях. Один случай отмечен в варианте «веселой» песни Николки, другой – в варианте «громадного хора». О тех, кто пел в этом «хоре» за окном, или о других, таких же, Алексей скажет на последней для него дружеской пирушке: «Дрогнуло мое сердце... потому что на сто юнкеров – сто двадцать человек студентов, и держат они винтовку, как лопату. И вот вчера на плацу... Снег идет, туман вдали... Померещился мне, знаете ли, гроб...»<sup>1</sup> Заметим, переводит в комический модус, снижает явление («Петлюра идет на нас...»), нарочито примитивизирует его в начале действия младший брат Николка (как потом в гимназии озорничают в хоровом исполнении женских романсов мальчишки-юнкера). В соответствии с пониманием комического в его древних истоках молодость героев, их способность посмеяться над страшным явлением может интерпретироваться как семантика жизни<sup>2</sup>: младший Турбин будет ранен, но останется жив. Серьезному, с самыми трагическими предчувствиями старшему – полковнику Турбину – не суждено дожить до финала.

Так и будут на протяжении всего действия на разных уровнях и участках его организации, в разных масштабах сопутствовать комическая травестия серьезного и серьезное; балаганное с остро драматическим. В одних ситуациях они незаметно оттеняют друг друга, в других контрастируют, подчеркивая несоответствие приемами из арсенала народной комеди.

Такое чередование в поэтике театра интересовало В. Э. Мейерхольда. Задолго до М. М. Бахтина с его книгой о творчестве Ф. Рабле и народной культуре Средневековья и Ренессанса он изучал «технику забытых комедиантов», «магическую силу маски», приемы старой итальянской комедии, полагал, что «балаган вечен», что в нем заключены традиции, которые могут содействовать возрожде-

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 127.

<sup>2</sup> Фрейдберг О. М. Миф и театр. С. 75.

нию современного театрального искусства. В статье «Балаган» (1912) читаем: «Театр масок... будет учиться у испанцев и итальянцев XVII в. строить свой репертуар на законах Балагана, где “забавлять” всегда стоит раньше, чем “поучать”<...> Гротеск не знает только низкого или только высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя одною лишь своею своеобразностью»<sup>1</sup>.

Принцип чередования – «сознательного создания остроты противоречий», в том числе соединения высокого и низкого, трагического и комического, драматического и юмористического, проявляется не раз в анализируемой пьесе и драматургии Булгакова в целом. Этот принцип изначально ощутим не только в организации музыкальных фрагментов, но мест действия, системы персонажей, ситуаций их появления и проявления.

В дом Турбиных, в круг их друзей – военных, рискующих жизнью, – вводится два комических персонажа. Это неожиданно прибывший из Житомира их кузен Лариосик<sup>2</sup> с отчетливо выраженным амплуа комического чудака и красавец, шеголь, адъютант гетмана, умеющий во время «приодеться» и «переодеться» Шервинский.

Первая, представляющая житомирского кузена ремарка указывает на наличие в составе его багажа обычно несоединимых вещей: чемодана, который характеризует человека, как минимум, среднего класса, и узла, привычного в руках людей самого низкого сословия. Музыкальный контраст – «менуэт Боккерини» и «кухаркина песня» – поддерживается здесь визуальными деталями.

Лариосик появился в тот момент, когда напряженно ждут другого – мужа Елены, полковника генштаба Тальберга. Случается временная путаница из разряда балаганных. В логике развития действия это уже вторая подмена. Первым вместо ожидаемого Тальберга появился обмороженный, прямо с фронта капитан Мышлаевский. И эти двое, несопоставимые по своему жизненному опыту, образу жизни

---

<sup>1</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 214, 215, 223, 225.

<sup>2</sup> В перечне действующих лиц пьесы «Белая гвардия», принятой к постановке МХАТом в октябре 1925 г., он обозначен так: «ЛАРИОСИК (ЛАРИОН ЛАРИОНОВИЧ СУРЖАНСКИЙ), поэт и неудачник, 22 лет» (Михаил Булгаков. Пьесы 20-х годов. С. 35). Характеристика в доработанном варианте стала короче, утратила официальность, создаваемую отчеством и фамилией, герой на год помолодел: «ЛАРИОСИК, житомирский кузен, 21 года» (Там же. С. 110).

и способам изъясняться, в ряде сцен воспринимаются своеобразной комической парой.

Лариосик в системе действующих лиц появляется как человек *со стороны*. Он многого не знает о жизни в Киеве и о своих вновь обретаемых родственниках. Своими комментариями, воспоминаниями, репликами невпопад, что свойственно балаганному диалогу, комическими по своему эффекту действиями, он развлекает, заставляет улыбаться и окружающих его лиц, и читателей/зрителей. «Тип Илларионушки показался читателям первой редакции пьесы вызывающе традиционным. Театр и драматург не только не убоились этой традиционности, но, имея дальние цели, развернули периферийную фигуру в одно из главных действующих лиц»<sup>1</sup>. Первый постановщик пьесы, режиссер МХАТа И. Судаков, уловил в образе Лариосика и в работе над ним актера М. Яншина мягкий авторский вариант Иванушки русской сказки – наивного, доброго, часто попадающего впросак. «Лариосик – М. Яншин вел комическую стихию ”Дней Турбиных”», – пишет А. М. Смелянский. Думается, это суждение требует уточнения: с Лариосиком в доме Турбиных связана линия комического совершенно определенного плана – легкой иронии, мягкого юмора лирической природы; тогда как в изображении государственной сферы – кабинета гетмана в следующей картине – преобладает комическое балаганного модуса.

При появлении Лариосика долго звенит звонок. Он входит со словами: «Вот я и приехал. Со звонком я у вас что-то сделал»<sup>2</sup>. Сломанный звонок на фоне еще играющих менуэт часов стал одним из сигналов нарушения порядка в доме Турбиных. В первом акте представлена жизнь семьи, в которую врываются отдельные сигналы *с улицы*, новые и все более страшные вести о происходящем в стране. Детали реальности внешнего мира в информации Лариосика дают сбои последовательно в деталях, которые воспринимаются как комические преувеличения. Так, телеграмму от мамы Лариосика о его приезде – гиперболизированные шестьдесят три слова – Турбины не получили; проезд из Житомира до Киева (около 150 км) занял одиннадцать дней<sup>3</sup>. В дороге кузена ограбили, но он сохранил, довез главную для него ценность – тома Чехова.

<sup>1</sup> Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 78.

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 12.

<sup>3</sup> «Шестьдесят три слова! Ой... Ой... Ой...». «Ой... Ой... Ой... одиннадцать дней!» – комически утрируя повтором, что свойственно балагану, повторяет слова Лариосика Николка. А тот, не слыша интонации, серьезно сокрушается, зная или не зная это, текстом

Включения в представление драматических последствий крушения империи нового для Турбиных лица последовательно окрашены юмористическими красками. Сцена появления Лариосика завершается проявлением отчетливо балаганного мотива *низа* в мягком его варианте. В присутствии гостей и хозяев, в том числе Елены, Лариосик перед посещением ванной комнаты обращается к Николке с просьбой одолжить ему кальсоны, так как его белье в дороге украли. И деталь с кальсонами акцентируется: они оказываются большего, чем нужно, размера. Николка успокаивает кузена обещанием, «если будут велики ...заколоть английскими булавками».

Лариосик прибыл из другого, но не чужого круга Турбиных и их друзей мира. Булгаков наделил его любовью к поэзии, литературе, особенно к Чехову, которого сам любил и который был автором МХТ. Неслучайно и место для ночлега Лариосику определяют в библиотеке. Тома Чехова, завязанные в рубашку («последнюю рубашку» отдал), для этого милого чудака – незыблемый оплот мира, в котором он живет. Книги связывают его с домом в Житомире и одновременно с домом Турбиных, соединяют с часами, играющими менуэт. Книги Чехова в руках Лариосика, по точному замечанию Смелянского, – свидетельство общего с Турбиными ««старого русско-интеллигентского мировоззрения», еще не поколебленного ужасами Гражданской войны»<sup>1</sup>. Ему драматург поручает в финальной сцене произносить тосты – в честь женщины, в честь дома-гавани.

Высокая культура, вера и верность идеалам не только не исключают комических красок в обрисовке героя, но по-особому акцентируют их. Они ощутимы в преувеличенной патетике речей милого всем Лариосика, во множестве проявлений его активности невпопад. Во время исполнения «Песни о вещем Олеге» он один громко пропевает слово, которое всех остановило, заставило замолчать – «За царя!». Он один при исполнении гимна «Боже, царя храни», продолжает сольно петь о царе<sup>2</sup>.

В представлении неловкого, бесконечно наивного Лариосика драматург использует комизм в его литературно-юмористической градации и в функциях смягчения в действии страшных предчувствий Алексея. Так, трагический прогноз полковника Турбина о том,

---

Шекспира «Ужас, ужас...», и переводит его, сам того не сознавая, на язык своей житомирской мамы: «Это такой кошмар» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 13, 14).

<sup>1</sup> Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 121.

<sup>2</sup> Отрекшийся от престола император для Турбиных и их друзей в начале действия – табуированная, не обсуждаемая фигура.

что вслед за Петлюрой предстоит встреча с большевиками, драматург сопровождает беспечным, пародийно-музыкальным аккомпанементом кузена за роялем.

Жажду встречи,  
Клятвы, речи –  
Все пустяки, все трын-трава<sup>1</sup>.

Компоненты с участием Лариосика выступают в функциях интермедий – специальных сцен балаганного типа в средневековых мистериях, в пьесах Лопе де Вега, Шекспира, в высоких комедиях Мольера. Не связанные прямо с основной линией действия, они служили в нем разрядкой, вносили оживление, веселили публику. В спектакле МХАТ 1926 г. «Лариосику были подарены несколько концертных выходов, разрезавших настроение картины, опрокидывающих однотонно-торжественный и мрачный настрой людей, идущих на верную гибель»<sup>2</sup>.

Сцена объяснения Лариосика в любви Елене под ёлкой, открывающая последний акт, получает отчетливо юмористический характер: каждое свое заявление от избытка высоких чувств и поэтического склада души он переводит в план едва ли не гротескных преувеличений, а на отказ Елены реагирует в духе Мышлаевского: «За водкой к армянину. И напьюсь до бесчувствия»<sup>3</sup>.

Основания для сближения Лариосика с Мышлаевским автор пьесы дает последовательно: они составляют своеобразную комическую пару. Если в цирке клоуны выходят на арену в амплуа рыжего и белого, то в «Днях Турбиных» в этих функциях выступают по контрасту боевой офицер, артиллерийский штабс-капитан и «поэт и неудачник». Оба приходят в дом вместо ожидаемого Тальберга. Обоих Елена отправляет в ванну. Гигиеническая процедура выполняет функцию приобщения житомирского кузена к гостеприимному дому Турбиных. «Чалма из полотенца» на голове Мышлаевского по окончании процедуры может восприниматься как отличительный знак не то клоуна, не то посвящающего. Сцена застолья с тостами, пением продолжает обряд посвящения Лариосика в круг Турбиных. Тамадой выступает капитан Мышлаевский, который продолжает своеобраз-

<sup>1</sup>Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 27.

<sup>2</sup>Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 121.

<sup>3</sup>Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 66.



ную инициацию – учит Лариосика пить водку. Ряд их парных реплик имеет репризный характер, это особенно ощутимо в повторении.

Лариосик. Я, собственно, водки не пью.

Мышлаевский. Помилуйте, я тоже не пью. Но одну рюмку. Как же вы будете селедку без водки есть? Абсолютно не понимаю.

Лариосик. Благодарю, глубокоуважаемый Виктор Викторович, я ведь, собственно говоря, водки не пью.

Мышлаевский. Стыдитесь, Ларион!<sup>1</sup>

В четвертом акте вполне освоившийся Лариосик ловит себя на том, что говорит, «как Витенька», и действует, как действовал бы он.

В системе персонажей полной противоположностью приехавшему Лариосику оказывается муж Елены – отъезжающий серьезный Тальберг. Его внезапная «командировка» в Берлин однозначно воспринимается братьями как постыдное бегство крысы с тонущего корабля. При том что «на корабле» в опасности остается жена, по функции в действии – *прекрасная Елена*, в которую влюблены все друзья дома.

Тальберг, которого в начале действия все напряженно ждут («в городе стреляют»), появляется третьим после Мышлаевского и Лариосика. Подчеркнуто деловитый и важный, о них, уже любившихся читателю/зрителю, он отзывается неодобрительно и холодно («трактирный завсегдатай», «житомирский кузен»). По действию он занят сбором своих вещей. Появляется другой чемодан: Тальберг собирается уезжать в Германию. В сцене разговора за закрытой дверью он сообщает жене «важную вещь»: «Немцы оставляют гетмана на произвол судьбы». Далее следует диалог, состоящий из вопросов и ответов невпопад, переспросов: с одной стороны, они артикулируют важность сообщения об оставлении Киева немцами, с другой – как бы нивелируют значимость личности самого Тальберга, обнаруживают низость его поведения.

Елена. Что же теперь будет?

Тальберг. Что теперь будет. Гм... Половина десятого. Так-с...

Что теперь будет? Лена!

Елена. Что ты говоришь?

Тальберг. Я говорю – Лена!

Елена. Ну что «Лена»!

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 22, 23. Столь же забавны одиночные реплики Лариосика. Он просыпается к концу сцены во время поцелуя Шервинского с Еленой и, по ремарке, «внезапно» произносит: «Не целуйтесь, а то меня тошнит» (Там же. С. 32).

Тальберг. Лена. Мне сейчас нужно бежать.

Елена. Бежать? Куда?

Тальберг. В Берлин. Гм... Без двадцати девяти десять. Дорогая моя, ты знаешь, что меня ждет в случае, если русская армия не отобьет Петлюру и он придет в Киев?

Елена. Тебя можно будет спрятать.

Тальберг. Миленькая моя, как можно меня спрятать! Я не иголка. Нет человека в городе, который не знал бы меня. Спрятать помощника военного министра при гетмане! Не могу же я, подобно сеньору Мышлаевскому, сидеть без френча в чужой квартире. Меня отличнейшим образом найдут<sup>1</sup>.

Функция вопросов и переспросов в балагане, по Ю. К. Щеглову, разбивает информацию «на кванты». Так создается крупный план, а высказывание получает четкость. «Коммуникативная ясность и четкость – неперменная черта балаганного театра. Логическая схема сообщения скандируется путем окликаний, откликов, анонсов, переспрашиваний, повторов, неторопливо выдвигающих в поле внимания поочередно все его главные элементы, начиная с таких преамбул, как привлечение внимания адресата (всегда образующих отдельную реплику) и указание модальности предстоящего обращения (новость, вопрос, приказ и т. п.)»<sup>2</sup>. В приведенном выше диалоге в форме минус-приема балаганного типа, напротив, теряет значение, мельчает личность самого Тальберга. В связи с этим героем балаганный прием выступает в подчеркнuto противоположных – некомиических функциях<sup>3</sup>, и этим он (герой) еще более отдалается от Турбиных и их друзей<sup>4</sup>.

Таким образом, и в представлении некомиического персонажа – серьезного Тальберга – Булгаков широко использует выразительные средства комиического балаганного типа: ситуацию опоздания, заме-

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 16.

<sup>2</sup> Щеглов Ю. К. Конструктивный балаган Н. Эрдмана // Ю. К. Щеглов. Проза. Поэзия. Пoesтика. М.: НЛЮ, 2012. С. 374.

<sup>3</sup> Об использовании комиического в некомиических функциях речь идет в статьях В. Е. Головчинер: «Комическое, комедийное, смеховое («Дни Турбиных», «Мандат» Н. Эрдмана) // Вестник Томского государственного педагогического университета, 2011, Вып. 7(109). С. 47–58; «Функции комиического в некомиическом «Юбилейном» В. Маяковского, или «После смерти нам стоять почти что рядом: вы на Пе, а я на ЭМ ...» // «Вестник ТГПУ». 2020. Вып. 5(211). С. 164–173.

<sup>4</sup> Снижает образ Тальберга и возможность трактовать его в булгаковской трансформации такой сказочной ситуации, как «отлучка одного из членов семьи», его своеобразный «запрет» жене ограничить общение с друзьями дома, среди которых можно видеть трех потенциальных её «женихов».

щения другим, зооморфизацию («крыса»), диалоги с повторами, в конечном счете, при последнем появлении – изгнание как фармака (козла отпущения). Отсутствие в этом персонаже семантики комического может быть прочитано, по О. М. Фрейденберг, как отсутствие светлого начала, любви, жизни<sup>1</sup>.

Именно после отъезда-бегства Тальберга рядом с Еленой оказывается Шервинский – самый настойчивый из влюбленных в неё друзей дома. В этом персонаже, важном в драматическом действии (из всех его выделит Елена, приняв предложение в финале), особенно заметна комическая составляющая балаганного типа. В начале действия красующийся в форме адъютанта гетмана, он может в разговорах преувеличить важность доступной ему информации, почти прилгнуть; во втором действии – прихватить из гетманского дворца оставленный кем-то в спешке золотой портсигар. Если обмороженный Мышлаевский появляется с фронта с рассказами о жутком состоянии армии, пьянстве её командиров, то Шервинский, шеголяющий, по ремарке, в «великолепнейшей черкеске» – с вызывающим сомнение воспоминанием, как он однажды в Жмеринке пел эпиталаму из «Нерона» и держал верхнее «ля» вместо «фа» десять тактов. Накануне страшного по своим последствиям боя он рассказывает о том, что «вчера был ужин во дворце! На двести персон. Рябчики... Гетман в национальном костюме...». Подвыпив, он делится слухами о том, что «известие о смерти его императорского величества... несколько преувеличено»<sup>2</sup>.

Не случайно именно ему Булгаков дает возможность увидеть бегство гетмана во всех балаганно-фельетонных – снижающих эту персону подробностях<sup>3</sup>. Но авторская поддержка обеспечена Шервинскому за его голос, за неискоренимую любовь к музыке, за умение настойчиво и красиво ухаживать за Еленой. Бывшего поручика и личного адъютанта гетмана на фоне идущих воевать в разных странах Мышлаевского и Студзинского выделяют перспектива служения не просто мирному делу, но оперному искусству и, соответственно, финальный, как в сказке, союз с Еленой.

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Комическое до комедии // Миф и театр. М., 1988. С. 75.

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 28.

<sup>3</sup> Булгаков удваивает стратегии восприятия эпизода переговоров гетмана с немцами и всех деталей выноса его тела со сцены тем, что его видит не только предполагаемый зритель из зала, но в то же время рядом, в одном пространстве находящийся Шервинский. Термин «очуждение», «остранение» (В. Шкловский) и прием, им обозначаемый, широко использовались в искусстве авангарда. Б. Брехт обозначил нечто близкое словом «отчуждение» – *Entfremdung*.

В логике развития действия важно, что личное пространство дома Турбиных с каминными часами, менюэтом Боккерини, с трогательной заботой друг о друге родных и друзей сменяется в начале второго акта «производственным пространством» – рабочим кабинетом гетмана, где все отчуждены друг от друга и заботятся только о себе. Связывает формально два эти топоса присутствие Шервинского.

Второй акт начинается с появления адъютанта на месте службы. Эта картина предопределяет (и по контрасту выделяет) следующие, угрожающие смертью события. Если до сцен в гетманском дворце у кого-то из круга Турбиных могла теплиться надежда на возвращение императора (больше всех этим характеризуются герои с комической составляющей – Лариосик и Шервинский), то после неё становится ясно, и не только увидевшему её воочию Шервинскому, но читателям и зрителям: надеяться не на что, защищать некого.

В первом акте о военной власти на Украине (обходя тему царя) много и серьёзно говорят<sup>1</sup> у Турбиных. В начале второго акта (предваряя балаганный «Багровый остров») власть и конкретное её воплощение – гетман с его окружением – представлены исключительно как балаганные фигуры<sup>2</sup>. Отсутствие имени гетмана становится одним из способов обобщения и дистанцирования от читателя/зрителя – важны его место и функция в государстве, его дело/занятие (как в балагане и, шире, в фольклоре: купец, аптекарь, лекарь, солдат...).

---

<sup>1</sup> И здесь у Булгакова балаганное и серьёзное оказываются рядом, одно проникает в другое, они оттеняют, усиливают друг друга, выполняя функцию балаганного представления – развлекать, веселить публику. Показателен эпизод застолья, в котором подвыпившие друзья хотят поднять настроение и требуют «гитары», пения Николки. Реплика перед новой песней младшего Турбина – «с гитарой поет» лишь слегка перефразирует начальную реплику, предшествующую отвергнутому Алексеем пению.

Мышлаевский. Давай сюда гитару, Николка, давай!

Николка (с гитарой поет). Скажи мне, кудесник, любимец богов...

Травестирование пушкинской «Песни о вещем Олеге» домашним исполнением в сопровождении гитары усиливается введением в неё «текста в тексте» – припева, который подхватывают «все»: «Так громче музыка играй победу...». В завершающей припев здравце все останавливаются на слове «царь», лишь один Лариосик поет полностью. Его останавливает Алексей («Что вы, что вы!»), и при повторении припева далее звучит только музыка: по реплике «все поют фразу без слов» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 25). Этот далекий от серьезного фрагмент исполнения не затмевает серьезного мотива смерти: она предсказана в пушкинском тексте князю, в пьесе – Алексею.

<sup>2</sup> Для решения картины гетманского кабинета в балаганном ключе могла быть ключевой историческая деталь: «Избрание гетмана состоялось 29 апреля 1918 года в цирке на Николаевской улице» ([http://nvo.ng.ru/history/2009-01-16/12\\_getman.html](http://nvo.ng.ru/history/2009-01-16/12_getman.html)) (Дата обращения: 26.05.20).

В этой сцене достигает кульминации мотив бегства. Он обозначен серьезно в первом акте отъездом в Берлин Тальберга. В сцене его прощания с Еленой использовались, как были отмечено, балаганские приемы и такой способ оценки персонажа, как зооморфизация («Я заметил, он на крысу похож»). Эта оценка метафорически распространяется на всю вертикаль лиц, имеющих отношение к власти в следующей картине – в гетманском дворце: они бегут.

Действие этой картины реализуется как серия актов бегства, разных по способам воплощения и силе разоблачения (упоминаются прямо и серьезно отрицаемые внесценические лица: князь Новожилицев, командующий добровольческой армией князь Белоруков, весь штаб русского командования, немецкая армия с её руководством). Но, не зная об этом повальном бегстве, появляющиеся в кабинете Шервинский, потом и сам гетман по нарастанию требовательно и негодующе ведут себя по отношению к находящемуся в нем младшему чину. И чем выше должности, тем более резко проявляют власть старшие.

Первым в кабинет гетмана входит поручик Шервинский и строго спрашивает с лакея Федора за явное нарушение порядка – отсутствие дежурного адъютанта князя Новожилицева. В пылу возмущения он не замечает, что лакей за отсутствующего князя не может отвечать; не сразу улавливает, что тот бежал, захватив все личные вещи при получении «неприятного известия». Шервинский пытается дозвониться по разным номерам, наконец, узнает о том, что «командующий добровольческой армией тяжело заболел, со всем штабом отбыл в Германию», и сам начинает принимать меры для бегства из дворца.

В этот момент появляется гетман. Представляющий высшую власть, он выступает в функции комического дублера не только императора, который присутствовал виртуально в речах героев в первом акте, но и своего адъютанта Шервинского, каким он предстал в начале второго акта. Тот и другой поражают при своем появлении неуместными украинскими акцентами в одежде, фиксируемыми в ремарках. Гетман, как в первом акте Шервинский, по ремарке предстает ряженым: «в богатейшей черкеске, малиновых шароварах...». Только что адъютант распекал лакея за отсутствие дежурного. Теперь распекаемым оказался Шервинский. Он задавал риторические вопросы Федору о психическом здоровье оставившего пост князя, теперь сам в свой адрес слышит те же вопросы, только еще более грозно («Вы сами-то как? В здравом уме?»). Глава украинского правительства требует от адъютанта докладывать ему на украинском языке, пытается сам на нем изъясняться. Ни у того, ни у

другого ничего из этого не получается, и излюбленный прием балагана – макароническая речь вносит соприродный ему комизм.

Пафосный тон в репликах гетмана о манифесте, обращении к народу, требование вести протокол, намерение заявить протест Германии, которая без его ведома «спасает» его подчиненных, – все это не более чем последняя попытка сохранить лицо. Разоблачающий эффект излюбленного выразительного средства балагана – макаронической речи, специфическое использование слов одного языка в речи на другом – усиливается с появлением немцев. Сцену с немецким генералом можно считать образцом балаганного юмора («В моем распоряжении только маленьких десять минут, после этого я раздаю с себя ответственность жизнь вашей светлости»<sup>1</sup>).

Балаганная выразительность нарастает стремительно. Мотив мнимого больного начала сцены («Вы в здравом уме?») реализуется в лучших традициях балаганной поэтики в эпизоде подготовки гетмана к выносу из дворца. Он даже не сам бежит: немецкий врач «забинтовывает ему голову наглухо», имитируя раненого, и бездвижной, безвольной куклой («мертвым телом») его выносят на носилках в мундире немецкого офицера не только со сцены театральной, но исторической. Обнаружение несостоятельности главы Украины нарастает и завершается стремительно.

Щедра используемая во втором акте – в сценах гетманского дворца, средоточия государственной власти, – балаганная выразительность достигает кульминации и с третьего акта идет на убыль. Она еще заметна в хоровом пении юнкерами женских романсов в маршевом ритме в начале третьего акта, а также в конце третьего акта в отдельных репликах, явно утрирующих речевую выразительность балагана<sup>2</sup>. Но нарастают случаи использования самого слова *балаган* (и близких ему) в переносном значении. Этим словом герои дают оксюморонно-трагическую оценку исторической катастрофы.

Это видно в приведенном фрагменте диалога Мышлаевского с Шервинским в конце третьего акта. Но первый раз тенденция обна-

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 39.

<sup>2</sup> Мышлаевский. Здоровеньки булы, пане личный адъютант. Чему ж це вы без аксельбантов? ...

Шервинский. Что означает этот балаганний тон?

Мышлаевский. Балаган получился, от того и тон балаганний. Ты ж сулил и государя императора, и за его здоровье пил. <...>

Шервинский. ... Я что ль виноват в катастрофе? (Там же. С. 59).

руживается в кульминационной сцене – в речи распускающего дивизион полковника Турбина. Дважды как обобщение сути происходящего в России произносит он слово «балаган», использует его в качестве презрительной характеристики бросивших страну на произвол судьбы законных представителей власти: гетмана, «бежавшего переодетым германским офицером, в германском поезде, в Германию», и «другую каналью, его сиятельство командующего армией князя Белорукова», «бежавшего по тому же направлению». Обращаясь к офицерам и юнкерам, обвинившим его в трусости, он заявляет: «Я вас не поведу, потому что в балагане я не участвую и, тем более, что за этот балаган заплатите своею кровью и совершенно бессмысленно – вы»<sup>1</sup>. Вспомнит Мышлаевский непроизвольно об этом слове из монолога командира в конце третьего акта или сам назовет происходящее «балаганом», неважно. Слово появляется в речи разных лиц. Из лексикона, более соответствующего менюэту Боккерини, найдет в конце четвертого акта синоним для обозначения случившегося Тальберг: «Гетманщина оказалась глупой опереткой»<sup>2</sup>. Этот синоним укрепляет прозвучавшую ранее оценку сути происшедшего.

Картина с гетманом по контрасту со следующей (в штабе петлюровцев) вызывает веселый смех выражением бессилия высшей власти в попытках сохранения видимости своего значения. Концентрацию балаганно-комической выразительности первой картины второго акта с темой бегства военного и государственного руководства Украины сменяет картина, тоже представляющая место и лиц власти – другой власти, петлюровской. И она тоже концентрирует выразительность одного плана, но это выразительность хоррора в исконно-латинских значениях этого слова<sup>3</sup>. Картина потрясает беспредельной в своем проявлении бесчеловечностью – агрессией злой воли, направленной на всех *других*.

Несмотря на уже случившиеся утраты (гибель Алексея, ранение Николки) и тревогу о будущем, драматизм судеб Турбиных и друзей их дома в кольцевой организации действия лирически высветлен ситуацией общего сбора друзей дома, ожиданием светлого рождественского праздника в финале – наряжена елка, и, главное, накрыт всех соединяющий стол. Усиливая это настроение в соответствии с народно-поэтической природой комического в поэтике пьесы как целого, Булга-

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 74.

<sup>3</sup> Среди них: нечто ужасное; грубость, неотесанность, потрясение, землетрясение, оцепенение, ооченение, содрогание, дрожь, трепет, страх, ужас (*Латинско-русский словарь*. Изд. 3-е, испр. М.: Рус. яз., 1986. С. 367).

ков закачивает изображение своих героев, как в народной сказке, «свадьбой» Елены и Шервинского – знаком надежды на счастье, на чудо. Это завершение пьесы художественно-эстетического свойства не дает забыть, что вместе герои собрались за одним столом последний раз. Завтра Студзинский и Мышлаевский окажутся в разных воюющих станах, Шервинский пойдет служить по линии искусства. Открыты сюжеты Николки и Лариона Суржанского – как-то сложатся их судьбы... Где-то, уже оставленные за пределами действия, идут своими путями юнкера и офицеры из «массовой» сцены в гимназии, Тальберг, гетман, петлюровские командиры...

Полифонизм как принцип организации действия, осознавал или не осознавал это автор, соответствовал множественному числу в словах закрепившегося названия пьесы<sup>1</sup>. «Дни Турбиных» – о времени, о «днях» выбора своей позиции, своего жизненного пути многими и разными лицами из круга «Турбиных»<sup>2</sup>.

Булгаков не ставит под сомнение ценности высокой культуры своих героев, которых представляет в судьбоносные для России «дни». Но в новых исторических условиях свое отношение к её явлениям как художник корректирует обращением к выразительности *другой* культуры – фольклорного типа по разным линиям и компонентам действия. Драматург использует в действии широчайший спектр комической выразительности балаганной природы в изображении кабинета гетмана, интермедий традиционного театра в поведении и способах высказывания Лариосика. И завершается пьеса в соответствии с поэтикой фольклорной сказки счастливым после многих испытаний героев завершением. Финальная свадьба, ситуация общего пира сообщают оптимизм, надежду на будущее читателям/зрителям хотя бы на момент восприятия пьесы/спектакля.

---

<sup>1</sup> Перипетии с изменением названия пьесы при её постановке в МХАТе описывает А. М. Смелянский (*Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 92–99)

<sup>2</sup> Интересно, что К. Тренев принес в январе 1925 г. в Малый театр пьесу «Наши дни». В процессе работы над ней это название изменилось с учетом более знакомой в этом театре практики постановок пьес, действие которых организовано по линии судьбы центрального героя. На афишу было вынесено имя одной из героинь «Любовь Яровая», что не соответствовало природе действия пьесы. Судьба города (читаем: страны) в решающие «дни» зависела не от воли и усилий одного персонажа, а от выбора позиции, принятых решений, поведения множества равно важных в действии лиц (*Головчинер В. Е.* Эпическая драма русской литературы XX века. С. 98, 10–112).



## МЕСТО И ФУНКЦИИ КОМИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТОВ В ПОЭТИКЕ ПЬЕСЫ «БЕГ»

«Бег» завершает в драматургии Булгакова 1920-х гг. линию «Дней Турбиных». В последний раз обжигающая для русского сознания актуальность трагических «дней» и последствий Гражданской войны<sup>1</sup> воплощается в полифонической структуре и монтажной организации действия. Эти особенности поэтики проявляются все более очевидно, заостренно, подчеркивая разность исходных обстоятельств и судеб, равно важных в действии героев. Недавнее прошлое «дней» России художник воспроизводит как мучительно безысходное настоящее, сохраняющее боль и остроту переживания в сознании/бессознательном состоянии восьми снов. Ряд героев предстает в ситуациях, когда выбора уже не остается. Но серьезность, даже трагичность проблематики, как и в «Днях Турбиных», не отменяет использования разных градаций комического в поэтике пьесы.

Важную роль комического в «Беге» отмечали уже некоторые современники драматурга. Так, М. Горький предрекал пьесе «анафемский успех», видел в ней «превосходнейшую комедию»<sup>2</sup> и роль генерала Чарноты считал комической. Он высказал свои впечатления на заседании художественного совета МХАТа, которое состоялось 9 октября 1928 г. Биограф писателя отмечает: «Булгаков читал “Бег”. Чтение вызывало взрывы смеха»<sup>3</sup>.

Драматург так «организовал впечатление» (формула С. М. Эйзенштейна), что комические компоненты оттеняли, делали более явственной человеческую трагедию множества бегущих/бежавших из России по разным причинам и без причин. В широком спектре таких компонентов особенно отметим те, что созданы на основе приемов народного театра, его балаганных форм. Выразительность

---

<sup>1</sup> После «Бега» будет написан ряд пьес, в лучших из которых проблемы актуальной современности уйдут в подтекст. На первый план выйдут герои и обстоятельства широко-го культурно-исторического плана, связанные с судьбой Мольера, Пушкина, Дон-Кихота.

<sup>2</sup> *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 166.

<sup>3</sup> Цит. по: *Яновская Л. М.* Творческий путь Михаила Булгакова. С. 193.

такого типа была использована в картине гетманского кабинета «Дней Турбиных», в действии «Багрового острова» в целом. В «Бегах» она акцентируется с первого сна, становится определяющей в связи с появившимся первым из двух лиц генеральского звания – с образом Чарноты.

Первый сон «Бега» с картиной гетманского кабинета сближают, во-первых, место действия – средоточие власти: светской, государственной в одном случае и религиозной в другом; во-вторых, ситуация бегства героев высокого ранга и, главное, способы их представления: переименования, переодевания во имя самосохранения и, наконец, что важно для драмы как рода литературы, ярко выраженная балаганная выразительность диалога. Балаганное преобразование гетмана – главы Украины – в раненого немецкого офицера, по сути, его растворения в чужой среде, исчезновения в ней окрашивает одну из смысловых кульминаций действия пьесы. Бегство главы государства на фоне информации о бегстве командования армией лишило смысла всякие усилия героев драмы по исполнению ими долга защиты страны и неизбежно вело к гибели лучшего из них.

Тот же прием с маскировкой-переодеванием и несоответствием всего всему используется в представлении двух действующих лиц как *других* в первом сне «Бега»: архиепископа Симферопольского и Карасу-Базарского Африкана и запорожца по происхождению, кавалериста, генерал-майора армии белых Григория Лукьяновича Чарноты<sup>1</sup>. Сразу в перечне действующих лиц указано, в кого они преобразены в первом сне. Природа действия с переодеванием во всех случаях – балаганная, но ситуации различаются мерой и функциями комического.

В «Днях Турбиных» фельетонное по функциям содержание происходящего в кабинете гетмана сосредоточено на изображении одного лица высшей государственной власти. Он представлен в диалогах, имеющих по-балаганному радостно обличающий эффект. Автор позволяет воочию увидеть ничтожество персоны власти: власть гетмана реализуется в грозном требовании адъютанту говорить по-украински и в собственных неуклюжих попытках изъясниться на этом языке.

---

<sup>1</sup> Показательны преобладание информации личного, человеческого плана уже в первой авторской характеристике Чарноты и указание только имени и длинного титула Африкана (реально имя главы духовенства Русской армии было короче и благозвучнее – епископ Севастопольский Вениамин. URL: <https://litlife.club/books/159135/read?page=106/> (Дата обращения: 18.09.2020).

Комическое в первом сне «Бега» сразу, как минимум, двуправлено. Его объектами оказываются два лица с чужими документами. В первой ремарке они представлены рядом: «На скамейке, укрытая с головой попоной, лежит Барабанчикова. Химик Махров в бараньем тулупе примостился у окна и все силится в нем что-то разглядеть»<sup>1</sup>. Невидимая «первая» в момент приближения красных стонет, сигнализируя о приближении родов, а при появлении белых, вызывая комический эффект контрастом, оказывается генералом Чарнотой<sup>2</sup>. Другое лицо с паспортом на имя Махрова, по его словам, химика из Мариуполя, обнаруживает главного духовного пастыря белого воинства<sup>3</sup>.

В облике первого – героя, резкого в своих реакциях и армейских выражениях, энергично действующего, моментально нашедшего тактическое решение прорыва линии красных и спасения полка де Бизара, при малейшей возможности оседлавшего коня и бросившегося в бой, – балаганно-комическая выразительность выступает как эмоционально яркая дополняющая краска. На фоне Чарноты велеречивый, высокопреосвященнейший архиепископ явно снижен. Он озабочен только собственной персоной: в момент опасности спрашивает двуколку для себя и, по ремарке, «исчезает». Появляющийся в эпизодах двух первых снов, он представлен как персонаж фельетона, тип сатирический и личность настолько блеклая, мелкая, что на него не стоит тратить место и привлекающие внимание выразительные средства. Чарнота другой.

Обаяние его образу сообщает жизненная энергия, в том числе и совершенно бескорыстная, направленная сначала на спасение полка де Бризара, потом на помощь Серафиме в течение всего действия пьесы. В разработке этого женского образа отчетливо проявляется фольклорно-сказочная в своем основании и по функциям история

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 218.

<sup>2</sup> Семантически интересны попона и фамилия Барабанчиковой – детали, предваряющие появление генерала кавалерии. Барабан издревле использовался в воинской практике как инструмент подачи сигналов, в том числе его дробь приводила воинов в боевую готовность; попона – покрывало на круп лошади.

<sup>3</sup> Все три детали, характеризующие в первой ремарке химика Махрова в бараньем тулупе – род занятий, фамилия, заметная деталь одежды – в ближайших коннотациях разговорной речи соотносятся с представлением о человеке, который обманывает – «химичит», выдает себя за другого, вызывает ассоциации с известным выражением «волк в овечьей шкуре» (здесь снижение еще более акцентировано определением шкуры-тулупа – «бараний»). Детали облика Махрова-архиепископа задают отрицательные свойства в самой высокой степени.

«спасения невинно гонимой», обездоленной<sup>1</sup> (муж отрекся в обстоятельствах, угрожающих ей гибелью) и необходимости помощи ей. Эта история своеобразно трансформируется Булгаковым<sup>2</sup> в осознанной или неосознанной авторской трансформации отмеченных В. Я. Проппом фольклорных ситуаций «нанесения вреда или ущерба» одному из членов семьи и помощи: «различные персонажи сами предоставляют себя в распоряжение героя»<sup>3</sup>. На сказочный сюжет в глубинах действия пьесы «Бег» и особую – оцеляющую – его функцию в монтажной композиции указывает и свойственная сказке троичность попыток спасения. Так или иначе, они связаны с не всегда осознаваемой в этом плане деятельностью Чарноты: его люди вывезли её, больную, из храма перед самым наступлением красных, потом спасли – отбили в контрразведке Хлудова и помогли на одном из последних судов покинуть Крым перед наступлением красных. Наконец, невероятно-сказочный выигрыш Чарноты в карты у Корзухина должен был обеспечить Серафиме сносное существование в ненавистном ей, чужом – мертвом мире Стамбула. В авторской, литературной стратегии линия Серафимы модифицируется в финале: её союз с Голубковым, а не с реальным спасителем Чарнотой делает еще более очевидным его бескорыстие и благородство души.

Вернемся к первому сну, где героев свела ситуация бегства от новой власти в России. Все спасающиеся в храме оказываются на грани жизни и смерти. Казалось бы, в этой обстановке нет ни оснований, ни возможностей для проявления комического. Но наличие женщин в мужском монастыре, в том числе по документам беременной, неявно фиксирует обстоятельства балаганной неразберихи, которая усугубляется стремительной сменой власти. Признаки балагана нарастают с усилением общей тревоги. Удвоение ситуаций проверки документов военными, представляющими разные силы, соотносится с удвоением в системе действующих лиц. Причем думя ряжеными в центре первого сна оказываются весьма значительные каждый в своей сфере лица – архипастырь именитого воинства Африкан и генерал Чарнота.

---

<sup>1</sup> Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М.; СПб. : Академия Исследований Культуры. Традиция, 2005. С. 13, 14.

<sup>2</sup> О разных вариантах изменения отдельных элементов сказки уже в процессе её бытования писал В. Я. Пропп (*Пропп В. Я. Трансформация волшебных сказок // Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки // Пропп В. Я. Собрание трудов. М. : Лабиринт, 1998. С. 229–250*).

<sup>3</sup> Там же. С. 27, 37.

Наиболее опасные моменты в сценах проверки документов первого сна сопровождаются краткими вербальными акцентами комического свойства. Когда командир буденовцев останавливается около черной попоны, под которой стонет «загадочная и весьма загадочная особа», монах Паисий, согласно ремарке, «сатанеет» от ужаса. Едва красноармейцы уходят, «химик» Махров вслед им роняет привычно-молитвенное слово, как о нечистых: «Расточились...»<sup>1</sup>. Критическая ситуация разрешается по-балаганному – руганью и смехом. Из-под черной попоны с роженицей звучит достаточно экспрессивная речь. «Она» обнаруживает точное знание военной ситуации и причин стремительного появления красных в расположении белых: «Оттого это произошло, что генерал Крапчиков – задница, а не генерал!...»<sup>2</sup>

Все, что следует далее, дается в том же ряду балаганной выразительности, напоминая разговоры Петрушки с зеваками на торговой площади: такие диалоги «украшены» насмешками, бранными выражениями. В роли Петрушки – беременная Барабанчикова с совершенно не подобающей для женской особы речью. Драматург включает в комические препирательства литературный мотив карточной игры<sup>3</sup>. Невидимая беременная под попоной обнаруживает человека, не только информированного в ситуации на фронтах, но еще и азартного игрока. Фельетонное содержание первого сна с судьбой России, в буквальном смысле слова, поставленной на карту и бездарно проигранной, выражено средствами балагана. Тема сражения снижается, профанируется как история недоигранной партии в винт.

В момент появления белых балаганная стихия первого сна достигает апогея: Барабанчикова, услышав голос полковника де Бризара, как Петрушка, отбрасывает попону-ширму и оказывается боевым генералом, хотя, по ремарке, и в смятой амуниции. Фигура де Бризара в системе персонажей первых снов «Бега» занимает примерно то же положение, что Студзинского в «Днях Турбиных»: он из близкого круга Чарноты и Хлудова, командир гусарского полка. Но драматургически этот образ, в сопоставлении со Студзинским, существенно выигрывает за счет использования в его обрисовке комических красок. Сконцентрированный на меньшем пространстве действия

<sup>1</sup> В молитве: «Да воскреснет Бог, да расточатся врази его...».

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 221.

<sup>3</sup> Самая близкая литературная ассоциация, усиливая трансформирующий эффект в пьесе, имеет отношение к «Пиковой даме» А. С. Пушкина, но звучит цитатами из арий оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама».

(только в двух снах) как своеобразный помощник Чарноты, он решен интереснее, ярче, более самостоятелен в своей балаганной функции. Так, во время проверки документов в монастыре теперь уже белыми де Бризар вносит черты того же балаганного разноречия, что и Чарнота. Он наделен чувством комического той же балаганной природы – называет монаха «сатаной чернохвостой», приват-доцента и сына профессора Голубкова – «гусеницей в штатском» и, явно иронизируя, храм – «Ноевым ковчегом». Именно де Бризар, успевший отметить привлекательность Серафимы, выполняет функции «помощника» Чарноты, настаивает на том, чтобы она, явно больная, уехала с полком.

Во втором сне с Хлудовым на первом плане знаки балаганной выразительности проявляются в его внешнем облике<sup>1</sup>. В этом сне именно де Бризар отдельными репликами превращает распоряжения главнокомандующего в балаганное шутовство. В момент, когда тот, все приготовивший для бегства, продолжает отдавать приказания, де Бризар вдруг обращается к нему, как к императору. И тут же, таинственно подмигивая его окружению, поет строчку из оперы «Пиковая дама» с темой спасения сомнительными средствами: «Графиня, ценой одного рандеву, хотите, пожалуй, я вам назову...». Его поведение объясняют главнокомандующему контузией.

Тем самым неакцентированно выстраивается мотивная связь трех пьес. Обращение де Бризара к главнокомандующему как к императору отсылает к обсуждению этой фигуры в начале «Дней Турбиных». Цитата из всем известного классического текста в качестве обвинения, снижения руководителя высокого ранга заставляет вспомнить Дымогацкого, который бросает в лицо Савве Лукичу слегка измененные слова из монолога Чацкого «А судьи кто» в «Багровом острове», и, спасая начинающего драматурга, директор театра объясняет его поведение контузией на польском фронте. Литературный мотив судьбы из «Пиковой дамы» подхватит и укрепит Чарнота в седьмом сне «Бега» во время карточной игры с Корзухиным. Таким образом, фигура второго плана в «Беге» – де Бризар – оказывается важной персоной в системе пьес Булгакова 1920-х гг.: связывает на мотивном уровне объединяющей их выразительностью.

---

<sup>1</sup> По ремарке, «на нем солдатская шинель, подпоясан он ремнем по ней не то паббы, не то, как помещики подпоясывают шлафрок... на руках варежки» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 227).

Де Бризар превращает процедуру проверки документов в храме в представление, которое завершается пародийно-балаганным трюком – открывается люк в полу, появляется дряхлый монах, а за ним хор монахов со свечами. Основания для балаганного по своей природе комизма появляются, когда начавшийся благодарственный молебен грубо обрывает Чернота: «Что вы, святые отцы, белены объелись»? Высокий пафос церковнославянских речей Африкана он снижает не только смыслом своей реплики, но и просторечием её завершения – «драпать надо!».

Контраст места действия – монастырской церкви – и тех, кого в ней свел случай в пору всеобщего бегства, дает основание для использования широкого спектра балаганных по своей природе средств комического. Необходимость скрывать истинное лицо ряду персон в ожидании и при появлении красных предполагает использование документов в функциях масок, переодевание, резкую смену речевого поведения (в диапазоне от стонов рожавшей до брани), др. Такие моменты проявляются в эпизодах первого сна то отдельно, то в комплексах и, можно сказать, по принципу *монтажа аттракционов* несут функцию утверждения жизни вопреки смерти рядом.

По О. М. Фрейденберг<sup>1</sup>, В. Я. Проппу<sup>2</sup>, другим, смех, и прежде всего фольклорный, связан с семантикой жизни, света. Не случайно самый балаганно выразительный поворот событий первого сна связан именно с «рожавшей» Барабанчиковой – Чарнотой. Этот герой часто оказывается в ситуациях между жизнью и смертью. И напряжение драматического действия драматург очуждает, остраниет (по В. Шкловскому) контрастно проявляющимися комическими компонентами балаганной выразительности. «Смерть видел вот так близко, как твою косынку», – говорит Чарнота Люське, освобождаясь от укрывавшей его попоны, и тут же рассказывает, как Крапчиков<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> «Семантика улыбки... означает светлое начало, оплодотворение, рождение – любовь – жизнь» (Фрейденберг О. М. Миф и театр. С. 75)

<sup>2</sup> В. Я. Пропп отмечает в главе «Обрядовый смех»: «Некогда смеху приписывалась способность не только повышать жизненные силы, но и пробуждать их. Смеху приписывалась способность вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова... Смех способствовал воскрешению из мертвых. <...> Есть теоретики и историки литературы, которые к фаллическим процессиям античности, вызывающим смех и веселье, возводят происхождение комедии» (Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М.: Лабиринт, 1999. С. 163–164).

<sup>3</sup> Крапчиков – семантически специфическая фамилия: есть выражение *крапленые карты* – карты, помеченные незаметными знаками, которые позволяют шулерам легко находить в колоде нужные.

оставивший расшифровку полученной депеши до утра, усадил его играть в винт. В рассказе Чарноты эпизод с игрой в карты несет и семантику перемен судьбы. «Малый в червах – и на тебе – пулеметы! Буденный – на тебе – с небес! Начисто штаб перебили! Я отстрелялся, в окно, огородами, в поселок, к учителю Барабанчикову, давай, говорю, документы. А он, в панике, взял да не те документы мне сунул!»<sup>1</sup>. Оказавшись с документами беременной женщины на руках, Чарнота опять «играет» – изображает беременную бабу: «Лежу, рожаю, слышу, шпорами – шлеп, шлеп...».

Принципиально важно, что, в отличие от «Дней Турбиных», где откровенно балаганными средствами в их направленно-сатирических функциях характеризуются преимущественно представители высшей власти, в «Беге» балаганный комизм используется в его амбивалентной функции в изображении социально, нравственно, по-человечески близкого Булгакову героя – Чарноты<sup>2</sup>. Только ему дана возможность предстать в мужском и женском облики, появиться в Парижском доме Корзухина за неимением другой одежды в лимонных подштанниках и при этом не потерять лица.

Чарнота подобен вечному Петрушке. На протяжении действия он не раз попадает в ситуации, угрожающие его жизни, и остается жив. Именно таким – будто воскресшим на чужом берегу после поражения белой армии в Крыму, в новом облики и новой роли – в черкеске, но без погон как ярмарочный торговец-зазывала предстает он в пятом сне в Константинополе. Согласно ремарке, подвыпивший и мрачный Чарнота торгует с лотка какими-то прыгающими фигурками и резиновыми чертями.

С Чарноты, точнее с его голоса, который вплетается в «странную симфонию» Константинополя, по линии его существования начинается и выстраивается действие центрального в пьесе – пятого сна. Стремлением выиграть у судьбы очередную партию – заезд на тараканьих бегах – вяжутся все его события. Этот сон отмечен особой

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 223.

<sup>2</sup> Можно отметить в связи с этим, как своеобразно использует Булгаков прием дублирования героя. В «Днях Турбиных» дублером предельно сниженного балаганными средствами гетмана можно, в известной степени, считать комического Шервинского. В первых снах «Бега» ироничный полковник де Бризар выступает в функциях помощника и, в известной степени, дублера Чарноты. Он остается в церкви, когда генерал вышел, и, как бы подхватывая от него эстафету, при проверке документов использует в речи достаточно резкие выражения; он начинает действовать в направлении спасения Серафимы; он, продолжая линию прямого обличения Хлудовым главнокомандующего, позволяет себе оскорбительные для него реплики.



концентрацией балаганной выразительности, которая реализуется как по первому, очевидно акцентированному плану, так и по открывающемуся за ним, расширительно ассоциативному.

Уже первая реплика Чарноты («Не бьется, не ломается, а только кувырается! Купите красного комиссара для увеселения ваших детишек-ангелочков! Мадам! Мадам! Аштэ пур вotr анфан!»<sup>1</sup>) содержит целый ряд характерных приемов балагана. Здесь явно задан и усилен удвоением контраст балаганного типа. Во-первых, красных комиссаров Чарнота предельно снижает, представляя их чертями, во-вторых, «чертей» он предлагает купить в качестве игрушек-комиссаров для «ангелочков»-детей. И то, и другое может рассматриваться в словах бывшего генерала как балаганное уничтожение (побивание) противника. Из того же арсенала балаганных средств увеселения и смешение разных языков – макароническая речь. Наконец, прямое обращение зазывалы к широкой публике, ко всем, кто может стать покупателями, явно указывает на поэтику балаганного представления<sup>2</sup>.

Но в роли ярмарочного «деда» Чарнота пребывает недолго. Короткий диалог с турчанкой завершается крахом его попыток заработать на жизнь торговлей чертями-комиссарами. Чарнота сыплет ругательствами не только по адресу неслучившейся покупательницы, но и места проживания: «Боже мой, до чего сволочной город», – уравнивает он всех и все в месте вынужденного существования.

Зазывание-представление товаров и акцентированная хула – типичные, часто самостоятельные сюжеты балаганных сценок. Булгаков использует их как специфические компоненты для характеристики нового положения Чарноты. В недавнем прошлом боевой генерал с ящиком-вертепом в руках на торговой площади – ряженый. Как и в случае с Барабанчиковой в первом сне, он выдает себя не за того или здесь пытается быть другим. Теперь он прикрывает торговым делом не генеральский статус, а свою человеческую суть азартного игрока и в момент, когда оказывается у кассы тараканьих

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 250.

<sup>2</sup> О связи балаганного представления и торговли писали О. М. Фрейденберг (Поэтика сюжета и жанра, М., 1997. С. 197), А. Ф. Некрылова (Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – нач. XX в. Л., 1988. С. 6), Е. С. Шевченко (Эстетика балагана в русской драматургии 1900–1930-х годов. Самара, 2010. С. 41), В. В. Заржецкий (Традиции балагана в русской современной драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 6), др.

бегов, сбрасывает личину благонамеренного торговца так же быстро, как попопу.

Из его диалога с Марьей Константиновной, поименованной в списке действующих лиц как «личико», становится ясно, что Чарнота играет каждый день (знает тараканов по кличкам и повадкам). И каждый день проигрывает. Поэтому хозяин тараканьих бегов Артур Артурович не разрешает ему играть в кредит. Но игра с её азартом, риском и малейшей надеждой на победу-выигрыш – это единственный способ сохранения своей идентичности для Чарноты. Риск – естественное состояние «запорожца по происхождению»: он ставит на кон все, что имеет (ящик с чертями-комиссарами), и последнее, что его связывает еще с прошлой жизнью, – серебряные газыри. Чарнота делает ставку на Янычара – *своего таракана* и проигрывает.

Тараканьи бега в функциях конных состязаний и образ «тараканьего царя» Артура Артуровича сигнализируют о хтонических знаках вынужденного места пребывания и в характеристике части русских эмигрантов. Этот сон завершается полным поражением в прошлом генерала-майора кавалерии на тараканьих бегах как на предприятии, отмеченном этими знаками. Итог закономерен. В этой игре с судьбой он второй раз оказывается в не свойственной ему пассивной позиции ожидания (первым было ожидание под попоной проверки документов буденовцами). Чарнота даже не видит «забегов», не видит, как «сбоит Янычар», потому что стоит у кассы и ждет объявления о победителях и выигрышах. Он слышит, как кричит безымянная фигура, что «Артурка жулик, пивом опоил Янычара», но обычно деятельный и энергичный, здесь бессилен что-либо изменить. Его угроза убить Артура («Убить мало!») – всего лишь фигура речи в выражении бессилия. Он даже в завершающей пятый сон драке – типичной сценке балагана – не участвует. Последняя ремарка этого сна фиксирует жест его очередного провала: «Чарнота у кассы схватывается за голову».

Крах в этом *месте* был предсказуем: иметь «торговое дело» рядом с такими *бегами* – значит полагаться на слепую фортуна, а не на себя. Булгаков определяет место действия как «странное», «необыкновенное». В «странной симфонии» с турецкими напевами и мелодией «Разлуки», которую играет русская шарманка, по ремарке, звучат «стоны» уличных торговцев, голоса разносчиков газет, звоночки продавцов лимонада, гудение трамваев. По звуковому ряду все это

создает скорее какофонию, чем «симфонию». Она поддерживает визуальный ряд и выражает рассогласованность душевного состояния потерявших себя героев пьесы – русских эмигрантов.

Драматург характеризует место действия пятого сна в Константинополе как чужой, *иной* мир. Здесь вводится специальная маркировка на разных языках того, что выдается за русское в качестве экзотического товара с целью продажи. На фоне господствующего минарета «стоит *необыкновенного вида* сооружение *вроде* карусели», над ним красуется крупная надпись на английском, французском и русском языках: «Стой! Сенсация в Константинополе! Тараканьи бега!!!», «Русская азартная игра с дозволения полиции». И слова «с дозволения полиции» тоже деталь, снижающая, выворачивающая ситуацию наизнанку. Сбоку – ресторан и надпись: «Русский деликатес – вобла. Порция – пятьдесят пиастров». Вобла-деликатес – нонсенс, «русская» за пятьдесят пиастров – еще более осязаемый нонсенс. И над всем возвышается вырезанный из фанеры раскрашенный таракан во фраке, подающий кружку пенящегося пива. Представления о балагане в прямом значении (временной постройке для всякого рода зрелищ) и балагане-вертепе в переносном смысле (притоне для низкой публики) здесь соединяются.

Развернутая ремарка написана, с одной стороны, в репортажном стиле, отмечена знаками фельетонной выразительности, с другой стороны, в ней используется выразительность макаронизма, концентрирующая внимание на контрастах русской темы и всего, чуждого русскому духу. Эти контрасты концентрируются в гротескном образе фанерного таракана во фраке, вознесенном над всем и всеми. Знаки пространственного верха в его представлении по контрасту получают во всех деталях значения *другого, нижнего* – хтонического мира<sup>1</sup>.

Появление Чарноты и Артура Артуровича переводит фельетонную выразительность первой ремарки пятого сна в гротескно-балаганную и сообщает литературную коннотацию. Хозяин всего этого при своем появлении «мучается, пристегивая *фрачный* ворот-

---

<sup>1</sup> Впервые *таракан* в связи с азартной игрой (рулеткой) появился у Булгакова в фельетоне «Таракан». Название фельетону дало прозвище рабочего пекарни № 13, который на Смоленском рынке Москвы проиграл пять профсоюзных червонцев, новые сапоги, пытаясь вернуть которые, зарезал «кепку с ящиком». Фельетон и пьесе сближает не только показанный в динамике процесс игры и проигрыша, но и inferнальные, хтонические мотивы, которые нарастают к финалу (Булгаков М. А. Таракан // М. А. Булгаков. Похождения Чичикова. С. 288–294).

ничок», и, с одной стороны, вызывает ассоциации с героем бунинского рассказа – господином из Сан-Франциско: тот тоже мучился с тугим воротничком в последний день своей жизни; с другой стороны, соединяется с гротескным образом раскрашенного и вознесенного над пространством площади фанерного таракана во фраке. Удачливость Артура Артуровича в Стамбуле явно хтонического свойства. Не случайно в перечне действующих лиц он именован как *«тараканий царь»*. Так к нему обращается и Чарнота, отвешивая комплимент с откровенно ироническим подтекстом: «Вот уж ты и во фраке. Не человек ты, а игра природы – тараканий царь!»<sup>1</sup>.

В странном месте и персонажи странные. Марья Константиновна не человек, а функция-маска: «личико в кассе» – так она обозначена в перечне действующих лиц. К карусели идут персоны, обозначенные деталями внешности в функции масок: «трое в шапках с павлиньими перьями, в безрукавках и с гармониями», фигура в котелке и в интендантских погонах, др. Вновь возникает, как в первом сне, своего рода «Ноев ковчег», только на этот раз – в его еще более сниженном территориально варианте. Неявные признаки *другого* места, которыми Булгаков обозначил происходящее в первом и втором снах, в пятом реализовались в виде бесприютной для русских эмигрантов торговой площади с тараканьими бегами в центре. Здесь все фальшиво, как фальшивы сами эти бега<sup>2</sup>, которые выдаются за любимую забаву русской императрицы.

Здесь могут преуспевать только такие люди, как Артур Артурович и Корзухин. Они представляют собой своеобразную пару, дублеров в географически далеких городах – в местах наибольшего присутствия русских эмигрантов. Этим героев функционально объединяет жажда наживы и безразличие к средствам её получения.

Проживая внутренне вместе с Чарнотой опыт пребывания на чужой земле, Булгаков дает в его воспоминаниях город своего детства и юности – Киев – в духе лирических отступлений Гоголя: «Эх, Киев – город, красота <...> вот так лавра пылает на горах, а Днепро, Днепро! Неопиcуемый воздух! Неопиcуемый свет! Травы, сенокосом пахнет, склоны, доли ...». Но и этот рай в памяти генерала от кавалерии подсвечен драматургом комически – будит воспоминания

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 252.

<sup>2</sup> Тараканьи бега – до гротеска сниженный образ забегов на ипподромах прошлого России. Вспомним, реальное и успешное участие в бегах прекрасного наездника А. В. Сухово-Кобылина, яркий эпизод с неудачей на ипподроме Вронского в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

о «славном», «прелестном»... бое под Киевом: «Тепло было, солнышко, тепло, но не жарко...». Балаганная выразительность фрагмента определяется быстрой сменой планов, «монтажностью» воспоминаний, соединением «верха» и «низа», в конечном счете, восхищением «недостойным» предметом. Череду воспоминаний о теплом Киеве и славном бое Чарнота завершает рассуждением о вшах, как о «животных» боевых: «И вши, конечно, были. Вошь, вот это насекомое! Вошь – животное военное, боевое, а клоп – паразит. Вошь ходит эскадронами, в конном строю, вошь кроет лавой, и тогда, значит, будут громаднейшие бои!»<sup>1</sup>. Лирическое воспоминание в комическом выражении служит в «Беге» утверждению мысли героя, милого сердцу Булгакова, о России как о потерянном рае.

В связи с судьбой Хлудова эта мысль вырастает до трагического звучания. Обобщающий образ бега тараканов впервые возникает именно в его сознании, когда он – еще в России, в Крыму – в разговоре с главнокомандующим, явно и прямо обвиняя его, проводит параллель между бегством возглавляемой им армии и всех, кто следует за ней, с тараканами в своем давнем видении.

Но игровой, фельетонно-балаганный аспект «тараканьих бегов» получает свое воплощение только в связи с Чарнотой. Именно ему, игроку по натуре, человеку с ураганным темпераментом, дано в полной мере испытать на себе эффект «русского» изобретения в Турции. То, что тараканьи бега придумали русские эмигранты, в пьесе заявлено «афишно»: содержанием вывески над каруселью. Приписка к объявлению о русской азартной игре «с дозволения полиции» может читаться как отсылка к фельетонам А. Т. Аверченко из «Записок простодушного» (1922) и повести А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924).

Известный фельетонист под маской «простодушного» пишет, кажется, даже с некоторым восхищением о тараканьих бегах как русском «изобретении» – свидетельстве изворотливости русского ума, проявлении смекалки, приспособляемости. Толстовский Невзоров после ряда неудач только в самом финале повести придумывает тараканьи бега как последний шанс разбогатеть. У Булгакова круженье/карусель, тараканьи бега представлены в кульминации действия не просто как жульническое предприятие, где не считаются ни с кем

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 252.

(русского генерала обманут, оберут до нитки, как и английского матроса), но как место гибельное, позор для всего русского мира<sup>1</sup>.

Фельетонное содержание кульминационного пятого сна «Бега» с таракаными бегами в чужом Стамбуле получает балаганно-комическое воплощение в разнообразии его градаций по отношению к разным персонажам. В сферу комического втягивается едва обозначенное безликое «личико», абсолютно автором отрицаемый, доведенный до гротескного изображения в фанерном таракане Артур Артурович. И Чарнота тоже. Его представление Булгаковым позволяет думать об амбивалентной природе комического в его народной традиции. Есть и немалые основания в поведении этого героя для осуждения. Но основания и для сочувствия, и даже некоторого любования им автор сохраняет<sup>2</sup>.

Как балаганному Петрушке, жизнь щедро отвешивает ему со всех сторон оплеухи и тумачи, а он снова и снова поднимается, чтобы действовать – порой алогично, парадоксально, но всегда доставляя радость воспринимающему сознанию. Тараканьи бега в Стамбуле не бой под Киевом, здесь Чарнота заведомо проигрывает, он даже до роли зрителя не допущен. Но это только эпизод его жизни в перспективе действия. Драматург дает ему возможность отыгаться в центре Европы – в парижском доме Корзухина, чтобы он своим сверхъестественным, баснословным выигрышем, как в сказке, третий раз дал шанс для спасения Серафиме, позволил ей и её спутнику обрести новые перспективы в жизни.

Своей балаганной выразительностью образ Чарноты, с одной стороны, в какой-то степени противопоставлен драматическому, если не трагическому образу Хлудова, с другой стороны, он своей линией действия дополняет его, восстанавливая полноту проявлений жизни. Именно Чарнота последовательно помогает Серафиме, действуя в этом направлении активно и решительно. В то время как её первая встреча с Хлудовым едва не стоила ей жизни:

---

<sup>1</sup> После троекратного отрицания «Поганое царство! Паскудное царство! Тараканьи бега!» Хлудов в варианте пьесы 1937 г. «несколько раз стреляет по тому направлению, откуда доносится хор». «Гармоники, рывкнув, умолкают. Хор прекратился. Послышались дальние крики. Хлудов последнюю пулю пускает себе в голову и падает ничком у стола. Темно.» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 278).

<sup>2</sup> По другому случаю близкую мысль высказал в статье «Гамлет и Дон Кихот» И. С. Тургенев: «Дон Кихот смешон... но в смехе есть примиряющая и искупляющая сила <...> над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов» (Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Собр. соч. : в 12 т. М. : ГИХЛ, 1956. Т. 11. С. 173).

он отправил её в контрразведку. Но после того как Чарнота проиграл свой ящик с куклами и газыри, после того как от него ушла Люська, знаки балагана начинают затухать, чтобы вспыхнуть снова в седьмом сне.

В состоянии полной безнадежности в конце третьего действия у Голубкова возникает идея добраться до Парижа, просить взаймы денег у Корзухина для спасения Серафимы. Но Голубкову не дано выступить в роли спасителя, Корзухин быстро выпроваживает его. Эту миссию, преодолевая нежелание хозяина парижского дома общаться с соотечественниками, сумел выполнить Чарнота. И хотя спасение – мотив процессуальный и скорее сказочный, чем балаганный, участие Чарноты неизменно сопровождается знаками балаганной выразительности. Об этом просто кричит лимонный цвет кальсон на нем при его появлении в доме Корзухина<sup>1</sup>. Бывший генерал начинает разговор с бывшим товарищем министра торговли фамильярно-снижающим и уравнивающим их обращением «Здорово, Парамоша!». Карточная игра, любителями которой оказались оба, происходит под аккомпанемент русских колоколов – музыкального сигнала, которым сопровождается открытие сейфа – «несгораемой кассы» в доме Корзухина при каждом его проигрыше и выигрыше Чарноты. Все в этой сцене перевернуто с ног на голову, все смешалось.

Знаками балагана отмечено уже начало седьмого сна. Перед появлением Голубкова и следом за ним Чарноты бывший муж Серафимы Корзухин обучает слугу Антуана (русского Антона) французскому языку. Эта сцена с использованием макаронической речи аналогична эпизоду в гетманском дворце «Дней Турбиных» – последствиям требования гетмана говорить по-украински. Но она лишь задает её выразительный код, не разворачивая столь же выразительно и ярко. Драматургу важно было сохранить наибольшую остроту балаганной

---

<sup>1</sup> Корзухин. ... Вы, кажется, в кальсонах?

Чарнота. А почему тебя это удивляет? Я ведь не женщина, коей этот вид одежды не присвоен.

Корзухин. Вы... Ты, генерал, так и по Парижу шли, по улицам?

Чарнота. Нет, по улице шел в штанах, а в передней у тебя снял. Что за дурацкий вопрос? (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 267)

Знак балаганного низа закрепляется завершающей седьмой сон репликой Люськи. Она кричит из окна, пока не слышит Корзухин, уходящему от него с выигрышем бывшему генералу в подштанниках: «Чарнота! Купи себе штаны!» В этой её реплике парадоксально выражено все еще живое чувство к Чарноте: она смотрит ему влед и прощается с ним навсегда (Там же. С. 272).

выразительности для кульминации седьмого сна – процесса игры в карты – еще одной попытки Чарноты сыграть с судьбой.

Если в первом сне игра в карты дана в рассказе Чарноты как об уже случившемся событии (не доиграл с генералом Крапчиковым, помешали буденовцы), то в седьмом – это центральное событие действия. Азарт игры подчеркивается стремительным увеличением ставок. Короткие реплики Чарноты и Корзухина – это чередование карточных терминов и увеличивающихся сумм, которые проигрывает хозяин и выигрывает гость в кальсонах. Как и в предыдущих снах, музыкальные цитаты здесь «комментируют» действие: Чернота напевает фрагменты из оперы «Пиковая дама», заканчивает хрестоматийным рефреном «три карты, три карты, три карты ...».

Он выигрывает сказочную сумму для спасения самого слабого среди действующих лиц, самого не приспособленного к жизни лица – Серафимы. Выигрыш можно интерпретировать в функциях фольклорного торжества справедливости и наказания подлого и корыстного Корзухина. Обращение Люськи к нему в варианте пьесы 1928 г. «крысик», «жабунчик»<sup>1</sup> вызывает те же хтонические ассоциации, что акцентированы в «тараканьем царе» «Артурке», и усиливает аргументы в понимании их как своеобразной пары.

В отношении к попавшим в жернова большой истории безгрешным Серафиме и Голубкову проявляется в стамбульских сценах и другой генерал – Хлудов<sup>2</sup>. Едва не ставший причиной смерти Серафимы в Крыму<sup>3</sup>, для её спасения в Турции он отдает медальон – последнее, что у него осталось в эмиграции от родного дома. Хлудову, уезжая в Париж, доверяет Голубков жизнь своей спутницы. В образе Хлудова серьезное концентрируется на грани трагического. Хотя драматург представляет его в авторской ремарке второго сна едва ли не как ряженого<sup>4</sup>, он лишен даже тени комического, скорее

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 464.

<sup>2</sup> Е. С. Шевченко выделяет два типа парности балаганных героев: по принципу различия (контраста) и по принципу повтора (дубля). Для русской балаганной традиции, считает она, характерна парность дублирующая (Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900–1930-х годов. С. 37). Но самые заметные герои «Бега» в одном отношении являют собой дублирующую пару – это два генерала белой армии; в другом – они же представляют контраст трагического и комического воплощения.

<sup>3</sup> Страшная сцена допроса Серафимы в контрразведке – аналог эпизода в штабе первой конной Петлоры в «Днях Турбинных».

<sup>4</sup> «На нем солдатская шинель, подпоясан он ремнем по ней не то по-бабьи, не то как помещики подпоясывали шлафрок. Погоны суконные, и на них небрежно нашит черный генеральский зигзаг. Фуражка защитная, грязная, с тусклой кокардой, на руках варежки» (Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 227).



страшен в своих действиях, особенно во втором и третьем сне. Он входит в действие с мотивом холода, истощения жизненных сил, с нарастанием знаков смерти, становится причиной её для виновных и невиновных (вестовой Крапилин).

Его инвективы в адрес архипастыря и главнокомандующего звучат прямолинейно и жестко. Высшие чины духовенства и армии разоблачаются автором в «Беге» через комизм литературного ряда, через ситуации неуместного пафоса их речей на фоне нарастающей военной катастрофы. Филиппики Хлудова публицистического типа довершают, договаривают изображение этих героев в действии. Его едкая ирония, доходящая до сарказма, кажется архипастырю и главнокомандующему кощунством. Но в речах Хлудова это проявление его мышления, его позиции, а не модуса изображения, который в случае с Чарнотой можно охарактеризовать как амбивалентный комизм балагана.

Обличительные речи Хлудова соответствуют значению его фамилии: в старину «хлудом» называли жердь, дубину<sup>1</sup>. Ряд его действий – обвинений в адрес высших лиц армии и церкви можно воспринимать в функции дубины. Для Хлудова невозможны двойные стандарты, особенно в отношении Родины, воинского долга, и в четвертом сне, последнем для него на русской земле, он, явно и оскорбительно для высшего руководства, уподобляет происходящее в белом воинстве, по всей России виденной в детстве картине бегущих на кухне при свете зажженной спички, тонущих в ведре тараканов. Аттракцион тараканьих бегов Артура Артуровича в центре Константинополя воспринимается им как трагический балаган – «позорище русское».

Таким образом, в полифонической структуре действия пьесы «Бег» можно видеть не только относительно самостоятельные линии действующих лиц, но также выделить своеобразные пары героев. Персонажи в таких парах, как правило, сближены в своей оценке, их соотносённость позволяет укрупнить характеристику поведения лиц определенного типа. Так, при первом же появлении отчетливо выделяются безгрешные Серафима и Голубков; не сразу, но осознаются как пара архиепископ и главнокомандующий, а также Корзухин и Артур Артурович. На их фоне выделяются разностью, даже контрастностью выразительности два самых заметных и важных для драматурга героя: их объединяет воинское звание, но один в автор-

<sup>1</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М., 2004. Т. 4. С. 245.

ском изображении тяготеет к полюсу комического в его балаганном и трагикомическом сегменте, другой – к полюсу трагического. Верному долгу Хлудову Булгаков дал осознание, переживание и серьезное выражение трагедии государства Российского, тяжести своей «вины и расплаты», о которых шла речь в первом фельетоне Булгакова «Грядущие перспективы». Эта тяжесть по-разному выразилась и в судьбах других персонажей. Но есть основания полагать, что образ Чарноты с наиболее заметной амбивалентной, балаганно-комической составляющей в его составе в художественном отношении богаче, многообразнее, интереснее, чем выдержанный в серьезном модусе образ Хлудова.

Образ Чарноты по-своему связывает картины русского мира последних дней Гражданской войны и эмиграции, которые могут привидеться только в страшном сне. Он крупно представлен в композиционно особенно важных снах – в первом, начинающем действие в храме, в четвертом, по сути, центральном – на стамбульской торговой площади, и седьмом – в парижском доме Корзухина. Он оказывается в них центральной фигурой, задает энергию действия и осветляет его комическими проявлениями. Подчеркнем: осветляет, оживляет их восприятие.

Казалось бы, в составе последнего, восьмого сна нет нашего предмета внимания – комической выразительности. Но есть материал, интерпретация которого работает на наше понимание природы комического в пьесе.

Восьмой сон в функциях эпилога завершает изображение основной группы героев. Отчаянно-безысходное состояние Серафимы, душевная болезнь Хлудова в первой половине финального сна отступают при появлении Чарноты с Голубковым, и во второй его половине актуализируется обсуждение вариантов будущего героев<sup>1</sup>. При этом Чарнота с его победно-деятельным настроением человека, выигравшего бой за карточным столом, не заглядывает дальше «сейчас»: «Чарнота не нищий больше! <...> Здравствуй вновь, тараканий царь Артур! Ахнешь ты *сейчас*, когда явится перед тобой во всей славе своей рядовой – генерал Чарнота (исчезает)!»<sup>2</sup>. Чарнота «исчезает» не только из комнаты, где еще находятся его спутники-

---

<sup>1</sup> Показательно, что драматурга не интересует будущее Корзухина и Артура Артуровича, архиепископа Африкана и безымянного главнокомандующего, в этом плане выделяется только Чарнота с Хлудовым и Серафима с Голубковым.

<sup>2</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 277, 278.

соотечественники: одна из перспектив его судьбы в Стамбуле – быть поглощенным *чужим* тараканьим царством. Хлудов реального выхода для себя не видит. Оставшись один, он принимает самое радикальное для себя решение и таким образом избавляется от мучительно-болезненных видений, от явления его помутившемуся сознанию загубленных им людей. При полной противоположности принимаемых Чарнотой и Хлудовым решений своей судьбы они для них самих и для воспринимающего сознания ожидаемы: объединяются в своеобразную пару и этим тоже.

Центральное событие финала и всей пьесы – новое состояние духа и, соответственно, новое поведение Серафимы. Увлекаемая потоком бегущих, как «щепка в потоке», она была до сих пор беспомощна. Каждая из предшествующих ситуаций угрожала ей гибелью. Самым острым выражением этой ситуации была встреча с Хлудовым в Крыму, едва не стоившая ей жизни. Потом Голубков, оставляя её в Стамбуле на время своей поездки в Париж, просил Хлудова уберечь от панели. Но она оказалась Хлудову нужнее, чем он ей. В восьмом сне она поддерживает его, понимая, что он душевно болен. И главное: она осознает свое положение и, в отличие от окружающих её мужчин, находит для себя выход. Потерявшая надежду на встречу с Голубковым, многое в его отсутствие передумавшая, Серафима принимает решение своей будущей судьбы: «Будем смотреть правде в глаза: пропал Сергей Павлович, пропал. И сегодня ночью я решила: казаков пустили домой, и я попрошусь, вернусь вместе с ними в Петербург. Я не могу здесь больше жить...»<sup>1</sup>

При появлении Голубкова с Чарнотой энергия действия исходит уже от неё: она определяет и будущее своего спутника, теперь – уже спутника жизни: «Я думала, что вы погибли, и так тосковала!.. О, если бы вы знали!.. теперь для меня все ясно... Вы теперь никуда, Сережа, не поедете! Мы поедем вместе!» И он, как эхо, повторяет за ней: «Нет, нет! Никуда без тебя!.. Конечно, никуда, ни за что!»<sup>2</sup> Серафима и Голубков, которых до сих пор несло в общем потоке беженцев, покидают сцену с ясной целью, осуществляя, по сути, первое, принятое ими в действии серьезное жизненное решение. Это

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 275.

<sup>2</sup> Серафима. Что это было, Сережа, за эти полтора года? Объясни мне. Куда, зачем мы бежали. Фонари на перроне, черные мешки... потом зной!.. Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег! Я хочу все забыть...

Голубков. ... Забудь, забудь!.. Пройдет месяц, мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег... (Там же. С. 276.)

решение имеет для их судеб наименее ясную перспективу и, может быть, наиболее драматические последствия в условиях советского государства, нарастающих в нем с конца 1920-х гг. политических тенденций. Обсуждение вариантов того, что может случиться с ними на родине – за пределами действия, сообщало пьесе как эпической драме актуальность политического свойства.

Есть в коротком диалоге этой не самой художественно яркой пары аспект, который включает пьесу в широкий культурно-исторический контекст. В мировой культуре, и прежде всего в сказке, сохранилось множество текстов, заканчивающихся свадьбой или ситуацией с близкими функциями. С одной стороны, в этом отразились традиции, реалии жизненной практики разных народов, с другой стороны, мощно утверждалась уже в фольклоре (наиболее заметно – в волшебной сказке) важность создания семьи как для судьбы отдельного человека, так и для всего человеческого сообщества. В реальности особая значимость этого события выразилась по-своему в сложно разработанной процедуре этапов сватовства, их длительности, в привлечении множества лиц в специфических функциях<sup>1</sup>. В волшебных сказках, сюжет которых устремлен к свадьбе<sup>2</sup>, основное внимание уделялось испытаниям героя и определилась краткая форма сообщения о ней в концовке-формуле. В словах сказочника, обозначающего себя среди гостей («и я там был...»), тем самым удостоверяющего многолюдное событие, внимание акцентируется на богатом пире, обилии еды и питья. Это было способом извещения о повышении статуса героя, выражения оптимизма в отношении его будущего и будущего его рода/народа. Литературные сюжеты с историей героя в центре отмечены поиском оригинальности, неповторимости

---

<sup>1</sup> Сватанье, засылка, смотрины, рукобитье, сговор, пропой (не один), девичник, посылки, обрученье и т.д. (см.: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка.. М., 1955. Т. IV. С. 145–146)

<sup>2</sup> Е. М. Мелетинский писал об особой роли брачной темы в сказочной семантике: «Бросается в глаза, что счастливая женитьба героя или героини является конечным звеном, последним и высшим пунктом синтагматического разветвления сюжета, его “развязкой” и вместе с тем женитьба на царевне – главная цель героя и высшая ценность в иерархии сказочных ценностей. Всякого рода чудесные предметы и лица, которыми полна волшебная сказка, занимают в этой иерархии гораздо более «низкие» места, а в синтагматике сказки они выступают обычно в качестве предварительных приобретений, служащих средством для достижения этой основной цели, приобретения этой высшей ценности». (*Мелетинский Е. М.* Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре). – URL: <http://www.ru-skazki.ru/marriage-in-fairy-tale.html>. (Дата обращения: 09.09.2020).

их авторского воплощения. Но и они в значительной части, хотя бы деталями-знаками, часто заканчивались на этапе решения личных отношений героя и героини.

Как бы ни был широк и разнообразен в поисках выбора своей линии поведения состав действующих лиц «Дней Турбиных» и «Бега», в глубинах действия определялись и к финалу выходили на первый план лица, отношения которых вели к созданию семьи как основанию личной самореализации. Сюжет распада одной семьи в начале действия, по-своему усиливающий представление о разрушении оснований государственной жизни, и создания в финале другой семьи явно просматривался за акцентированно политическими событиями и их обсуждениями. Елена ответила согласием на предложение Шервинского, и радость создания новой семьи вносит оптимистическую ноту в драматическую для всех собравшихся историческую ситуацию смены власти. Накрытый по случаю Рождества стол, сбор друзей дома в финале пьесы обнаруживают знаки свадьбы. Создание семьи на фоне уходящих воевать в разных станах друзей дома – военных – воспринимается как возможность сохранения основания, продолжения жизни в её онтологическом смысле.

В «Беге» нет знаков свадьбы как обряда, нет пира, которым завершалось множество сказок, или чего-то замещающего их в литературных произведениях, в том числе и в «Днях Турбиных». Но встреча Серафимы и Голубкова после долгой разлуки (его парижского приключения) может интерпретироваться как проявление долговременной памяти культуры.

Финалы «Дней Турбиных» и «Бега», последовательно вносящие в остро драматические ситуации действия оптимизм свадебных концовок волшебной сказки, по-своему укрепляют наше представление об истоках комического пьес Булгакова в поэтике фольклора.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет представить Булгакова не просто блистательным драматургом (это давно признано), но художником, разрабатывающим в пьесах 1920-х гг. неклассическую – эпическую, авангардную для своего времени – поэтику отечественной драмы. Его особый вклад в её развитие во многом определялся тем, что он осознанно или неосознанно создавал свои пьесы в русле комического направления, в генетической памяти которого издревле сохраняются, трансформируются принципы и приемы балагана, соединяющего в своих сценках функции насмешливой критики и веселого развлечения.

Это направление поисков определилось в фельетонах начинающего автора кавказской поры, упрочилось в его прозе первых московских лет, проявилось в пьесах 1920-х гг., обогативших отечественную драму и театр XX в. Дар художника, органически чувствующего балаганные основания драмы, угадал у Булгакова режиссер Камерного театра А. Я. Таиров, предложивший ему написать пьесу для «широкого, народного балаганного представления». И дар этот виртуозно проявился в драматическом варианте «Багрового острова».

Наряду с трансформацией островной истории недавнего фельетона в действии пьесы относительно самостоятельное развитие и значение получили сюжеты театрального производства и судьбы художника, важные в стратегиях творчества Булгакова. Границы этих сюжетов оказывались проницаемы в пьесе не только друг для друга, но и для включений других текстов и контекстов (Жюль Верна, Грибоедова, др.), реалий биографии и «записок» Булгакова предшествующей поры. Игровые стратегии поэтики, всепобеждающая стихия комического, многоплановость действия пьесы «Багровый остров» 1928 г. не заслоняли в ней актуальности и масштабности проблем современного социума, напротив, побуждали к сопоставлению разных компонентов, к размышлениям об исторических путях страны и шире – о путях современной цивилизации.

До «Багрового острова» Булгаковым по мотивам ряда его фельетонных текстов первой половины и середины 1920-х гг. написана пьеса «Зойкина квартира». В ней представлены мотивы и типы поведения современников драматурга времен нэпа. Особенно интересно в драматургическом отношении решено усиление женского варианта воплощения криминального плана Зойки мужским в деятельности Аметистова: её «чертовских» возможностей его дьявольской энергией и артистическим блеском. Образ Аметистова определил перспективу разработки образов «гениального» Кири-Куки в «Багровом острове» и Воланда в романе «Мастер и Маргарита».

В авторских решениях «Багрового острова» и «Зойкиной квартиры» были органично использованы характерные для комических текстов фольклора принципы и приемы вариативности, стратегии удвоения. Разработка комических компонентов по всем линиям действия и на всех его этапах в «Зойкиной квартире» и «Багровом острове», главенствующая в них комическая выразительность речи очевидны. Но это не делает их комедиями.

Коллизии «Дней Турбиных» и «Бега» выделяют эти пьесы на фоне «Багрового острова» и «Зойкиной квартиры» трагическим исходом судеб отдельных героев, в целом напряженно-драматическим содержанием, но это не позволяет отнести их к драме как жанру. Полифоническая организация действия, включающего драматические и комические эпизоды разной градации в монтажной композиции, неоднозначные финалы, во всех четырех пьесах требовали от воспринимающего сознания интеллектуального напряжения, соотнесения компонентов, их осмысления. И как бы ни определял драматург представленные пьесы в процессе создания, важно, что в вариантах, отданных в театр (считающихся публикаторами каноническими), под заголовком было напечатано самое нейтральное и принципиально внежанровое определение «пьеса» (для «Багрового острова» найдено окказиональное обозначение: «генеральная репетиция...»). Наш вывод о безразличии Булгакова к жанровым обозначениям своих ранних прозаических вещей может быть экстраполирован на пьесы: он создавал, как это характерно для поэтики неклассической художественной парадигмы, произведения – авторские модели драматического рода литературы.

Поэтика «Дней Турбиных» и «Бега» характеризуется специфическим использованием самого широкого спектра комического в представлении драматических и трагических коллизий эпохи.

Причем наличие комических компонентов обнаруживают начальные эпизоды и кульминации действия – сильные позиции драмы как рода литературы –

Действие «Дней Турбиных» начинается «черт знает» какая – «кухаркина песня» Николки под гитару. Её природа характеризуется таким образом в оценке его старшего брата. Следующая, исполняемая по его требованию «веселая», такая же, можно сказать, самодеятельная, не знающая автора песня юнкеров «Съемки» звучит в двух вариантах. Пение с игровыми интонациями Николки сменяет звучание той же песни в исполнении проходящего за стеной «громдного хора». Серьезный эффект этого звучания усиливается внезапно наступившей темнотой: гаснет электричество. Контраст звучания одного текста в начале пьесы задает возможности восприятия всего происходящего в действии в серьезном и комическом модусе.

Одна из кульминаций «Дней Турбиных», предопределяющих судьбы всех действующих лиц и судьбу Украины как государства, – большая картина в гетманском дворце – решается как балаганное представление. Образ гетмана сатирическим в полном смысле слова назвать сложно, настолько человек в этой должности слаб, не проявлен как глава государства в отрицательных результатах своих действий. Его власть, его требования не распространяются выше уровня собственного адъютанта; беспомощность реализуется в растерянности и полном подчинении покидающим Украину немцам, в балаганном выносе забинтованного до неузнаваемости тела на носилках.

Форма «Бега», посвященного самым трагическим страницам Гражданской войны, определяется для драмы весьма окказионально – «восемь снов». Начинается она сном, совершенно балаганным по своим выразительным приемам. Переодетыми, под чужими именами предстают лица самого высокого статуса: боевой генерал и архипастырь белого воинства, причем первый изображает еще и рожаящую женщину. Быстрая смена власти, проверка документов сначала патрулем красных и почти сразу же белых создает почву для комических ситуаций балаганного типа. Предшествующий бой, проигранный белыми, в информации Чарноты интерпретируется в коннотациях недоигранной двумя генералами партии в карты. Место действия сна пятого, по сути, в пьесе кульминационного, – торговая площадь в Константинополе-Стамбуле с тараканьими бегами в центре. Гротескно-хтонические детали действия на этом участке распространяются и на генерала Чарноту, не допущенного на эти бега



вследствие отсутствия денег – неудачной торговли чертями-комиссарами. Наконец, в сне седьмом, открывающем четвертое действие, он появляется в парижском доме Корзухина за неимением другой одежды в лимонных подштанниках и выигрывает баснословную сумму. Сюжетная линия этого важнейшего в «Беге» героя решается в коннотациях балаганного Петрушки, резкого в своих проявлениях, все время попадающего впросак, битого-перебитого и воскресающего каждый раз для новых испытаний-приключений. Как бы ни складывались обстоятельства для Чарноты лично, его активная, деятельная натура с явно балаганной доминантой, выделяющая его в потоке других бежавших соотечественников, становится, как в сказке, выражением энергии всепобеждающей жизни.

В «Днях Турбиных» и «Беге», не самых насыщенных на фоне «Багрового острова» и «Зойкиной квартиры» комическими компонентами, следует отметить особую стратегию использования приемов и функций этого модуса в характеристике отдельных лиц и в группировке персонажей каждой из пьес.

Напряжение первой сцены в доме Турбиных связано с ожиданием мужа Елены, всегда пунктуального полковника генштаба Тальберга, а появляются один за другим обмороженный, извергающий проклятья на руководство армией, прямо с линии боевых действий штабс-капитан Мышлаевский и полная ему противоположность – нежданный житомирский кузен, мамин сын, белобилетник, не годный к военной службе Лариосик. Тальберг приходит третьим. В поведении, речевой характеристике каждого из них активно используются комические выразительные средства, но в разных функциях. При полной противоположности во всем первых двух персонажей комизм отдельных выражений Мышлаевского и речей, поведения Лариосика служит обнаружению их человеческой близости Турбиным, выражению нарастающей симпатии друг к другу и обаяния для воспринимающих пьесу читателей/зрителей. Отрицательная характеристика Тальберга создается не только фактом постыдного бегства под предлогом «командировки» в Германию, но и приемами комического в некомических функциях. Типичные балаганные приемы – переспрашивание, повторы, недоговоренности в разговоре с женой – рождены желанием стусевать неприглядность поведения в трудной для всех ситуации. Но эти приемы утрачивают свои исконные функции: Тальберг как герой вызывает все более осязаемое отторжение окружающих и воспринимающих пьесу. Образ завершается его пря-

мой оценкой самого негативного – хтонического свойства: в разговоре братьев о нем возникает слово «крыса».

В представлении героев подобного типа в «Беге» (Главнокомандующего, Корзухина, Артура Артуровича) Булгаков сводит эффект приемов комического до минимума. Эти персонажи не должны вызывать веселый смех (допустимый в случае с гетманом). Отторжение достигается либо комическими приемами в некомических функциях, либо отвергающей оценкой – хулой хтонического свойства («крыса» Тальберг, «тараканий царь» Артур Артурович, «жабочка», «крысик» Корзухин). Стратегию абсолютного отсутствия комического обнаруживают самые страшные эпизоды: в штабе петлюровской «Первой Кинной Дивизии» в «Днях Турбиных», во втором и третьем снах «Бега» с штабом фронта и контрразведкой Хлудова.

Наличие разных приемов, разных градаций комического в драматургической системе Булгакова связано с выражением родства, дружбы, тепла человеческих отношений как знаков жизни, как возможности их укрепления в будущем. Отсутствие комического эффекта и его исконных функций в организации эпизода, в характеристике действующих лиц может интерпретироваться как выражение угрозы – угрозы жизни конкретным лицам, жизни вообще.

Силу и художественную выразительность слова, организующие основания поэтики исследуемых произведений Булгакова питали два истока – мировая и русская литература в их высоких проявлениях, о чем писали не раз, и «могучие, глубинные течения» народного, низового творчества, в том числе особенно для Булгакова продуктивного – балаганно-комического направления.

## ЛИТЕРАТУРА

*Адрианова-Перетц В. П.* У истоков русской сатиры // Русская демократическая сатира XVII века. – М., 1977. – С. 107–142.

*Аристотель.* Поэтика. – М. : ГХИЛ, 1957. – 183 с.

*Бабичева Ю. В.* Комедия-пародия М. Булгакова «Багровый остров» // Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда: ВГПИ, 1982. – С. 138–152.

*Бабичева Ю. В.* Фантастическая диалогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич») // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М. : СТД РСФСР, 1988. – С. 125–139.

*Бабичева Ю. В.* Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. – Вологда : ВГПИ, 1982. – 128 с.

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – 506 с.

*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. четвертое. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.

*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М. : Художественная литература, 1965. – 528 с.

*Бачелис И. И.* О «белых арапах» и «красных туземцах» // Молодая гвардия. – 1929. – № 1. – С. 105–111.

*Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика. В 2 т. – М. : ГИХЛ, 1959. С. 473–531.

*Бердяева О. С.* Драматургия Булгакова 20-30-х годов как ненаписанная проза – URL: [https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1197114030&archive=1197244339&start\\_from=&ucat=&](https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1197114030&archive=1197244339&start_from=&ucat=&) (Дата обращения: 30.03.2019).

*Березина Н. В.* Хронотоп ранней прозы М.А. Булгакова. Лексический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2006. – 20 с.

*Больные вопросы советской печати.* Выступления на дискуссии // Журналист. – 1926. – № 1. – С. 33–41.

*Брехт Б.* Театр. В 5 т. Т. 5/1, 5/2. – М.: Искусство, 1965.

*Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: Учебное пособие. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.

*Брызгалова Е. Н.* Творчество сатириконовцев в литературной парадигме Серебряного века. – Тверь : Издатель Алексей Ушаков, 2006. – 260 с.

*Булгаков М. А.* Собрание сочинений: в 5 т.– М. : Художественная литература, 1989–1990. – Т. 1–5.

Булгаков М. А. Собр. соч. : в 10 т. М., 1995.

Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 8 т. / сост., подготовка текстов, вступ. статья, коммент. В. И. Лосева. СПб. : Азбука - Аттикус, 2011.

Варнеке Б. В. История античного театра. – Одесса : Студия «Негоциант», 2003. – 280 с.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика – М. : Высшая школа, 1993. – 327 с.

Веснина Т. Л., Головчинер В. Е. «Багровый остров» Михаила Булгакова: от фельетона к драме // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2018. – № 2. – С. 188–194.

Веснина Т. Л. Балаганная выразительность в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных» // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2018. – № 2. – С. 180–197.

Веснина Т. Л., Головчинер В. Е. Проблема границ островного сюжета в пьесе М. Булгакова «Багровый остров» // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 11. – С. 66–71.

Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // «Даугава». – 1988. – № 10. – С. 96–106; № 11. – С. 88–96; № 12. – С. 105–113; 1989. – № 1. – С. 78–91.

Головчинер В. Е., Русанова О. Н. Авторская модель художественного текста как синтез выразительных возможностей рода литературы // Вестник ТГПУ. – 2014. – № 7(148). – С. 178–185.

Головчинер В. Е. «Багровый остров» М. Булгакова: в споре с В. Маяковским, в русле его исканий // Эпическая драма в русской литературе XX века. – Изд. 2-е, доп. и испр. – Томск, 2007. – С. 175–193.

Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Томск, Вестник ТГПУ. – 2000. – Вып. 6(22). – С. 66–71.

Головчинер В. Е. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрдмана) // Вестник ТГПУ. – 2011. – № 7(109). – С. 7–15.

Головчинер В. Е. К проблеме понятия культурная модель. Системы и модели в литературоведении // Трансформация и функционирование культурных моделей в литературе: сб. науч. трудов. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. – С. 3–12.

Головчинер В. Е. Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр. Материалы Международной научно-практической конференции. – Самара, 13–15 ноября 2006 г. – Самара : Самарский госуниверситет, 2006. – С. 46–60.

Головчинер В. Е. Проблема традиций в искусстве начала XX века (Архаика и авангард) // Современные образовательные стратегии и духовное развитие личности. Материалы Всероссийской научной конференции. Томск, 27–28 марта 1996 г. – Томск: Изд-во ТГПУ, 1996. – Ч. III. – С. 38–41.

Головчинер В. Е. Функции комического в некомическом «Юбилейном» В. Маяковского, или «После смерти нам стоять почти что рядом: вы на Пе, а я на эМ ...» // Вестник ТГПУ. – 2020. – Вып. 5(211). – С. 164–173.

Головчинер В. Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск. – 2010. – № 1. – С. 12–18.

*Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. – Изд. 2-е, доп. и испр. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2007. – 320 с.

*Головчинер В. Е.* Эстетика примитива как направление поисков в русской литературе XX века // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Международной научной конференции. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 16–20.

*Гудкова В. В.* Старинные маски в послереволюционном балагане // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. – М.: ГИИ. 2000. – С. 225–233.

*Гудкова В. В.* Старинные шуты в социалистическом сюжете. Официальный концепт советской истории и комические истории ранних пьес: образ «другого народа» // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 3. – С. 151–178.

*Гудкова В. В.* Время и театр Михаила Булгакова. – М.: Советская Россия, 1988. – 127 с.

*Гудкова В. В.* Когда отшумели споры: булгаковедение последнего десятилетия // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 3. С. 363–378.

*Гуревич А. Я.* К истории гротеска. О природе комического в «Старшей Эдде» // Известия АН СССР. Серия литература и язык. – 1976. – Т. 35, № 4. – С. 334–342.

*Дживилегов А. К.* Искусство итальянского возрождения: учебное пособие. – М.: ГИТИС, 2007. – 504 с.

*Дубровская С. А.* От «Арзамаса» до Гоголя: смеховое слово в пространстве русской литературы 1810-х – начала 1840-х гг. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2018. – 252 с.

*Ершов Л. Ф.* Из истории советской сатиры. М. Зощенко и сатирическая проза 20–40-х годов. – Л.: Наука, 1973. – 155 с.

*Ершов Л. Ф.* Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – Л., 1992. – Кн. 1. – С. 23–48.

*Жиличева Г. А.* Метафора балагана в нарративной структуре русских романов 1920–1930-х годов // Вестник ТГПУ. – 2011. – № 7(109). – С. 65–69.

*Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. – М.: Прогресс, Универс, 1996. – С. 22–23.

*Журбина Е. И.* Искусство фельетона. – М.: Худож. лит., 1965. – 288 с.

*Журбина Е. И.* Современный фельетон (опыт теории) // Печать и революция. – 1926. – № 7. – С. 18–35.

*Заславский Д. И.* Истоки и пути фельетона. – М.: Огонек, 1931. – 96 с.

*Заславский Д. И.* Фельетон в газете. Лекции. – М., 1952. – 28 с.

*Заржецкий В. В.* Традиции балагана в русской современной драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 35 с.

*Зыкун Н. И.* Сатирические жанры журналистики: проблемы типологии // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2015. – № 1. – С. 181–191.

Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедии Аристофана. – URL : [https://rvb.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/vol4/01text/02papers/4\\_171.htm](https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/01text/02papers/4_171.htm) (Дата обращения: 15.12.20)

Исаев С. Г. Литературно-художественные маски: теория и поэтика. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2012. – 336 с.

Киселев Н. Н. Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Тр. / Том. гос. ун-т. – 1974. – Т. 252, вып. 2 : Проблемы метода и жанра. – С. 73–88.

Киселев Н. Н. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») // Творчество Михаила Булгакова. – Томск, 1991. – С. 139–156.

Конечный А. М. Петербургские балаганщики // Петербургские балаганы. – СПб. : Гиперион, 2000. – 256 с.

Корконосенко С. Г. Основы журналистики. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 287 с.

Кривошейкина М. С. Жанр фельетона в журналистском творчестве М. А. Булгакова (период работы в газетах «Гудок» и «Накануне») : дис. ... канд. филол. наук : 10.00.10. – Тверь, 2004. – 163 с.

Кройчик Л. Е. Современный газетный фельетон. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1975. – 230 с.

Кузнецов П. В. Своеобразие фельетонистики 1920-х гг. в газете «Гудок» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. – М., 2011. – 161 с.

Купцова О. Н. Маска: лицо «другого» мира // Маска, кукла, человек: материалы лаборатории режиссеров и художников театра кукол. – М. : СТД РФ, 2004. – С. 5–15.

Купцова О. Н. Театр ярмарок и бульваров // Балаган: Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол. – М. : СТД РФ, 2002. – Ч. I. – С. 34–43.

Кургинян М. С. Драма // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М., 1964. – С. 238–382.

Кухта Е. А. Сатирический театр фельетонов М. Булгакова в «Гудке» // М. А. Булгаков- драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 246–259.

Лихачев Д. С. Еще раз о точности литературоведения (заметки и соображения) // Русская литература. – 1981. – № 1. – С. 84–88.

Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. – М. : Просвещение, 1982. – 225 с.

Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992.– Т. 1–3.

М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М. : СТД РСФСР, 1988. – 496 с.

Манн Ю. В. Карнавал и его окрестности // Вопросы литературы. –1995. – № 1. – С. 154–182.

*Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 1–2.

*Мелетинский Е. М.* Женильба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре). – URL: <http://www.ru-skazki.ru/marriage-in-fairy-tale.html>. (Дата обращения: 09.09.2020).

*Мелетинский Е. А.* О происхождении литературно-мифологических литературных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. – М. : РГГУ, 2001. – С. 73–149.

*Милн Лесли.* Творчество М. А. Булгакова в европейских традициях шувовства // Дискурс. – 1998. – № 7. – С. 55–59.

*Мильдон В. И.* Балаган в литературе (введение в философию балагана) // Балаган. Часть 1. – М. : СТД РФ, 2002. – С. 75–83.

*Миронова М. А.* Театральная критика 1920-х годов: рецепция пьес Н. Эрдмана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.10. – М., 2006. – 242 с.

*Михаил Афанасьевич Булгаков.* Публикации на страницах театральных журналов, альманахов, сборников, 1925–2001 : аннотиров. библиогр. указ. – М. : Рос. гос. б-ка по искусству, 2008. – 216 с.

*Михаил Булгаков, его время и мы / под ред. Г. Пшебинды, Я. Свежего.* – Краков : Scriptum, 2012. – 921 с. – (Seria:BarwyRusi ; Т. 2).

*Мягков Б. С.* Фельетоны М. Булгакова: их герои и прототипы (На примерах последних театральных фельетонов писателя) // Возвращенные имена русской литературы: аспекты поэтики, эстетики, философии. – Самара, 1994. – С. 10–24.

*На пути к Булгакову // Творчество Михаила Булгакова : сб. ст. – Томск, 1991. – С. 4.*

*Неводов Ю. Б. В. Маяковский и М. Булгаков (спор о драме и уроки полемики) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1990. – С. 30–43.*

*Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII – нач. XX в. 2-е изд., доп. – Л. : Искусство: Ленингр. отд., 1988. – 213 с.

*Нинев А. А.* Легенда «Багрового острова». Документально-исторический очерк о М. Булгакове // Нева. – 1989. – № 5. – С. 171–192.

*Нинев А. А.* Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. – Л., 1989. – С. 4–32.

*Новиков В. В.* Михаил Булгаков – художник. – М. : Моск. рабочий, 1996. – 357 с.

*Новицкий П. И.* «Багровый остров» М. Булгакова // Репертуарный бюл. – 1928. – № 12. – С. 10.

*Нович И. С.* Дерево современной литературы // На литературном посту. – 1926. – № 3. – С. 24–26.

*Нусинов И. М.* Путь Булгакова // Печать и революция. – 1929. – № 4. – С. 40–53.

*Орлова Е. И.* Автор – Рассказчик – Герой в фельетонах М. А. Булгакова 20-х годов // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – 1981. – № 6. – С. 23–27.

*Петербургские балаганы.* – СПб. : Гиперион, 2000. – 255 с.

*Петров В. Б.* Пьеса М. А. Булгакова «Багровый остров» (к проблеме традиций и новаторства) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1990. – С. 30–43.

*Петров В. Б.* Типологические сходства в комедиях В. Маяковского и М. Булгакова двадцатых годов // Поэтика советской литературы двадцатых годов : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1989. – С. 98–111.

*Петровский М. С.* Михаил Булгаков и Владимир Маяковский // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 369–391.

*Пикель Р.* «Бег» от кого и куда // Жизнь искусства. – 1928. – № 52. – С. 9.

*Примитив* и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М. : Наука, 1983. – 207 с.

*Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.

*Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.

*Прохорова И. Д.* Зарождение фельетона в России: многозначность понятия, перипетии и пути // МедиаАльманах. – 2007. – № 4. – С. 62–69.

*Росницкая О. Б.* Карнавалы и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира», «Дни Турбиных» // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре : сб. ст. – Волгоград, 2001. – С. 152–156.

*Рудницкий К. Л.* Михаил Булгаков // Вопросы театра : сб. ст. и материалов. – М., 1966. – С. 67–137.

*Русанова О. Н.* Культурные модели в русской литературе и их воплощения в авторском тексте // Вестник ТГПУ. – 2008. – Вып. 2(76). – С. 103–105.

*Русанова О. Н.* Мотивный комплекс как способ эпизации эпической драмы (на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2006. – 22 с.

*Смелянский А. М.* Драмы и театр Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. – М., 1990. – Т. 3. – С. 573–609.

*Смелянский А. М.* Михаил Булгаков и Художественный театр. – Изд. 2, перераб. и доп. – М. : Искусство, 1989. – 432 с.

*Смелянский А. М.* Уход // Театр. – 1998. – № 2. – С. 88–115.

*Соколов Б. В.* // Булгаковская энциклопедия. – М. : ЛОКИД-МИФ, 1996. – С. 28–33.

*Старых А. В.* Становление фельетона в русской провинциальной частной газете : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. – Оренбург, 2010. – 168 с.

*Стеблин-Каменский М. И.* Апология смеха // Известия РАН СССР: серия литературы и языка. – М., 1978. – Т. 37, № 2. – С. 149–156.



Таиров А. Я. Багровый остров (Беседа с А. Таировым) // Жизнь искусства. – 1928. – № 49. – С. 14.

Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия АН. Серия языка и литературы. – М., 2001. – Т. 60, № 6. – С. 3–13.

Теория литературы: в 4 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы развития в историческом освещении). – 592 с.

Толуанова Ю. Н. Советская сатирическая публицистика М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова двадцатых – первой половины тридцатых годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. – М., 2005. – 26 с.

Трухачёв Е. В. Повествовательное и драматическое в творчестве М. А. Булгакова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Саратов, 2012. – 18 с.

Туркельтауб И. «Багровый остров» в Московском Камерном театре // Жизнь искусства. – 1928. – № 52. – С. 10–11.

Туркельтауб И. Режиссер и драматург // Жизнь искусства. – 1928. – № 51. – С. 11.

Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: избранные труды – М. : Аграф, 2002. – 495 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – 574 с.

Тынянов Ю. Н., Казанский Б. В. От редакции // Фельетон. Вопросы современной литературы: сб. ст. – Л.: ACADEMIA, 1927. – С. 3–8.

Уварова И. П. Мистификация как явление культуры // Миф и мистификация: материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. – М. : СТД РФ, 2000. – С. 3–9.

Уварова И. П. Традиции старинного театра и русские сценические искания начала 20 века: дис. ... канд. иск-я. – М., 1980. – 166 с.

Уварова И. П. Всемирный океан // Балаган: материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. – М. : СТД РФ, 2002. – Ч. 1. – С. 6–9.

Файман Г. С. «Булгаковщина» // Театр. – 1991. – № 12. – С. 82–86.

Файман Г. С. Местный литератор – Михаил Булгаков (Владикавказ 1920–1921 гг.) // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 209–224.

Фельетон // Вопросы современной литературы: сб. ст. – Л. : ACADEMIA, 1927. – 96 с.

Фрейденберг О. М. Комическое до комедии // Миф и театр. Лекции. – М.: ГИТИС, 1988. – С. 74–128.

Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М. : Восточная литература, РАН, 1998. – 800 с.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

Хализев В. Е. Драма как род литературы. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

*Хатямова М. А.* Метатекстовая организация пьес М. А. Булгакова: к проблеме условности в драме // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 11. – С. 60–64.

*Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. – 2-е изд., доп. – М. : Книга, 1988. – 672 с.

*Чудакова М. О.* Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 96–124.

*Шевченко Е. С.* Эстетика балагана в русской драматургии 1900–1930-х: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Самара, 2010. – С. 40.

*Шевченко Е. С.* Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. – Самара : Изд-во СНЦ РАН, 2010. – 484 с.

*Щеглов Ю. К.* Проза. Поэзия. Поэтика. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 417 с.

*Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 270–273.

*Яблоков Е. А.* «Они сошлись...» // Михаил Булгаков. Владимир Маяковский: диалог сатириков. – М., 1994. – С. 5–56.

*Яновская Л. М.* Творческий путь Михаила Булгакова. – М. : Просвещение, 1983. – 320 с.

*Ярхо В. Н.* Аристофан. – М. : ГИХЛ, 1954. – 136 с.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление к теме .....	3
Проблема фельетона как явления. Истоки, функции .....	11
Проблема жанровых определений прозы М. А. Булгакова кавказской поры ее автором и публикаторами .....	24
Поэтика прозы М.А. Булгакова 1919–1921 гг.: «Грядущие перспективы», «В кафе», «Неделя просвещения» .....	32
Поэтика фельетона «Багровый остров» .....	47
Трансформация фельетонных компонентов в действии пьесы «Багровый остров» .....	56
«Зойкина квартира» в контексте фельетонов М.А. Булгакова первой половины 1920-х гг. ....	74
Комические компоненты в поэтике пьесы «Дни Турбиных» .....	88
Место и функции комических компонентов в поэтике пьесы «Бег» .....	105
Заключение .....	126
Литература .....	131

*Научное издание*

Валентина Егоровна ГОЛОВЧИНЕР  
Татьяна Леонидовна ВЕСНИНА

КОМИЧЕСКОЕ  
В ПЬЕСАХ М. БУЛГАКОВА  
1920-Х ГОДОВ

Редактор В.С. Сумарокова  
Компьютерная верстка Т.В. Дьяковой

---

Подписано в печать 30.04.2021.

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.  
Печ. л. 8,9; усл. печ. л. 8,2 ; уч.-изд. л. 8,6. Тираж 500. Заказ № 494

---

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4  
ООО «Интегральный переплет», 634040, г. Томск, ул. Высоцкого, 28, стр. 1