

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Лян Вэйци

Поэтика драматургии М. А. Булгакова 1920-х годов («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег») и оппозиция «свое — чужое»

Научная специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Кандидат филологических наук
Гуськов Николай Александрович

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Отражение оппозиции «свое — чужое» в пространственно-временной композиции пьес 1920-х гг.....	18
1.1. Проявление оппозиции «свое — чужое» в виде модели «дом — мир»	20
1.1.1. Дом как пространство, защищенное от враждебного внешнего мира.....	25
1.1.2. Дом как жилище кровно и/или духовно родственных людей	34
1.1.3. Мир, взаимопонимание, покой, порядок и уют как признаки дома.....	36
1.1.4. Дом как постоянное, долговременное жилище, пространство, вызывающее душевную привязанность.....	40
1.1.5. Символические, ценностно значимые элементы дома как «своего» пространства	41
1.2. Город в драматургии Булгакова 1920-х гг.: промежуточное между своим и чужим пространство	42
1.2.1. Воображаемые и реальные города в драматургии Булгакова 1920-х гг.	46
1.2.2. Воображаемые города как свое пространство	47
1.2.2.1. Идеальный город как райский сад.....	47
1.2.2.2. Идеальный город как подобие дома.....	48
1.2.3. Город как место действия пьес Булгакова 20-х гг.....	50
1.2.3.1. Вторжение природных сил в культурное пространство.....	51
1.2.3.2. Нарушение административных функций.....	52
1.2.3.3. Нарушение социального баланса и распад культурного единства	56
1.2.3.4. Общая атмосфера гротескной inferнальности.....	60
Глава 2. Отражение оппозиции «свое — чужое» в системе персонажей пьес Булгакова 1920-х гг.....	65
2.1. Персонажи, оказавшиеся вне оппозиции «свое — чужое».....	66
2.1.1. Психологическая закрытость	67
2.1.2. Отсутствие прошлого	68
2.1.3. Отсутствие национальной идентичности	69
2.1.4. Ослабление родовых связей	71
2.1.5. Социальная и политическая изменчивость.....	71
2.1.6. Черты оборотничества	72
2.1.7. Мещанский релятивизм.....	73
2.2. Показатели идентификации «своего»/«чужого»	82
2.2.1. Внешность	82
2.2.2. Одежда	91
2.2.2.1. Военная форма.....	92
2.2.2.2. Символичность повседневной штатской одежды.....	95
2.2.2.3. Качество, вкус и соответствие моде	98
2.2.3. Реквизит	101
2.2.4. Речь	106
2.2.4.1. Выбор языка как способ идентификации персонажа	106
2.2.4.2. Просторечие как социально-психологический маркер	108
2.2.4.3. Речевой этикет	110
2.3. Группы, выделенные в соответствии с разными критериями классификации «своих — чужих»	119
2.3.1. Политические единомышленники и враги.....	119
2.3.2. Социальное расслоение в драматургии Булгакова 20-х годов	121

2.3.3. Военные — штатские.....	126
2.3.4. Социокультурная дифференциация персонажей.....	131
2.3.5. Русские — не русские.....	132
2.3.6. Родственники — не родственники.....	134
2.3.7. Группы действующих лиц, формирующиеся по субъективным критериям.....	136
2.3.8. Мифологические оппозиции персонажей в драматургии Булгакова.....	137
2.3.9. Гендерная оппозиция в драматургии Булгакова.....	139
Глава 3. Динамика оппозиции «свое — чужое» в процессе развития действия пьесы.....	145
3.1. Париж и Константинополь в пьесе «Бег»	145
3.2. Мотивная структура.....	150
3.2.1. Мотивы, связанные с отчуждением персонажей.....	151
3.2.2 Мотивы, связанные со сближением персонажей.....	152
3.2.3. Мотивы, связанные с внешним уподоблением персонажей.....	166
3.2.4. Мотивы узнавания и реакции на него.....	174
3.3. Перераспределение персонажей в процессе развития действия.....	176
3.3.1. Изменения в обращении как знак сближения или отчуждения персонажей.....	176
3.3.2. Переход персонажей из одной группы участников конфликта в другую.....	183
Заключение.....	200
Список литературы	204

Введение

В середине 1950-х годов возобновилась постановка и началась публикация театральных пьес М. А. Булгакова в России. С этого времени он стал одним из репертуарных драматургов, приобрел репутацию классика русской и мировой литературы, а его произведения, предназначенные для сцены, неоднократно становились предметом критического и литературоведческого анализа. В ранних научных работах о его драматургии (с 60-х до начала 80-х годов), как справедливо отмечает А. Т. Омурканова, «прослеживается желание авторов доказать, что пьесы драматурга “находятся на магистральном пути развития советской литературы”»¹. В последние годы интерес к изучению его театрального наследия по-прежнему не ослабевает.

Прежде всего привлекает внимание исследователей биография Булгакова²-драматурга. Д. А. Гиреев рассматривает небольшой «кавказский» период его жизни (1919-1921), показывая историю постановок первых его пьес³. В работах М. О. Чудаковой⁴, Л. М. Яновской⁵ и А. В. Петелина⁶ о творческом пути писателя содержится много ценных сведений о его участии в театральной жизни, об истории постановок его пьес и реакции на них критики. А. М. Смелянский, который первым обратился к серьезному рассмотрению его драматургии, проследил судьбу пьес Булгакова на сцене МХАТа⁷. О сотрудничестве Булгакова в Театре им. Вахтангова интересную монографию написал В. В. Борзенко⁸. Кроме того, при подготовке и издании пьес драматурга П. А. Марков, К. Л. Рудницкий, В. А. Каверин, А. А. Нинов, Я. С. Лурье, В. В. Новиков, В. В. Гудкова, Смелянский, В. И. Лосев и многие другие поместили содержательные вступительные статьи, комментарии и примечания, которые позволяют читателям глубже понять сущность произведений.

Вышли и сборники научных статей, посвященных разным проблемам драматургии Булгакова. Среди них следует назвать сборник «Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова», в котором рассматриваются общие проблемы его драматургии и дается конкретный анализ истории создания и постановок его пьес⁹. Сборник «М. А. Булгаков-драматург и художественная

¹ Омурканова А. Т. Драматургия М. А. Булгакова в критике и литературоведении второй половины XX века (50-80-е годы) // Известия вузов. № 2. 2012. С. 160.

² Инициалы при фамилиях ставятся только при первом упоминании в этой диссертации, а далее все время опускаются.

³ Гиреев Д. А. Михаил Булгаков на берегах Терека: Документальная повесть. Орджоникидзе: Ир, 1980. 142 с.

⁴ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова: Материалы к творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М.: Книга, 1976. Вып. 37. С. 25–151; Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.

⁵ Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Советский писатель, 1983. 320 с.

⁶ Петелин В. В. Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. М.: Московский рабочий, 1989. 493 с.

⁷ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. 431 с.

⁸ Борзенко В. В. «Пьеса принята единогласно». Михаил Булгаков и Театр имени Вахтангова. М.: Театралис, 2017. 166 с.

⁹ Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова: Сборник научных трудов / Ответ. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМИК, 1987. 147 с.

культура его времени» включает работы многих приоритетных исследователей в области булгаковедения. В этих статьях анализируются отдельные пьесы и связи драматургии Булгакова с советским театром, описываются раньше малоизвестные обстоятельства биографии писателя, связанные с театральной и художественной жизнью эпохи, и рассматриваются творческие связи с традициями Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, взаимоотношения с такими писателями, как А. Белый, М. А. Волошин, В. В. Маяковский, В. В. Вересаев и др.¹⁰.

Размышления над поэтикой театра Булгакова в целом содержатся во многих научных работах. Например, Гудкова в своей монографии пытается показать, «каким образом вырабатывалось миропонимание художника и как в свою очередь миропонимание Булгакова «строило» технологию его драм»¹¹. Монография Чжоу Сянлу, китайской переводчицы нескольких пьес Булгакова, можно считать важным достижением в изучении поэтики драматурга в Китае¹². Новиков посвящает отдельную главу Булгакову-драматургу, прослеживая эволюцию творчества писателя¹³.

Конкретные проблемы поэтики драматургии Булгакова также непрерывно привлекают многих авторов научных статей, диссертаций и монографий. Предметом анализа являются такие важные проблемы, как темы¹⁴, образы персонажей¹⁵, особенности построения хронотопа¹⁶,

¹⁰ М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей / Сост. А. А. Нинов. М.: СТД РСФСР, 1988. 496 с.

¹¹ Гудкова В. В. *Время и театр М. Булгакова*. М.: Современная Россия, 1998. 128 с.

¹² 周湘鲁. 与时代对话: 米·布尔加科夫戏剧研究. 厦门: 厦门大学出版社, 2011. 186 页. (Чжоу Сянлу. Диалог с эпохой: Эссе по мотивам пьес М. А. Булгакова. Сямэнь: Издательство Сямэньского университета. 2011. 186 с.)

¹³ Новиков В. В. Булгаков — драматург // Новиков В. В. Михаил Булгаков — Художник. М.: Московский рабочий, 1996. С. 126–191.

¹⁴ См., например: Гилева Е. В., Южаков П. В. «Китайская» тема в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» // Театр и драма: Эстетический опыт эпохи: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. 12 октября 2021 г. Новосибирск: НГТИ, 2022. Вып. 9. С. 70–80; Яблоков Е. А. Бег ползком (Тараканья тема в русской литературе девятнадцатого–начала двадцатого века и в творчестве Михаила Булгакова) // *Porównania*. 2021. № 1 (28). С. 421–442.

¹⁵ См., например: Химич В. В. Рыцарь и его дама в пьесах Михаила Булгакова // *Русская женщина — 2. Женщина глазами мужчины*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. С. 31–36; Пономарева Д. В. Интерпретация вечного образа: поэтика пьесы М. Булгакова «Дон Кихот»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2015. 20 с.; Казьмина О. А. «Была на свете одна тетя» (об ипостасях матери в драматургии М. А. Булгакова) // Михаил Булгаков и славянская культура / Отв. ред. Е. А. Яблоков. М.: Совпадение, 2017. С. 115–127; Казьмина О. А. «...Я болен, только не знаю, чем» (образ Хлудова в пьесе М. А. Булгакова «Бег») // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2009. № 97. С. 201–205; Казьмина О. А. На пороге двойного бытия. Образ Хлудова в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // *Творчество М. А. Булгакова в мировом культурном контексте: Сб. науч. ст. по материалам I и II научно-практических семинаров «Творчество М. А. Булгакова в мировом культурном контексте (11 апреля 2007 г., 10 апреля 2008 г.)*. М.: МГПУ, Ярославль: Ремдер, 2010. С. 91–96.

¹⁶ См., например: Пэк Сын Му. Символика пространства в пьесе М. Булгакова «Зойкина квартира» // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2007. № 43(1). С. 283–287; Казьмина О. А. Диапазон пространственно-временных отношений в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // *Современность русской и мировой классики: Исследования и материалы международной конференции, состоявшейся в Воронеже 28–29 ноября 2006 года* / Ред. Б.Т. Удодов. Воронеж: Издво ИИТОУР, 2007. С. 217–221; Казьмина О. А. В поисках своего пространства («свой» и «чужой» топосы в булгаковском «Беге») // *Славянская культура: Истоки, традиции, взаимодействие: Материалы Международной научной конференции «IX Кирилло-Мефодиевские чтения», 13–16 мая 2008 года*. М.: Издательство ИКАР, 2008. С. 355–361; Казьмина О. А. Онирическое пространство в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» // *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика*. 2009. № 1. С. 54–57; Урюпин И. С. Тоска по мировой культуре: Париж и Рим в творчестве М. А. Булгакова // *Philologos*. 2011. Выпуск 8. С. 90–98;

мотивная и сюжетная структура¹⁷, жанровое своеобразие¹⁸, художественные приемы¹⁹, проблемы конфликта²⁰ и т. п. Поэтике сна²¹, антиутопии²², карнавализации²³ также уделяется внимание исследователей. Изучаются взаимосвязи и взаимные влияния драматических и повествовательных произведений Булгакова²⁴. Тексты писателя очень часто рассматривают в литератур-

¹⁷ См., например: Казьмина О. А. Драматургический сюжет М. А. Булгакова: пространство и время в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 23 с.; Иванова Е. С., Попова И. М. Организация и сюжетно-фабульная структура снов в пьесе «Бег» М. А. Булгакова // Университет им. В. И. Вернадского. Филология. 2014. С. 243–249; Григорай И. В. О едином сюжете произведений М. Булгакова 1930-х годов // Известия Восточного института. 2016. № 4 (32). С. 4–9.

¹⁸ См., например: Бабичева Ю. В. Театр Михаила Булгакова // Эволюция жанров русской драмы XIX–начала XX века: Учебное пособие по спец. курсу. Вологда: Издательство ВГПИ, 1982. С. 88–125; Неводов Ю. Б. «Зойкина квартира» М. Булгакова. К вопросу о жанровой природе пьесы // Проблемы развития советской литературы: Сб. ст. / Под ред. В. М. Черникова. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1988. С. 96–107; Бабичева Ю. В. Жанровые разновидности русской драмы: (На материале драматургии М. А. Булгакова). Вологда: Издательство ВГПИ, 1989. 95 с.; Бердяева О. С. К проблеме своеобразия ремарок в пьесе М. Булгакова «Бег» // Русское литературоведение в новом тысячелетии: Материалы 2 Международной конференции, Москва, апрель 2003 г. М.: Таганка, 2003. Т. 2. С. 18–23; Дашевская О. А. Поиски универсальной личности и жанровая динамика в драматургии М. Булгакова 1930-х гг. // ВТГУ. Филология. 2008. № 2 (3). С. 31–44; Страшкова О. К., Бабенко И. А. Жанрообразующая функция «трагически-гротескной» рецепции действительности в драматургии М. А. Булгакова // ВТГУ. Филология. 2019. № 60. С. 220–233; Казьмина О. А. Жанровое своеобразие пьесы М. А. Булгакова «Бег» // Эйхенбаумские чтения — 6: Материалы юбилейной научной конференции. Выпуск 6. Воронеж: ВГПУ, 2007. С. 187–192.

¹⁹ См., например: Желватых Т. А. Текстовое представление иронии как интеллектуальной эмоции (на материале драматургии и прозы М. А. Булгакова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа. 2006. 25 с.; Головчинер В. Е. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрдмана) // Вестник ТГПУ. 2011. No 7 (109). С. 47–57; Бабенко И. А. Гротескная модель художественного мира в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // Приволжский научный вестник. 2014. № 8-1 (36). С. 87–89.

²⁰ См., например: Краковяк А. С., Матяш С. А. Конфликт в драматургии А. П. Чехова и М. А. Булгакова («Три сестры» и «Дни Турбиных») // Вестник ОГУ. 2005. № 1. С. 95–101; Люгай Е. А. Конфликт «художник — власть» в пьесах М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2006. 24 с.

²¹ См., например: Иванова Е. С. Художественное своеобразие мотива сна как прецедентного феномена в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // Язык и культура (Новосибирск). 2012. № 3. С. 146–150; Белогурова Е. В. Сны о «доме» в пьесе М. Булгакова «Бег» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 138–142; Иванова Е. С., Попова И. М. Сон как способ символической репрезентации действительности (на материале повестей Н. В. Гоголя «Нос», «Невский проспект», «Портрет», «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть» и романов М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия», пьесы «Бег», фельетона «Похождения Чичикова») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 4-2 (46). С. 86–90; Казьмина О. А. Белые и черные сны (о двойственности цветосемантики в пьесе М. А. Булгакова «Бег») // М. А. Булгаков. Русская и национальные литературы: К 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова: Материалы международной научно-практической конференции, 9–11 октября 2017 г. Ереван: Антарес, 2017. С. 167–178; Богданова О. В., Оляндер Л. К. Сон в структуре пьесы М. Булгакова «Бег» // Acta Eruditorum. 2020. № 34. С. 113–119.

²² См., например: Ли Сын Ок. Элементы антиутопии в драматургии М. Булгакова 1920-1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2009. 22 с.

²³ См., например: Росницкая О. Б. Карнавальные и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных» // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре: Сб. науч. ст. по итогам Всероссийской научной конференции в Волгограде 22–25 октября 2001 года. Волгоград: Перемена, 2001. С. 152–156; Хохлова А. В. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М. А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002. 23 с.; Иваньшина Е. А. Традиции святочного карнавала в поэтике М. А. Булгакова («Зойкина квартира», «Собачье сердце») // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2010. № 1. С. 34–43; Барина К. В. Проявление карнавализованного сознания в отечественной драматургии 1920-х годов // Вестник ТГПУ. 2012. № 3 (118). С. 110–117; Барина К. В. Пьеса «Зойкина квартира» М. Булгакова в контексте карнавализованной советской драматургии 1920-х годов (Н. Эрдман, В. Маяковский) // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 471–484.

²⁴ См., например: Бердяева О. С. Пьеса «Зойкина квартира» в контексте прозы М. А. Булгакова // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре: Сб. науч. ст. по итогам Всероссийской научной конференции в Волгограде 22–25 октября 2001 года. Волгоград: Перемена, 2001. С. 148–152; Краковяк А. С., Матяш С. А. «Три Сестры» А. П. Чехова и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова (Особенности сюжета и композиции) // Вестник ОГУ. 2004. № 11.

ном контексте, сопоставляют с творчеством предшественников и современников, исследуя преемственность и новаторство²⁵.

Чрезвычайно интересны споры литературоведов о том, в какой мере актуальна для булгаковского художественного мира архетипическая оппозиция «свое — чужое». Н. Х. Орлова считает, что в произведениях драматурга отсутствует идеологическое понятие «свой — чужой», и именно это привело к трагической судьбе его текстов, препятствуя их публикации²⁶. На наш взгляд, верно то, что писатель, действительно, отказался от пропаганды официальной идеологии, сохраняя творческую свободу, но это не значит, что он совсем не проявлял интереса к традиционно важной модели построения художественного мира. Он лишь дал индивидуальную ее трактовку в отличие от официозной интерпретации, встречающейся в агитационной литературе.

Мы более склонны согласиться с рядом исследователей, которые обнаружили в отдельных аспектах многих произведений Булгакова отражения рассматриваемого здесь архетипа, отметили разнообразие функций таких проявлений.

Важное замечание по этому вопросу сделала Е. Б. Скорospelова. Попутно описывая главные характеристики поэтики Булгакова, исследовательница говорит, что в основе модели его художественного мира лежит оппозиция «свое/чужое», то есть, идея эстетического двоemiрия, которая унаследована от символизма, и она выражена в «тексте эксплицитно повторяющейся ситуацией отторжения от своего мира, своего рода изгнанничества: герой вынужден находиться в “чужом” пространстве»²⁷. С ее точки зрения, по мере эволюции эстетических взглядов писателя, указанная оппозиция приобретает метафизическое содержание²⁸. Пребывание в чу-

С. 21–27; Веснина Т. Л. Трансформация и функционирование фельетонных компонентов в поэтике пьес М. А. Булгакова 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск. 2019. 18 с.

²⁵ См., например: Петров В. Б. Пьеса М. А. Булгакова «Багровый остров» (к проблеме традиций и новаторства) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: Межвуз. сб. науч. тр / Редкол.: В. И. Немцев (отв. ред.) и др. Куйбышев: КГПИ, 1990. С. 30–43; Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература. 1990. № 1. С. 45–67; Дашевская О. А. Библейское начало в драматургии М. Булгакова: («Бег», «Адам и Ева») // Творчество Михаила Булгакова: Сб. ст. / Под ред. Ю. В. Бабичевой, Н. Н. Киселева. Томск: Издательство Томского университета, 1991. С. 115–129; Титкова Н. Е. Проблема русской литературной традиции в драматургии М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород. 2000. 16 с.; Долматова О. А. Драматургия М. А. Булгакова: формы взаимодействия с литературной традицией: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. 19 с.; Пэк Сын Му. Драматургия М. А. Булгакова: тема «театра» в контексте театральных теорий серебряного века. СПб.: Мирь, 2008. 208 с.; Скрипка Т. В. Образы и мотивы В. В. Маяковского в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2009. №2. С. 104–106; Борисов Ю. Н. «Грибоедовский текст» М. А. Булгакова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2011. № 11(1). С. 40–49; Быстров Н. Л. Пространственно-временная структура театрального мира Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова: попытка сравнения // Границы искусства и территории культуры / Ред. Л. А. Закс, Т. А. Круглова. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2013. С. 132–176; Борисов Ю. Н. Рефлексы «Горе от ума» в драматургии М. Булгакова («Багровый остров») // А. С. Грибоедов: Русская и национальные литературы: Материалы международной научно-практической конференции 26–27 сентября 2015 г. Ереван: Лусабац, 2015. С. 104–115;

²⁶ Орлова Н. Х. «Мой литературный портрет закончен, и он же есть политический портрет» (К театральной судьбе Михаила Булгакова) // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 559.

²⁷ Скорospelова Е. Б. Русская проза 1917–1950-х годов // История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс: Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2006. С. 141.

²⁸ Там же. С. 142.

жом мире порождает ряд мотивов: «одиночества заброшенности в чужой мир, мотив толпы, враждебной творцу, мотив болезни, безумия, вины, связанной с желанием найти себе место на духовной чужбине, мотив плена и желания бегства из него, мотив творческого дара и невозможности его реализовать, мотив ускользающей славы»²⁹.

О. С. Бердяева также непосредственно называет проявление указанного противопоставления в сквозном сюжете разных драматургических и прозаических произведений писателя. Она обнаружила «сквозной сюжет, начатый “Белой гвардией” и продолженный “Бегом” и “Зойкиной квартирой”, а чуть позже и последним романом — «утрата места в собственной истории и тщетная попытка найти его в чужой»³⁰. Исследовательница указывает на автобиографические и психологические мотивировки внимания противостоянию «своего» и «чужого»: Булгакова «волновала судьба людей, вышвырнутых своей историей и не знающих, как они будут жить. Это было его личная духовная коллизия человека, который ощущал себя в собственной эпохе чужим»³¹. Действительно, откровенные высказывания автора «Мастера и Маргариты» наполнены ощущением одиночества и отчужденности, а в образах его героев, как известно, нетрудно найти отражение превратностей его собственной судьбы.

Присутствие в творчестве Булгакова противопоставления «свое — чужое» отмечается также в статьях Ю. М. Лотмана, Ю. В. Бабичевой, О. А. Козьминой, К. В. Бариновой, И. С. Урюпина и других ученых. Подробнее их мнения будут охарактеризованы в последующих главах.

Перечисленные работы убедительно показывают, что оппозиция «свое — чужое» не только своеобразно проявляется в произведениях Булгакова, маркируется на разных уровнях текста, но и во многом определяет авторскую и читательскую оценку, влияет на смысл романов и пьес.

Филологическое изучение литературных текстов с учетом культурологической проблематики вообще и таких универсальных моделей, как оппозиция «свое — чужое», в частности представляется чрезвычайно актуальным и перспективным, особенно при современной тенденции к интеграции гуманитарных наук и в своеобразных условиях межкультурной коммуникации нашего времени. Это в первую очередь касается творчества авторов, прочно связанных с традицией, каким был Булгаков, и к жанрам, где архетипические элементы выступают часто с исключительной наглядностью, к которым, по общему мнению, относится драматургия.

Важнейшими основаниями для рассмотрения пьес Булгакова в указанном аспекте являются следующие:

²⁹ Там же.

³⁰ Бердяева О. С. Пьеса «Зойкина квартира» в контексте прозы М. А. Булгакова. С. 151.

³¹ Там же. С. 152.

Во-первых, оппозиция «свое — чужое» «в разных видах, пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения»³². Она прежде всего выполняет «идентифицирующую функцию»³³, поскольку «обозначение границ “своего” происходит через осознание границ “чужого”, и наоборот»³⁴. Эта функция оказывается особенно значима для людей, живущих в переломные периоды, например, в революционную эпоху в России. В первой половине XX века, когда во время бурного исторического поворота старые ценности переоценивали: то, что раньше казалось важным, могло стать недостойным внимания, а те, кто были своими, — могли сделаться чужими, враждебными. В результате, концепт «свое — чужое» как один из древнейших культурных архетипов неизбежно актуализировался, приобретая новые смысловые оттенки, и нашел воплощение в ряде художественных произведений, часто играя значительную роль в творчестве конкретного автора, в том числе и М. А. Булгакова, особенно в ранний период его деятельности — в 1920-е годы.

Во-вторых, драма по эстетической своей природе построена на остром динамически поданном конфликте разных групп действующих лиц, в ней особенно органично реализуется любое архетипическое противопоставление. Глубоко охарактеризовал с этой точки зрения роль драматического персонажа в конфликте П. Пави: «Для существования действия и героя надо, чтобы было определено семантическое поле, обычно закрытое для героя, а последний преступил бы закон, запрещающий ему вход. Как только герой “выходит из тени”, беспрепятственно расстается со своим окружением, для того чтобы проникнуть в “чужое владение”, включается механизм действия. // Действие прекратится лишь тогда, когда персонаж обретет свое первоначальное состояние или достигнет положения, при котором его конфликт исчерпан. Персонаж пьесы определяется серией отличительных черт: герой/злодей, женщина/мужчина, ребенок/взрослый, любовник/нелюбовник и т. д. Названные бинарные черты создают из него парадигму, переkreщивание противоречивых свойств»³⁵. Одной из таких бинарных оппозиций является и «свой — чужой». Она, как видно из приведенных рассуждений, реализуется в системе драматических персонажей и синтагматически, и парадигматически. Все сказанное относится к любым пьесам, написанным в традициях классического (в самом широком смысле слова) театра.

Между тем изученной применительно к драматургии Булгакова данную проблематику назвать нельзя. К сожалению, справедливые, на наш взгляд, приведенные выше суждения ученых не были полностью и подробно проверены посредством анализа всего литературного, особенно театрального, наследия писателя в этом аспекте. Специальных работ такого плана, ком-

³² Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. С. 126.

³³ Фильде В. Г. Оппозиция «свой и чужой» в культуре: дис. ... канд. философ. наук. Омск, 2015. С. 3.

³⁴ Там же.

³⁵ Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 228.

плексно изучающих отражение оппозиции «свое — чужое» в языке, композиции, системе персонажей, структуре конфликта, повествования или действия и т. п., конкретного текста или группы произведений не существует. Судить же о смысловом уровне произведения непосредственно, не проанализировав детально его поэтику, самонадеянно. Особенно это касается драмы — рода литературы, где авторская речь отсутствует, и замысел, идейная позиция создателя текста проявляется лишь через формальные элементы — стиль, композицию, пространственно-временную и сюжетную структуру и т. д. Обычно исследователи Булгакова ограничиваются попутными замечаниями насчет оппозиции «свое — чужое» при анализе узкой проблемы конкретного произведения, причем драматические произведения в этом отношении изучены гораздо меньше, чем повествовательные.

Всем вышесказанным определяется **актуальность нашей работы.**

Объектом и материалом исследования является большая часть драматургии Булгакова 1920-х годов: пьесы «Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Бег» — произведения «с изображением актуальной современности, трагических для России последствий Гражданской войны»³⁶. Учитываются все варианты данных текстов, потому что ни один из них не был опубликован при жизни автора. Мы не занимаемся текстологическими вопросами и не будем включаться в дискуссию о том, какую именно из редакций считать канонической: для нас они важны в равной степени, поскольку рассматриваемая нами оппозиция находит отражение в любой из них, но отдельные детали каждой версии пьесы углубляют и дополняют видение проблемы. Чтобы не усложнять процесс чтения диссертации мы не оговариваем каждый раз, какая именно редакция использована, если это не оказывается в конкретном случае принципиально важным. При цитировании все разночтения редакций сохраняются (например, написание Абольянинов вместо Обольянинов и Портупея вместо Аллилуя во второй версии «Зойкиной квартиры»).

В исследование не включена ранняя агитационная пьеса «Сыновья муллы», во-первых, как написанная в соавторстве, во-вторых, как произведение, впоследствии осуждавшееся самим Булгаковым, в-третьих, как написанное, по признанию драматурга, на заказ по заданной модели и, следовательно, отражающая не оригинальные булгаковские, а иные, чуждые ему принципы отображения популярного архетипа. Не рассматривается и пьеса «Багровый остров», для которой, несомненно, противопоставление «своего» и «чужого» очень актуально, но осуществляется совершенно в особом ракурсе, отличном от остальных произведений. Это обусловлено жанровой спецификой: выделенные нами три пьесы образуют «определенное идейно-художественное единство, скрепленное целым рядом сквозных тем и мотивов, несут ощущение

³⁶ Веснина Т. Л. Трансформация и функционирование фельетонных компонентов в поэтике пьес М. А. Булгакова 1920-х годов. С. 16.

мирового и душевного раскола, “двоемирия”»³⁷. Двуплановость «Багрового острова» иная, так как литературная и театральная пародия, то есть вторичная художественная система, в которой накладываются друг на друга черты, свойственные пародируемым источникам, и элементы, характерные для авторской манеры. Преломление архетипической модели в этих условиях заслуживает отдельного изучения, оказавшегося вне пределов данной работы. Мы сочли возможным ограничиться лишь произведениями 20-х годов, потому что это особый период творчества Булгакова. Жестокая критика в период «великого перелома» и вынужденное ею письмо писателя правительству, отправленное в 1929 г. знаменуют жизненный рубеж. Тексты, созданные после него, сохраняя общие особенности булгаковского творчества, сильно отличаются от драматургии, проанализированной в настоящей работе.

Предмет изучения — особенности поэтики пьес Булгакова 1920-х гг. в связи с оппозицией «свое — чужое». Мы не ставим перед собою задачи подробного описания всех аспектов драматургической поэтики писателя, а останавливаемся лишь на тех ее сторонах, где интересующая нас архетипическая модель реализуется наиболее отчетливо и оказывает особенно значительное, несомненное влияние на смысл произведения: на организации художественного пространства, системе персонажей и их характерах, мотивной структуре и композиции действия. В контексте творчества драматурга над концептом, вынесенным в заглавие темы работы, мы понимаем в широком смысле: «свое» — это то, что кажется человеку безопасным, близким и надежным, тот, кто с ним принадлежит к общему коллективу по определенным критериям оценки. У «чужого» — все наоборот. При дифференциации своего и чужого предполагается наличие некой исходной позиции, с которой производится оценка. Выявление авторской позиции в драматическом произведении затруднено, поскольку прямые высказывания драматурга отсутствуют, и только полный анализ произведения позволяет установить, каким персонажам и в какой мере он симпатизировал. Для этого приходится учитывать точки зрения всех действующих лиц и их групп. В связи с этим при дифференциации своего и чужого может возникнуть несколько не совпадающих и даже противостоящих друг другу парадигм. Сопоставление и осмысление того, какова роль в общем действии пьесы, развитии конфликта тех лиц или групп, с точки зрения которых производится оценка, помогает понять степень их авторитетности. Наряду с этим множественность систем оценки явно затрудняет интерпретацию произведения.

Впрочем, в пьесах Булгакова 20-х годов существует большая группа действующих лиц, на которой сконцентрированы внимание, а часто и симпатии публики. Они, видимо, представляют главный интерес и для драматурга, хотя он не во всем разделяет их ценности: это чувствуется по авторской иронии, которая в разной степени заметна в изображении главных героев. Точку

³⁷ Росницкая О. Б. Карнавальные и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных». С. 155.

зрения центральной группы персонажей мы и принимаем за исходную, иные же — как представленные в тексте другими лицами, так и гипотетически реконструируемую авторскую — по необходимости учитываем в качестве контекста для корректировки наблюдений, а также для итогового выявления замысла пьесы.

Цель работы заключается в целостном анализе поэтики драматургии Булгакова 1920-х годов («Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Бег») посредством рассмотрения проявления в них архетипической оппозиции «свое — чужое».

Достижение данной цели представляется возможным при решении следующих **задач**:

— описать и классифицировать формы и способы отражения оппозиции «свое — чужое» на разных уровнях пьес и выявить ее функционирование;

— установить связи между данным идейным архетипом и принципами драматургической поэтики Булгакова;

— проследить, как изменяется функционирование рассматриваемой оппозиции в пьесах на протяжении 20-х гг. от «Дней Турбиных» к «Бегу», и охарактеризовать обнаруженные тенденции;

— сопоставить обращение к анализируемой архаической модели в творчестве Булгакова и других писателей и определить, в чем состоит своеобразие первого.

Методологической основой диссертационной работы является сочетание принципов историко-литературного, сравнительно-типологического, структурно-семиотического, интертекстуального, мифопоэтического подходов к художественным произведениям, также и метода мотивного анализа.

В основу **теоретической базы** данной работы положены научные труды о проблеме оппозиции «свое — чужое» в разных сферах, особенно в сфере славянской культуры и мифологии (Е. М. Мелетинского³⁸, А. К. Байбурина³⁹, А. Л. Топоркова⁴⁰, О. В. Беловой⁴¹ и пр.). Поскольку наша работа посвящена русской драматургии 1920-х годов, мы сочли необходимым опираться на опыт обобщающих монографий Н. А. Гуськова⁴² и В. В. Гудковой⁴³, которые дают представления об основных тенденциях литературного процесса в этом жанре. Для нас имеют важ-

³⁸ Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». М.: РГГУ, 2000. 168 с.

³⁹ Байбурин А. К. Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры / Отв. ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука. 1990. С. 3–17; Байбурин А. К. Свое и чужое (пространственный аспект) // Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. С. 183–194.

⁴⁰ Топорков А. Л. Мифы и мифологемы XX века: традиция и современное восприятие // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. М.: Издание ЦТСФ РГГУ, 2004. С. 3–19.

⁴¹ Белова О. В. Свой — чужой // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 425–426.

⁴² Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Издательство СПбГУ, 2003. 212 с.

⁴³ Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х–начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 453 с. До этого, у нее уже вышла книга: Гудкова В. В. Время и театр М. Булгакова. М.: Современная Россия, 1998. 128 с.

ное значение исследования вышеуказанных ученых, таких как Смелянский, Новиков, Нинов⁴⁴, Бабичева которые давно считаются авторитетными в данной области, и опубликованные за последние годы монографии⁴⁵ и диссертации⁴⁶, посвященные театральному наследию Булгакова.

Конечно, мы учитывали и основополагающие работы о писателе написанные видными литературоведами: посвященные его жизненному и творческому пути (В. Я. Лакшин⁴⁷, Яновская, Чудакова), о проблеме метатекста и сквозных мотивах (Б. М. Гаспаров⁴⁸, Е. А. Яблоков⁴⁹, Бердяева⁵⁰), о разных проблемах поэтики и проблематики произведений (Б. В. Соколов⁵¹, В. В. Химич⁵², М. С. Петровский⁵³, Урюпин⁵⁴ и т. д.).

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые предпринимается попытка системно рассмотреть поэтику драматургии Булгакова 1920-х годов с учетом проявления в ней архетипической оппозиции «свое — чужое».

Научно-практическое значение работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы при изучении проблем поэтики творчества Булгакова, в лекциях и семи-

⁴⁴ Нинов А. А. О драматургии и театре М. Булгакова (Итоги и перспективы изучения) // М. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 6–39; Нинов А. А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Театральное наследие. Л.: Искусство, 1989. С. 4–32.

⁴⁵ См., например: Головчинер В. Е., Веснина Т. Л. Комическое в пьесах М. Булгакова 1920-х годов. Томск: Издательство Томского университета, 2021. 170 с.; Еще: Иванышина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж, 2010. 428 с.; Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. 919 с.; Михаил Булгаков и славянская культура / Отв. ред. Е. А. Яблоков. М.: Совпадение, 2017. 383 с.; М. А. Булгаков. Русская и национальные литературы: К 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова: Материалы международной научно-практической конференции, 9–11 октября 2017 г. Ереван: Антарес, 2017. 616 с.; М. А. Булгаков: Pro et contra: Личность и творчество М. А. Булгакова в оценках литературоведов, критиков, философов, социологов, искусствоведов: Антология / Сост. О. В. Богданова, отв. ред. Д. К. Богатырев. СПб: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2019. 991 с.

⁴⁶ См. еще, например: Иванышина Е. А. Автор — текст — читатель в драматургии и прозе М. А. Булгакова 1930-х годов: «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. 271 с.; Кан Су Кюн. Диалог в эпических и драматических произведениях М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2004. 196 с.

⁴⁷ Лакшин В. Я. Булгакиада // Открывая дверь: Воспоминания и портреты. М.: Московский рабочий. 1989. С. 409–446.

⁴⁸ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1994. 304 с.

⁴⁹ Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. 200 с.; Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 424 с.; Яблоков Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь: Тверской государственный университет, 2002. 103 с.

⁵⁰ Бердяева О. С. Проза Михаила Булгакова: Текст и метатекст. Великий Новгород: Новгородский государственный университет, 2002. 173 с.

⁵¹ Соколов Б. В. Михаил Булгаков (100 лет со дня рождения). М.: Знание, 1991. 64 с.; Соколов Б. В. Три жизни Михаила Булгакова. М.: Эллис Лак, 1997. 432 с.; Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. М.: Эксмо, Алгоритм, Око, 2007. 831 с.

⁵² Химич В. В. «Странный реализм» М. Булгакова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1995. 232 с.; Химич В. В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. 332 с.

⁵³ Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2008. 464 с.

⁵⁴ Урюпин И. С. Воплощение национально-культурного архетипа самозванца в творчестве М. А. Булгакова 1920-х годов // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2010. № 3. С. 15–24; Урюпин И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М. А. Булгакова: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Елец, 2011. 47 с.; Урюпин И. С. Творчество М. А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи. Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2015. 381 с.

нарах, практических занятиях по курсам истории русской литературы и истории русской драматургии первой половины XX века.

На основе полученных результатов анализа выносятся следующие главные положения на защиту:

1. В хронотопе драматургии Булгакова 1920-х годов («Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Бег») актуализируется пространственно-временной архетип «свое — чужое». Художественный мир этих текстов строится как ряд концентрических сфер, все более чуждых человеку. В центре находится архетипический топос дома, вокруг него располагается промежуточное, переходное пространство города, представленное амбивалентно. Третьей, подразумеваемой концентрической сферой является враждебный большой мир.

2. Противопоставление «дом — мир» как один из вариантов проявления оппозиции «свое — чужое» в пространственной композиции всех трех пьес оказывается центральным и организующим. На этой оппозиции основано соотношение сценического и внесценического пространства и драматический конфликт. Кроме того, она маркирована в гендерном аспекте: дом — женское пространство, а мир — мужское.

3. Прослеживается тенденция к изображению разрушения понятия дома, как своего пространства, обладающего устойчивыми признаками, выделенными Гуськовым⁵⁵.

4. Образы городов встречаются в двух видах: 1) воображаемые, появляющиеся в воспоминаниях или мечтах героев; 2) реальные, выступающие как непосредственные места действия. Первые уподоблены райскому саду и дому. Они соотносятся с классическим топосом *locus amoenus*, вторые — с враждебным персонажам топосом *locus terribilis*. Рисуя города, Булгаков изображает ситуацию, подобную процессу утраты дома: *locus amoenus* превратился в *locus terribilis*.

5. На протяжении 20-х гг. в творчестве Булгакова актуализируется и становится все более значимой оппозиция «родина — чужбина».

6. Оппозиция «свое — чужое» проявляется и в системе персонажей. Действующие лица, которые пытаются определить, свой перед ними или чужой, используя ряд опознавательных знаков: внешность, одежда, реквизит, речь (выбор языка общения, лексика, стилистические коннотации, речевой этикет). В результате в каждом произведении выделяются противоположающиеся группы (политические единомышленники и враги; общественные верхи и низы; военные и штатские; культурные/образованные и некультурные/необразованные; русские и не русские; родственники и не родственники; люди и нелюди; группы, формирующиеся по субъективным критериям и по гендерной оппозиции), которые не совпадают, поскольку исходя из различных критериев идентификации в них могут включаться не одни и те же лица. Каждый

⁵⁵ Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. С. 73.

персонаж может объединяться с разными героями и, следовательно, входит одновременно в несколько не тождественных коллективов, в которых его функция может меняться, потому он соединяет в себе несколько амплуа, традиционно не всегда совместимых.

7. Среди действующих лиц в каждом произведении выделяется группа людей, с чьих точек зрения названная оппозиция не релевантна, не значима в том смысле, что они не руководствуются данными понятиями в своих поступках, несмотря на то, что остальные могут считать их близкими или испытывают к ним чувство отчуждения. Представителей выделенной группы объединяют общие черты: эгоцентризм; свобода от прочных связей и обязанностей; отсутствие идентичности по какому-либо принципу; неопределенность или непостоянство социального положения, профессиональных занятий; мещанский релятивизм. Они часто дают своими поступками импульс к драматическому действию, выступая катализаторами сюжета, и разделяются на две группы: имморалисты, фактически выступающие в функции мелодраматического злодея или агелласта карнавальной комедии, и комические персонажи, подобные трикстеру, которым присуще творческое начало.

8. Существует центральное ядро близких друг другу по многим признакам действующих лиц, именно их судьба в итоге определяет жанровую трактовку происходящего, именно они являются главным участником конфликта. Герои и в новых исторических обстоятельствах предпочитают придерживаться прежней системы ценностей, что, впрочем, удается далеко не всегда (в этом отчасти скрыт ключ и к жанровой природе рассматриваемых пьес — тяготение текста к драме или комедии).

9. Конфликт многослоен, ведь противостояние персонажей по каждому из выделенных нами критериев составляет один из взаимодействующих его уровней. Многомерность характеров и конфликта составляет одну из важнейших черт драматургической поэтики Булгакова.

10. Отражение исследуемой нами оппозиции на разных уровнях текста и отношение персонажей к ней трансформируется на протяжении действия пьес. Это особенно заметно в пространственно-временной организации пьесы «Бег», в мотивной структуре всех трех пьес, в изменениях стиля общения персонажей и т. д. Выделенные мотивы представляют собой перипетии, в результате которых происходит перераспределение персонажей. Оно проявляется как сближение или отчуждение. Последнее часто является реакцией на истинную сущность персонажей, пытавшихся искусственно сблизиться с окружающими.

11. Многие испытанные в мировой классической драматургии фабульные положения используются Булгаковым в непривычном ситуативном контексте. Драматург обращается к различным литературным традициям, которые он варьирует, исходя из собственных творческих

установок. Оригинально он трактует и распространенные в советской литературе 20-х гг. сюжетные положения, мотивы, типы персонажей.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, насчитывающего 248 наименований.

В первой главе внимание сосредоточено на специфике пространственно-временной структуры исследуемых произведений: первый параграф посвящается анализу противостояния дома и мира, второй — двойственности города как промежуточного между ними пространства. Далее рассматривается вопрос об оппозиции «свой — чужой» как принципе установления отношений между героями. Во второй главе сначала выделяются те действующие лица, для которых рассматриваемая оппозиция неактуальна, затем описываются опознавательные знаки и критерии идентификации и дифференциации, используемые персонажами для различения своих и чужих, и на этой основе перечисляются противоборствующие группы действующих лиц, которые сталкиваются друг с другом в драматургии Булгакова 1920-х гг. В третьей главе изучается динамика отражения данной оппозиции в процессе развития действия пьес. В первом параграфе раскрывается трансформация Парижа и Константинополя из своего пространства в чужое в сознании героев. Во втором рассматривается мотивная структура пьес, связанная с реализацией на сцене проблемы взаимодействия категорий своего и чужого. И наконец, в третьем анализируется перераспределение персонажей в процессе развития действия.

Апробация: основные положения и результаты работы обсуждались на заседаниях кафедры истории русской литературы СПбГУ и на научных конференциях, таких как: XLVIII Международная филологическая конференция СПбГУ (Санкт-Петербург, март 2019 г.); XVII международная летняя школа по русской литературе (Санкт-Петербург, август 2020 г.); XLIX Международная филологическая научная конференция, посвященная памяти Людмилы Алексеевны Вербицкой (Санкт-Петербург, ноябрь 2020 г.); Международная научная конференция «Литературное произведение в системе контекстов: Грехневские чтения—XIII» (Нижний Новгород, апрель 2021 г.); XI Форум магистрантов и аспирантов «Слово и мир» (Китай, декабрь 2022 г.) (на китайском); LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой (Санкт-Петербург, март 2023 г.); XII Международная научная конференция аспирантов и молодых ученых: Поэтика художественной детали в мировой литературе: традиции и новации (к 300-летию РАН) (Москва, май 2023 г.).

По теме диссертации опубликовано 4 статьи, 3 из которых вышли в изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки РФ:

1. Лян Вэйци. Город в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег»): промежуточное между «своим» и «чужим» пространством // Мир русского слова. 2022. № 3. С. 55–64. (ВАК)

2. Лян Вэйци. Оппозиция «дом — мир» в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег») // Неофилология. 2020. Т. 6, № 24. С. 783–793. (ВАК)
3. Лян Вэйци. Персонажи, стоящие вне оппозиции «свой — чужой» в пьесах М. А. Булгакова 1920-х гг.: «Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Бег» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 1. С. 80–84. (ВАК)
4. Лян Вэйци. Сигнальные функции внешности в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. // LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой, 14–21 марта 2023 года, Санкт-Петербург: Сб. тезисов. СПб: Санкт-Петербургский государственный университет, 2023. С. 122–123.

Глава 1. Отражение оппозиции «свое — чужое» в пространственно-временной композиции пьес 1920-х гг.

Любое драматическое сочинение потенциально предназначено для театральной постановки, то есть реализации в формах пространственно-временного искусства, поэтому именно в драме хронотопы, в пределах которых протекает действие, влияют на его характер намного сильнее, чем в лирике и эпосе. Все смысловые доминанты, в том числе и идейные модели, формирующие конфликт, маркированы прежде всего на уровне пространственно-временной композиции пьесы. По словам Пави, в случае драматического пространства, в основе которого лежит конфликт и столкновение, необходимо использовать пространство, подчеркивающее противостояние⁵⁶. Среди конфликтообразующих моделей, отразившихся в драматическом хронотопе, особое место занимает и рассматриваемая в этой работе оппозиция «свое — чужое» не только как один из основополагающих культурных архетипов, но и как важный принцип организации театрально-драматургического хронотопа в целом, ведь пространство и время здесь всегда противопоставляются друг другу как сценическое и внесценическое.

Пространственно-временной аспект проявления оппозиции «свое — чужое» в культуре неоднократно описан учеными. Рассматривая ее как основной принцип построения мира, Лотман говорит, что «деятельность человека как *homo sapiens'a* связана с классификационными моделями пространства, его делением на “свое” и “чужое” и переводом разнообразных социальных, религиозных, политических, родственных и прочих связей на язык пространственных отношений»⁵⁷. Исследователь также отмечает, что «всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее (“свое”) пространство и внешнее (“их”))»⁵⁸, первое определяется как «“наше”, “свое”, “культурное”, “безопасное”, “гармонически организованное” и т. д. Ему противостоит “их-пространство”, “чужое”, “враждебное”, “опасное”, “хаотическое”»⁵⁹. О. В. Белова пишет, что представление о «своем» и «чужом» пространстве мыслится как совокупность концентрических кругов, в самом центре которых находится «человек и его ближайшее родственное окружение (например: человек — дом — двор — село — поле — лес). Степень “чужести” возрастает по мере удаления от центра, “свое” (культурное) пространство через ряд границ (околица, река, гора и т. п.) переходит в “чужое” (природное), которое в свою очередь граничит или отождествляется с потусторонним миром»⁶⁰.

⁵⁶ Пави П. Словарь театра. С. 261.

⁵⁷ Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 142.

⁵⁸ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 175.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Белова О. В. Свой — чужой. С. 425–426.

По мнению исследователей, этот пространственно-временной архетип актуализирован и в драматургии Булгакова 20-х годов, часто маркируется во временном аспекте в качестве модели «прошлое / старое — настоящее / новое». По мнению Бабичевой, содержанием «Зойкиной квартиры» является «приспособленчество старого мира к новым обстоятельствам»⁶¹. Новиков добавляет, что в редакции 1935 года «это фантазмагория старого мира, изнанка нэпа, показ его гримас, чуждых советской действительности»⁶²: «Гротеск, гипербола, сатира и юмор в “Беге” подчинены раскрытию самого важного явления в переломную эпоху — гибели старого мира и победы нового мира, утверждающего новую справедливость. С позиции новой справедливости Булгаков в “Беге” показывал агонию старого мира»⁶³. Баринава сравнивая «Зойкину квартиру» с пьесами «Мандат» Н. Р. Эрдмана и «Клоп» Маяковского, отмечает, что общий для них конфликт «бывших людей» и «нового мира», карнавальным характер «определяется продолжавшейся в то время сменой эпох, столкновением лицом к лицу уходящего прошлого и наступающего»⁶⁴. Кроме того, в поэтике Булгакова, как Скорospelова справедливо отмечает, именно прошлое выступает как «свой» мир⁶⁵. Аналогичного мнения придерживается и Е. А. Иваньшина, которая называет фундаментальной оппозицией художественного мира писателя «старое — новое», указывая на то, что положительным членом «этой оппозиции у Булгакова является “старое”»⁶⁶. Итак, отражение оппозиции «свое — чужое» в рассматриваемых пьесах во временном аспекте уже было относительно подробно рассмотрено, поэтому в нашей работе мы не будем его затрагивать, чтобы не повторяться.

Проанализируем важнейшие случаи проявления оппозиции «свое — чужое» в художественном пространстве этих текстов, где можно выделить три концентрически расположенные сферы: дом, город и остальной мир. Последняя только подразумевается во внесценическом пространстве, непосредственно мало связана с действием произведений и потому, в отличие от первых двух, не представляет интереса для данного исследования.

⁶¹ Бабичева Ю. В. Жанровые особенности комедии М. Булгакова 20-х гг. («Зойкина квартира») // Жанрово-композиционное своеобразие реалистического повествования / Под ред. В. В. Гура. Вологда: Издательство ВГПИ, 1982. С. 74.

⁶² Новиков В. В. Булгаков — драматург. С. 142.

⁶³ Там же. С. 149.

⁶⁴ Баринава К. В. Пьеса «Зойкина квартира» М. Булгакова в контексте карнавализованной советской драматургии 1920-х годов (Н. Эрдман, В. Маяковский). С. 472.

⁶⁵ Скорospelова Е. Б. Русская проза 1917–1950-х годов. С. 142.

⁶⁶ Иваньшина Е. А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Воронеж, 2010. 2010. С.13.

1.1. Проявление оппозиции «свое — чужое» в виде модели «дом — мир»⁶⁷

В традиционном русском сознании «“свое” пространство представлено локусом дома»⁶⁸, а с категорией «чужого» часто соотносятся «топосы океана/моря/реки/озера, леса и горы, <...> так как представляют места обитания нечистой силы и врагов»⁶⁹. Согласно этой картине реальности, дом представляет собой упорядоченный космос, где люди сохраняют себя физически и беспрепятственно руководствуются своими духовными ценностями, где сберегаются наиболее важные предметы, которые могут удовлетворить материальные потребности или несут в себе символическую память о важнейших событиях душевной жизни обитателей, а мир, или на первоначальных этапах развития человечества — лес и его эквиваленты понимаются как некий неорганизованный хаос, угрожающий дому, то есть жизни и здоровью людей в прямом и иносказательных смыслах этих слов. Эта архаическая фольклорная модель «дом — лес», бытующая также в более широком, философском истолковании «дом — мир» оказалась чрезвычайно устойчивой, не подверженной сильным историческим трансформациям. Она до сих пор многое определяет в нашем пространственном мышлении. Так или иначе она представлена в творчестве любого значительного писателя, в том числе и Булгакова.

Проблематике дома в его творчестве посвящена обширная литература. Одно из основополагающих в этом отношении исследований принадлежит Лотману. Всемирно известный ученый отмечает, что лежащее в основе мирового фольклора противопоставление «“дома” (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства), “антидому”, “лесному дому” (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир)»⁷⁰ имеет особенно важное значение для Булгакова, а символика «дома — антидома» является одной из организующих его творчества⁷¹. Литературовед замечает: «дом у Булгакова — внутреннее, замкнутое пространство, носитель значений безопасности, гармонии культуры, творчества. За его стенами — разрушение, хаос, смерть. Квартира — хаос, принявший вид дома и вытеснивший его из жизни. То, что дом и квартира (разумеется, особенно коммунальная) предстают как антиподы, приводит к тому, что основной бытовой признак дома — быть жилищем, жилым помещением — снимается как незначимый: остаются лишь семиотические признаки. Дом превращается в знаковый элемент

⁶⁷ Данный раздел основан на статье автора диссертации: Лян Вэйци. Оппозиция «дом — мир» в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег») // Неофилология. 2020. Т. 6, № 24. С. 783–793.

⁶⁸ Соловьева Н. В. Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2014. №. 4. С. 67.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб: Искусство — СПб, 2000. С. 315.

⁷¹ Там же. С. 318.

культурного пространства»⁷². Фундаментальное исследование Лотмана вынужден учитывать любой, кто заинтересуется этой проблематикой.

Существуют работы, где главное внимание уделено формированию образа дома и проблеме его разрушения в булгаковских произведениях разных жанров. Гудкова утверждает, что в «Белой гвардии» дом Турбиных «как воплощение жизненного идеала автора является “действующим лицом” романа. <...> прием олицетворения, наделяющий предметный, вещный мир Дома Турбиных чертами и свойствами живого, мыслящего существа»⁷³. В постановке МХАТа, на взгляд исследовательницы, «дом Турбиных противостоял разодранному враждой миру, являл собой общность прекрасного целого, в которое объединялись Турбины и их друзья»⁷⁴. А. А. Кораблев на материале ряда повествовательных и драматургических произведений Булгакова делает вывод о том, что образ дома является одним «из ключевых в творчестве писателя, <...> воплощением жизненного идеала, символом его веры. <...> как знаки и приметы этого идеала играет рояль, светит зеленая лампа, горят свечи»⁷⁵, а «“квартирный вопрос” в его произведениях неизменно сопрягается с общей проблемой человеческого существования, причем не только в конкретно-бытовом, но и в философском, бытийном смысле»⁷⁶. В. А. Жданова отметила, что дом, «противостоящий внешнему хаосу, буре, метели, — сквозная тема творчества М. А. Булгакова»⁷⁷, а Н. С. Пояркова, — что «наблюдается тенденция к разрушению “хорошей квартиры”, утрате идиллического начала под влиянием исторических событий»⁷⁸. Е. Б. Скороспелова указала на то, что инвариантом прошлого выступает мотив Дома и его атрибуты — такие, как «книги, печка, стол, скатерть, икона, музыка, бой часов»⁷⁹. Петровский считает, что мысль Булгакова «непрерывно снует между оппозициями, которые в самом общем виде можно представить так: <...> Дом — открытое необжитое пространство»⁸⁰. Е. В. Белопольская рассматривает поэтику советского быта в некоторых рассказах и фельетонах писателя начала 1920-х годов и справедливо говорит о том, что в коммунальных квартирах полная «проницаемость между приватным и чужим пространством может привести к утрате личной идентификации»⁸¹.

⁷² Там же. С. 321.

⁷³ Гудкова В. В. Драматургия М. А. Булгакова на советской сцене («Дни Турбиных» и «Бег» 1950–1970 годов: авторефер. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1981. С. 7.

⁷⁴ Там же. С. 8.

⁷⁵ Кораблев А. А. Мотив «дома» в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы // Классика и современность / Под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. М.: Издательство Московского университета, 1991. С. 239–245.

⁷⁶ Там же. С. 240.

⁷⁷ Жданова В. А. Тема дома в творчестве М. А. Булгакова // Начало: Сб. работ молодых ученых. Выпуск 6. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 123.

⁷⁸ Пояркова Н. С. Символика образа дома в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2003–2004. № 7–8. С. 41.

⁷⁹ Скороспелова Е. Б. Русская проза 1917–1950-х годов. С. 142.

⁸⁰ Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. С. 392.

⁸¹ Белопольская Е. В. Поэтика советского быта в раннем творчестве М. Булгакова // М. А. Булгаков. Русская и национальные литературы: К 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова: Материалы международной научно-практической конференции, 9–11 октября 2017 г. Ереван: Антарес, 2017. С. 63–68.

Писали и о том, как воплотилась оппозиция «дом — мир» в названных трех пьесах, анализируемых в настоящей работе. Смелянский говорит о том, что в «Днях Турбиных» атмосфера «уютного жилища, домашнего очага сталкивалась с атмосферой губительного стихийного пространства, откуда появлялся обмороженный Мышлаевский, куда уходили Турбины»⁸². А. В. Бурмистрова также утверждает, что художественного пространства этой пьесы «во всех ее редакциях организовано на основе оппозиции Дом — Мир»⁸³. Особенно привлекает внимание тема квартиры в «Зойкиной квартире». Бердяева отмечает, что в этом произведении, как и в драме «Бег», герои «оказывались изгоями везде, поскольку лишались “дома”. Не случайно через всю прозу и драматургию 20-х годов проходит сквозной мотив квартиры»⁸⁴. О. Б. Росницкая говорит, что «квартира Зойки являет собой как бы антимир не только по отношению к дому Турбиных, близкому к традиционному для русской литературы понятию “Дома”, но и фольклорному топосу дома»⁸⁵. Пэк Сын Му также замечает, что главные герои пьесы — это люди, «потерявшие “свое место”», и они «неправильно пользуются квартирой Зойки для своего эгоистического желания. Эта опасная игра кончится провалом, и пространство Зойкиной квартиры исчезает»⁸⁶. Рассматривая противопоставление «дом — антидом» в этой пьесе, Ли Сын Ок считает, что в ней «дом потерял свою функцию как Дома, превращается в Антидом. В результате обитатели, которые потеряли свои утопические пространства, испытали разорение и катастрофы»⁸⁷. Рассматривая организацию художественного пространства в пьесах «Зойкина квартира» и «Мандат» Эрдмана, общим местом действия которых является «демоническая», по определению исследовательницы, Москва 1920-х годов, И. А. Канунникова по поводу коммунальной квартиры замечает, что «ощутимо уже в первой ремарке *Зойкиной квартиры*, нарушается граница “дом — улица”, что ведет к существенному изменению смысла традиционной оппозиции “свой — чужой”. <...> Центральная оппозиция “свой — чужой” в русской классической литературе — в универсальном пространственном противопоставлении “внутреннее — внешнее”. Внутреннее пространство <...> с <...> локусом “дом”. <...> Потеря дома — это потеря корней, прошлого, семьи, истории, а следовательно, будущее становится безнадежным»⁸⁸. В статье сказано также о том, что квартира Зои Пельц легко трансформируется, так как комнаты уже «теряют свое тра-

⁸² Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 113.

⁸³ Бурмистрова А. В. Пространственно-временная организация драматургии А. П. Чехова и М. А. Булгакова // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 4. С. 206.

⁸⁴ Бердяева О. С. Пьеса «Зойкина квартира» в контексте прозы М. А. Булгакова. С. 152.

⁸⁵ Росницкая О. Б. Карнавальные и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных». С. 155.

⁸⁶ Пэк Сын Му. Символика пространства в пьесе М. Булгакова «Зойкина квартира». С. 286.

⁸⁷ Ли Сын Ок. Мотив «дом — антидом» в пьесе М. Булгакова «Зойкина квартира» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 218.

⁸⁸ Канунникова И. А. Специфика организации художественного пространства пьес «Зойкина квартира» М. А. Булгакова и «Мандат» Н. Р. Эрдмана // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 487.

диционное функциональное назначение»⁸⁹. Впрочем, исследовательница приходит к выводу о том, что, хотя квартира для героев обеих пьес — это не «надежная защита, а скорее последний угол», однако герои все-таки пытаются защититься, поскольку внешний мир для них «мир враждебный, непонятный, незаконный, как перевернутая реальность»⁹⁰. Е. В. Белогурова считает, что в этой пьесе «фиксирует углубление процесса дезорганизации домашнего пространства как с точки зрения культуры быта, так и с точки зрения частного бытия, огражденного законом и запорами от чужого вторжения»⁹¹.

Наблюдения, сделанные исследователями, кажутся нам, безусловно, ценными, однако, во-первых, часто слишком категоричными, упрощающими смысл произведений Булгакова, подчиняя его готовой идеологической схеме, во-вторых, неполными, недостаточными. Авторы указанных работ обращаются к интересующей нас проблеме попутно, в процессе общего анализа того или иного текста, поэтому и сосредоточивают основное внимание либо на образе дома, либо на квартирном вопросе. Сама же по себе проблема отраженная в драматургии Булгакова 20-х гг. противопоставления «дом — мир» как инварианта традиционной оппозиции «свое — чужое» систематически, по существу, еще так и не описана в литературоведении и не получил серьезного осмысления как один из важных факторов организации всей структуры произведений. При всей внешней очевидности многих из приведенных ниже суждений, их формулирование и систематизация представляются необходимыми для плодотворного изучения творчества писателя.

Рассмотрим функционирование в синхроническом и диахроническом аспектах оппозиции «дом — мир» в пьесах «Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Бег».

О том, что оппозиция «дом — мир» является исходной для его драматургии косвенно и в образной форме свидетельствовал сам Булгаков, когда устами повествователя «Театрального романа» Максудова рассказывал, как написанный им роман превратился в пьесу. Позволим себе привести эту обширную и широко известную цитату: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра <...>!

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. <...> Когда затихает дом и внизу ровно ни на чем не играют, я слышу, как сквозь вьюгу прорывается и тоскливая и злобная гармоника, а к гармонике присоединяются и сердитые и печальные голо-

⁸⁹ Там же. С. 488.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Белогурова Е. В. Комедийно-сатирическая версия «квартирного вопроса» в творчестве М. Булгакова: «Зойкина квартира» // Филология и человек. 2014. № 1. С. 167.

са и ноют, ноют. <...> Зачем же гаснет комнатка, зачем на страницах наступает зимняя ночь над Днепром, зачем выступают лошадиные морды, а над ними лица людей в папахах. И вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист.

Вон бежит, задыхаясь, человек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человека, выстрел, он, охнув, падает навзничь, как будто острым ножом его спереди ударили в сердце. Он неподвижно лежит, и от головы растекается черная лужица. А в высоте луна, а вдали цепочкой грустные, красноватые огоньки в селении.

Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу... А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда?

И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. <...>

Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют “Фауста”. Вдруг “Фауст” смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу — напевает. Пишу — напевает.

Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу» (Т. 8, С. 91–92)⁹². Конечно, нельзя полностью отождествлять автора даже с автобиографическим персонажем. Однако представляется, что у нас нет оснований сомневаться, что словами Максудова Булгаков вполне искренне передавал, как, по его мнению, зарождается идея драматургического произведения вообще и как оформился замысел его первой пьесы в частности, и совпадения ее текста с процитированным фрагментом свидетельствуют о справедливости такого суждения.

Если поверить приведенной в романе версии о том, как появилась инсценировка «Белой гвардии», а эта версия значима для автора и намеренно внушается читателю, даже в случае ее недостоверности, очевидно, что исходная идея данной драмы — именно противопоставление дома как пространства уютного, освещенного, защищенного. Полного гармоничных звуков, враждебному миру, где господствуют холод, буря, тоска и тревога, навеянные гармоникой и воем ветра, опасность, война, смерть.

В первом, второй картине третьего и четвертом актах «Дней Турбиных» действие происходит в квартире главных героев, в остальных эпизодах вне его. Дом и мир поочередно выступают в качестве сценического пространства и наделены прямо противоположными качествами. Все события, движущие действие, совершаются вне дома, где зритель наблюдает лишь их последствия. Таким образом пространственная композиция здесь очень четко организует интригу.

⁹²Здесь и далее булгаковские пьесы цитируются с указанием номера тома и страницы по: Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Голос, 1995–1997.

Заглавие следующей пьесы — «Зойкина квартира» — сразу дает понять публике, что и в ней тема дома принадлежит к центральным. Здесь почти соблюдено единство места: лишь маленький эпизод разворачивается в китайской прачечной, все остальные — в вынесенном в заглавие доме. Все события спровоцированы внесценическими факторами, но в отличие от «Дней Турбиных» совершаются на сцене, в самой квартире. Единство места, таким образом, еще обостряет противопоставление дома и окружающего мира.

Отсутствие устойчивого для булгаковского творчества топоса дома в «Беге» (и еще очень немногих произведениях) можно воспринимать как «минус»-прием. Место действия здесь меняется постоянно, как это больше характерно для повествовательных произведений. Сценическое и внесценическое пространство поэтому здесь мало различаются: в обоих случаях это более или менее враждебный героям мир, зато неназванный топос дома все же неизменно подразумевается в речах персонажей, сопутствует им на протяжении всего действия.

Итак, соотношение сценического и внесценического пространства, драматический конфликт в рассматриваемых пьесах Булгакова основан на оппозиции «дом — мир».

В монографии, посвященной драматургии 1920-х гг., Гуськов выделяет несколько важнейших дифференциальных признаков дома: «1) дом — устойчивое пространство, защищенное от природных и социальных невзгод внешнего мира; 2) обитатели дома состоят в кровном и духовном (или только духовном) родстве, каждый из них — полноправный хозяин всего жилища; 3) в доме господствуют мир, взаимопонимание, покой, порядок, уют; 4) дом — постоянное жилище, к которому обитатели привязаны душой, связь с которым может восходить к прежним поколениям; 5) отдельные составляющие дома (вещи, части помещения) эстетически воспринимаются жителями, значимы, порой символичны для них»⁹³. Соглашаясь с этой характеристикой, рассмотрим, насколько каждый из перечисленных признаков дома присутствует в художественном мире рассматриваемых произведений Булгакова и насколько он влияет на развитие конфликта.

1.1.1. Дом как пространство, защищенное от враждебного внешнего мира

Первый из выделенных Гуськовым признаков дома особенно настойчиво подчеркивается на протяжении всех вариантов инсценировки романа «Белая гвардия». Как было сказано выше, это уже отмечалось исследователями, но мы все же остановимся на этом признаке подробнее в интересующем нас аспекте проблемы.

Дом Турбиных — пространство, где все герои ищут защиты от природных и социальных невзгод внешнего мира и всегда находят ее. Только вне его с ними происходят несчастья, все же, что случается внутри, оборачивается к лучшему. Во время всех эпизодов, происходящих в

⁹³ Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. С. 73.

доме Турбиных, за сценой — ненастная и холодная зимняя ночь. Каждый появляющийся герой стремится сюда ради приюта, тепла и света. То, что Елена волнуется о своем муже и заботливо встречает его, не удивительно: однако так же здесь принимают и друзей семейства. Первым является обмороженный Мышлаевский:

Мышлаевский. <...> Позволь, Лена, ночевать, не дойду домой, совершенно замерз.

Елена. Ах, боже мой, конечно! Иди скорей к огню. (*Ведут*). <...> Вот что: там ванна сейчас топится, вы его раздевайте поскорее, а я ему белье приготовлю. (*Уходит.*) <...>

Мышлаевский. Легче стало (Т. 4, С.556–557).

Как выясняется из последующего текста, этот диалог при всей исключительности обстоятельств, совершенно типичен для дома Турбиных, который является всеобщим убежищем. В третьем действии ситуация повторяется:

Лариосик. Кто там?

Голос Мышлаевского. Свои, свои...

Лариосик открывает дверь. Входит Мышлаевский и Студзинский.

Елена. Слава тебе, Господи! <...> На кого вы похожи! Идите к огню, я вам сейчас самовар поставлю (Т. 4, С. 363).

В этой сцене приходящие произносят, как пароль, знаковое слово «свои», но по закону гостеприимства в доме Турбиных встречают всех. Своего дальнего родственника, житомирского кузена Лариона Суржанского хозяева не знают, его приезд создает им ряд неудобств, но встречают его так же радушно:

Лариосик. <...>, видите ли, я думал, что вы меня ждете... Простите, пожалуйста, я наследил вам... Я думал, что вы меня ждете, а раз так, то я поеду в какой-нибудь отель...

Елена. Какие теперь отели?! Погодите, вы прежде всего раздевайтесь.

Алексей. Да вас никто не гонит, снимайте пальто, пожалуйста. <...>

Лариосик. Душевно вам признателен. Как у вас хорошо в квартире!

Елена (*шепотом*). Алеша, что же мы с ним будем делать? Он симпатичный. Давай поместим его в библиотеке, все равно комната пустует.

Алексей. Конечно, поди, скажи ему.

Елена. Вот что, Ларион Ларионович, прежде всего в ванну... Там уже есть один — капитан Мышлаевский... А то, знаете ли, после поезда... (Т. 4, С. 311).

В шутовском комплименте Шервинского есть своя доля правды. «Ехал к вам на извозчике, казалось, что и голос сел, а сюда приезжаю — оказывается, в голосе» (Т. 4, С. 452) — сообщает он Елене. В самом деле, в доме Турбиных все согреваются, насыщаются, излечиваются телом и душою.

За пределами гостеприимного дома с людьми поступают иначе. В штабе петлюровцев солдата, отморожившего, как и Мышлаевский, ноги, сначала чуть не расстреляли, а затем под арестом направили в лазарет, пообещав потом выпороть. Там же жестоко издеваются над перепуганным евреем, отбирают хозяйский товар у подмастерья сапожника. Высшее начальство отправляет солдат и офицеров в бой без необходимого обмундирования, а потом и вовсе бросает их на произвол судьбы. Человек оказывается совершенно беззащитен и обречен.

В пьесе применительно к жилищу главных героев несколько раз возникают символические метафоры корабля (обычно тонущего) и крепости-тюрьмы. В первом акте когда Тальберг покидает дом, Николка говорит, что тот на крысу похож, Алексей иронически добавляет: «А дом наш — на корабль» (Т. 4, С. 318), намекая на поговорку о крысах, бегущих с тонущего судна. В конце первого акта Елена рассказывает свой вещий, как ей кажется, сон: «Будто мы все ехали на корабле в Америку и сидим в трюме. И вот шторм. Ветер воет. Холодно-холодно. Волны. А мы в трюме. Вода поднимается к самым ногам... Влезаем на какие-то нары. И вдруг крысы. Такие омерзительные, такие огромные. Так страшно, что я проснулась» (Т. 4, С. 329). Исследователи, кажется, не отмечали очевидное сходство этого описания с известной картиной К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова»: во время наводнения в тюремной камере крысы стремятся спастись, забравшись на красавицу в богатом наряде, стоящую на скамье. Елена ощущает себя в положении знаменитой узницы Петропавловской крепости. Турбиным кажется, что они переживают нечто подобное кораблекрушению. У зрителя же возникают, кроме того, положительные, даже сакральные ассоциации в связи с указанными символами. Яблоков справедливо охарактеризовал дом Турбиных как «спасительный “ковчег”»⁹⁴ (имеется в виду Ноев ковчег, единственное для живых существ убежище во время Всемирного потопа). Хотя, казалось бы, он ничем не защищен, но успешно выдерживает осаду, подобно крепости. Мышлаевский имел все основания назвать этот дом богоспасаемым (Т. 4, С. 375).

Особенно это становится заметно, когда на протяжении пьесы в доме Турбиных все чаще укрываются уже не от природных опасностей, а от социальных — от гражданской войны. Вне его стен погибают люди, убит полковник Алексей Турбин, ранен его младший брат Николка, который, возможно, потому и уцелел, что сумел добраться до своего спасительного дома. Снаружи постоянно слышны выстрелы, но они не наносят разрушений и не изменяют установившегося порядка жизни, только все чаще гаснет электрический свет. Это происходит в первом действии, когда мимо окон проходит войско, в третьем — когда петлюровцы обстреляли станцию. Война приносит героям мрак. Обитатели дома (например, Елена и Лариосик в третьем действии) трогательно не выпускают друг друга в опасное внешнее пространство и, осведомляясь, кто идет, по-прежнему оказывают приют тем, кто нуждается в нем уже из-за войны:

⁹⁴ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 199.

Шервинский. Елена Васильевна, можно у вас спрятаться? Сейчас офицеров будут искать.

Елена. Ну конечно! (Т. 4, С. 362). В ранней редакции ситуация дублировалась:

Студзинский. Елена Васильевна, можно у вас спрятаться?

Елена. Что вы спрашиваете. Конечно! Раздевайтесь, грейтесь (Т. 4, С. 616). В той же ранней редакции в день захвата Киева большевиками отпраздновать с Турбиными сочельник приходят домохозяин Лисович и его жена Ванда. Хотя взаимной симпатии между двумя семьями нет, и эти гости оказываются органично включены в общую компанию и находят здесь внимание и сочувствие. Единственный персонаж, которого в финале пьесы встречают враждебно и вынуждают удалиться — Тальберг, который, стоя вне категорий своего и чужого, еще в первом акте не видел в доме Турбиных родного приюта, называл его трактиром, постоянным двором и прямо отрекся от его спасительной функции:

Тальберг. <...> Дорогая моя, ты представляешь, что будет со мной, если русская армия не отобьет Петлюру и он войдет в Киев?

Елена. Тебя можно будет спрятать.

Тальберг. Миленькая моя, как можно меня спрятать! Я не иголка. <...> Спрятать помощника военного министра. Не могу же я, подобно сеньору Мышлаевскому, сидеть без френча в чужой квартире (Т. 4, С. 314). С Тальбергом случилось то, что он сам себе предсказал: сбылась французская пословица «Кто уходит на охоту, теряет свое место» (Т. 4, С. 315). В поисках выгоды персонаж утратил дом, без которого, впрочем, он, видимо, легко обойдется.

Защитная функция дома Турбиных особенно подчеркнута в сцене, где Лариосик произносит свой знаменитый тост:

Лариосик. <...> Не могу выразить, до чего мне у вас хорошо! <...> Господа, кремовые шторы... за ними отдыхаешь душой... забываешь о всех ужасах гражданской войны. А ведь наши израненные души так жаждут покоя... <...> Кремовые шторы... Они отделяют нас от всего света (Т. 4, С. 323).

Критики и исследователи, много раз цитировавшие эти строки, кажется, не указывали на сходство этого фрагмента и пафоса произведения Булгакова в целом с одним из самых знаменитых отражений оппозиции «дом — мир» в русской литературе — первым эпилогом романа И. С. Тургенева «Рудин»: «<...> на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завываньем, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая, осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!»⁹⁵. Это место цитирует Нина Заречная в четвертом акте «Чайки» А. П. Чехова во время последней встречи с Треплевым. Как известно в истории МХАТ именно эта пьеса Чехова и «Дни Турбиных» считаются центральными спектаклями, во многом перекликающи-

⁹⁵ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 322.

мися и проводящими ряд общих идей, значимых для постановщиков. Представляется, что одной из них и была мысль о необходимости дома как приюта от чуждого, враждебного мира. Это зафиксировано в воспоминаниях современников, передававших впечатления от постановки: «Спектакль был потрясающий, потому что все было живо в памяти у людей. Были истерики, обмороки, семь человек увезла скорая помощь, потому что среди зрителей были люди, пережившие и Петлюру, и киевские эти ужасы, и вообще трудности гражданской войны...»⁹⁶. «Шло 3-е действие “Дней Турбиных”... Батальон разгромлен. Город взят гайдамаками. Момент напряженный. В окне турбинского дома зарево. Елена с Лариосиком ждут. И вдруг слабый стук... Оба прислушиваются... Неожиданно из публики взволнованный женский голос: “Да открывайте же! Это свои!” Вот это слияние театра с жизнью, о котором только могут мечтать драматург, актер и режиссер»⁹⁷.

Доминирующая роль в пьесе отводится дому Турбиных прежде всего благодаря циклической пространственной композиции, которая утверждает его победу над внешним опасным миром, где события разворачиваются лишь в трех центральных эпизодах. Начинается и заканчивается действие в доме, который, вопреки всем конфликтам, переживаниям и утратам, остался в основе своей неизменным.

Зойкина квартира тоже является убежищем от враждебного мира для ее обитателей и гостей. Действие комедии начинается не зимней ночью, а в жаркий майский день, и каждый проходящий сюда — Обольянинов, Аметистов, Аллилуя — получают возможность утолить жажду холодным пивом. Первый из перечисленных персонажей, морфинист, получает здесь, начиная с этой сцены, и необходимую ему дозу наркотиков. Подобно тому, как Турбины приютили у себя кузена Лариосика, Зоя Пельц предоставила жилище своему кузену Аметистову. Однако главным образом, как и в предыдущей пьесе зойкина квартира оказывается социальным убежищем. Речь идет не только об Аметистове и Херувиме, которые живут в СССР на нелегальном положении, но и обо всех гостях и клиентах, которым хозяйка ателье оказывает, помимо прочего, психологическую помощь. Здесь те, кого не устраивает господствующий в советской жизни бытовой уклад, отдыхают душой, забывают скуку, однообразие или безобразие повседневной жизни, раздражающие их новые порядки. «Эх, Зойка, очерствела ты в своей квартире, оторвалась от массы» (Т. 5, С. 70), — иронизирует Аметистов, намекая на относительно независимое положение кузины в условиях советской Москвы.

Правда, в отличие от Турбиных Зое трудно ощущать себя полной хозяйкой своей квартиры. Положение героини переменчиво и сценическое пространство при всей своей замкнутости оказывается пограничным, амбивалентным. Враждебный мир все время вторгается в пределы

⁹⁶ Воспоминания о М. Булгакове / Сост. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. С. 133.

⁹⁷ Там же. С. 210.

дома, когда он, казалось бы, вполне защищен. Это постоянно подчеркивается уже в первом действии. Знаменательна начальная ремарка:

Сцена представляет квартиру Зои — передняя, гостиная, спальня. Майский закат пылает в окнах. За окнами двор громадного дома играет как страшная музыкальная табакерка.

Шаляпин поет в граммофоне: “На земле весь род людской...”

Голоса: “Покупаем примуса!”

Шаляпин: “Чтит один кумир священный...”

Голоса: “Точим ножницы, ножи!”

Шаляпин: “В умилении сердечном, прославляя истукан...”

Голоса: “Паяем самовары!” “... Вечерняя Москва” — газета!”

Трамвай гудит, гудки. Гармоника играет веселую польку (Т. 5, С. 52). Как замечает О. К. Страшкова, все звуки вместе создают «фантазмагорическую картину действительно/недействительного существования, казалось бы, точных слепков с натуры, сочетая комический эффект с трагическим, горьким взглядом на новый мир, перенасыщенный гротескными реалиями»⁹⁸. В первой своей реплике Зоя радуется тому, что у нее есть бумажка, защищающая ее квартиру от уплотнения и иных внешних вторжений. Тут же выясняется, что пришел управдом (о враждебной и зловещей функции этой фигуры скажем ниже), от посещения которого героиня не может укрыться даже в собственной спальне и вынуждена спрятаться в шкаф. Когда Зое удалось уладить отношения с управдомом и обезопасить себя с этой стороны, происходит новое неожиданное вторжение: из-за того, что горничная не заперла по ошибке дверь, в квартиру проникает Аметистов, подслушивает тайный разговор в спальне и шантажирует Зою.

Со второго действия квартира начинает выполнять помимо своей основной роли (жилища) также функции делового (ателье) и развлекательного публичных заведений, поэтому экспансия внешнего мира усиливается, постоянно приходят посторонние люди, и, каковы бы они ни были, для сохранения «своего» пространства Зоя и ее домочадцы вынуждены любезно допускать в него чужих, некоторые из последних продолжают проникать сюда также тайно. Все это приводит в результате к тому, что обитатели квартиры ее лишаются и вынуждены поневоле ее покинуть: Зою и Обольянинова арестовывают и уводят, Манюшку заставляет угрозами бежать с ним Херувим, а Аметистов сам убегает, узнав о совершившемся преступлении.

Если в «Днях Турбиных» героев защищают даже легкие кремовые шторы, и прежде, чем отворить дверь, всегда выясняют, кто пришел, то в «Зойкиной квартире» бесполезны и более основательные способы домашней самообороны от нежелательных гостей. Даже когда позвонившим в дверь сообщают о том, что хозяев нет дома, или вовсе не отвечают, а дверь заперта,

⁹⁸ Страшкова О. К. Театрально-драматургический текст Михаила Булгакова: штрихи художественного мышления // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 465.

это никого не смущает и пришедшие хозяйничают в чужой квартире в свое удовольствие. Горничная Манюшка стыдит управдома: «Да нету ее, я ж вам говорю — нету. И что это вы, товарищ Аллилуя, прямо в спальню к даме! Я ж вам говорю — нету. <...> Шли бы вы отсюда, Анисим Зотикович, а то неприлично. Хозяйки нету, а вы в спальню заползли» (Т. 5, С. 52–53). В ответ на это Аллилуя цинично декларирует свое пренебрежение личным пространством, ссылаясь на идеологические установки: «При советской власти спален не полагается. Может, и тебе еще отдельную спальню отвести?» (Т. 5, С. 52). Исходя из этого представления о недопустимости интимного пространства, неподконтрольного представителям общественности, управдом не только несколько раз в день приходит с угрозами, вымогая у героини деньги, но считает себя вправе проникать в квартиру и без ее ведома: «Извиняюсь. У меня ключи от всех квартир. Ай да Зоя Денисовна, ай да показательная! Ну, теперь все понятно! Открыли вы, Зоя Денисовна...» (Т. 5, С. 117).

Фигура управдома в булгаковских произведениях, начиная еще с ранних фельетонов и заканчивая комедией «Иван Васильевич» и «Мастером и Маргаритой», часто выполняет роль нарушителя права людей на личное пространство и врага естественной организации жилища⁹⁹. Для булгаковских персонажей, уплотнение, которым угрожают управдомы жильцам, — незаконие, разрушающее нормальный быт. В повести «Собачье сердце» (1925), которая создавалась одновременно с «Зойкиной квартирой», также резко затронута проблема абсурдности уплотнения и выведен управдом-идеолог Швондер. В ответ на слова членов домкома, напоминающие процитированную реплику Аллилуи, о том, что надо принимать пищу в спальне, поскольку столовых нет ни у кого в Москве, даже у Айседоры Дункан, профессор Преображенский резонно отвечает: «В спальне принимать пищу, — заговорил он слегка придушенным голосом, — в смотровой читать, в приемной одеваться, оперировать в комнате прислуги, а в столовой осматривать. Очень возможно, что Айседора Дункан так и делает. Может быть, она в кабинете обедает, а кроликов режет в ванной. Может быть. Но я не Айседора Дункан!» (Т. 3, С. 64). У Зои Пельц гораздо меньше, чем у профессора Преображенского, возможностей противостоять управдому чем-либо, кроме взяток. Между тем Аллилуя не менее агрессивен чем Швондер. Свою власть он считает неограниченной: «В домкоме все как на ладони. Домком — око недреманное. <...> Мы одним глазом спим, а другим видим. На то и поставлены» (Т. 5, С. 53). Бабичева справедливо отмечает, что этот персонаж «явился зловещей тенью, омрачившей новый

⁹⁹ Об образах управдома в творчестве Булгакова и в русской литературе 1920-х годов см., например: Садыхова С. А. Творчество М. Булгакова-сатирика. Баку: Адильоглу, 2007. С. 81–83.

быт, и недобрый пророчеством прозвучал его музыкальный лейтмотив: “Многия ле-е-ета!”, намекающий на цепкую живучесть этого явления»¹⁰⁰.

Довольно бесцеремонно ведут себя и сотрудники уголовного розыска, пришедшие под видом комиссии наркомпроса осматривать мастерскую, когда хозяйки не было дома: «Ванечка надевает бороду, оживает, как ртуть, вынимает отмычку, осматривает столы, отдергивает занавески, обнаруживает картину обнаженной женщины» (Т. 5, С. 106). Затем при помощи отмычек он открывает и шкаф, в котором прятался Газолин. Наконец, в последнем действии агенты милиции пробираются в зойкину квартиру тайно.

Зое угрожают в ее квартире вполне реальные опасности, идущие от внешнего мира. При этом ареста за различные нарушения уголовного кодекса (содержание притона) героиня не очень боится, возможно, имея уже, подобно Аметистову, опыт разных афер и надеется договориться с властями. Гораздо больше ее страх перед уплотнением. Свидетельством того, насколько эта угроза опасна, реальна и малопреодолима, является для Зои судьба дома Обольянинова, ее возлюбленного. О квартире в фамильном особняке на Остоженке граф вспоминает с грустью: «Очень хороша, только у меня ее отобрали. <...> Какие-то с рыжими бородами выкинули меня...» (Т. 5, С. 88).

Однако сохранив только одну комнату, граф не перестал подвергаться угрозам. «Сегодня, — сообщает он Зое, — ко мне в комнату является какой-то длинный бездельник в высоких сапогах, с сильным запахом спирта и говорит: “Вы бывший граф”. Я говорю — простите... Что это значит — “бывший граф”? Куда я делся, интересно знать? Вот же я стою перед вами. <...>. Он, вообразите, мне ответил: “Вас нужно поместить в музей революции”. И при этом еще бросил окурочек на ковер» (Т. 5, С. 63). Чувствуя себя беззащитными перед представителями власти, герои не ощущают, что главная угроза подчинения их жизненного пространства чужой воле происходит из другого источника — от симпатичного китайца Херувима и дамы из порядочного общества Аллы Вадимовны (подробнее об обоих см. в разделе 3.3.2).

У героев пьесы «Бег» нет не только такого надежного приюта, как у Турбиных, но и такого призрачного, как у Зои Пельц. Все помещения, изображенные в этом произведении, лишены черт дома, защищенного от внешнего мира: и монастырь, и железнодорожная станция на севере Крыма, и дворец в Севастополе, и те скромные жилища, которые занимают эмигранты в Константинополе и даже богатая квартира Корзухина в его собственном доме в Париже.

Первый сон разворачивается в монастыре в Северной Таврии, потерявшем свое первоначальное назначение «Дома Божьего», что отразилось в нагнетании мрачных деталей при подробном описании обстановки: в этом монастыре монахи пели хором в подzemелье, в церкви

¹⁰⁰ Бабичева Ю. В. Фантастическая диалогия М. Булгакова. («Блаженство» и «Иван Васильевич») // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей / Сост. А. А. Нинов. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 126.

вместо света царит тьма, а лик святого — шоколадного цвета, в темноте прячутся беженцы. Все это напоминает ситуацию ранних веков христианства, когда сторонники этой религии вынуждены были в условиях чуждого им официального язычества совершать молитвы в тайных, не приспособленных для этого помещениях, находились в постоянной опасности. Более того: действия монахов контролируются поочередно захватывающими обитель войсками. Командиры запрещают зажигать свет, звонить в колокола. Монастырь — единственное место в пьесе, где непосредственно присутствуют войска Красной армии — Баев и буденовцы, принципиально враждебные и всем главным героям, и самому церковному пространству. Баев задал иноку Паисию принципиальный вопрос: «За кого же вы молитесь, сердце твое и печень? За Черного барона или за Советскую власть?» (Т. 5, С. 223). В военное время, особенно в условиях гражданской войны, идеологическая позиция является доминирующей, и даже отрекшимся от мира монахам, которые, по учению православия, должны молиться за всех, включая врагов, оказывается невозможно заниматься своим прямым делом. Они вынуждены делать выбор в противостоянии мирских сил, вторгшихся в их пространство. Реализуется актуальная в период возникновения религии формула Христа: «Я принес вам не мир, но меч». Заметим, что и генерал Чарнота не слишком церемонится с монахами, и он (если перефразировать пословицу) пришел в чужой монастырь со своим, армейским, уставом. Военный беспорядок лишил монастырь возможности стать безопасным приютом для беженцев, защитить их от враждебного мира, выполняя свои прямые духовные функции. Ситуация обостряется топографическими параметрами: для белых отрядов и тех, кто стремится под их защитой бежать от большевиков, то есть для всех, кто, по сути дела, ничего не имеет против монахов, рискованно оставаться здесь, чтобы не оказаться в полном окружении. Приход же красных, враждебных духовенству как классу опасен для братии, особенно после того, как они приветствовали Чарноту колокольным звоном.

Не может стать спасительным убежищем и железнодорожная станция¹⁰¹, куда переносится действие: по самой сути своей этот хронотоп является переходным, промежуточным, особенно данная черта усиливается в условиях военного времени. Впрочем, дело не только в том, что вокзал и штаб фронта по определению не могут стать домом, будучи пространством не интимным, а публичным. Даже для начальника станции, его жены и дочери, которые периодически появляются из темноты и исчезают в ней, вокзал, где они постоянно живут, превратился в источник тревоги и опасности. Ведь на фонарях перрона повешены люди, в бывшем буфете допрашивают и пытаются, а за что и кто окажется новой жертвой — угадать невозможно. Бледный

¹⁰¹ О железнодорожной станции как переходном локусе в пьесе «Бег» также см: Яблоков Е. А. Железный путь к площади согласия («Железнодорожные» мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» и в произведениях М. Булгакова) // Яблоков Е. А. Нерегулируемые перекрестки: о Платонове, Булгакове и многих других. М.: Пятая страна, 2005. С. 84–105; Казьмина О. А. Крымский текст в пьесе Михаила Булгакова «Бег» // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 2. С. 103–110.

Георгий Победоносец с лампадкой, упомянутый во вводной ремарке ко второму сну, только подчеркивает незащищенность места действия от мороза, тьмы и войны.

Константинопольские жилища эмигрантов самой своей архитектурой подчеркивают невозможность для их обитателей укрыться от внешнего мира: дома с галереями, выходящими во двор, воспринимаются русским зрителем как не до конца замкнутое, частично открытое пространство, которое не спасает ни от жары и духоты, ни от посторонних наблюдателей и неожиданных посетителей. Обсуждение всех самых сокровенных обстоятельств семейной жизни происходит во дворе, публично. Хотя переулок возле дома пустынен, но в самые драматические моменты выяснения взаимоотношений в окнах возникает множество голов армян и греков, которые принимают живое участие в происходящем. Аналогично устроено и жилище Хлудова: «Комната в коврах. Низенькие диваны. Кальян. На заднем плане сплошная стеклянная стена. В ней догорает константинопольский минарет, лавры и неподалеку Артурова вертушка» (Т. 5, С. 294). Это пространство оказывается фактически незамкнутым (одна стена прозрачна, то есть отсутствует) и публичным (через открытую стену дом перетекает в площадь с иноверческим (чужим) храмом и увеселительным балаганом).

Наконец, даже в парижскую квартиру Корзухина, двери которой не только имеют замки, но охраняются слугой, все же проникают Голубков и Чарнота, внося вместе с проблемами внешнего мира, о которых хозяин намерен забыть, разлад в его благополучное существование.

1.1.2. Дом как жилище кровно и/или духовно родственных людей

Второй признак дома, как говорилось выше, состоит в том, что его населяют люди, родственные кровно или духовно. Именно так обстоит дело в «Днях Турбиных». Обитатели выведенного там дома — члены одной семьи (два брата, сестра, ее муж и их кузен). Постоянные гости — близкие друзья и сослуживцы: Мышлаевский, Шервинский, Студзинский. Они чувствуют себя в этом доме совершенно свободно, наравне с хозяевами, которых это вполне устраивает. Это проявляется в речах и поступках.

В шести комнатах зойкиной квартиры сначала проживает только сама хозяйка и ее горничная, которая выдает себя за племянницу. Заметим, что, хотя родство явно вымышлено, чтобы избежать уплотнения (это распространенная уловка, неоднократно высмеянная советскими сатириками 20-х гг.), в данном случае, видимо, все улажено к обоюдному удовольствию, без принуждения. Возлюбленный Зои граф Обольянинов часто приходит к ней в гости, но переселиться к ней отказывается. Таким образом, сначала живут в квартире только близкие, доверяющие, симпатизирующие друг другу люди, как это и бывает в истинном доме. Этому не мешает и фиктивный жилец, прописанный для защиты от уплотнения — «мистическая личность», как

выражается Аллилуя. Зоя Пельц боится подселения, чтобы не оказался в ее доме совершенно чуждый ей человек. Этим страхом умело пользуется для шантажа управдом:

Аллилуя. Постановили вас уплотнить. А половина орет, чтобы и вовсе вас выселить.

Зоя. Выселить? (*Показывает шиши.*). <...>

Аллилуя. <...> Я вижу — вы добром разговаривать не желаете. Только на шишах далеко не уедете. Вот чтоб мне сдохнуть, ежели я вам завтра рабочего не вселю! Посмотрим, как вы ему шиши будете крутить (Т. 5, С. 55).

Угроза оказалась эффективной. В результате «самоуплотнения» обитателями зойкиной квартиры становятся Аметистов и Херувим. Первый родственник, к тому же у него с Зоей много общего, они, в целом, испытывают взаимную симпатию, второй располагает к себе и кажется доброжелательно настроенным. Однако главный мотив благодеяния кузену не симпатия и, в отличие от «Дней Турбиных», не гостеприимство и не милосердие, а шантаж, опасение доноса и желание извлечь выгоду:

Зоя. А если я тебе скажу, что я не могу тебя принять? <...>

Аметистов. <...> Что ж, я человек маленький. Я уйду. <...> И, будь я не я, если я не пойду и не донесу в Гепеу о том, что ты организуешь в своей уютной квартирке. Я, дорогая Зоя Денисовна, все слышал! <...>

Зоя. Ну ладно. Все понятно. Раз уж ты притащился, ничего с тобой не сделаешь. Слушай, я тебя оставлю... (Т. 5, С. 68–70).

Китаец тоже выгоден как постоянный жилец: он и поставщик морфия, и вежливый, обаятельный, послушный слуга. Сама того не подозревая, Зоя поселила у себя людей во многом чуждых: об опасности, которую таит в себе Херувим, уже говорилось выше, Аметистов тоже периодически впадает в неожиданный диссонанс с прочими обитателями квартиры, несмотря на все свое умение приспосабливаться.

Зойкина квартира, как истинный дом, обладает притягательной силой. Все, кто приходят туда, не могут не выразить хотя бы частичного одобрения тому, как организовано это пространство, и по отношению к его хозяйке испытывают больше положительных эмоций, чем неприязни: «Шикарно поставлено дело» (Т. 5, С. 76); «Какое громадное дело у мадам Пельц» (Т. 5, С. 77); «У вас замечательно поставлено дело» (Т. 5, С. 94); «Ваш вечер поразителен» (Т. 5, С. 114); Даже один из милиционеров говорит: «Хорошая комнатка» (Т. 5, С. 105) — и трудно понять, искренен он или нет. Однако среди клиентов и гостей очень мало тех, кто был бы по-настоящему душевно близок главным героям. Даже Алла Вадимовна, казалось бы, способная претендовать на такую близость, держится несколько отчужденно и недостаточно откровенно. В результате именно она подает один из главных поводов к разрушению всех планов, которые они строили совместно с Зоей Пельц.

Герои пьесы «Бег» — случайные попутчики. Прежние связи между ними разрушаются, возникает близость с незнакомыми прежде людьми, но они все время окружены множеством чужих, посторонних, знакомство и общение с которыми мимолетно.

1.1.3. Мир, взаимопонимание, покой, порядок и уют как признаки дома

Считается, что в пьесе «Дни Турбиных» изображен дом, где царят взаимные любовь и понимание, порядок и уют. В значительной степени это мнение обусловлено тем, что критики, исследователи, да и зрители часто смотрят на происходящее на сцене глазами Лариосика, который как постороннее лицо и своего рода наивный резонер кажется наиболее объективным. Он на протяжении всего действия в полном восторге от атмосферы дома своих киевских родственников. Кроме уже цитированного тоста, можно привести и другие его хвалебные реплики: «Эх! До чего у вас весело, Елена Васильевна, дорогая! Огни!.. Ура!» (Т. 4, С. 324), «здесь мне лучше, гораздо лучше, чем в детстве. Вот отсюда я никуда бы не ушел... Так бы просидел весь век под елкой у ваших ног и никуда бы не ушел...» (Т. 4, С. 369).

Конечно, влюбленным в Елену, ее дом кажется идеальным пространством, но и вообще, все те, кто приходит сюда замерзшим, голодным, напуганным, все, что могут им предложить радушные, но не очень богатые хозяева, представляется роскошным. Мышлаевский после ванны повязанный полотенцем как чалмой, в халате, на диване, наслаждается отдыхом, как восточный повелитель. Шервинский, увидев стол, накрытый для последнего ужина перед боем, восклицает: «Ух, какое великолепие! По какому случаю пир, позвольте спросить?» (Т. 4, С. 321). Подобный пир, даже без повода, здесь не исключение, а обыкновенное состояние жизни. Квартирные хозяева жалуются: «каждый день попойка» (Там же). Однако они же восхищаются: «Ах, Боже мой! Елочка. Как это вы, в такое время, умеете все устроить» (Т. 4, С. 640). Действительно, в финале пьесы, несмотря на военную обстановку, вступление в Киев большевиков, у Турбиных празднуют сочельник и помолвку Елены с Шервинским. Атмосфера праздника господствует в этом доме на протяжении всего произведения, противостоя горю, приходящему извне. Здесь люди забывают о несчастьях, согреваются, пируют, здесь почти не ощущается тот ужас, который царит снаружи.

Внимательное обращение к тексту показывает, что, вопреки распространенному мнению, повседневное течение жизни в доме Турбиных далеко не бесконфликтно. Причем диссонансы связаны не только с тревогой за тех, кто находится вне дома, и с горем от утрат. В начале первого акта Тальберг недоволен тем, что не на месте брошена шинель Мышлаевского, а сам он одет по-домашнему, сравнивает дом с постоялым двором, где все пьяны и проезжающим не очень уютно. Действительно, на протяжении действия все регулярно выпивают, а Лариосик портит и ломает различные предметы. В конце первого акта жалуется уже Елена: «Это мучение.

Честное слово! Посуда грязная. Эти пьяные. Муж куда-то уехал. Кругом свет...» (Т. 4, С. 332). Герои все время спорят между собою, ведь близкие Турбиным офицеры сильно отличаются характерами, темпераментами, у них разные политические мнения, что в условиях гражданской войны нередко приводит к довольно резким столкновениям. В начале пьесы Алексей Турбин и Тальберг формально договариваются о дуэли, в третьем действии чуть не вступают в поединок Шервинский с Мышлаевским. Дважды герои собираются стрелять. В первом действии это выглядит забавно (пьяный Мышлаевский охотится на воображаемых большевиков), в третьем драматически (после известия о гибели Алексея и упреков Елены Студзинский пытается застрелиться), но в обоих случаях угрожало несчастьем. Все эти противоречия, однако, не лишают атмосферу дома Турбиных гармонии, ведь для его обитателей такое существование вполне естественно и вызывает недовольство лишь в редкие минуты раздражения и усталости. Взаимные привязанность и уважение, умение по достоинству оценить душевные качества человека, простить заблуждения, прислушаться к мнению близких, глубокая порядочность, незамкнутость на материальных ценностях, способность довольствоваться малым — все эти черты, свойственны Турбиным и их гостям, оттесняют на задний план идейные разногласия и бытовые проблемы, помогают уладить конфликты и сохранить праздничное настроение в самые тяжелые минуты.

Похожая ситуация, на первый взгляд, складывается и в зойкиной квартире. «Квартира ярко освещена. Шампанское. Цветы. Во всех комнатах идет пир. При открытии занавеса звенит гитара, звенят бокалы. Мужчины-гости в смокингах <...> Распахивается занавес, показывается ниша, превращенная в курильню с китайским бумажным фонарем» (Т. 5, С. 108). Здесь тоже вечный праздник, на который жалуются соседи, но которым довольны клиенты и гости. Они могли бы повторить слова Гуся: «Администратор! Ты устроил на Садовой улице, в Москве, Париж, в котором отдохнула моя измученная душа!» (Т. 5, С. 116). Действительно, Зоя и ее кузен сумели создать хорошо налаженное предприятие и уютную обстановку. Своим постоянным «пардон-пардон» Аметистов ловко гасит в самом начале все возникающие конфликты, смягчает ощущение суety и дискомфорта. Даже Обольянинов, признающий только свой собственный дом, отдает должное творению своей возлюбленной: «Очень уютно. Отдаленно напоминает мою прежнюю квартиру» (Т. 5, С. 88).

Однако и внешнее оформление, и весь ритм жизни, и психологическая атмосфера, и во многом взаимоотношения в зойкиной квартире подчиняются главной цели: получению дохода для отъезда за границу. Все здесь не столько отражает желания и настроения хозяев дома, сколько зависит от вкусов и потребностей посетителей, которые порой противоречат друг другу. Характер пространства начинает раздваиваться: уют, порядок и взаимопонимание оказываются, то подлинным, то искусственным, наигранным. «Гостиная в квартире Зои превращена в мастер-

скую. На стене портрет Карла Маркса. Манекены, похожие на дам, дамы, похожие на манекенов. Швея трещит на машине. Волны материи» (Т. 5, С. 75). Двойственность здесь очевидна: сочетание Маркса и модных дам, неразличимость живых и искусственных людей. Иллюзорное пространство, в свою очередь, приходится периодически варьировать: днем в упорядоченном темпе мастерицы ателье ловко примеряют женам советских служащих парижские туалеты, вечером портрет Маркса заменяют изображением обнаженной женщины, в нише устраивается курильня, играет рояль, танцуют. Цельность домашней жизни, ее связь с внутренним миром обитателей распадаются. В ремарках второй редакции это ощущается сильнее: «Гостиная Зои освещена лампами под абажурами. В нише горит китайский фонарь. Херувим сидит в своем экзотическом наряде в нише — похож на божка. За дверями слышен звон двух гитар, слышно, как несколько голосов негромко поют: “Эх, раз, еще раз!..” Манекены стоят, улыбаются, не разберешь, живые они или мертвые. Много цветов в вазах» (Т. 5, С. 366). Двойственность и искусственность проявляется во всем: сочетание европейской роскоши с китайской экзотикой, много еще живых, но срезанных цветов, неподвижный живой китаец, находящиеся между жизнью и смертью манекены. Звучит цыганский романс для увеселения публики, а не те мелодии, которые волнуют Зою и графа в течение действия комедии. Херувим сидит, как домашнее божество, хотя уже известно, что он угрожает и этому жилищу. Иллюзорный уют не дает душевного покоя: герои все сильнее тоскуют, все большего желают, конфликты обостряются и не могут закончиться примирением, как у Турбиных. Все это в финале приводят к скандалу, преступлению и всеобщей катастрофе.

Раздвоенность наблюдается и в главной героине комедии, хозяйке дома, порождая ассоциации с нечистой силой (подробнее см. раздел 2.3.8) и мешая зрителю видеть в зойкиной квартире черты истинного дома, который традиционно в культуре мыслится как свое, человеческое пространство, противостоящее хтоническим силам. Место же действия комедии Булгакова часто приобретает черты таинственные, даже немного inferнальные¹⁰². Не случайно Зоя живет на Садовой, 105, (Т. 5, С. 126) — на той же улице, где находится «нехорошая квартира», описанная позднее в романе «Мастер и Маргарита»¹⁰³.

Место действия всех эпизодов пьесы «Бег» лишено порядка, уюта, оно конфликтно, никакое взаимопонимание в этих невероятных условиях между персонажами невозможно, в том числе потому, что они не вполне осознают не только чужое, но и собственное положение. В качестве примера такого аномального пространства приведем вводную ремарку ко второму действию, курсив в цитате наш: «На заднем плане зала *необычных размеров* окна. За ними чувствуется черная ночь с голубыми электрическими лунами. // Случился *зверский, непонятный* в

¹⁰² Об inferнальном и онейрическом началах пространства данной пьесы см.: Казьмина О. А. Онейрическое пространство в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира». С. 54–57.

¹⁰³ См.: Воспоминания о М. Булгакове. С. 164–191.

начале ноября месяца в Крыму мороз. <...> *Окна заледенели*, и по ледяным зеркалам время от времени текут *змеиные* огненные отблески от проходящих поездов. Горят переносные железные черные печки, горят керосиновые и электрические лампы на столах. // <...> *Стеклянная перегородка*, в ней зеленая лампа казенного типа и *два зеленых, похожих на глаза чудовищ*, огня кондукторских фонарей. Рядом со стеклянной перегородкою, на темном облупленном фоне, белый юноша на коне копьем поражает чешуйчатого дракона. Юноша этот Георгий Победоносец, и перед ним горит граненая разноцветная лампада. Зал занят офицерами генерального штаба. Большинство из них *в башлыках, в наушниках...* // Бесчисленны полевые телефоны, штабные карты с флажками, пишущие машины в глубине. На телефонах то и дело вспыхивают разноцветные сигналы, телефоны поют нежными голосами. // Штаб фронта стоит третьи сутки на этой станции и *третьи сутки не спит*, но работает, как машина. И лишь опытный и наблюдательный глаз мог бы разобрать *беспокойный налет* на глазах у всех этих людей. И еще одно — *страх* и надежду можно увидеть в этих глазах, когда они обращаются в то место, где некогда был буфет первого класса» (Т. 5 С. 234). Как ни велики усилия упорядочить это помещение, придать ему мирный, уютный вид, согреть, осветить, наладить в нем рабочий порядок, их результаты неэффективны: свет кажется болезненным, от печек распространяется угар, уверенность и спокойствие людей иллюзорны. В конце эпизода от порядка и временного комфорта не остается и следа: «Мгновенно сворачиваются карты, начинают исчезать телефоны. Поднялась суета на заднем плане. Пришел какой-то поезд, где-то посыпались стекла. <...> Раздается нетеатральный пушечный залп с бронепоезда. Он настолько тяжел, этот залп, что звука не слышно, но электричество мгновенно гаснет в зале станции и обледенелые окна обрушиваются, обнажая перрон. Залп вымел с него людей. Видны голубоватые электрические луны. Под одной из них на железном столбе висит длинный черный мешок, под ним доска, на ней надпись: “Вестовой Крапилин — большевик”» (Т.5, С. 247).

В подобном больном, мертвом пространстве комфорт и покой может испытывать только человек с неупорядоченной психикой, утративший традиционное представление о жизненных ценностях. Так чувствует себя полубезумный Хлудов, пожелавший остаться один в покинутом всеми севастопольском дворце: «Пусто и очень хорошо. *(После паузы встает, беспокойно открывает дверь.)* (Показывается бесконечная анфилада темных и брошенных комнат)» (Т. 5, С. 260). Беспорядок неопрятной нищеты, тоска, тревога за свое существование, атмосфера скандала, взаимной неприязни господствует и в эмигрантских жилищах Константинополя. Бессонница и бред — привычная атмосфера в комнате Хлудова с прозрачной стеной:

Серафима <...>. Два месяца я живу за стеной и слышу по ночам ваше бормотание. Вы думаете, это легко? В такие ночи я сама не сплю. А теперь уже и днем? Боже мой, бедный человек...

Хлудов. Просту извинить. Я достану вам другую комнату, но в этом же доме, чтобы вы были под моим надзором. Я часы продал, есть деньги. Светло в ней и окна на Босфор. Особенного комфорта, конечно, предложить не могу. Вы сами видите — чепуха. Разгром (Т. 5, С. 295). Понятно, что, переселившись в рекламируемую бывшим генералом комнату, Серафима не нашла бы ни уюта, ни покоя.

Как мы отмечали выше, даже в парижскую квартиру Корзухина, где, вероятно, обычно мирно и уютно, едва она предстает как сценическое пространство, скитальцы Голубков и Чарнота приносит беспорядок и скандал.

1.1.4. Дом как постоянное, долговременное жилище, пространство, вызывающее душевную привязанность

В «Белой гвардии» и ее инсценировках Булгаков изобразил киевский дом, где его семья жила много лет. В первых редакциях пьесы выведен квартирный хозяин инженер Василий Лисович по прозвищу Василиса и его жена Ванда. Их недовольство жильцами-офицерами, постоянное присутствие рядом с главными героями этих чуждых им людей вносило в жизнь Турбиных оттенок непрочности их положения, слишком близкого соприкосновения с враждебной реальностью. В окончательной редакции текста Лисович исчез, Турбины оказываются подлинными хозяевами своего жизненного пространства. Зрителю кажется, что они живут не на снятой квартире, а в собственном доме, возможно, с рождения или с детства, поэтому роль этого дома и степень его прочности и целебности как приюта близких друг другу людей возрастает, ведь его основанием, как отмечает Н. С. Пояркова, служат «родовая память и культурные ценности. Первое связывает между собой членов одной семьи, одного рода; второе объединяет людей разных семей и поколений в некое духовное единство»¹⁰⁴. Как мы уже писали, к этим объединяющим ценностям можно причислить чувства долга и чести, высокое мнение о семейном счастье и дружбе, гуманность и т. д.

Для героев следующей пьесы дом тоже является ядром всего космоса в противоположность хаосу окружающего мира. «Я могу жить только на Остоженке, моя семья живет там с 1625 года... триста лет» (Т. 5, С. 64), — сообщает Обольянинов, но от его фамильного дома уцелела лишь одна комната, которую могут отобрать в любой момент. Зоя Пельц сохранила за годы советской власти свою квартиру в неприкосновенности, за что ее одобряет Аметистов: «Квартиру-то ты сохранила, я вижу. Молодец, Зойка» (Т. 5, С. 68), но это было очень нелегко. Давление внешнего мира на героев столь велико, что они готовы навсегда покинуть свои привычные жилища и переселиться в чужие края.

¹⁰⁴Пояркова Н. С. Символика образа дома в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия». С. 42.

В «Беге» персонажи только изредка вспоминают о своих утраченных уютных домах. Все помещения, куда они попадают, — временные приюты, не предназначенные для длительного проживания. Исключение составляет лишь собственный дом, который завел себе в Париже Корзухин.

1.1.5. Символические, ценностно значимые элементы дома как «своего» пространства

Для обитателей дома некоторые его элементы (вещи, части помещения) могут нести особую символическую нагрузку, превращаться в локальные, значимые лишь для небольшого коллектива ценности нематериального порядка. Такую функцию обычно несут источники тепла и света, предметы мебели или части жилища, объединяющие его обитателей, часы, регулирующие распорядок домашней жизни, носители памяти о событиях, важных для жителей дома (картины, фотографии альбомы, книги), памятные украшения и безделушки и т. д. Во всех произведениях Булгакова этим деталям придается огромное значение.

Типичных атрибутов такого рода особенно много в квартире Турбиных: «В камине огонь. При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини» (Т. 4, С. 305). В первых редакциях, как и романе «Белая гвардия», изображалась изразцовая печь, на которой Николка рисовал карикатуры. В романе она выполняла функцию семейного альбома, фиксирующего важные события. Камин утратил эту роль, но придал гостиной Турбиных больше уюта. Открытый огонь дает тепло, свет и силу членам семьи и их друзьям. Каждого, кто приходит к Турбиным, Елена сначала просит к огню. Особенным символом домашнего покоя и уюта в романе «Белая гвардия» выступала лампа с зеленым абажуром, который даже назван священным¹⁰⁵. В пьесе вместо лампы чаще горят свечи, а ее символическая роль, безусловно, перешла к уже упоминавшимся кремовым шторам, благодаря своему светлому и теплomu цвету они придает гостиной особую, одновременно интимную, изящную и жизнеутверждающую, атмосферу. Здесь постоянно играют то рояль, то гитара (вспомним цитату о рождении замысла пьесы из «Театрального романа»: воспоминания, давшие основу действию, начались со звуков этих музыкальных инструментов). Важным атрибутом дома Турбиных всегда были цветы. «Оттого всем и нравится, что рыжая. — говорит Николка о сестре, — Как кто увидит, сейчас букеты начинает таскать. Так что у нас все время в квартире букеты, как веники, стояли» (Т. 4, С. 375). Великолепный букет приносит и Шервинский накануне бегства гетмана и вступления в Киев петлюровцев. В финале возникает и центральный символ домашних праздников, овеянный счастливыми воспоминаниями детства — рождественская елка. «Хотел бы я видеть человека,

¹⁰⁵ О мотиве абажура в творчестве Булгакова см.: Лесскис Г. А., Атарова К. Н. Москва — Ершалаим: Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Б.С.Г.-Пресс, 2021. С. 16-19.

— говорит Лариосик, — который бы сказал, что елка некрасива! Ах, Елена Васильевна, если бы вы знали!.. Елка напоминает мне невозвратные дни моего детства в Житомире... Огни... Елочка зеленая» (Т. 4, С. 369). Все это: камин, огонь, часы, музыка¹⁰⁶, шторы, цветы, елка — символизирует уют и устойчивость счастливого дома. Ценность повседневных, милых сердцу деталей в момент катастрофы особенно возрастает.

Многие символические элементы домашнего уюта присутствуют и в зойкиной квартире. Там тоже горят лампы в абажурах, много цветов, Обольянинов играет на рояли. В спальне стоит зеркальный шкаф. Однако вся уютная обстановка квартиры, как уже говорилось, мало отражает чувства и переживания героев, не связана с воспоминаниями о событиях личной жизни. Шкаф служит для того, чтобы в нем прятаться, мелодии, постоянно волнующие героев, раздаются из соседних квартир. Отчуждение жилого пространства от обитателей, превращение его в коммерчески-развлекательное привело к утрате памятных и значимых атрибутов дома.

Излишне говорить о том, что бездомные герои «Бега», бросившие все свое имущество в России, не имеют в своих скитаниях никаких предметов, связанных с покинутым жилищем. Впрочем, в воспоминаниях Голубкова возникает лампа¹⁰⁷ в его петербургской квартире, и этот образ весьма значим, если вспомнить упоминавшийся символ из романа «Белая гвардия». Именно такая лампа появляется в парижском кабинете Корзухина, единственном помещении в пьесе, претендующем на статус дома.

1.2. Город в драматургии Булгакова 1920-х гг.: промежуточное между своим и чужим пространство¹⁰⁸

В первом разделе этой главы мы рассмотрели соотношение в пьесах Булгакова 1920-х годов «своего» и «чужого» пространства при противопоставлении образов дома и мира, а теперь обратим внимание на место действия произведений писателя, которое может выполнять функции как первого, так и второго члена данной оппозиции — город. Под этим словом подразуме-

¹⁰⁶ О важных функциях музыки в творчестве Булгакова см.: Шаймарданова Р. Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 26 с.; Щитов А. В. Аудиовизуальная выразительность в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных» // Вестник ТГПУ. 2007. № 8. С. 81–85. Сиренко И. А. Музыка и М. А. Булгаков // Михаил Булгаков в потоке русской истории XX–XXI веков: Материалы Четвертых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова, 2015. С. 119–138; Райкин И. Г. Композитор Михаил Булгаков. Звуковой мир писателя // Михаил Булгаков в потоке русской истории XX–XXI веков: Материалы Четвертых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова, 2015. С. 105–118. Никулина А. В. Музыка романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Проспект, 2020. 192 с.

¹⁰⁷ О. А. Казьмина отмечает, что голубковская лампа в Петербурге «соотносится в крымских эпизодах с образами стационарных фонарей с висящими на них телами повешенных и горящей иглы в контрразведке. Это один из примеров характерного для «Бега» мотива двойничества, основанного на пародийном сходстве образов». Казьмина О. А. Крымский текст в пьесе Михаила Булгакова «Бег». С. 107.

¹⁰⁸ Данный раздел основан на статье автора диссертации: Лян Вэйци. Город в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег»): промежуточное между «своим» и «чужим» пространством // Мир русского слова. 2022. № 3. С. 55–64.

вается пространство внутри искусственной границы, отделяющей «космос от хаоса, культуры от варварства, своего и чужого, жизни и смерти, бытия и небытия»¹⁰⁹. Следовательно, город может выступать как расширенный аналог дома, сохраняющего дифференциальные признаки и снаружи, поблизости от его стен. При такой трактовке он, естественно, воспринимается как свое пространство. Наоборот, в противоположной ситуации город, впрочем, будучи по природе своей пограничным пространством, под угрозой со стороны враждебного мира город может, наоборот, превращаться в часть этой внешней сферы. Таким образом, применительно к оппозиции «свое — чужое» функция города не закреплена в культуре и варьируется в зависимости от конкретной ситуации. Лотман справедливо выделяет два типа отношений города с окружающей землей: «он может быть не только изоморфен государству, но олицетворять его, быть им в некотором идеальном смысле (так, Рим-город вместе с тем и Рим-мир), но он может быть и его антитезой. *Urbis et orbis terrarum* (то есть город и мир — *Л. В.*) могут восприниматься как две враждебные сущности»¹¹⁰. Неоднозначная сущность позволяет городу стать удобной ареной построения художественного мира любого писателя.

Не удивительно, что в драматургии Булгакова, чье творчество вообще отличается «урбанизмом»¹¹¹, также действие периодически переносится в городское пространство. Тема города, естественно, привлекает внимание множества исследователей, интересующихся булгаковской картиной мира и частично описано ими.

Отмечались противоречивая сущность и обреченность судьбы города в творчестве писателя. Яблоков говорит, что «структура художественного пространства в булгаковских произведениях прежде всего обусловлена оценочно амбивалентным образом города. <...> город у него — сакральный “центр мира” (следовательно, аналогичен дому в мифопоэтической системе Булгакова — *Л. В.*), но в то же время он враждебен миру, это город “неистинный”, миражный и как таковой подлежащий уничтожению (значит, одновременно не тождественен, даже противоположен понятию дома — *Л. В.*)»¹¹². Петровский внес важное уточнение: «всё, что происходит в Городе, имеет, <...> мировое значение. <...> Каждый булгаковский Город — “град обреченный” <...> В каждом его произведении воздвигался какой-нибудь Город <...> и тут же разрушался»¹¹³.

¹⁰⁹ Гурин С. П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты // Города региона: культурно-символическое наследие как гуманитарный ресурс будущего: Материалы международной научно-практической конференции 15-17 апреля 2003 г., Саратов / Под ред. Т. П. Фокиной. Саратов: Издательство Саратовского ун-та, 2003. С. 11.

¹¹⁰ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Вып. 18. Тарту: Тартуский государственный университет, 1984. С. 30.

¹¹¹ Наривская В. Д. Урбанизм М. Булгакова // Украинские республиканские булгаковские чтения. Черновцы: [б. и.], 1991. С. 52.

¹¹² Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 182.

¹¹³ Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. С. 345, 358, 376.

В повествовательных и драматургических произведениях Булгакова изображены или просто упомянуты Город/Киев, Москва, Петербург, Париж, Константинополь, Иерусалим¹¹⁴ и т. д. Городские реалии, как справедливо отмечает И. Л. Галинская, часто даются здесь с репортерской точностью описания и могут называться «полноправными действующими лицами»¹¹⁵. Ряд исследователей непрерывно изучал и комментировал булгаковскую литературную топографию, особенно московскую. Объехавший почти все места жизни писателя Б. С. Мягков создал даже специальный путеводитель по булгаковским местам Москвы, связанным не только с биографией этого автора, но и с его литературными персонажами¹¹⁶. Подобный труд предприняли также Соколов¹¹⁷ и Л. К. Паршин¹¹⁸, Яблоков¹¹⁹. Обилие статей на эту тему не удивительно, ведь, по справедливому замечанию Чудаковой, «Писать о Москве для Булгакова значило писать о современности, о сегодняшнем дне»¹²⁰.

Существует немало работ, посвященных образам конкретных городов в творчестве Булгакова. Особое место среди них занимает родной город писателя — место действия «Белой гвардии» и «Дней Турбиных». М. Петровский, причисляя Город/Киев этих текстов к ряду Вечных городов, считает, что не столько его внешний облик, сколько самый дух, идея, культурная аура смоделированы достоверно¹²¹: «Киев у Булгакова не в изображении родного города, не в названии киевских реалий, вообще не в “теме”, — он в самой структуре мышления писателя, в типологии его творчества... Брался отвлеченный от Киева образ Города и на него накладывались дополнительные цвета и оттенки Иерусалима, Рима, Москвы, Константинополя, извлеченные из Киева же»¹²². Яблоков также обнаруживает параллели этого города с Москвой, Петербургом, Римом, Иерусалимом, Вавилоном¹²³. Исследователи подчеркивают антиномичность этого образа в романе «Белая гвардия». Л. Б. Менглинова утверждает, что Город «конституируется как вселенский центр мира, синкретически соединяя в себе антиномии жизни и смерти, вечности и времени, начала и конца мировой истории»¹²⁴. Н. С. Кадырова обозначила две его ипостаси как Город-космос (во сне Алексея) и Город-хаос (после 1918 года)¹²⁵. Белогурова

¹¹⁴ Яновская Л. И. Вертикали и горизонталы Иерусалима // Вопросы литературы. № 3. 2002. С. 291–303.

¹¹⁵ Галинская И. Л. Образ среды в прозе Михаила Булгакова // Вестник культурологии. 2002. № 2. С. 48.

¹¹⁶ Мягков Б. С. Булгаковская Москва. М.: Московский рабочий, 1991. 222 с.

¹¹⁷ Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. 831 с.

¹¹⁸ Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М.: Книжная палата, 1991. 206 с.

¹¹⁹ Яблоков Е. А. Москва Булгакова. М.: Кучково Поле, 2020. 368 с.

¹²⁰ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 139.

¹²¹ Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. 343 с.

¹²² Петровский М. Мифологическое городоведение Михаила Булгакова // Театр. 1991. No 5. С. 28.

¹²³ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 182–187.

¹²⁴ Менглинова Л. Б. Апокалиптический миф в прозе М. А. Булгакова. Томск: Издательство Томского университета, 2007. С. 83.

¹²⁵ Кадырова Н. С. Семантическое ядро концепта «Город» в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник ЧелГУ. 2012. № 6 (260). С. 77–79.

трактует эту двойственность несколько иначе: «он существует в реальном историческом времени — это город беспокойного 1918 года, и в то же время несет черты Города-мифа»¹²⁶.

Вообще, булгаковский Киев часто связывается с библейскими и мифологическими мотивами: «самая безымянность города в романе акцентирует <...> архетипические, историко-генетические, общеродовые славянские значения булгаковской концепции»¹²⁷. «<...> писатель осознавал, — развивает те же идеи Урюпин, — особую миссию Киева — быть оплотом незыблемых духовных ценностей в условиях “апокалипсиса нашего времени”. <...> как поверженный апокалиптический Вавилон, и как возрожденный апокалиптический Иерусалим, залитый горным светом. Библейские концепты сад, горы, город, мед, улей, актуализированные в романе, создают образ райского Города-Улья, Города-Ковчега, хранящего среди гибнущего мира старую Россию»¹²⁸.

Булгаков — один из «самых московских литераторов»¹²⁹. Миф о Москве, созданный Булгаковым, тоже интересует исследователей, которые отмечают, что она, в отличие от Киева, изображена менее противоречиво: подчеркиваются ее мистичность и inferнальность. По точному наблюдению М. Н. Золотоносова, «в булгаковских описаниях столицы акцент был сделан не на утверждающем пафосе (Москва — третий Рим), а на мифологических чертах, не лишенных оттенков inferнальности (Москва — второй Петербург); лишь у Булгакова “петербургский миф” XIX – начала XX века сменялся московским, и на Москву 1920-х годов переносились ставшие уже классическими мифологические свойства прежнего российского центра, представшего в литературе в первую очередь фантазмагоричным»¹³⁰. Мотив рока и апокалипсиса обнаруживается О. Н. Николенко в повести «Роковые яйца»¹³¹. И. Н. Сухих отмечает, что в романе «Мастер и Маргарита» «Подлинная дьяволиада разворачивается в Москве рядом с Воландом <...> действие московского романа часто пытаются привязать к определенному году и даже точным дням <...> доминирующим в нем, кажется, является противоположный принцип: конкретность места при размытости художественного времени»¹³². Л. М. Сорокина выделяет в этом романе важнейшие культуронимы сакральной географии Москвы: «Чертолье», «Патриаршие пруды», «Арбат» и др.¹³³. М. М. Голубков, называя Булгакова мистическим писателем, об-

¹²⁶ Белокурова Е. В. Локальный текст с региональной и общенациональной точки зрения (на материале критической рецепции романа М. Булгакова «Белая гвардия») // Сибирский филологический журнал. 2013. № 4. С. 222.

¹²⁷ Там же. С. 224.

¹²⁸ Урюпин И. С. Творчество М. А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи. С. 377.

¹²⁹ Мягков Б. С. Булгаков на Патриарших. М.: Алгоритм, 2008. С. 24.

¹³⁰ Золотоносов М. Н. «Родись второрождением тайным...» (Михаил Булгаков: Позиция писателя и движение времени) // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 159.

¹³¹ Николенко О. Н. От утопии к антиутопии: О творчестве А. Платонова и М. Булгакова. Полтава: Полтава, 1994. С. 120.

¹³² Сухих И. Н. Евангелие от Михаила (1928-1940). «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Звезда. 2000. № 6. С. 220.

¹³³ Сорокина Л. М. Сакральная география Москвы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2010. 24 с.

наруживал в его изображении Москвы литературу традицию совмещения реального и мистического¹³⁴. По мнению Ли На, создание «московского текста» у писателя началось еще с первой повести «Дьяволиада» и получило дальнейшее развитие до последнего романа¹³⁵, мистическая аура сопровождает описание «всего художественного пространства и состояния персонажей»¹³⁶.

Наблюдения перечисленных исследователей, особенно те, что переводят проблему в мифопоэтический или культурологический планы, связанные с темой нашей работы, очень ценны. Однако непосредственно о противопоставлении своего и чужого пространства при рассмотрении образов города речь не заходит. Внимание большинства ученых и критиков, кроме того, фокусируется на повествовательных текстах. Рассмотрение различных образов городов в его драматургических произведениях как публичного амбивалентного пространства, включенного в оппозицию «свое — чужое», их дифференциация и типология также заслуживает права стать предметом изучения.

1.2.1. Воображаемые и реальные города в драматургии Булгакова 1920-х гг.

В рассматриваемых пьесах Булгакова 1920-х годов встречаются две разновидности образов городов: воображаемые, проявляющиеся в воспоминаниях или мечтах героев, и «реальные», выступающие как непосредственные места действия. В первом случае, город только упоминается в репликах персонажей и представляется им идеальным и желанным пространством. В пьесе «Зойкина квартира» таковы Ницца, куда стремятся Аметистов и Зоя, Париж, о котором мечтают Обольянинов, Зоя и Алла, и Шанхай, родина Херувима, куда тот хочет вернуться, а в пьесе «Бег» Петербург (для Голубкова и Серафимы), Харьков, Белгород, Киев — очаровательные мировые города, по словам генерала Чарноты, и Мадрид, куда этот же персонаж намерен отправиться. В «Днях Турбиных» такую функцию мог бы приобрести Берлин для Тальберга, если бы оппозиция «свое — чужое» была бы для него актуальна (подробнее см. в следующей главе).

В случае, когда действие — как сценическое, так и внесценическое — разворачивается вне дома, в публичном городском пространстве, это последнее воспринимается героями Булгакова как чуждое, враждебное, о чем говорилось выше. Во втором и третьем актах пьесы «Дни Турбиных» показаны события, происходящие в общественных учреждениях не названного прямо Киева: резиденции гетмана и Александровской гимназии. Кроме того, город фигурирует как внесценическое пространство в репликах посетителей Турбиных. Аналогично, в диалогах

¹³⁴ Голубков М. М. Мистика Москвы. Повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце» как «претекст» «московского текста» // Славянский мир: духовные традиции и словесность. Тамбов, 2011. С. 67–80.

¹³⁵ Ли На. Образ Москвы в повести «Собачье сердце» М. А. Булгакова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2014. №2. С. 169–179.

¹³⁶ Ли На. Город на осадном положении: анализ повести М. А. Булгакова «Роковые яйца» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. № 4. С. 83.

персонажей, формируется образ Москвы в «Зойкиной квартире», где лишь однажды сценическое действие переносится за пределы дома, в китайскую прачечную, которая, впрочем, как частное предприятие тоже не вполне может быть включена в городское пространство. Шесть из восьми эпизодов, составляющих «Бег», разворачиваются в Севастополе, Константинополе и Париже, и везде даже частные жилища, как указывалось выше, не замкнуты от мест сосредоточения общественной жизни.

Цельный образ каждого из идеальных городов в рассматриваемых пьесах Булгакова не дается, а предполагается, что он потенциально присутствует в сознании героев и зрителей, всякий раз актуализуются отдельные детали, подчеркиваются конкретные признаки, которые ассоциативно вызывают общую картину.

1.2.2. Воображаемые города как свое пространство

О воображаемых городах говорится довольно мало, но из этих кратких упоминаний, вызывающих культурные ассоциации, отсылающих к традиционным топосам, складывается вполне определенный образ идеального города. Отметим важнейшие его черты.

1.2.2.1. Идеальный город как райский сад

В репликах героев описание идеальных городов постоянно сопровождается упоминанием природной красоты и благотворного климата. В пьесе «Зойкина квартира» Аметистов восхваляет Ниццу, с ее морем и цветами: «Ах, Ницца, Ницца, когда же я тебя увижу? Лазурное море <...>» (Т. 5, С. 86), «в Ниццу, туда, где цветут рододендроны...» (Т. 5, С. 96). Чтобы вовлечь красавицу Аллу в свое предприятие, Зоя соблазняет ее, рисуя ей прекрасный весенний пейзаж в Париже: «Весной вы увидите Большие бульвары. На небе над Парижем весной сиреневый отсвет, точь-в-точь такой. *(Выбрасывает из шкафа сиреневую матерью.)*» (Т. 5, С. 85). В пьесе «Бег» когда кассирша тараканьих бегов спрашивает, какие очаровательные мировые города Чарнота видел, генерал называет Ростов или Белгород (взаимозаменяемы в разных редакциях), Харьков и Киев, с умилением вспоминая: «Эх, Киев-город! Красота, Мария Константиновна! Вот так — лавра пылает на горах, а Днепро, Днепро, неописуемый цвет! Травы! Сеном пахнет! Склоны! Доли! На Днепре черторой!» (Т. 5, С. 267). Вместо ожидаемого собеседницей и зрителями городского ландшафта бывший генерал изображает природу вокруг города¹³⁷.

Кроме того, указания на приятный климат очень значимы. Большинство желанных для героев мест — Париж, Ницца, Шанхай, украинские города, Мадрид — находятся на юге и, если

¹³⁷ Сестра драматурга Н. А. Булгакова-Земская вспоминает, что красоты «киевской природы и сам город, весь на горах, с большой рекой, которая расстилается под прекрасными горами, эти красоты города и природы на всю жизнь отложились в памяти у писателя Михаила Афанасьевича Булгакова». Воспоминания о Михаиле Булгакове. С. 44.

даже не признаются курортами для отдыха, характеризуются постоянной теплой погодой. Полезный для здоровья климат способен, по мнению персонажей, вернуть гармонию их душам. «О, я знаю, вы таете здесь как свеча, — говорит Зоя Обольянинову, — Я вас увезу в Ниццу и спасу» (Т. 5, С. 64). В другой редакции вместо Ниццы назван Париж, и на этом цитата обрывается. Возможно, автор, врач по профессии, разделял это представление, зафиксированное еще в знаменитой латинской пословице: «Mens sana in corpore sano» («В здоровом теле — здоровый дух»).

Неизменно прекрасная природа и благоприятный климат приближает воображаемые героями города к «граду божьему», раю, который и сад, сад Эдем¹³⁸. Такое изображение идеального города как земного рая, прекрасного сада распространено в русской культуре, оно, например, закреплено в так называемом «петербургском мифе». Заметим, что город-сад представляет собой не синтез культурного пространства с природным (ведь, хотя в саду человек качественно подчиняет природу своей воле, количественно она остается господствующей стихией). Таким образом, в городе, подобном райскому саду, снимается конфликт между культурой и природой, а значит — между своим и чужим.

1.2.2.2. Идеальный город как подобие дома

Для персонажей пьес Булгакова идеальный город, это место, где можно отдохнуть душой в кругу близких людей, где господствует мир и отсутствуют конфликты. Такой город, обеспечивающий безмятежность души, защищающий героев и их близких от враждебного мира, аналогичен по функциям дому, перенесшему свои признаки на внешнее культурное пространство.

Сами названия таких городов выступают в пьесах Булгакова метонимиями дома, средоточия уюта, покоя, душевного умиротворения. «Париж не Севастополь», — формулирует Корзухин (Т. 5, С. 256). Оба города оказываются символами: первый, пока еще воображаемый героем, воплощает порядок, покой и благополучие, второй, место реального пребывания персонажа, напоминает о хаосе, опасности и лишениях. Оказавшись во Франции, Корзухин продолжает восхвалять идеальную сущность ее столицы: «...живущий в Париже, — поучает он слугу, — должен знать, что русский язык годится только для того, чтобы выкрикивать на нем разрушительные социальные лозунги и ругаться скверными непечатными словами. Ни то, ни другое в Париже не принято!» (Т. 5, С. 283).

Гусь считает, что Аметистов в Москве на Садовой улице устроил Париж, где «отдохнула <...> измученная душа!» (Т. 5, С. 116). По его мнению, Париж, куда стремятся почти все его знакомые, олицетворяющие в его глазах одновременно культуру поведения и материальный

¹³⁸ О мотиве «города-сада» в творчестве Булгакова см: Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 194–195; Урюпин И. С. Творчество М. А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи. С. 192.

достаток, это место, где можно избавиться от недостатков грубой и однообразной реальности. Голубков часто скучает по Петербургу, где в его кабинете на Караванной горит лампа, один из новых символов настоящего дома в творчестве писателя (см. выше). Караванная улица считалась одной из самых богатых и комфортабельных петербургских улиц. Так ее воспринимал, например, А. А. Блок¹³⁹.

В идеальные города герои мечтают поехать часто не один, а с любимым близким человеком. Аметистов говорит: «Моя мечта уехать с любимой женщиной» (Т. 5, С. 96). Алла поедет в Париж к любимому человеку. Зоя хочет покинуть Москву вместе с Обольяниновым. Даже китаец Херувим мечтает вернуться в красивый Шанхай, где он будет торговать опиумом, с любимой Манюшкой, которая родит много детей. В кратких репликах персонажа из обеих редакций Шанхай приобретает свойственные дому признаки тепла и веселья в противоположность холодной и мрачной чужбине: «Тут каздый скучный Москве, давится, в Санхае китайский зивет веселый» (Т. 5, С. 103); «теплый Санхай» (Т. 5, С. 123); «китайса не мозет зить холодной Москва... китайса Санхае должен зить» (Т. 5, С. 363).

Как в собственном доме, в идеальном городе человек может свободно предаваться любимым занятиям в духовно родственной среде. Хотя в публичном пространстве мирно и плодотворно сосуществуют представители разных общественных групп, наций, конфессий и т. д. Они как члены домашнего коллектива выполняют каждый свою особую роль в жизни сообщества и потому не настроены на конфликт.

В городе своей мечты персонажи пьес Булгакова не только ограничивают круг общения по своему желанию, но имеют возможность проводить время наименее приятным для них способом. Аметистов стремится в Ниццу как в пристанище шулеров: ведь недалеко находится Монте-Карло, известный своими казино. Для Зои, Аллы Вадимовны (возможно, и для Гуся), для Люськи из «Бега» Париж — это город, где предаются любви, поэтому там должны решиться все проблемы в личной жизни. Для Обольянинова французские города — пространство, где аристократ может в привычной ему среде оставаться аристократом.

Интересно в связи с этим неоднократное упоминание в «Беге» Мадрида. Когда немногочисленные близкие люди покидают Константинополь, бесприютный генерал Чарнота теряет последнюю связь с этим местом и готов вновь пуститься в странствия, целью которых выступит Мадрид: «В Мадрид меня кидает! Снился мне сегодня всю ночь Мадрид» (Т. 5, С. 277). Вероятно, столица Испании сама по себе столь же чужда Чарноте, как и все заграничные города («Тоже, наверное, дыра!») (Т. 5, С. 276) — иронически предполагает он, но для этого персонажа, который по профессии — военный, по складу характера — авантюрист, жаждущий подвигов,

¹³⁹ 5-ого мая 1916 поэт записал: «Майская петербургская стриндберговщина: особое шипение улиц (самых омерзительных — Невского, Караванной)». Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 298.

приключений, бурных страстей, Мадрид выступает символом доблестной и малодостижимой романтики. Для него важен тот факт, что «Мадрид, испанский город!» (Т. 5, С. 280). Образ Испании в русской литературе традиционно представляется страной экзотической цветущей природы, храброго рыцарства, отстаивающего законы чести, и неистовых любовной страсти. Этот образ сформировался уже в эпоху сентиментализма и романтизма. Действие повести Н. М. Карамзина «Сиеера-Морена» происходит в «цветущей Андалузии». Пушкин посвящал ряд стихотворений («Ночной зефир...», «Пред испанкой благородной...», «Жил на свете рыцарь бедный...» и т. д.) этой стране, и в маленькой трагедии «Каменный гость» о знаменитом обольстителе Дон Жуане события происходят в Мадриде. Чарнота, воспитывавшийся, очевидно, в военном учебном заведении, мог прочитать исторический роман Георга Борна о любовной страсти и военной чести «Изабелла, или Тайны Мадридского двора» (1870), который пользовался популярностью в России как раз в такой читательской среде. Заглавие этого произведения было заимствовано самым Булгаковым для одноименного рассказа (1923).

Итак, все, что сообщается зрителю пьес Булгакова о городах, возникающих в мечтах или воспоминаниях персонажей, позволяет соотносить их с теми хронотопами, которые традиционно выступают в культуре как идеальная модель «своего» пространства.

1.2.3. Город как место действия пьес Булгакова 20-х гг.

Герои булгаковских пьес мечтают о далеких идеальных краях, но действовать им приходится в городском пространстве, наделенном совсем иными признаками. Персонажи дают им откровенные и, как правило, негативные характеристики. Безусловно ощущается недовольство обстановкой в городе уже в «Днях Турбиных», хотя в этом произведении такое настроение не очень отражается на развитии фабулы.

Если Турбины и их друзья не мыслят об отъезде из Киева, то Москву в «Зойкиной квартире» стремятся покинуть почти все главные персонажи. Алла жалуется на то, что «здесь <...> ни черта не выходит» (Т. 5, С. 84). Аметистов восклицает: «Эх, убраться бы из Москвы поскорей!» (Т. 5, С. 100). Обольянинов соглашается: «Да, поскорей. Я не могу здесь больше жить» (Там же). В «Беге» во время своего странствия герои не раз высказывают ненависть к городам, куда они попали. Неудачливый Чарнота ругает Константинополь: «Боже мой, господи, до чего ж сволочной город!» (Т. 5, С. 266). Ему вторит Люська: «У!.. Гнусный город, у ... клопы! У!.. Босфор!» (Т. 5, С. 276). Понятно, что клопы неприятны, но при чем здесь Босфор? Они ни логически, ни стилистически не сопоставимы, скорее, противоположны друг другу. Дело именно в том, что здесь, на чужбине, русские живут как «изгой чертовы», поэтому всякий элемент данного города вызывает ассоциацию с бытовой неустроенностью и, следовательно, антипатию. Ана-

логичные характеристики дают и Хлудов: «Душный город» (Т. 5, С. 296), и Голубков: «Ужасный город!» (Т. 5, С. 282).

Рассмотрим те признаки, которые делают чуждым и враждебным для персонажей то городское пространство, на котором разворачивается действие.

1.2.3.1. Вторжение природных сил в культурное пространство

Город как плод человеческой культурной деятельности строится именно для того, чтобы защититься от природных стихий и приносимых ими бедствий. Проживая в городе, люди не должны испытывать вредного влияния природных явлений, их разрушительного вмешательства в общественные процессы. Мы видели, что в идеальном городе, как и в доме, силы природы находятся под контролем со стороны цивилизации и в гармонии с нею. Однако в рассматриваемых произведениях опасные, губительные природные стихии активно вторгаются в городское пространство к неудовольствию действующих лиц.

Дискомфорт ощущается разными органами чувств. Прежде всего зритель пьес замечает обилие визуальных аномалий. Действие чаще происходит в сумерки¹⁴⁰, когда мрак накрывает город, он плохо освещен и естественными и искусственными источниками света, это создает странную картину, порождающую тревогу, тоску, неудовлетворенность. В пьесе «Дни Турбиных» большинство событий происходит вечером или ночью, и сцена ярко освещена только тогда, когда представляет комнату Турбиных. Завязка «Зойкиной квартиры», где московская улица непосредственно вторгается в сценический диалог, разворачивается на фоне майского заката. Единственный эпизод, переносающий действие в другое помещение (китайскую прачечную), дан в полумраке. В пьесе «Бег» тоже в качестве фона представлен и константинопольский, и парижский закат¹⁴¹. Последний эпизод особенно выделяется неестественной интенсивностью колорита, который приобретает фантазмагорический характер. Когда Чарнота и Корзухин начинают играть в карты, «комнату вдруг затопляет растопленным парижским солнцем. Чарнота в его свете становится фантастически красным» (Т. 5, С. 289), а потом напряженная атмосфера достигает кульминации: «в окнах теплая тьма, а в ней струится световой хаос иллюминации» (Т. 5, С. 290), когда же игра подошла к концу, «наступило утро: синий рассвет. <...> Антуан появляется на вопли Корзухина в утренних сумерках» (Т. 5, С. 290–291). Наконец, «внезапно вспыхивает розовый свет» (Т. 5, С. 291) при выходе на сцену Люськи. Постоянное изменение освещения только на первый взгляд соответствует естественному состоянию атмосферы в разное время суток. Болезненность, извращенность отношений между людьми в безумном городе

¹⁴⁰ О важной роли сумерек в творчестве писателя см. еще: Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 137.

¹⁴¹ О мотиве заката в «Беге» см. еще: Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 174; Казьмина О. А. Белые и черные сны (о двойственности цветосемантики в пьесе М. А. Булгакова «Бег»). С. 168.

проецируются и на освещение, контрастно усиливая, ослабляя, окрашивая его и порождая символические подтексты.

Еще мучительнее для персонажей, чем зрительные аномалии, чем контрасты болезненного света и мрака — непривычные крайности климата. В пьесе «Дни Турбиных» в городе свирепствуют метель и мороз, жертвой которых оказываются все, находящиеся вне дома Турбиных. В «Беге» (в меньшей степени в начале «Зойкиной квартиры») наоборот, героев мучат непереносимый для северных жителей зной и духота. Яблоков справедливо заметил: «Константинополь противопоставлен России как мир жары и духоты — царству прохлады и мороза»¹⁴². Голубков рассуждает: «Отчего это мне так душно? Почему никогда нет прохлады?» (Т. 5, С. 282), Хлудов жалуется: «Душный воздух! <...> Душный город!» (Т. 5, С. 291–292). Эти характеристики напоминают то, как описаны весенняя Москва и Ершалаим в романе «Мастер и Маргарита».

1.2.3.2. Нарушение административных функций

Одна из фундаментальных функций города — административная: контроль над общественным порядком, обеспечивающий жителям условия, необходимые для нормального бытового существования, плодотворной хозяйственной и культурной деятельности. Однако в булгаковских пьесах городские учреждения либо никак не выполняют своего предназначения, либо возмущают людей доходящим до абсурда и безрезультатным бюрократизмом, либо лишь осложняют и ухудшают и без того нелегкую жизнь героев.

В пьесе «Дни Турбиных», как уже говорилось в параграфе о доме, на улицах господствует не только зимнее ненастье, но и общественный беспорядок: стрельба, грабежи, произвол людей, никому не подчиняющихся и одержимых темными инстинктами. Елена и Лариосик запрещают друг другу отлучаться из дома, поскольку появление неспособного защитить себя человека в непредсказуемом городском пространстве может привести к самым опасным последствиям. Даже для опытных военных передвижение по Киеву оказывается рискованным.

Разрушение традиционных форм организации жизненного процесса приводит к тому, что прекращается снабжение всем, включая предметы первой необходимости. Выше уже упоминалось о постоянно гаснущем электричестве. Невозможно найти продовольствие, водка уже стала такой редкостью, что доставший ее Лариосик воспринимает это событие как удивительное везение (Т. 4, С. 374). Даже защитники города, войска, тоже страдают от нехватки оружия, обмундирования, дров.

Отсутствие организующего начала особенно наглядно проявляется в том состоянии, в которое пришли публичные здания — Александровская гимназия и дворец гетмана. Оба учре-

¹⁴² Яблоков Е. А. Железный путь к площади согласия. С. 88. О температурных оппозициях в «Беге» см. еще: Казмина О. А. Крымский текст в пьесе Михаила Булгакова «Бег». С. 108.

ждения перестали соответствовать своим непосредственным назначениям, и это не волнует никого, кроме служителей, занимающих низшие должности, до самого конца исполняющих свои обязанности и воспринимающих происходящее как крушение миропорядка. Уже в авторской ремарке показан хаос, внесенный в повседневный быт города: «Вестибюль Александровской гимназии. Ружья в козлах. Ящики, пулеметы. Гигантская лестница. Портрет Александра I наверху. В стеклах рассвет. За сценой грохот: дивизион с музыкой проходит по коридорам гимназии» (Т. 4, С. 350). Учебное заведение с ежедневным нормированным распорядком жизни превратилось в осажденный врагом военный лагерь, положение которого может перемениться каждую минуту, а потом и в поле боя. Благодаря повторяющейся измененной цитате из романса А. Н. Вертинского: «А когда по белой лестнице поведут нас в синий рай»¹⁴³ возникает символический подтекст: лестница, по которой школьники и преподаватели должны подниматься в классы и на которой происходит последнее сражение с петлюровцами, становится дорогой героической смерти.

Вместо лекций учителей и ответов школьников здесь звучат военные команды, грубая брань, песни. Юнкера и их командиры делают то, что строго запрещено гимназистам: курят, распевают легкомысленные куплеты и романсы и даже ломают казенную мебель. В диалогах гимназического педеля, который не понимает происходящего и старается исполнить свой долг, и офицеров, также выполняющих долг, но относящихся к совершенно иной сфере общественной жизни, сталкиваются две точки зрения. Первая продолжает отстаивать нормы мирной городской жизни, при которой все должно идти установленным порядком. Вторая вынуждена учитывать крушение всего традиционного уклада:

Максим (*появляется из каморки, в ужасе*). Ваше превосходительство, что ж это вы делаете такое? Партами печи топить?! Что ж это за поношение! Мне господином директором велено... <...>

Мышлаевский. А чем же, старик, печи топить?

Максим. Дровами, батюшка, дровами.

Мышлаевский. А где у тебя дрова?

Максим. У нас дров нету.

Мышлаевский. Ну, катись отсюда, старик, колбасой к чертовой матери! <...>

Юнкера (*ломают парты, пилят их, топят печь. Поют*). <...>

Максим. Эх, кто же так печи растопляет? <...> А кто отвечать-то будет? Максим за все отвечай. Всякие — за царя и против царя были, солдаты оголтелые, но чтоб парты ломать <...>

Алексей. Куда списки девались? (*Разбивает шкаф ногой.*)

¹⁴³ Вертинский А. Н. Песни и романсы А. Вертинского. Песенник. Л.: Советский композитор: Ленинградское отделение, 1991. С. 77.

Максим. Ваше высокопревосходительство, ведь у него ключ есть. Гимназический шкаф, а вы — ножкой. (*Отходит, крестится.*) (Т. 4, С. 359).

Если мирная гимназия превратилась в поле сражения, то военный штаб, расположенный в гетманском дворце, который, казалось бы, в сложившихся условиях, должен действовать исправно, тоже утратил свои прямые функции. Адьютанты один за другим покидают свои посты, оставляя для записи ответственных донесений только лакея Федора. До приезда Шервинского, аппараты полчаса стояли без дежурного. На совещании гетмана ни командующий русской армией, ни начальник гарнизона, ни представители германского командования не присутствовали. Командующий добровольческой армией «отбыл со всем штабом в германском поезде в Германию» (Т. 4, С. 337). В конце концов и сам гетман убежал из города. Полную утрату административным учреждением его сути подчеркивает гротескный финал эпизода. Перед бегством из дворца Шервинский обращается к лакею:

Шервинский. Позвольте пожать вашу честную трудовую руку. Не удивляйтесь, я демократ по натуре. Федор! Я во дворце никогда не был, адъютантом никогда не служил. <...>

Лакей. Неужто ходу дал?

Шервинский. Смылся.

Лакей. Ах, прощельга!

Шервинский. Бандит неопиcуемый! <...> Дорогой Федор, как ни приятно мне беседовать с вами, но вы сами видите, что у меня времени нет никакого... Федор, пока я у власти, дарю вам этот кабинет. Что вы смотрите? Чудак! Вы сообразите, какое одеяло выйдет из этой портьеры. (*Исчезает.*) (Т. 4, С. 345). Исчезает иерархия, обязательная в официальном общении, принятый этикет, хозяином гетманского кабинета делается лакей по распоряжению адъютанта командующего. Иронически обыграно даже изменение функций бытовых предметов: портьера, роскошное украшение, превращается в одеяло, необходимую повседневную вещь. Между тем память об иерархии, этикете, контрасте роскоши и будничности сохраняется, поэтому несообразность, аномальность перемен выступает особенно ярко. В одной из редакций это зафиксировано реакцией Федора на реплику Шервинского: «**Лакей.** Ну-ну... (*Вдруг яростно срывает портьеру с двери.*)» (Т. 4, С. 499); в другой финальная реплика слуги пародирует предшествовавшие телефонные разговоры гетманских адъютантов: «Слушаю... Чем же я вам могу помочь?.. Знаете что? Бросайте все к чертовой матери и бегите... Федор говорит... Федор!» (Т. 4, С. 345).

В отличие от Киева, где административные органы совсем не функционируют, в Москве времен нэпа, где происходит действие «Зойкиной квартиры», на первый взгляд, власти, посредством милиции, управдомов, профсоюзов, сложной системы государственных учреждений и общественных организаций, не просто контролируют город, но и подчиняют его жизнь четко

налаженному режиму, который создает неудобства для противников советского строя, но благоприятен для его сторонников. Это, однако, иллюзия: никакого порядка в красной Москве не обнаруживается. Не случайно обыденные уличные звуки не гармонируют между собою, не подкрепляют друг друга, а конкурируют, создают какофонию, символизируя царящий за окном хаос. Те лица и учреждения, которые должны помогать людям, только осложняют им жизнь, бюрократическая машина доведена до абсурда и замкнута в порочный, безвыходный круг. Хотя за жильцами домов надзирает «недреманное око» управдомов, а бдительная милиция может проникнуть повсюду, горожане ведут двойную жизнь, которая разоблачается лишь благодаря стечению случайностей. В прачечной продают наркотики, ателье является домом свиданий, официальные лица за деньги выдают незаконные документы. Не зная, какие функции являются истинными, какие — мнимыми, а какие — вариативными, в таком городе существовать невозможно. Только ловкие аферисты, подобные Аллилуе и Аметистову, способны извлекать выгоду из нелепостей и противоречий общественной системы, имитируя ее и создавая дополнительные проблемы для окружающих. Это видно в сцене приема желающих поступить на службу в ателье:

Аметистов (*в передней*). Извините, товарищ, ничего не могу сделать. Абсольтман. Ежели бы у вас было удостоверение с биржи труда. Место-то есть...

Голос (*утомлен*). А на бирже говорят, дайте удостоверение с места службы, тогда запишем. А пойдешь наниматься, говорят, дай с биржи. Что ж, удавиться мне прикажете? <...>

Аметистов (*из передней*). Что, место? Вы — член профсоюза?

Голос. То-то, что нет.

Аметистов. Тогда, виноват, ничего не могу сделать.

Голос. Как же быть? В союзе говорят — поступите на службу, тогда запишем, а вы говорите, дай из союза, тогда примем. Быть-то как же?

Аметистов. Обратитесь, товарищ, в юридическую консультацию (Т. 5, С. 76–77). Аналогичны диалоги героев с управдомом. При всей своей строгости правила либо не действуют, либо могут быть заменены другими, значит фиктивны. Москвич оказывается беззащитен и перед нарушителями закона, и перед его блюстителями.

Если в «Зойкиной квартире» создается видимость порядка, а у героев «Дней Турбиных» живо воспоминание о нем, то в пьесе «Бег» Севастополь и Константинополь — пространство, никем не управляемое, утратившее свое первоначальное предназначение. Власти Крыма, давно переставшие влиять на происходящее, покинули дворец, управлявший прежде не одним Севастополем, но и всем югом России. Бывшая столица Византийской и Османской империй в изображении драматурга создает впечатление средоточия анархии, где в любом месте может безнаказанно произойти любое неожиданное и недопустимое в цивилизованном обществе со-

бытие. Это символически отражено в парадоксальном объявлении: «Стой! Невиданно в Константинополе! <...> Тараканьи бега!! <...> Русское азартное развлечение с дозволения международной полиции <курсив мой — Л. В.>» (Т. 5, С. 265). Антиобщественным заведениям не нужно маскироваться, как в «Зойкиной квартире», они находятся под покровительством администрации, которая, однако, не способна их контролировать. Разворачивающаяся далее сцена скандала демонстрирует, что полицейские не столько наводят и поддерживают порядок, сколько усиливают неразбериху и беспредел: «Англичане схватываются с итальянцами. Итальянцы вытаскивают ножи. При виде ножей публика с воем бросается в разные стороны. Мальчишка-грек, танцующая на стене, кричит: "Англичанов резут!!" Из переулка, свистя, врывается толпа итальянских и турецких полицейских с револьверами» (Т. 5, С. 418). Бездействие городской администрации становится одним из источников социальных проблем, которые делают жизнь героев в данном пространстве неприемлемой.

1.2.3.3. Нарушение социального баланса и распад культурного единства

Город «изначально представляет собой структуру порядка, мыслимого в категориях иерархичности, пропорциональности и целесообразности»¹⁴⁴. Предполагается, что там гармонично сосуществуют жители, принадлежащие к различным социальным группам. Такой баланс наблюдается потому, что каждый слой общества выполняет предназначенную ему роль и обретает себе соответствующее ей место, удовлетворяясь им. Это касается не только классовых, профессиональных, но и конфессиональных, этнических групп. В идеале уклад города должен содействовать их контактам, регулируя и гармонизируя их, формируя культурное единство разнородных слоев населения, которые находят общие, удобные всем коммуникативные средства.

Однако в условиях войн или революционных преобразований равновесие часто нарушается, что, разумеется, приводит к беспорядку в обществе на уровнях бытовой жизни и социальной этики. Представители одних групп перестают соответствовать своим ролям и претендуют на чужие; другие же, напротив, оставаясь верными своим обязанностям или привычкам, могут утратить свое традиционное положение. Попытка отдельных групп занять доминирующее положение приводит к распаду культурного единства, исчезновению взаимопонимания между горожанами. Именно такие ситуации — превращение городского пространства в зоны социальных национальных и иных массовых конфликтов — выводит на сцену Булгаков в произведениях 20-х гг.

В пьесе «Дни Турбиных» военные стараются, как им велит долг, охранять город, а мужики, «богоносцы окаянные, сочинения господина Достоевского» (Т. 4, С. 557), вместо занятия

¹⁴⁴ Белогурова Е. В. Локальный текст с региональной и общенациональной точки зрения (на материале критической рецепции романа М. Булгакова «Белая гвардия»). С. 221.

земледелием, воюют против горожан, которым прежде поставляли плоды своего труда. В результате, офицеры вместо того, чтобы занимать подобающее им положение влиятельных и уважаемых людей, вынуждены прятаться, выдавать себя за лиц других профессий (так, Шервинский становится оперным певцом).

Смещение общественного баланса повлекло за собой и утрату культурного единства. Русские, украинцы и немцы, каждый исходя из своих оснований, претендуют на господство и, чтобы удержать его в изменчивых условиях войны, навязывают свои порядки и язык в качестве единственно приемлемых. Это только обостряет вражду, делает невозможным сотрудничество и окончательно порождает хаос. Показателем этого оказывается глоссолалия, препятствующая общению. Для Турбиных и их друзей Киев — «мать городов», для формального правителя, гетмана — украинский, для реально распоряжающихся немецких оккупантов — германский. Настоять на том, чтобы их позиция возобладала, не могут сторонники ни одной из этих точек зрения, поскольку влияние каждой группы пока недостаточно, но и отказаться от своих претензий они не могут. В результате, в качестве языка-посредника приходится использовать русский. Драматург показывает естественность и неизбежность такого решения проблемы. Гетман требует, чтобы подчиненные говорили по-украински, это создает лишь комический эффект и заставляет отменить приказ:

Гетман. Я давно уже хотел поставить на вид вам и другим адъютантам, что следует говорить по-украински. Это безобразие, в конце концов. Ни один человек не говорит на языке страны, а на украинские части это производит самое отрицательное впечатление. Прохаю ласково.

Шервинский. Слухаю, ваша светлость. Дежурный адъютант корнет... (*В сторону.*) Как «князь» по-украински?.. Черт! (*Вслух.*) ...Новожильцев, временно исполняющий обязанности. Я думаю... Я думаю...

Гетман. Говорите по-русски! (Т. 4, С. 336).

На стене гетманского кабинета висит портрет не кого-то из великих украинцев, а императора Вильгельма II, но диалог с союзниками по-немецки тоже не складывается: гетман в состоянии объясниться на этом языке, но его адъютант не может быстро записывать беседу в протокол, поэтому все, с разрешения германских офицеров, переходят на русский (Т. 4, С. 338).

Заметим, что в обоих случаях переход с русского языка на другой срывается Шервинским, представителем той среды и той силы, которая пытается сохранить в городе традиционный порядок, еще действующий по инерции. Однако гармоничное сосуществование представителей разных культур в этом городе уже обречено: во-первых, стороны прибегают к испытанному способу коммуникации только для того, чтобы осознать окончательный распад всяких отношений, во-вторых, после прихода как петлюровцев, так и большевиков та социокультурная группа,

которую представляют офицеры, может проявлять свою позицию лишь тайно, исподволь и влияния на происходящее в городе не имеет.

В Москве времен нэпа, где протекает действие «Зойкиной квартиры», прежний социальный баланс также утрачен. Некогда состоятельные люди потеряли благополучие (Зоя носит заштопанные чулки, Аметистов не имеет приличных брюк, герои вытеснены из большей части принадлежавшего им жилища) и не могут до конца с этим смириться: «Что это значит — “бывший граф”? — не понимает Обольянинов, — Куда я делся, интересно знать? Вот же я стою перед вами» (Т. 5, С. 63). Сменившая их общественная элита вместо того, чтобы установить свои порядки, отчасти копирует предшественников и потому нуждается в них как в учителях и помощниках. Таковы и почтенный Гусь, и управдом, и жены влиятельных советских работников, приходящие в зойкино ателье, которые стараются уподобиться дамам капиталистического общества (что до известной степени обесмысливает и компрометирует деятельность их мужей, даже если последние достойно выполняют свои обязанности). Все персонажи при советском режиме переменили социальные роли, но недовольны ими и претендуют на нечто большее. В результате все оказываются в промежуточном и нестабильном положении. Былые, органические функции упразднены и вместо них приобретаются ложные и неестественные. Символическое значение поэтому приобретает рассказ Обольянинова о бывшей курице, превращенной в петуха (подробнее см. ниже). Аналогично герой характеризует и положение окружающих его представителей всех классов общества: «Я играю, горничная на эстраде танцует... Бывшие куры... Что происходит в Москве?» (Т. 5, С. 96); «По-видимому, он всемогущий, этот бывший Гусь. Теперь он, вероятно, орел» (Т. 5, С. 65). Последнее противопоставление не менее символично, чем поразившее графа объявление о бывшей курице, если учесть ассоциативное поле, возникающее в культурном сознании при поминании обеих птиц. Ленивые, глупые, откормленные и раздражительные, но, в целом, безопасные и обреченные на зависимое положение в новом обществе стали начальниками, претендующими на величие, надменными и хищными. Аристократы же превратились в таперов, горничные в танцовщиц, дамы из порядочного общества в торгующих собою манекенщиц. При этом, как уже говорилось выше, начальство, обязанное соблюдать законы, их систематически нарушает, ждущие получить работу лишены возможности сделать это законным путем из-за порочности бюрократической системы. В таких условиях ни о каком социальном балансе говорить нельзя, наличие его иллюзорно. Именно эта недоступность приемлемой и стабильной социальной роли — одна из главных причин, побуждающих ряд персонажей покинуть Москву.

Константинополь — город традиционно многонациональный, там всегда сосуществовали представители разных этнических и религиозных групп. Он предстает таким и в пьесе «Бег». Ср. например вводную ремарку к сну пятому, который, по мнению Яблокова, «построен на комич-

ном разноязычии “нового Вавилона” — Константинополя»¹⁴⁵: «В музыке ноют турецкие напевы, затем в них вплетается русская “Разлука”. <...> Виден господствующий минарет, кровли домов. <...> Карусель украшена флагами всех стран, за исключением германских. <...> Надпись золотом: “Русский деликатес — Vobla. Порция 50 пиастров”. <...> Идут турчанки в чарчафах и лакированных туфлях, турки в красных фесках, иностранные моряки в белом и элегантные европейцы, прыгают мальчишки, проходят русские в царской военной форме» (Т. 5, С. 269). Казалось бы, здесь присутствует своеобразное распределение социальных функций представителей разных культур, известный порядок (отсутствие германского флага объясняется понятными политическими обстоятельствами) и даже некоторая иерархия (господствует над всем минарет, то есть, несмотря на обилие европейцев, события разворачиваются в восточной, мусульманской стране). «Своеобразной симфонии», то есть созвучия не нарушает даже смешение языков в вывесках — неизбежная комическая деталь всякого крупного населенного пункта.

Однако такова лишь видимость, на самом деле никакая культурная коммуникация здесь оказывается совершенно невозможной, что делает пребывание в городе мучительным и опасным, придает обстановке пугающий вид. На протяжении всей сцены нарастает взаимное непонимание, превращаясь в агрессию, всеобщую ненависть и рознь, приводящие к драке. Ее участники кричат друг на друга не только на своих языках, но и на их смеси, в результате чего занятая нелепость единичных ошибок перерастает в мрачную глоссолалию:

Итальянцы-матросы. (*вылетают из карусели, гонятся за Артуром*). Ladro! Scroccone! Truffatore! <...>

Матросы-англичане (*выбегают с победоносными криками*). Hip, hip, hurrah! Long live, Pugowitz!

Проститука-красавица (*вскочив на стол в ресторане, кричит*). Братики! Fratelli! Боцмана с «Вице-короля Индии» подкупили Артура, чтобы Пуговицу играть! Фаворит трясет лапками, пьяный, как зюзя, где видано, чтобы Янычар сбоил!.. Oh, you rabble!

Артур (*отчаянно*). Я вас спрашиваю, где вы видели когда-либо пьяного таракана? Je vous demande un peu, où est-ce que vous avez vu un cafard soûl? Police! Police! Au secours! Ella sbaglia, signore! Elle est toquée! (Т. 5, С. 271) и до конца сцены в том же духе.

Взаимные непонимание и неприязнь характерны не только внутри разгульной и сомнительной в моральном плане толпы оказавшихся в Турции иностранцев, но и при контактах эмигрантов, в том числе русских, с местными жителями. См. эпизод, где генерал Чарнота пытается продать игрушки турчанке или сцена с греком-донжуаном. Показательно, что посторонние ее свидетели — армяне резюмируют: «Тэр аствац инч сарсепели азк э русс азк (то есть «Господи, что за ужасный народ эти русские!» по-армянски — Л. В.)» (Т. 5, С. 278).

¹⁴⁵ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 89.

Итак, в каждой следующей пьесе Булгакова такой признак современного города как нарушение социального баланса и культурного единства предстает все более отчетливо и гиперболично.

1.2.3.4. Общая атмосфера гротескной инфернальности

Отсутствие организованности, контролируемости, социокультурной гармонии в городе неизбежно порождает хаос. Поэтому в то время, как воображаемые героями идеальные жизненные пространства уподобляются «граду Божьему» или райскому саду, города, где происходит действие пьесы, приобретают инфернальные черты. По наблюдению исследователей, такой «адский» колорит — вообще присущ художественному пространству многих произведений Булгакова¹⁴⁶. Здесь актуализируется исходная мифологическая сущность оппозиции «свое — чужое»: нормальное городское пространство, наделенное чертами домашности, мыслится как свое, человеческое, аномальное — как демоническое, потустороннее.

В «Днях Турбиных» эта особенность при изображении Киева не очень маркирована (во всяком случае, меньше, чем в романе «Белая гвардия») и проявляется преимущественно в разгуле враждебных природных стихий.

В «Зойкиной квартире» и «Беге» города обретают и другие признаки инфернальности. Прежде всего это отсутствие гармоничной тишины, свойственной идеальному дому. Появление главных персонажей московской комедии предваряется «адским концертом», раздающимся с улицы (Т. 5, С. 52). Весь город подобен страшной музыкальной табакерке (Там же). «У вас в доме, — комментирует Обольянинов, — проклятый двор. Как они шумят. Боже! И закат на вашей Садовой гнусен. Голый закат. Закройте, закройте сию минуту шторы!» (Т. 5, С. 59).

Столь же страшная «музыкальная табакерка» слышна и в городе Константинополе (см. частично цитированную выше ремарку): «Странная симфония. <...> стоны уличных торговцев, гудение трамваев, гудки автомобилей» (Т. 5, С. 264); «Звонят звоночки продавцов лимонада, в лавчонках торгуют кокосовыми орехами» (Т. 5, С. 265); «Константинополь стонет над Чарнотой. Басы поют в симфонии: “Каймаки! Каймаки!”. Тенора — продавцы лимонов, сладко: “Амбуляси! Амбуляси!”. Мальчишка с пачкой газет “*Presse du soir*”». (Т. 5, С. 266). Заметим, что дьявольская какофония часто сопровождается у Булгакова яркими световыми явлениями: бесстыдный закат в окнах зойкиной квартиры, яркий южный полдень и закат в «Беге», фантастическое и изменчивое освещение в парижском эпизоде той же пьесы.

¹⁴⁶ О инфернальных мотивах в творчестве Булгакова см.: Горохов П. А., Южанинова Е. Р. Философия инфернального в творчестве Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова // Вестник ОГУ. 2008. №7. С.19–24; Белогурова Е. В. Инфернальные мотивы дома и города в повести М. Булгакова «Дьяволиада» // Сборник научных статей международной школы-семинары «Ломоносовские чтения на Алтае». Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2013. С. 347–352.

Из других инфернальных элементов отметим крайние степени абсурда при изображении реальности, гротеск, подчеркивающий разрушение законов естества. Уже упоминался жуткий символ революционных перемен: сообщение о том, что в московском зоологическом саду демонстрируется бывшая курица, которая стала петухом. «У меня все перевернулось в голове, клянусь вам, — развивает этот образ булгаковский герой, — Еду дальше, и мне начинает мерещиться: бывший тигр, он теперь, вероятно, слон» (Т. 5, С. 64). Символическая метаморфоза выбрана драматургом не случайно. Общеизвестно народное поверье о том, что курица, пропевшая петухом, сулит несчастья. Это распространенный мотив в прорицаниях юродивых, в рассказах об одержимых бесам, о колдовстве¹⁴⁷. Не лишено инфернальности и изображенное в «Беге» нигде невиданное «русское азартное развлечение» — тараканьи бега¹⁴⁸ (Т. 5, С. 265). Не говоря уже о хтонической природе таракана, различных поверьях¹⁴⁹. Связанных с этими насекомыми, отметим демонический колорит этой забавы в одном из главных претекстов пьесы — романе А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус», главный герой которого и булгаковский Артур Артурович имеют общий прототип¹⁵⁰.

Интересна проницаемость преград в Москве, изображенной в «Зойкиной квартире». Хотя внезапные исчезновения и появления действующих лиц, легкое проникновение в чужие замкнутые и даже запретные пространства реалистически мотивированы, они все время сохраняют магический колорит. В «Беге», где полностью изолированных жилищ вообще нет, пространственных преград не существует, что усиливает аномальность обстановки.

Приведенный анализ художественного пространства трех пьес показывает, что оно организовано на противопоставлении своего и чужого, а именно на одной из древнейших оппозиций культуры — «дом — мир». Эти понятия отчасти и немного по-разному в каждом из произведений соотносятся со сценическим и внесценическим пространством и оцениваются традиционно: первое (дом) как приемлемое и желанное свое, второе (мир) как враждебное чужое. Во многом рассматриваемая оппозиция реализуется в драматургии Булгакова также как противопоставление космоса — хаоса, культуры — природы, человеческого — нечеловеческого, частного, психологического — социального, женского — мужского, этического — исторического.

¹⁴⁷ Например, крестьян воронежской губернии верят, что если курица станет кричать по-петушину, то это предвещает беду, или ведет «к несчастью, в доме (пожар, смерть), к убытку в хозяйстве». Суеверия и предрассудки крестьян Воронежской губернии: Хрестоматия / Сост. Г. Н. Мокшин. Воронеж: Истоки, 2013. С. 114, 220.

¹⁴⁸ О тараканьей теме в творчестве писателя см.: Яблоков Е. А. Тараканий век. Энтмоморфные персонажи Михаила Булгакова в русле литературной традиции. М.: Полимедиа, 2020. 306 с.; Яблоков Е. А. Бег ползком (Тараканья тема в русской литературе девятнадцатого–начала двадцатого века и в творчестве Михаила Булгакова). С. 421–442.

¹⁴⁹ См., например: Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь русских суеверий, заклинаний, примет и поверий. Нижний Новгород: «Русский купец» и «Братья славяне», 1995. С. 463; Гура А. В. Тараканы // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 5. М.: Международные отношения, 2012. С. 239–241.

¹⁵⁰ Гудкова В. В. Примечания («Зойкина квартира», «Бег») // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Театральное наследие. Л.: Искусство, 1989. С. 554.

Художественный мир драматургии Булгакова строится как ряд концентрических сфер, все более чуждых человеку. В центре находится архетипический топос дома, подробно охарактеризованный выше. Дом как «свое» жизненное пространство, однако, непосредственно на сцене выведен не во всех произведениях и имеется не у всех героев. Он есть у Турбиных в классической своей форме, жилище Зои и ее окружения изображается амбивалентно, а скитающиеся персонажи пьесы «Бег» совсем лишены приюта.

Вокруг дома располагается промежуточное, переходное пространство города, представленное амбивалентно. В идеале своем оно должно быть истинным домом, обладать всеми признаками последнего не для отдельной личности и ее ближайших кровных и духовных родственников, а для больших коллективов, принявших общий порядок жизни. Таковы наделенные ореолом сакральности воображаемые города, о которых говорят булгаковские персонажи. В представленной же на сцене художественной реальности города все меньше сохраняют черты дома, своего пространства и превращаются в хаос под воздействием природных стихий и социальных катаклизмов, которые господствуют в третьей, подразумеваемой концентрической сфере — большом мире. О нем не раз говорится в «Белой гвардии», источнике «Дней Турбиных», но с ним непосредственно героини этой пьесы и «Зойкиной квартиры» почти не сталкиваются (за исключением приехавших издалека Лариосика, Аметистова, Херувима). Зато в «Беге» этот враждебный большой мир уже ощущается явно и героями, и зрителем, хотя непосредственно на сцену почти не проникает.

В драматургии, как и в повествовательной прозе Булгакова явно прослеживается тенденция к изображению разрушения понятия дома, утраты человеком своего прочного места в мире. Уже в «Зойкиной квартире» наличие дома оказывается призрачным, мнимым. Герои «Бега», согласно предпосланному пьесе эпиграфу из В. А. Жуковского («Бессмертье, тихий, светлый брег; / Наш путь — к нему стремленье. / Покойся, кто свой кончил бег!»¹⁵¹). — обретут свой приют лишь в вечности, то есть за пределами земной реальности. В следующей драме — «Кабала святош» — Булгаков вновь выводит скитальцев, не имеющих настоящего убежища от жизненных невзгод. Единственное место, где Мольер чувствует себя полновластным хозяином, — мир его творчества, сцена его театра. Это, конечно, более оптимистическое разрешение противостояния человека враждебной действительности, чем ситуация, представленная в «Беге», однако и здесь истинный дом возможен только за пределами реальности. Писатель включал понятие дома в число первостепенных ценностей и потому с волнением и болью отзывался на подмеченную им тенденцию современной эпохи.

Аналогичной предстает в творчестве Булгакова и судьба города, понимаемого как свое пространство для множества людей и как подобие града небесного. Утратив в эпоху переоценки

¹⁵¹ Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.; Л.: Государственное издательство, 1959. С. 164.

ценностей и преобразования жизни связь с домом, лишившись социокультурной гармонии, подчинившись враждебным, разрушительным природным и общественным стихиям, *locus amoenus* превратился в *locus terribilis*, место чуждое, отмеченное инфернальным колоритом. Не случайны у Булгакова при изображении городов переключки с «петербургским текстом» русской литературы, построенном на конфликте порядка и хаоса, культуры и природы, жертвой которого оказываются люди, не способные противостоять судьбе, ходу истории, трагической диалектике бытия.

В сопоставлении с современными ему драматургами, также постоянно строившими пьесы на оппозиции «дом — мир» (их произведения проанализированы в монографиях Гуськова и Гудковой), позиция Булгакова более консервативна и близка к архаической модели мира. Категорически не приемля не только «новый быт», но и любые формы влияния мира на дом, драматург продолжает традицию классической литературы, трагически переживавшей утрату своего пространства, поглощение его публичным. Однако, фиксируя этот процесс, Булгаков в отличие от Тургенева, Достоевского, Чехова, подчеркивал, что при фактической утрате людьми своего пространства само по себе понятие дома не теряет своей ценности в сознании этих бесприютных скитальцев, что внушает мысль о возможности возрождения естественного порядка, при котором, по мнению писателя, дом есть центр мира.

Еще одна пространственная оппозиция, связанная с архетипом «свое — чужое», — «родина — чужбина». Особенно она актуализирована в пьесе «Бег». Упомянутый эпиграф к ней взят из «Певца во стане русских воинов» Жуковского, где есть знаменитые строки, печатавшиеся в школьных хрестоматиях: «Страна, где мы впервые / Вкусили сладость бытия, / Поля, холмы родные, / Родного неба милый свет, / Знакомые потоки, / Златые игры первых лет / И первых лет уроки, / Что вашу прелесть заменит? / О родина святая, / Какое сердце не дрожит, / Тебя благословляя?»¹⁵². Не исключено, что драматург стремился напомнить эпиграфом публике и эти слова.

На протяжении 20-х годов значение рассматриваемой оппозиции в его творчестве возрастает. В «Днях Турбиных» пребывание в родном доме и городе воспринимается как норма, а бегство как аномалия, следствием которой оказывается всеобщее отчуждение от отщепенца. В «Белой гвардии» есть известный призыв, где не только лампа с абажуром выступает метонимией дома, но происходит фактическое уподобление понятий дома и родины, характерное для идеологии сменовеховцев: «Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысёй побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут» (Т. 4, С. 57). В романе подробно разработана и тема стихийного бегства из родных мест: «Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики,

¹⁵² Там же. С. 151.

жандармы и актрисы императорских театров. Вся эта масса, просачиваясь в щель, держала свой путь на Город» (Т. 4, С. 82). В «Днях Турбиных» эти темы затронуты минимально, только в связи с линией Тальберга. Показательно, что беженец Лариосик, чья роль в пьесе по сравнению с романом возросла, покинув родной Житомир, обрел свой второй истинный дом у Турбиных. Герои «Зойкиной квартиры» стремятся покинуть родину, ставшую чуждым им пространством, где в любой момент над ними может разразиться беда, а дом, как говорилось выше уже не вполне выполняет свои функции. Однако поскольку намерения персонажей не осуществляются, однозначно их оценить нельзя. Вместе с тем трагикомическая судьба бездомного скитальца Аметистова, а в какой-то степени и тоскующего по Шанхаю Херувима, при всей сниженности этих образов, подсказывает авторскую позицию и свидетельствует о бесперспективности поиска своего счастья на чужбине. Эта проблема оказывается центральной в пьесе «Бег», где разработана сложно и противоречиво, но, в целом, утрата родины трактуется писателем приблизительно в том же духе, что и утрата дома¹⁵³.

¹⁵³ Выводы данной главы частично опубликованы в статье автора диссертации: Лян Вэйци. Оппозиция «дом — мир» в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег»). С.791–792.

Глава 2. Отражение оппозиции «свое — чужое» в системе персонажей пьес Булгакова 1920-х гг.

Оппозиция «свое — чужое» проявляется не только в хронотопе драматических произведений, но и в системе действующих лиц. Участвуя в конфликте пьесы, персонаж вступает в борьбу и объединяется с группой других героев или противопоставляет себя им. Тем самым он включается в систему взаимоотношений, которая в самом схематичном виде и выражается оппозицией «свой — чужой» (см: введение).

Исследователи неизбежно писали в этом плане о противопоставлении групп булгаковских персонажей, когда анализировали социальную, отчасти психологическую проблематику произведений)¹⁵⁴. Политическая самоидентификация героев в условиях гражданской войны («Дни Турбиных» и «Бег»), нового советского быта («Зойкина квартира») довольно очевидны и многократно описаны¹⁵⁵. Оппозицию «свое — чужое» в форме не исключительно политической, а универсальной антитезы «друг — враг» заметила в пьесе «Бег» Э. М. Хабибьярова: «понятие врага как объекта истребления для Хлудова давно утратило всякие границы. Враг в его представлении — это не только красноармеец, большевик, коммунист, но и любой “винтик”, который может вызвать собой нарушение в работе “машины штаба фронта”»¹⁵⁶. Тем интереснее оказываются мотивировки и формы проявления генералом дружеских чувств. О. В. Богданова и Л. К. Оляндер заметили, что автор «Бега» «по-новому поставил проблему свой — чужой, представив ее в парадоксальной парадигме: чужой — чужой. Во-первых, гражданская война в России разделила ее народ: белые стали чужими красным, а красные — белым; во-вторых, побежденные, были вынуждены бежать из пределов родины, оказались чужими среди чужих»¹⁵⁷.

Ряд исследователей видит архетипические истоки в трактовке Булгаковым межнациональных отношений. Гудкова интерпретирует образ еврея в русской драматургии 1920-х — начала 1930-х годов, в том числе «Зойкиной квартире» и «Беге», как «чужого среди своих», и видит в этих образах иноземцев, врагов и жертв¹⁵⁸. Образы китайцев в пьесе «Зойкина квартира» также привлекли внимание булгаковедов. О. А. Казьмина отмечает, что китайцы выполня-

¹⁵⁴ См. например: Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. С. 53–70, 72–93.

¹⁵⁵ См. например: Казьмина О. А. В поисках своего пространства («свой» и «чужой» топоры в булгаковском «Беге»). С. 355–361; Урюпин И. С. Булгаковская концепция истории и революции в контексте идеологии сменовеховства // От текста к контексту. Научный журнал. Ишим: ИГПИ им. П.П. Ершова, 2013. Вып. 1. С. 67; Бабишева Ю. В. Жанровые особенности комедии М. Булгакова 20-х гг. («Зойкина квартира»). С. 74; Баринова К. В. Пьеса «Зойкина квартира» М. Булгакова в контексте карнавализованной советской драматургии 1920-х годов (Н. Эрдман, В. Маяковский). С. 472–484.

¹⁵⁶ Хабибьярова Э. М. Трагическая ирония в пьесе М. Булгакова «Бег» // Вестник ЧелГУ. 2013. № 14 (30). С. 100.

¹⁵⁷ Богданова О. В., Оляндер Л. К. Сон в структуре пьесы М. Булгакова «Бег». С. 118.

¹⁵⁸ Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х–начала 1930-х годов. С. 281–301.

ют роль медиаторов и с помощью наркотиков служат «“проводниками” в другие миры»¹⁵⁹. Е. А. Иванышина сравнивает Херувима с типичными карнавальными персонажами — доктором и иностранцем, и пишет, что «маску доктора разыгрывает во всех отношениях двусмысленный Херувим. Этот похожий на ангела бандит ведает специфическим раствором — ядом (ср. с ядом змеи), выдаваемым за лекарство <...> китаец — традиционный для святочного ряженья представитель чужого этноса. Его также можно соотнести с цыганом как маской чужого»¹⁶⁰.

Как видно из перечисленных примеров, наблюдения литературоведов касаются преимущественно обнаружения признаков чужого в ком-то из героев. Авторы работ о персонажах учитывают архетипическую модель либо при анализе идеологического конфликта, либо объясняя отдельные символические детали. Целостная характеристика влияния оппозиции «свое — чужое» на систему персонажей: их типологии, дифференциации, взаимоотношения — еще не дана.

2.1. Персонажи, оказавшиеся вне оппозиции «свое — чужое»¹⁶¹

Хотя для Булгакова, как и для его современников оппозиция «свое — чужое» имеет очень большое значение, хотя на ней часто строится конфликт его произведений, однако не для всех персонажей она оказывается существенной в равной степени. Ее важность становится понятной читателям и зрителям во многом как раз потому, что герои пьес дифференцируются в том числе и по их отношению к противопоставлению «свое — чужое», которое как критерий классификации оказывается в маркированной позиции.

Многочисленные исследователи творчества Булгакова не отмечали этого, казалось бы, очевидного обстоятельства. Между тем выделяется группа персонажей, для которых рассматриваемая нами оппозиция не слишком значительна, в их речах и поступках не видно серьезного к ней отношения. К этой категории принадлежат: Владимир Робертович Тальберг («Дни Турбиных»), управдом Аллилуя и Аметистов («Зойкина квартира»), Парамон Ильич Корзухин, начальник контрразведки Тихий, архиепископ Африкан («Бег»). Эти действующие лица стоят вне столкновения между своими и чужими, в какой бы сфере (этической, политической, социокультурной и т. д.) оно ни происходило.

Подчеркнем, что высказанное нами наблюдение основано на той скудной информации, которую можно почерпнуть о перечисленных героях из текста пьес. Хотя писатель строит их

¹⁵⁹ Казьмина О. А. Драматургический сюжет М. А. Булгакова: пространство и время в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство»: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. С. 21.

¹⁶⁰ Иванышина Е. А. Традиции святочного карнавала в поэтике М. А. Булгакова («Зойкина квартира», «Собачье сердце»). С. 40.

¹⁶¹ Данный раздел основан на статье автора диссертации: Лян Вэйци. Персонажи, стоящие вне оппозиции «свой — чужой» в пьесах М. А. Булгакова 1920-х гг.: «Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Бег» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 1. С. 80–84.

образы так, что зритель ощущает потенциальное наличие у них эмоций, противоположных тем, которые они выражают на сцене, мы, признавая эту особенность, не склонны увлекаться достраиванием образа, гадая и домысливая. Такой метод, извинительный для критика, неуместен в научном исследовании. Так, можно строить различные предположения о том, что в глубине души испытывает к Серафиме Корзухин, когда его шантажируют в контрразведке, или в своей парижской квартире, когда к нему за денежной помощью приходят Голубков и Чарнота. Не исключено, что ему хотя бы немного жалко ее, но он никак не проявляет подобных чувств. Вполне вероятно, что некоторые реплики в противоречивой болтовне Аметистова точно отражают его настроения и убеждения, но не менее вероятно, что это лишь речевые маски, скрывающие полностью или частично внутренний мир героя. Мы, избегая произвольных толкований, руководствуемся только тем, что непосредственно сообщается в репликах и ремарках. При этом мы, разумеется, вовсе не стремимся трактовать персонажей данной группы как однолинейные, примитивные плакатные фигуры. Драматург создал объемные и неоднозначные характеры, но конкретизация того, на что автор только намекает, может привести литературоведа к ложным допущениям.

Важно, кроме того, иметь в виду, что перечисленные персонажи в сознании других действующих лиц чаще всего как раз выступают как свои или чужие. В 3 главе мы видим, насколько сильно влияет на развитие конфликта сближение с ними героев или их отчуждение от окружающих. Говоря о том, что герои стоят вне оппозиции «свое — чужое» мы имеем в виду лишь их собственную точку зрения.

Для перечисленных выше героев пьес характерен ряд общих признаков.

2.1.1. Психологическая закрытость

О первом из них уже зашла речь. Это психологическая закрытость. Несмотря на внешнюю вежливость, светскость, разговорчивость, эти персонажи мало раскрывают свои мысли и редко показывают внутренние состояния. Автор показывает их неглупыми или хитрыми, не доверяющими окружающим, поэтому мы и не можем в полной мере судить, насколько они глубоко переживают то, что происходит на сцене, в то время, как про остальных зрителю, в целом, ясно: искренни они или притворяются, будь то наивный Лариосик, который не умеет лгать, или опытная обманщица Зоя Пельц. Не случайно, утверждая, что рассматриваемые герои игнорируют понятия «свое и чужое», мы вынуждены были сразу сделать оговорку относительно категоричности данного вывода. Указанная замкнутость в свою очередь персонажами не только не афишируется, но и тщательно скрывается, они избегают конфликта и открытого противостояния кому-либо. Одновременно с заботой о своей репутации в редких искренних репликах, которыми они проговариваются, видно, что в душе они противопоставляют себе всех, выделяя себя

при этом из общего ряда и ставя намного выше окружающих, как, например, полковник Тальберг в доверительном разговоре с женой, которую через несколько минут оставит на произвол судьбы:

Тальберг. Милая, это наивно. Я тебе говорю по секрету — “Я бегу”, потому что знаю, что ты этого никогда никому не скажешь. Полковники генштаба не бегают. Они ездят в командировку. В кармане у меня командировка в Берлин от гетманского министерства. Что, недурно?

Елена. Очень недурно. А что же будет с ними со всеми?

Тальберг. Позволь тебя поблагодарить за то, что сравниваешь меня со всеми. Я не «все» (Т. 4, С. 315).

2.1.2. Отсутствие прошлого

Вторая черта — это герои без прошлого. Не потому, что в текстах дается очень ограниченная информация о нем (предыстория действующих лиц булгаковских пьес всегда крайне лаконична), а потому, что они легко отрекаются от прошлого, не связаны с ним, не несут на себе его печати. Столь важное свойство проявляется в отсутствии воспоминаний, способных повлиять на поступки, изменить поведение. Именно потому такие герои не сожалеют ни о чем, ни в чем не раскаиваются. Отсутствие прошлого позволяет им пользоваться разными выгодами в настоящее время и ловко приспособливаться к любым новым состояниям. Такие люди полностью сосредоточены на настоящем для того, чтобы обеспечить себе благополучное будущее.

Показателен диалог из пьесы «Бег»:

Голубков. Вы, вероятно, не узнаете меня? Мы с вами встретились в прошлом году в ту ужасную ночь на станции в Крыму, когда схватили вашу жену. Она в Константинополе сейчас на краю гибели.

Корзухин. На краю? Простите, во-первых, у меня нет никакой жены, а во-вторых, и станции я не припомню.

Голубков. Как же? Ночь! Еще сделался ужасный мороз! Вы помните мороз? [Во время взятия Крыма?]

Корзухин. К сожалению, не помню никакого мороза. Вы изволите ошибаться (Т. 5, С. 284). Конечно, Корзухин лжет о том, что не помнит ни своей жены, ни своего пребывания в Крыму. Последнее он и сам подтверждает следующей репликой: «Действительно, некоторое время я проживал в Крыму как раз тогда, когда бушевали эти полоумные генералы» (Т. 5, С. 284). Однако, для героя воспоминания неприятны и неудобны, поэтому он, в самом деле, стремится их вытеснить. Голубкова он, и правда, не узнал, повторяя его фамилию несколько раз в начале эпизода и безуспешно пытаясь припомнить, а ведь речь идет о событиях, принципиально важных в том числе для его собственной судьбы.

Единственный представитель рассматриваемой группы, который имеет довольно подробную историю жизни и охотно делится со всеми богатыми воспоминаниями, — Аметистов. Однако эти рассказы насыщены настолько исключительными друг друга фактами, что их никак нельзя признать достоверными. Аметистов придумывает особую версию прошлого, чтобы наладить отношения с каждым собеседником. При знакомстве с аристократом Обольяниновым он представляется Павлом Федоровичем Путинковским, беспартийным и бывшим дворянином, но после того, как понимает, что подлинная фамилия ему выгоднее, опять становится Александром Тарасовичем Аметистовым, а заявленное прежде имя объясняется как сценический псевдоним, то есть герой начинает выдавать себя за артиста. Для того, чтобы сблизиться с графом, он называет свою фамилию известной, говорит, что в семье «многие представители расстреляны большевиками» (Т. 5, С. 72), описывает и сомнительное имение с семью белыми колоннами, племенной скот и кирпичный завод, а перед председателем домкома Аллилуйей превращается в старого закройщика, бывшего партийного и старого боевика, надевает медальон, который только что был снят перед графом. Обе автобиографические версии Аметистов развивает параллельно: притворяясь представителем простого народа перед управдомом, он не забывает комментировать свои реплики Обольянинову: «Деван ле жан (*Не при чужих — Л. В.*). Хитрость» (Т. 5, С. 73). Рассказывая о своем прошлом Алле, он предстает еще в одном облике — бывшим кирасиром, при знакомстве же с Гусем превращается в этнографа, который странствовал, взял китайца в лакеи, поработал у Пакэна в Париже, и даже «потерялся при дворе» (Т. 5, С. 358). Пестрое прошлое персонажа при всей его фантастичности является, видимо, не до конца выдуманным, а в чем-то опирается на его реальный жизненный опыт, но в какой мере — установить нельзя. Преобладание вымысла в воспоминаниях, как и их полное отсутствие у других героев рассматриваемой группы, дает Аметистову возможность избежать неприятных отголосков былого в настоящем, избавиться от любых прежних проблем. Он парадоксальным образом способен корректировать самые непоправимые события, просто игнорируя эти факты: Зоя говорит Аметистову, что читала о его расстреле в Баку, не обсуждая достоверности этого известия, герой возражает: «Пардон-пардон. Так что из этого? Если меня расстреляли в Баку, я, значит, уж и в Москву не могу приехать? Хорошенькое дело. Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно» (Т. 5, С. 67). В отличие от Зои или Обольянинова, которые мучаются из-за утрат, он освобождается от прошлого и легко устраивает себе выгодную жизнь.

2.1.3. Отсутствие национальной идентичности

Игнорируя категорию памяти, представители рассматриваемой группы персонажей независимы не только от временных, но и от пространственных привязанностей. Они легко приспосабливаются к любой этнической и географической среде. У них нет национальной идентично-

сти. Они чувствуют себя на своем месте везде, где можно найти себе выгоду. Тальберг, носитель русского имени, немецких отчества и фамилии, живущий в русской семье и служащий полковником генштаба украинского гетмана, накануне нападения Петлюры на Киев, уезжает в Берлин, но не сумев там удачно устроиться, он в конце пьесы отправляется на Дон в добровольческую армию, которая как наследница российской армии видит в Германии врага. Как видим, герой не проявляет верности или хотя бы привязанности ни к какой национальности, стране или государственной системе. Какой власти служить, для него безразлично, умея приспособливаться, он всегда «прекрасно в курсе дела» (Т. 4, С. 380).

Комический вариант фигуры космополита Булгаков создает в образе «тараканьего царя». Это, видимо, еврей, знающий на опыте, что безопаснее и выгоднее числиться венгерцем, перебравшийся из России в Турцию, где устроил «Невиданное нигде в мире русское придворное развлечение» (Т. 5, С. 269) — тараканьи бега (на самом деле вовсе не русские и, действительно, невиданные) для людей разных наций — англичан, итальянцев, турок, французов, русских беженцев и жуликов «интернационального типа». Говорит он на макароническом жаргоне, странной смеси языков — русского, французского, итальянского и английского. Туманность национальной принадлежности избавляет его от обязанности сочувствовать обнищавшим соотечественникам и позволяет успешно обогащаться за их счет, да и вообще на любой земле.

В той же пьесе «Бег» Корзухин, занимавший в России высокую государственную должность, потерпев огромные убытки во время гражданской войны и понимая, что пытаться восстановить свое положение значит рисковать жизнью, восклицает: «Сумасшедшая страна! <...> Итак! Прощай, единая, неделимая РСФСР, и будь ты проклята ныне, и присно, и во веки веков...» (Т. 5, С. 256). Поселившись в Париже, в собственном доме со внушительно обставленным кабинетом, он стремится совершенно порвать с родиной и превратиться в местного жителя, и это дается ему легко: «связей с Россией никаких не имею и не намерен иметь. — сообщает он Голубкову, — Полгода, как принял французское подданство» (Т. 5, С. 284). Переименовал своего слугу из Антона в Антуана, Корзухин заставляет его даже наедине с собою говорить по-французски и очень недоволен, что тот сопротивляется и не проявляет успехов (Т. 5, С. 283). Без национальной идентичности Корзухину легко влиться в парижскую жизнь, окружая себя французскими знакомыми и собираясь жениться на русской эмигрантке, которая тоже приняла французское подданство. «Ах, молодой русский!» (Т. 5, С. 285) — снисходительно и пренебрежительно обращается он к своему соотечественнику Голубкову, посреди разговора с которым демонстративно кричит в окно: «Вив ла Франс (*Да здравствует Франция — Л. В.*)!» (Т. 5, С. 286). В отличие от своего хозяина, лакей с удовольствием признает свое происхождение:

Голубков. А я вас принял за француза. Вы русский, да?

Антуан. Так точно! Я — Грищенко» (Т. 5, С. 283).

2.1.4. Ослабление родовых связей

Отсутствие пространственно-временных привязанностей ослабляет и родовые связи, делает рассматриваемых героев свободными от брачных уз. Ценив комфорт семейного дома, испытывая потребность в бытовой опеке, умея оценить женскую красоту, они либо холосты (во всяком случае, ничего не говорится об их браке), либо без раздумья и особенного сожаления порывают со своими женами, когда обстановка оказывается опасной. Ощущая приближение угрозы, Тальберг дважды покидает Елену в осажденном городе (между прочим, демонстрируя ей при этом свою ревность), Корзухин дважды отрекается от Серафимы, зная, что этим обрекает ее на смерть (подробнее см. главу 3).

2.1.5. Социальная и политическая изменчивость

Следующий признак персонажей рассматриваемой группы — неопределенность или непостоянство социального положения, профессиональных занятий или политической позиции. Мы уже говорили о том, как поочередно служит разным властям Тальберг. Интересно, что в конце второй редакции пьесы «Белая гвардия», он совершал еще одно политическое перевоплощение: «Гетманщина оказалась глупой опереткой. Я решил вернуться и работать в контакте с Советской властью. Нам нужно переменить вехи» (Т. 4, С. 639). Такой поворот очень органичен для героя и исключен Булгаковым из окончательной версии «Дней Турбиных» по требованиям цензуры: присутствие Тальберга позорило бы любое советское учреждение в мнении публики. Тихий, начальник контрразведки, в военное время допрашивает арестованных не для того, чтобы принести пользу белому движению, а для того, чтобы иметь компрометирующие материалы, шантажируя которыми можно получить большие деньги. Если правдиво его признание в том, что он выпускник Петербургского университета, то картина еще более осложняется: значит Тихий прежде не был жандармским чиновником или военным. Архиепископ Африкан, забыв долг пастыря, ведет себя не так, как следовало бы, священнослужителю: дважды он оставляет на произвол судьбы своих духовных детей, спасая жизнь и имущество: ускакал в двуколке из монастыря перед приближением красных войск и внезапно исчез при посадке на корабль в Севастополе, когда к городу подходит армия Буденного. Всем подобным персонажам легко отказаться от своего профессионального долга или от общественных обязанностей во имя выгоды или личного самосохранения. Во время катастрофы эти герои часто бросают своих подчиненных или же тех, кто рассчитывают на их помощь. При этом они снимают с себя ответственность за этот поступок. Если Корзухин в цитированном выше монологе перекладывает вину за его отречение от Серафимы на целый ряд внешних обстоятельств и посторонних лиц, то Тальберг, уже окончательно принявший намерение бежать из Киева без жены, вынуждает Елену,

чтобы это его решение сформулировала именно она, что должно полностью успокоить совесть героя, в том случае, если она вдруг обнаружится.

Социальная изменчивость присущая управдому Аллилуе, который находит общий язык и с Зоей, которую почтительно вспоминает в ее дореволюционном статусе, и с представителями советской власти, то есть способен ужиться при любом начальстве. Уже говорилось о невозможности установить не только профессиональную, но и сословную принадлежность неуловимого Аметистова. Не имея определенного постоянного рода деятельности (даже профессия шулера, которой он явно владеет вряд ли является единственной), он может в любое время при любой власти устроиться на любое место работы и, получив деньги у красных, эвакуироваться к белым, и потом, наоборот, безнаказанно вернуться, умея «нырять при советском строе» (Т. 5, С. 343). Как отмечает Баринава, Аметистов «неоднократно меняет свою политическую принадлежность — пародия на неприятие перемен Обольяниновым»¹⁶². «Порядочному человеку при всяких условиях существовать возможно, — возражает Аметистов графу на суждение о том, что при советской власти порядочным людям нельзя существовать, — Я — порядочный, однако же существую. Я, извините за выражение, в Москву без штанов приехал» (Т. 5, С. 99). Не менее трудно определить, каково было прежнее социальное положение Артура Артуровича, и чем он занимался до открытия тараканьих бегов (наличие реального прототипа, как и в случае иных персонажей, не существенно, поскольку могло быть неизвестно зрителю).

Переменчивость, неустойчивость поведения, речи, позиций анализируемых персонажей подчеркивается именами. Интересно, например, что такую фамилию Аметистову автор пьесы дал недаром, ведь аметист называется камнем-хамелеоном, поскольку его «окраска способна меняться от бледно-фиолетового до насыщенно пурпурного цвета»¹⁶³. Противоречие несет в себе и фамилия «Тальберг», первая часть которой переводится как «долина», а вторая — как «гора». Знаменательно, что Булгаков не называет после списка действующих лиц Елену по фамилии мужа, что свидетельствует о большей близости героини именно к братьям, а не к супругу.

2.1.6. Черты оборотничества

Если взглянуть на образы героев рассматриваемой группы с точки зрения мифопоэтики, то у них явно обнаружатся черты оборотничества — уподобления мертвецу, нечисти (Тихий и его помощники, отчасти Африкан, Аметистов, обладающий очевидными признаками трикстера) или отвратительным хтоническим животным (см. раздел 2.3.8). Показательна характеристика

¹⁶² Баринава К. В. Проявление карнавализованного сознания в отечественной драматургии 1920-х годов. С. 115.

¹⁶³ Аметист // Энциклопедия. Символы и знаки. [Электронный ресурс] URL: <http://sigils.ru/guards/amethyst.html> (дата обращения: 08. 01. 2019).

Корзухина: «Это необыкновенно европейского вида, бритый и красивый, но ртом несколько похожий на жабу человек лет сорока пяти, в очках в широкой оправе, в очень дорогой шубе, в боярской шапке, в перчатках и с портфелем» (Т. 5, С. 239). Кроме сходства с амфибией, отметим двойственность образа: очень европейский человек носит русскую боярскую шапку, одет как барин, несет портфель — атрибут делового человека. Облик персонажей является мерцающим и зловещим.

2.1.7. Мещанский релятивизм

Как видно, для мировоззрения рассматриваемых персонажей характерен мещанский релятивизм. Они не придерживаются постоянных ценностей ни в морали, ни в политике, ни в иных сферах жизни. Не высказываясь относительно своих идейных взглядов, поступками и словами они демонстрируют слабый интерес к окружающему миру, к общественным проблемам, имморализм (пренебрежение традиционными нравственными ценностями во имя личных интересов). Им важно, чтобы ничто их не беспокоило, никто не вмешивался в их жизнь. Они не способны на сочувствие. Будучи эгоистами, рассматриваемые герои часто жестоко и безразлично относятся не только к окружающим в целом, но и к наиболее близким, казалось бы, людям.

Показательно, как меняется речь Аметистова, обнаружившего труп Гуся: «Борис Семенович. Пардон, пардон. Лежите? Ну, лежите, лежите, только как же это он вас одного оставил? Вы с непривычки можете перекурить. Ну вот, и ручка холодная. А-а? Что-о?! Сукин кот! Бандит! Этого в программе не было. Как же теперь быть? Все засыпались разом, крышка, гроб! <...> А я-то идиот! Что теперь делать, дорогие товарищи? Деньги на текущем. Завтра его хватятся. Вот тебе и Ницца, вот тебе и заграница. Аминь! Чего же это я сижу? А? Ходу! Верный мой товарищ, чемодан. Опять с тобою вдвоем, но куда? Объясните мне, теперь куда податься? Судьба ты моя, судьба! Звезда ты моя горемычная! Прикупил к пятерке — дамбле. Ходу! Ну, Зочка, прощай! Прощай, Зойкина квартира!» (Т. 5, С. 124). Угодливая заботливость о Гусе, как только выясняется, что с тем, действительно, случилось несчастье, сменяется циничными проклятиями в его адрес, гораздо более искренними. Убитый не вызывает в Аметистове никакого сострадания. Если это можно объяснить личной неприязнью героя к покойнику, который мог быть ему чужд и психологически, и социально, то прощание с Зоей, пусть ласковое, но заочное, риторическое, показывает, что Аметистов тревожится только за себя. Родственницу и компаньонку, которая, хоть и с расчетом, приютила его в трудную минуту, герой не просто бросает в момент опасности, спасаясь сам, но даже не предупреждает ее о беде. Во второй редакции эта черта усиливается. Аметистов напоследок грабит кухню. В цитированном монологе не сказано, что он взломал шкатулку с деньгами, вероятно, украл у Зои деньги Херувим. В новой редакции в монолог Аметистова добавлена ремарка: «вбегает в спальню Зои, открывает письменный стол, берет от-

туда какие-то бумаги и деньги, прячет в карман» (Т. 5, С. 374). Переодевшись затем в первоначальный свой костюм сомнительной личности, герой заочно прощается с кухней гораздо циничнее, чем прежде: «Прощай, Зоя, прости! Иначе я поступить не мог! Прощай, Зойкина квартира!» (Там же).

Во всех авторских инсценировках «Белой гвардии», как им в самом романе, муж и братья Елены очень холодно относятся друг к другу, но в то время как Турбины разделяют волнение сестры, ожидающей в опасную пору возвращения Тальберга, он, покидая жену и ее родственников накануне битвы, переживает только о том, чтобы сохранить от их притязаний свою половину квартиры. Через два месяца, узнав о гибели Алексея и ранении Николки, Тальберг не выражает утешения или сожаления, а поучает и оправдывается «ведь я же предупреждал. Ты помнишь? <...> ведь я же не виноват во всей этой истории» (Т. 4, С. 380). Турбины — его собственники и сослуживцы, люди, с которыми он прожил несколько лет, не воспринимаются им как «свои» ни по какому признаку, в еще большей мере подобное отношение распространяется на прочих действующих лиц пьесы. «Я так и знал! — говорит Тальберг, узнав о приезде Лариосика, — Недостаточно одного сеньора Мышлаевского. Появляются еще какие-то житомирские кузены» (Т. 4, С. 313). На попытки Елены похвалить Мышлаевского иронически замечает: «Замечательно хороший! Трактирный завсегда» (Там же), о Шервинском же прямо сообщает: «Видишь ли, моя дорогая, он мне не нравится» (Т. 4, С. 315).

Собственную попытку повести себя иначе, проявить привязанность к близким и ответственность за них герои выделенной нами группы старательно пресекают. «Товары погружены, деньги все переведены, спрашивается, чего меня черт понес во дворец? Одному бесноватому жаловаться на другого? У меня у самого, кажется, начинается помутнение мозгов. Действительно, пирамидон нужен. Что такое? Ну, погибла Серафима Владимировна! — размышляет Корзухин о судьбе жены, — Ну, царство небесное. Что же прикажете, чтобы я из-за нее лишился» (Т. 5, С. 256).

Единственная ценность, которую явно признают как неколебимую и важнейшую все представители выделенной нами группы — их частная материальная выгода. Их привлекают только материальное благополучие, даже роскошь, комфорт, уют, чувственные удовольствия, почет и власть. Отметим, что само по себе это качество не оценивается не только остальными персонажами, но даже и самим драматургом как отрицательное, ведь и они также не отказываются от уютной жизни, красивой одежды, вкусной еды и т. п. Напротив, для писателя материальный быт всегда имел большое значение. В воспоминаниях современников не раз упоминается, как он тратил большие деньги на эти вещи¹⁶⁴. В булгаковском представлении идея налаженной повседневной жизни тесно связана с такими понятиями, как покой и гармония (подробнее

¹⁶⁴ См.: Воспоминания о М. Булгакове. С. 145–147, 350.

об этом мы сказали в главе об оппозиции «дом — мир»). По мнению писателя, вне материального, телесного невозможно нормальное существование духовного, их качественное состояние взаимообусловлено. Однако это не означает, что комфорт и роскошь приемлемы в качестве главной жизненной цели для Булгакова.

Все действующие лица, хотя бы до некоторой степени симпатичные писателю, его читателям и зрителям, не ограничиваются материальными потребностями и запросами, для них всегда значимы и ценности духовные. Общеизвестный пример — проповеди профессора Преображенского в повести «Собачье сердце». Он упорно доказывает, что бытовой комфорт — не роскошь, а необходимое естественное условие нормального существования. Однако, не отказывая себе в чувственных удовольствиях, профессор не в них видит цель своей жизни. Он стремится (пусть ошибочно, но искренне и благородно) к научным открытиям ради улучшения человеческого рода. Аналогичные примеры мы легко найдем и в романе «Мастер и Маргарита», и в новеллистике, и в драматургии Булгакова.

Иначе оценивается циничная позиция персонажей, ориентированных лишь на обретение материальных благ и на индивидуальное самоутверждение за счет ближнего, нередко ценой жизни последнего. Мы уже говорили о расчетливости Тальбрга, Аметистова, Артура Артуровича, Тихого. Откровенным выражением жизненного кредо всей этой группы служит знаменитая баллада доллару, произнесенная Корзухиным в его парижской квартире перед нищим Голубковым. Именно потому релятивизм жизненной позиции перечисленных героев мы и определили как мещанский: они переосмысливают понятия любого порядка и радикально меняют свои точки зрения на окружающее, основываясь на бытовых интересах.

В тех экстремальных обстоятельствах, в которых протекает действие пьесы, крайний эгоизм персонажей не позволяет им кого-либо идентифицировать как своего, держаться за что-либо, не имеющее материальной ценности, как за свое. В целом, к окружающим они относятся как к потенциальному противнику, который угрожает их благополучию, и принимают меры защиты против него. При этом они готовы, в случае необходимости, признать в каждом представителе этой враждебной реальности своего, приспособиться к чему угодно, если это несет бытовую выгоду.

Итак, для целой группы действующих лиц произведений Булгакова 20-х гг. оппозиция «свое — чужое» оказывается неактуальной в том смысле, что они не руководствуются данными понятиями в своих поступках. Это, впрочем, не значит, что они совершенно вне данной оппозиции поскольку именно такой подход к жизни очень остро воспринимается прочими героями, которые испытывают по отношению к рассматриваемым фигурам чувство отчуждения, сопровождаемого резкими характеристиками. «А он, — говорит о Тальберге его жене поручик Шервинский, — рядом с вами — вешалка, карьерист, штабной момент» (Т. 4, С. 330). «<...> я ду-

маю, господин Корзухин, — восклицает Голубков, — что вы самый омерзительный, самый бездушный человек, которого я когда-либо видел» (Т. 5, С. 286). Артура Артуровича осыпают бранью на всех языках по очереди (Т. 5, С. 270-271). Нередко зритель ощущает в подобных репликах отзвук авторского голоса, хотя это и недоказуемо по самой природе драмы. Конечно, создавая своих циничных релятивистов и показывая реакцию на их поступки, драматург рассчитывает на реакцию зрителя, для которого, как и для него самого, категории «свое» и «чужое» небезразличны, так что антипатия к персонажам, охарактеризованным в этой главе, естественна, их осуждение как «чужих» по отношению ко всем людям вообще тщательно подготовлено писателем.

Правда, степень отчуждения представителей рассматриваемой группы различна. Здесь есть имморалисты, встающие по ту сторону добра и зла в самых трагических обстоятельствах настолько серьезно, что фактически выступают в функции мелодраматического злодея. Мало вероятно, чтобы публика испытывала к Тальбергу, Корзухину, Тихому что-либо, кроме неприязненных чувств. В карнавальном по своей природе художественном мире Булгакова такого рода герои являются агелластами, серьезными и мрачными эгоистами, которые не разделяют настроений коллектива и не способны чувствовать радость бытия и душевного единения с ближними. Поэтому при последнем появлении на сцене они подвергаются публичному поруганию и унижению.

Иначе воспринимаются комические персонажи — Артур Артурович и Аметистов. Этим авантюристам присуще творческое начало, они умеют устраивать карнавальные сцены для веселья окружающих, легко относятся к жизни, потому и насмешка над ними окрашена в мягкие тона. При всей своей беспринципности люди такого склада склонны вызывать симпатию, а иногда и восхищение своей изобретательностью, даже талантом. Особенно сказанное относится к Аметистову. Он не ставит себя выше остальных, способен к самоиронии, имеет пусть пошло-ватый и бытовой, но не лишенный обаяния идеал: жизнь в Ницце. Когда они с Обольяниновым разговаривают об этом городе, Аметистов трогательно вспоминает: «Я тоже, конечно, бывал, но только в глубоком детстве. Моя покойная матушка, помещица, возила меня. Две гувернантки с нами ездили, нянька. Я, знаете ли, с кудрями. Интересно, бывают ли шулера в Монте-Карло? Наверное, бывают» (Т. 5, С. 100). Несмотря на грубо материальный интерес к французским курортам, проявляющийся в конце реплики, в мечтах Аметистова много сентиментальности, которую нет оснований считать совершенно фальшивой. Правда ли то, что он рассказал, нам трудно судить. Однако не исключено, что доля истины здесь есть, ведь Зоя Пельц принадлежала до революции к состоятельному кругу. Возможно, ее родственника в детстве возили куда-то за границу или, по крайней мере, на курорт. Смутные, но приятные детские воспоминания постепенно и сформировали идеал Аметистова. Тот субтропический город, куда стремится этот

одаренный авантюрист, вероятно, так же далек от настоящей Ниццы, как Рио-де-Жанейро Остапа Бендера не тождественно реальному бразильскому порту. Для обоих героев это недостижимый мир материального благополучия, безделья, покоя и невыразимой красоты. В реальных городах обоих плутов, несомненно, ожидают те же проблемы, что и на родине. Однако сама способность мечтать, пусть и на не самые возвышенные темы, причем без демонической агрессии, в которую впадает Корзухин, восхваляя доллар, также вызывает к Аметистову, как и к Бендеру, симпатию читателя. Мечты о Ницце (как и шулерские навыки) роднят Аметистова с героем совсем иного плана, нежели Тальберг, Корзухин — с генералом Чарнотой, надеющимся добраться до экзотического города Мадрида, страстным игроком, но гораздо более чутким к окружающим. Заметим, что отношение к авантюристу «Зойкиной квартиры» заметно смягчает лейтмотив сентиментальной инфантильности, периодически пародийно сопровождающий Аметистова. Еще до беседы о Ницце, при первом появлении героя на сцене «голос тонкий и глупый поет под аккомпанемент разбитого фортепиано: “Вечер был, сверкали звезды, / На дворе мороз трещал/ Шел по улице...”» (Т. 5, С. 65). Эти строки известной рождественской песенки на стихи К. А. Петерсона («Сиротка»)¹⁶⁵. С одной стороны, параллелизм ситуаций создает гротескное уподобление цветущего здоровьем афериста средних лет нищему малютке, умирающему от голода и холода, а эффектную и расчетливую хозяйку модного ателье — милосердной старушке-спасительнице. С другой стороны, здесь есть и серьезный, пожалуй, печальный подтекст — намек на то, что у бесконечно странствующего Аметистова довольно сложная судьба. Сирота без дома, вечный бродяга — вот его предначертанная участь (ср. цитированный выше последний монолог Аметистова у трупа Гуся). Итак, Булгаков в данном случае создает образ, вызывающий неоднозначную реакцию, совмещающую целый спектр настроений от иронии до сочувствия.

На основании выделенных нами признаков в рассматриваемую группу следовало бы включить некоторых действующих лиц пьес 20-х гг., которых мы, однако, не упомянули. Это, например, Шервинский («Дни Турбиных») и Люська («Бег»). С таким выводом, однако, никак нельзя согласиться.

Поручик Шервинский — эгоцентрик и позер, озабоченный своим успехом у окружающих, кем бы они ни были. Он карьерист, служащий адъютантом гетмана, которого презирает, пытается разубедить сослуживцев в том, что император Николай II расстрелян большевиками, призывает драться за царя, но в решительный момент при штурме петлюровцами Киева готов бежать, подобно Тальбергу, вместе с гетманом в Германию, забыв воинский долг. Этот офицер,

¹⁶⁵ Петерсон К. А. Сиротка // Русская поэзия детям / Сост. Е. О. Путилова: В 2 т. Т.1. СПб.: Академический проект, 1997. С.148–149.

готовый защищать на дуэли свою честь, ради выгоды или даже просто для того, чтобы произвести эффект на собеседников, постоянно готов солгать, более того: он крадет забытый гетманом золотой портсигар, а в конце пьесы не только внешне преобразуется до неузнаваемости (сбрасывает бакенбарды и переодевается то в ветхое пальто, то во фрак), но и легко меняет профессию: из офицера становится оперным певцом. Для большинства представителей его среды такой поступок был в те времена категорически неприемлемым. Вспомним, что еще полвека тому назад офицер Гурмыжский, сделавшийся актером Несчастливцевым, воспринимался как человек, опозоривший свой род («Лес» А. Н. Островского). В провинции нравы были еще довольно консервативными, и перевоплощения Шервинского ради самосохранения и благополучия, в сознании окружающих, недалеко отстояли от плутовства Тальбергов и Аметистовых.

Между тем, мещанином-иммориалистом Шервинский все же не является. Перечисленные выше черты — не сущность его натуры, а скорее юношеские заблуждения. У него есть система духовных ценностей, в которой очень важное место занимает понятие «свой» и, следовательно, недопустимость предательства. Показательно, что он не уехал с гетманом не только и не столько потому, что ему не предоставили официальной должности и удобного места в поезде, а ради любви к Елене, которая не остановила ее мужа, даже вопреки его ревности к Шервинскому. Этот вспыльчивый и самолюбивый молодой человек готов ради возлюбленной не только рисковать собою, но и менять характер, причем изживая как раз черты, прежде помогавшие выгодно приспособляться и воспитывая в себе те, которые ценятся в той среде, которую он признал «своею» именно как среду единомышленников и сочувствующих друг другу людей. Такой душевной эволюции Шервинского содействовала гибель Турбина, предупрежденного им об опасности, но не бросившегося спасаться, пока им был не до конца исполнен его офицерский долг. Хотя вины молодого адъютанта в этом не было, ведь он как раз повел себя не как Аметистов и тому подобные персонажи. Напротив, раньше, чем бежать из гетманского дворца, Шервинский оповестил знакомых офицеров о произошедшей катастрофе, но все же поведение командира, который в таких обстоятельствах о себе думал в последнюю очередь, поразило Шервинского и привело к тому, что эгоистическое начало стало в нем уменьшаться. Подробнее об этом герое см. в разделе 3.3.

Вообще, при внешней изменчивости, герои выделенной группы психологически статичны, их характер не эволюционирует, это один из дифференциальных признаков, по которому различаются действующие лица булгаковских пьес. Только те, кто не имеет в мире ни чужих, ни своих, а сам по себе стремится к материальной выгоде, всегда остается равен сам себе. Те, кто оказывается в борьбе на стороне какой-то группы героев, неизбежно что-то утрачивает и что, то обретает.

Люси Корсакова, губернаторская дочь, сначала совершила вряд ли одобренный ее средой поступок: стала полковой женой генерала, и не очень понятно, по любви ли или в поисках безопасности и относительного благополучия в условиях войны и разрухи. Не найдя того, что искала, она расстается с Чарнотой, заявляет, что ненавидит всех русских (Т. 5, С. 276), поселяется у Корзухина и, подобно ему, готова порвать и с прошлым, и с родиной, превратиться во француженку Люси Фрежоль, не связывать себя чувствами подчинившись расчету. Парижский эпизод, однако, показывает, что уничтожить память, любовь к Чарноте, которая, как выясняется в течение действия, была вовсе не показной, жалость к Голубкову и Серафиме, внутренняя порядочность, как ни странно это звучит, не позволили Люське предать людей, с которыми она разделила их «хождения по мукам», хотя это и нанесло ущерб ее будущему богатству. Напутствия Люськи: «Чарнота! <...> Прощай! Прощай! Голубков! Береги Серафиму! Чарнота! Купи себе штаны!» (Т. 5, С. 293) — свидетельствуют о ее сопричастности миру главных героев «Бега», о том, что ее нельзя считать вечной искательницей благополучия. Взаимное ее счастье при Корзухине представляется очень гипотетическим, потому что это не результат очередного плутовства, а поступок женщины, сломленной борьбой за существование, не нашедшей поддержки и внешне сдавшейся, но все же сохранившей до какой-то степени верность нравственным принципам. К фигуре Люськи мы вернемся в разделе 3.3.

Итак, в пьесах Булгакова 20-х гг. появляется особая категория героев, стоящих вне оппозиции «свое — чужое», формирующей драматический конфликт. Для современной писателю литературы это случай редчайший. Даже там, где возникали подобные фигуры, их непричастность к одной из сталкивающихся на сцене групп оказывалась недолгой или мнимой. Большинство персонажей, попав в ситуацию, когда противоречия более высшего, не бытового порядка раскалывают семьи, любовные пары, компании товарищей, сословные, профессиональные и прочие привычные объединения людей, считавших друг друга близкими. Их политический, этический, философский выбор становился мучительным. Родственники, друзья, любовники, соотечественники, сослуживцы, представители одного поколения, нации и т. д. долго не могли определиться свои или чужие им те, кто казался таким всегда. Однако такое решение все же принималось на протяжении пьесы, и герой оказывался не одиноким свидетелем, стоящим по ту сторону борьбы враждующих сил, но обретал свое место среди людей, подобных ему по жизненной позиции. Это могло произойти накануне или в самый момент гибели, что придавало ей высокий трагический смысл. Такой принцип в драматургии 1920–30-х гг. прослеживается даже в сложнейших случаях колебаний и сомнений. Так, артистка Елена Гончарова («Список благодеев» (1931) Ю. К. Олеси) не может определить свое место в одной из не тождественных друг другу пар, коллективов: представители старого и нового мира, русские и европейцы, романтики и прагматики, творцы и обыватели, созидатели и потребители, протестующие и по-

корные и т. д. Героиня причастна каждой из этих групп, а ведь они существуют во взаимном непримиримом противостоянии. Система ценностей героини колеблется, списки преступлений и благодеяний соперничают на равных с переменным успехом как одинаково авторитетные. Только в момент катастрофы один из них побеждает, и Гончарова осознает свою неразрывную связь с теми группами, чье мировоззрение выражает список благодеяний, и непреодолимую ненависть к их врагам. Это катартическое состояние приводит к преодолению гнетущего одиночества и к сопричастности миру единомышленников, но осуществимо все это оказывается лишь в момент жертвенной гибели.

В пределах жесткого противопоставления «свой — чужой» действуют и многочисленные обыватели-приспособленцы, изображавшиеся ранними советскими сатириками. Так, эффективные примеры социальной мимикрии выведены в «Клопе» Маяковского. Олег Баян, пропагандист революционного быта, бывший домовладелец, способен устроить праздник, который пришелся бы по вкусу и революционному пролетарию, и буржуа, тоскующему по светской жизни, недоступной ему как прежде, так и теперь. Вот знаменитый проект «красной» свадьбы Присыпкина: «Невеста вылезит из кареты — красная невеста... вся красная, — упарилась, значит; ее выводит красный посаженный отец, бухгалтер Ерыкалов, — он как раз мужчина тучный, красный, апоплексический, — вводят это вас красные шафера, весь стол в красной ветчине и бутылки с красными головками»¹⁶⁶. Традиционная свадебная церемония приспособляется к новым идеологическим канонам примерно так же, как в известный романс: «У церкви стояла карета. / Там пышная свадьба была» — персонаж Маяковского внес современный колорит: «Съезжались к загсу трамваи — / Там красная свадьба была»¹⁶⁷. Как Аметистов или другие булгаковские авантюристы, Олег Баян может приспособляться к любой власти к любым условиям, к любой среде, но только в прошлом и настоящем. В утопическое будущее автор не допускает Олега Баяна, погибшего в символическом пожаре, как и все прочие мимикрирующие мещане. Единственный человек этого склада, который уцелел, Присыпкин, может быть во многом соотнесен с проанализированными в этой главе действующими лицами пьес Булгакова. Он тоже легко порывает с прошлым, отказывается от национальной и социальной идентичности, меняет имя, превращаясь из Вани Присыпкина в Пьера Скрипкина, из рабочего делается нэпманом, безжалостно оставляет возлюбленную, обрекая ее на самоубийство. Однако попадая в счастливое будущее, герой присутствует там исключительно как экзотический реликт, музейный экземпляр. Он испытывает чувство глубочайшего одиночества, не находя способов приспособиться к этой совершенно чуждой ему реальности. В финале, увидев в зрительном зале публику, он с восторгом и отчаянием кидается к ней через рампу: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда?

¹⁶⁶ Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 11. М.: Гослитиздат, 1958. С. 224.

¹⁶⁷ Там же. С. 239.

Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю?! Граждане!»¹⁶⁸

Даже такой, казалось бы, самодостаточный, противостоящий окружающей реальности и живущий по собственным законам персонаж ранней советской эпохи как Остап Бендер, свысока и без симпатии смотрящий на людей, нуждается в «своем круге» компаньонов. От них в обоих романах И. Ильфа и Е. Петрова герой получает больше вреда, чем полезной помощи, Бендер не испытывает к ним ни уважения, ни любви, но сквозь пренебрежение к Ипполиту Матвеевичу в «Двенадцати стульях» и тем более к «мулатам» Балаганову, Паниковскому и Козлевичу в «Золотом теленке» ощущаются неожиданные для такой натуры, как Остап, чувство корпоративности, причастности к общему делу («концессии» «предприятию»), привязанность к спутникам, совместно с ним переживающим невзгоды, даже некая теплота.

Булгаковские герои, выделенные нами в особую группу, не испытывают потребности в единении с другими людьми, но и на одиночество они не обречены. В отличие от Маяковского, автор «Зойкиной квартиры» и «Бега» не питает оптимистических иллюзий на исчезновение типа имморалиста-приспособленца. Его герои обладают еще большими способностями к выживанию, чем символический клоп. Это вечный тип.

Создавая его, драматург имел предшественников в русской литературе. Речь идет не о персонажах, выражающих философию эпохи модерна, вроде Санина из одноименного романа М. Д. Арцыбашева. Их ницшеанский имморализм, противостоял обывательской морали с мечтами о материальном успехе. В качестве предшественников рассматриваемых в этой главе героев в первую очередь вспоминаются Хлестаков («Ревизор») и, особенно, Чичиков («Мертвые души») Н. В. Гоголя. Эти самодостаточные герои-эгоцентрики не включаются в конфликты прочих действующих лиц, хотя оказывают заметное влияние на их судьбы. Изменчивость обоих гоголевских персонажей поразительна, ведь они, точно зеркало, отражают каждого из своих собеседников, и потому обеспечивают себе благополучное существование при любых обстоятельствах — Хлестаков бессознательно, а Чичиков намеренно (этим он сближается с булгаковскими героями). Еще значительно представляется сходство рассматриваемого типа с самыми знаменитыми плутами русской драматургии середины XIX в. — Тарелкиным («Смерть Тарелкина») А. В. Сухова-Кобылина, Глумовым («На всякого мудреца довольно простоты») и, особенно, Подхалюзиным («Свои люди — сочтемся») А. Н. Островского. Их цели и манера поведения, замкнутость и холодное безразличие к самым близким людям, которое позволило Подхалюзину даже опровергнуть вековую народную мудрость, все это ставит перечисленных персонажей вне оппозиции «свое — чужое» и обнаруживает тот же обывательский релятивизм, который предстает в произведениях Булгакова.

¹⁶⁸ Там же. С. 273.

Герои рассматриваемого типа, даже если стоят в центре пьесы, выполняют обычно служебную функцию изобличителя нравов, тех скрытых социальных и психологических черт, которые невозможно выявить без участия постороннего лица, оказывающегося «по ту сторону» общепринятого добра и зла в силу своего беспредельного эгоцентризма. Аналогичным образом использует героев данного склада и Булгаков. Они выступают катализаторами процессов, сталкивающих группы действующих лиц, оттеняя своим релятивизмом ценности, являющиеся истинными для драматурга. Находясь одновременно в центре действия и вне оппозиции «свое — чужое», они содействуют тому, что это противопоставление оказывается одним из маркированных в проблематике пьес Булгакова 20-х гг.

2.2. Показатели идентификации «своего»/«чужого»

Люди используют в процессе межличностного взаимодействия разные средства, чтобы определить, свой перед ними или чужой. В качестве опознавательных знаков, по которым осуществляется дифференциация, может служить практически все: внешность, одежда, манеры, речь, вкусы, привычки, знания, навыки и т. д., как только складываются обстоятельства, при которых данный аспект привлекает к себе внимание и приобретает дополнительную, символическую смысловую нагрузку. Одни элементы маркированы традиционно и широко распространены как критерии оценки, так как обусловлены представлениями, которые бытуют в конкретной культурной среде (национальной, социальной, профессиональной, возрастной и т. д.) и разделяются всеми членами данного коллектива или, по крайней мере, их большинством; другие выступают в этой роли индивидуально, поскольку отражают вкусы, склонности, пристрастия отдельных лиц.

2.2.1. Внешность¹⁶⁹

Внешность человека обычно соотносят с его характером, поэтому она может влиять на психологическое сближение или взаимное отторжение. Кроме того, она может указывать на возраст, этническую, социальную принадлежность и т. д. Герои Булгакова, как и многие реальные люди, в отношениях с теми, кто мало или вовсе не знаком, первоначально руководствуются впечатлениями от внешности.

В творчестве Л. Н. Толстого, вопреки традиции, особенно массовой беллетристики, физическая красота часто служит знаком отрицательной авторской оценки, тяготение к внешне эффектным людям — заблуждение, предпочтение ложных ценностей истинным. У Булгакова,

¹⁶⁹ Данный раздел основан на статье автора диссертации: Лян Вэйци. Сигнальные функции внешности в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. // LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой, 14–21 марта 2023 года, Санкт-Петербург: Сб. тезисов. СПб: Санкт-Петербургский государственный университет, 2023. С. 122–123.

напротив, красивые люди обычно оказываются в центре внимания, тяготение к ним кажется естественным, и многие персонажи разделяют распространенное мнение о том, что внешность — адекватное воплощение сущности. Такая позиция, конечно, очень субъективна и потому, что не всегда подтверждается фактами, и потому, что представления о красоте различны. Однако в произведениях Булгакова на влечение или неприязнь действующих лиц друг к другу, на их объединение в коллектив, противостоящий остальным, заметно влияют субъективные симпатии, в том числе и к внешности окружающих. Уже по взаимным характеристикам видно, что персонажи прямо связывают наружный облик с внутренним миром человека и, исходя из этого комплексного представления, сближаются или устанавливают дистанцию с кем-либо. Это видно, например, в начале «Зойкиной квартиры», где восприятие сочетания физических и психологических качеств (гораздо больше, чем социокультурных и т. п.) влияет на взаимоотношения хозяйки квартиры и управдома:

Аллилуя. Эх, Зоя Денисовна, эх... какая вы!

Зоя. Что?

Аллилуя. Обаятельная...

Зоя. Ну, будет. К стороне. Дорогой мой, до свиданья. <...> Мне нужно одеваться. Марш. Марш (Т. 5, С. 57). Нужно иметь в виду, что 38-летняя героиня, по мнению автора, «Внешне интересна; вероятно, рыжеватые волосы, коротко острижена, лицо, надо полагать, несколько ассиметрично» (Т. 10, С. 382), а облик управдома неказист. Таким образом, хотя оба персонажа — ловкие плуты, понимающие масштаб друг друга, их наружность контрастна и несоразмерна, как и социальный уровень, несмотря на произошедшие в стране перемены.

В военной среде, к которой принадлежат главные герои «Дней Турбиных», традиционно большое внимание уделяется физической форме, прежде всего именно по ней оценивают потенциального союзника и противника. Здесь культивируется и рыцарственное почитание женской красоты. Тождество внешней и внутренней красоты Турбиных и их ближайшего круга подразумевается, хотя прямо и не декларируется (подробно обсуждать достоинства мужской внешности в этой среде не принято). Косвенным подтверждением может служить роман «Белая гвардия» как претекст пьесы; «голова поручика Виктора Викторовича Мышлаевского... была очень красива, странной и печальной и привлекательной красотой давней, настоящей породы и вырождения» (Т. 4, С. 49). Авторская ремарка в первом действии свидетельствует о том, что «Шервинский небольшого роста, очень красив, с черными баками. Похож на Севильского цирюльника <Булгаков, очевидно, подразумевает не самого цирюльника Фигаро, а романтического графа Альмавиву из оперы Дж. Россини — Л. В.>» (Т. 4, С. 450). Авторскую характеристику подтверждает Елена: «Красив ты, что говорить!» (Т. 4, С. 374).

Зато, во-первых, все члены турбинского дома заявляют себя поклонниками красоты, во-

площением которой выступает для них Елена (как говорилось выше, хранительнице дома как «своего» пространства пьесы). Ею восхищаются не только братья, влюбленный Шервинский, но все посещающие ее дом мужчины:

Мышлаевский. <...> Господа, обратите внимание, не красивая она женщина, вы скажете?

Студзинский. Елена Васильевна очень красивая (Т. 4, С. 323).

Во-вторых, некрасивые внешне (а значит и внутренне) люди отторгаются ими как чужие. Так, в ранних редакциях подчеркивалась физическая непривлекательность Лисовича и его жены. Братья Турбины и Шервинский уподобляют Тальберга крысе («Как две капли. Пенсне, носик острый» (Т. 4, С. 330)), а Елена, хоть и возражает им, но убедительных доводов не приводит, и это дает зрителю основания принять верность сравнения. Уподобление хтоническому животному демонстрирует, что остальным героям Тальберг чужд, его натура кажется нечеловеческой, враждебной с самого начала действия, и именно отвращение к его внешнему виду помогает всем разобраться в том, насколько он в моральном плане далек от семейства его жены и облегчает разрыв. Поклоняющееся Елене ее окружение подчеркивает противоположность, несовместимость героини и ее мужа на основании их духовной несоразмерности, которая прежде всего выражается во внешнем их контрасте. Выше приводилась уничижительная характеристика Тальберга Шервинским, которой противопоставлено восхваление Елены: «Вы посмотрите на себя в зеркало. Вы красивая, умная, как говорится, интеллектуально развитая. Вообще женщина на ять. Аккомпанируете прекрасно на рояле» (Т. 4, С. 330), — восклицает Шервинский.

Эстетический критерий при оценке личности присущ и персонажам «Зойкиной квартиры», поэтому столь важную роль приобретает для многих из них Алла Вадимовна, которую драматург охарактеризовал в письме французской актрисе М. Рейнгардт: «молодая женщина из хорошей семьи. Очень красива» (Т. 10, С. 383). Правда, благоговения перед красотой здесь уже нет, ее стремятся выгодно использовать, но для самых расчетливых персонажей она служит достаточным свидетельством порядочности, душевной чистоты и сердечной склонности. Даже у прагматичного Аметистова красота Аллы Вадимовны и мадам Ивановой (о которой сказано: «очень красивая, надменная женщина», (Т. 5, С. 354)) вызывает восхищение и симпатию (в доступной ему степени):

Ты подумай, — говорит он Зое, — экземпляр какой. Украшение квартиры. Мадам Ивановой панданчик. А Мымра твоя и Лизанька только и умеют визжать.

Зоя. Они — второй сорт.

Аметистов. Так нельзя же, шер маман, все на втором сорте отъезжать (Т. 5, С. 82).

Отрицательные внешние и внутренние качества, вызывающие общее отторжение, прочно связаны и в этой пьесе, что видно на примере авторской характеристики Гуся: «толстый, квадратный, с упрямой челюстью, тусклыми, оловянными глазами, лысоват, невоспитан, нагл» (Т. 5,

С. 381).

Исходя из эстетических впечатлений, большинство действующих лиц прониклось доверием и к Херувиму, который очаровывает всех с первого взгляда. «Ах, какой хорошенький. На херувима похож. Это кто ж такой?» (Т. 5, С. 60) — спрашивает Манюшка Газолина и сразу вступает за незнакомца, который кажется безгрешным, — Что ты его бранишь? Он тихий, как херувимчик» (Т. 5, С. 61). «Вы знаете, — вторит ей Гусь, — если б я верил в загробную жизнь, я бы сказал, что он действительно вылитый Херувим» (Т. 5, С. 93). Наивный граф Оболянинов дает, основываясь на внешности молодого китайца, ему высокие этические оценки: «совершенный херувим» (Т. 5, С. 62) (здесь собственное имя употреблено как нарицательное), «добродетельный человек из Китая» (Т. 5, С. 62). Зоя сначала подозревала молодого китайца в нечестности, в том, что он может быть бродягой, однако, несмотря на свою опытность и осторожность, все-таки предоставляет ему работу гладильщика в своей мастерской. Даже такой искушенный жулик, как Аметистов, не может угадать в Херувиме преступника, благодаря его безобидному облику, который описан автором 1 августа 1934 г. в письме Рейнгардт: «лет 25. Очаровательный китаец, пухлое желтоватое лицо с приятными глазками. За свою прелестную улыбку прозван “Херувимом”» (Т. 10, С. 381). Человек с пухлым лицом и прелестной улыбкой, напоминающей ангелочка, в глазах остальных персонажей, не может быть опасным.

Важной особенностью внешности Херувима, позволившей стать «своим» человеком в Зойкиной квартире, кроме «невинности», является и экзотичность. Монголоидные черты молодого слуги порождали определенные культурные ассоциации: детские куколки и декоративные фигурки китайцев, часто украшавшие до революции интерьеры состоятельных домов, ряжение в китайцев на святки и при семейных увеселениях, стилизованные под Восток эстрадные номера в многочисленных театрах миниатюр. Созерцание Херувима погружало в атмосферу детства и праздника, давало ощущение безопасности и счастья. С конца XIX века в Европе и Америке вошла в моду прислуга, привезенная из колоний. Этой модной тенденции отвечает легенда, предложенная Аметистовым в беседе с Гусем: «Преданный, старый мой лакей <...>. Вывез я его из Шанхая, где долго странствовал, собирая материалы» (Т. 5, С. 93). Создавая в советской Москве уголок псевдоаристократического Парижа, Зоя намеренно нанимает китайца для привлечения публики, падкой на модную экзотику. Впрочем, для Зои при установлении отношений с китайцами, расовый аспект служит не главным критерием идентификации (ведь и сама она, судя по фамилии, не вполне русская). Ее внимание привлекает именно психологические ассоциации, которые вызывает лицо Херувима. Не случайно, другой китаец Газолин у всех вызывает антипатию прежде всего из-за внешней непривлекательности: лет «50, худой, ссохшийся какой-то, китаец» (Т. 10, С. 381). Его основательно подозревают в недобросовестности при доставке опиума, Херувиму же при аналогичных поступках доверяют, поддаваясь обаянию.

Аметистова как идеолога и дизайнера зойкиного предприятия черты лица, прическа и наряд Херувима интересуют именно как этнический маркер: «В сценах, где Аметистов принимает гостей, Херувим <...> надевает длинную, почти до колен, яркой расцветки какую-то китайскую кофту. (Допустима полная и резкая экзотика)» (Т. 10, С. 382). Это подтверждает и диалог персонажей:

Херувим. Счас. (Надевает китайскую кофту и шапочку.)

Аметистов. Совершенно другой разговор. И какого черта вы, китайцы, себе бреете. С какой тебе совершенно другая цена была бы! (Т. 4, С. 89).

В «Беге» внешности персонажей, портреты которых сложнее, противоречивее, уделяется меньше внимания, но и здесь по ней судят о человеке. «Приятное впечатление производите» (Т. 5, С. 261), — отзывается Хлудов о Голубкове, основываясь лишь на его наружности. Как и в приведенном выше портрете Мышлаевского из «Белой гвардии», красота Люськи служит воплощением и духовной сущности героини, и социально-бытового состояния (как порождение неутолимого голода, спутника нищеты): «Она голодна. От этого глаза ее блестящи, а лицо дышит неземною, но мимолетной красою» (Т. 5, С. 272). Болезненность присуща облику многих героев «Бега», эта черта вызывает отчуждение, но поскольку она не является неотъемлемой сущностью действующих лиц, то неприязнь к ним может сочетаться с состраданием. Так, генерал Хлудов «болен чем-то <...>, весь болен, с ног до головы. Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задаст самому себе вопросы и любит на них сам же отвечать. Когда он хочет изобразить улыбку — скалится. Он возбуждает страх» (Т. 5, С. 388).

Чаще всего булгаковские персонажи используют по отношению к влекущим их к себе людям эпитет «симпатичный»¹⁷⁰, положительно, но в умеренной степени характеризующий одновременно и наружный, и психологический портрет и причисляющий его обладателя к числу «своих». «Ну что ж, Алеша, надо будет его оставить. Он симпатичный» (Т. 4, С. 560), — советует Елена с братом о Лариосике. В ранней редакции пьесы Николка, используя слово исключительно как психологическую характеристику, замечает: «Василиса симпатичный стал после того, как у него деньги поперли» (Т. 4, С. 548). В романе «Белая гвардия» наблюдение героя развивается до философского обобщения и подчеркивает в эпитете роль маркера, идентифицирующего социальную принадлежность: «Может быть, деньги мешают быть симпатичным. Вот здесь, например, ни у кого нет денег, и все симпатичные» (Т. 4, С. 293). «Не могу видеть ни одного человеческого лица, — сетует страдающий Гусь, — только ты один симпатичный, Херувим, китайский человек» (Т. 5, С. 123). Здесь рассматриваемый эпитет вновь подчеркивает экзотич-

¹⁷⁰ Об образной дефиниции в монологах героев пьесы Булгакова см. еще: Басиля Н. А. Языковые формы идентификации и самоидентификации персонажей пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» // М. А. Булгаков: русская и национальные литературы : К 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова: Материалы международной научно-практической конференции, 9–11 октября 2017 г. Ереван: Антарес, 2017. С. 56–62.

ность персонажа, но она не отдаляет, а приближает. Родство героев, по мнению Гуся, состоит в причастности обоих к миру мечты, нездешнего: коммерческий директор погружается туда тоскующей душой, а китаец уместно там своей наружностью. Особенно часто данная характеристика звучит в речи Мышлаевского. «Симпатичный ты парень, Ларион, но играешь в винт как глубокоуважаемый сапог» (Т. 4, С. 324). «А этот, — отзывается он даже об Александре II, — Забыл... с бакенбардами, симпатичный такой, дай, думает, мужичкам приятное, сделаю. Освобожу их, чертей полосатых!» (Т. 4, С. 329). Отметим, что приобщающая функция эпитета сохраняется, несмотря на то, что он обычно употребляется с долей иронии, иногда немалой: «Выпьем за здоровье комиссаров. Они симпатичные!» (Т. 4, С. 327); «Выпьем за здоровье Троцкого... Он симпатичный» (Т. 4, С. 462).

Единственный случай, когда сарказм исключает прямое истолкование слова — применение его к Тальбергу:

Николка. <...> Вот комиссия, создатель, быть замужней сестры братом.

Алексей. В особенности, когда у этой сестры симпатичный муж (Т. 4, С. 437).

В «Беге» в той же функции, что слово «симпатичный» (также часто в ироническом смысле) используется оборот «искренний человек», уже лишенный связи с внешностью, но в данном контексте указывающий на принадлежность к душевно близкому сообществу.

Для Булгакова черты лица персонажей чрезвычайно значимы¹⁷¹, как и любая деталь, поэтому он бывал недоволен, когда при постановке они приобретали символические смыслы, не заложенные в тексте. Такова его реакция на представление «Зойкиной квартиры» в Вахтанговском театре: «А героине, Зойке, нос наклеили... Зачем? Она гораздо лучше без носа. Я в крайне раздраженном состоянии» (Т. 5, С. 27).

Наиболее значимая часть лица, по которой оценивают человека и причисляют к определенной группе, — глаза, считающиеся зеркалом души. Прежде всего это демонстрируют авторские ремарки, вносящие в пьесы эпический элемент в духе чеховской традиции: уже цитированное описание беспокойства в глазах людей на железнодорожной станции (Т. 5, С. 234); Хлудов «кажется моложе всех окружающих, но глаза у него старые» (Там же); в Париже у Чарноты на «лице выражение человека, которому нечего терять» (Т. 5, С. 286). О Херувиме говорится: «В его агатовых глазах забота» (Т. 5, С. 114).

Персонажи тоже читают в душе окружающих аналогичным способом. «По глазам вижу, что ничего не понял» (Т. 5, С. 101), — сообщает Аметистов Херувиму. Манюшка отмечает восточный разрез глаз китайцев как национальный признак — чуждый, одновременно забавный и пугающий, она именует Херувима косым и, защищаясь, кричит ему: «Ты чего буркалы китай-

¹⁷¹ См: Плаксицкая Н. А. «Расколотый» человек в «раздробленном» мире. Образ мира и образ человека в сатире М. А. Булгакова. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2016. С. 43–47.

ские выпятил» (Т. 5, С. 362).

Взгляд обнаруживает не только психологическое состояние, но и общественное положение: «У нее, — сообщает Аметистов об Алле Вадимовне, — глаза некредитоспособные. По глазам всегда видно, есть у человека деньги или нет. Я по себе сужу: когда я пустой, я задумчивый, философия нападает, на социализм тянет. Говорю тебе, баба задумывается, на отлете она. Ежели женщина задумывается, это означает только одно из двух, или она с мужем разводится, или из СеСеРе лататы хочет дать. Деньги ей нужны до зареза, а денег нет» (Т. 5, С. 81). Подобные умо-заклучения могут основываться не только на взгляде, но и на выражении лица в целом. «Судя по физиономии, контрреволюционер», (Т. 5, С. 344) — характеризует Аметистов Обольянинова. Люська горько насмеяется над проигравшимся Чарнотой: «счастливые вести написаны на вашем выразительном лице» (Т. 5, С. 419).

Важный социальный маркер мужского портрета — прическа и виды растительности на лице. Это существенно как по отношению к представителям разных национальностей (см. выше упоминание о косах китайцев), так и внутри русского общества, особенно в эпоху, когда моды быстро менялись.

«Борода, символ физической зрелости и силы, издавна считалась украшением мужественного лица. Ношение бороды было особенно развито и почиталось у славянских народов: и языческие боги, и позже христианские святые непременно изображались с бородой»¹⁷². Олеша перечислял в одном из рассказов знаки своего детства, пришедшегося на 1900–1910-е гг., среди них: «люди-образцы, люди-примеры, бородатые женихи моей мечты, бороды, бороды, бороды...

Одни были расчесаны надвое. У этих, у обладателей расчесанных надвое бород, губы были румяны, улыбающиеся цвета семги — губы жуиров и развратителей гимназисток.

Были бороды седые, длинные и суживающиеся книзу, как меч. У таких бородачей брови были сдвинуты и насуплены, и эти люди были совестью поколения.

Были бороды короткие и широкие. Их держали в кулаках — могучие бороды путейцев и генералов!»¹⁷³. Как видим, по форме бороды опознавались не только классовая принадлежность, но и профессия и даже основы мировоззрения.

Подобная дифференциация сохранилась и после революции, когда бритые бород распространилось шире, чем на рубеже столетий. Поэтому загримированный под советского чиновника милиционер в «Зойкиной квартире» возмущается: «Товарищ Пеструхин, так невозможно. Ну, хорошо, на горничную напали, на дуру, а будь Аметистов здесь, ведь это безобразие. Я ему <парикмахеру — Л. В.> говорю: давай, говорю, наркомпросовскую бородку с клинышком, чтоб под

¹⁷² Спачиль О. В. А. П. Чехов И М. А. Булгаков: борода и усы как художественная деталь в их произведениях // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей / Сост. А. А. Нинов. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 502.

¹⁷³ Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Комментарии // Олеша Ю. К. Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб.: Вита Нова, 2017. С. 388.

Главполитпросвет была сделана, а он сует спецовскую экономическую жизнь. (*Снимает бородку.*) Натереть ему морду этой бородой. Халтурщик. Гнать таких надо парикмахеров» (Т. 5, С. 106). Сейчас очень трудно даже по их высказываниям четко различить умеренных большевиков из народного комиссариата просвещения, вроде А. В. Луначарского, и иных представителей интеллигенции, тоже воспитанных зачастую в либеральном и демократическом духе, в 20-ые же годы их узнавали уже по виду бородки, впрочем, не все, а те, кто разбирался в политической обстановке. Наивный Обольянинов рассказывает: «Какие-то с рыжими бородами выкинули меня» (Т. 5, С. 88) из квартиры. Для графа носители бород — радикальные представители низших классов и революционных партий, разницы между ними он, конечно, не ощущает. Указание на рыжий цвет, возможно, намекает на еврейское происхождение выселившейся аристократа комиссии. В части дворянской среды, действительно, бытовало мнение о том, что подавляющее большинство большевиков — евреи. Здесь уместно упомянуть и другой традиционный символ: черная борода как атрибут преступника. В «Беге» Люська насмешливо спрашивает Чарноту: «Украли?..

Чарнота. Угу.

Люська. Человек с черной бородой? Не правда ли?

Чарнота (*слабея*). При чем тут человек с черной бородой?

Люська (*огненно*). А он всегда крадет у мерзавцев на Гран-Базаре» (Т. 5, С. 273).

Сам граф Обольянинов как сообщает драматург в письме М. Рейнгардт, гладко выбрит. Отсутствие бороды в произведениях Булгакова может указывать на принадлежность к артистическому кругу. Генерал Хлудов, согласно авторской ремарке, «брит, как актер» (Т. 5, С. 234). Для внешности штабного военного это кажется странным. В финале «Дней Турбиных» Елена спрашивает Шервинского:

Постойте, зачем же вы сбрили баки?

Шервинский. Гримироваться удобнее (Т. 4, С. 372).

При внешней убедительности ответа (герой поступает на сцену, меняет профессию), неискренность очевидна. Бакенбарды ассоциируются в художественном мире Булгакова со старинной, с аристократической средой, на момент революции — с консервативной элитой: в «Белой гвардии» они снабжены эпитетом «онегинские» (Т. 4, С. 267), уже приводилась реплика о «симпатичном» царе Александре II с бакенбардами. О. В. Спачиль отмечает, что в этом романе усы и борода отмечаются «как главная и зачастую единственная деталь портрета персонажей»¹⁷⁴ и представляют собой «основной знак для определения человека как своего или чужого»¹⁷⁵. В портрете Шервинского они тоже служат знаком принадлежности к военной элите. Не случайно,

¹⁷⁴ Спачиль О. В. А. П. Чехов И М. А. Булгаков: борода и усы как художественная деталь в их произведениях. С. 509.

¹⁷⁵ Там же.

едва осознав катастрофичность положения гвардии, герой, трогая баки, задумчиво произносит: «А пожалуй, без них я даже красивей буду...» (Т. 4, С. 489).

Елена, верная традиционным взглядам, не разделяет мнения своего поклонника и откликается на его доводы с осуждением и иронией: «Большевиком вам так удобнее гримироваться» (Т. 4, С. 372).

Героиня усматривает в том, что гвардейский офицер сбрил бакенбарды не просто желание изменить внешность из желания скрыться от опасности, но и своеобразный акт социального и даже идейного перевоплощения — в штатского, радикально настроенного (в отличие от народников и их последователей, а также социал-демократов пожилого и среднего возраста, о которых речь шла выше, молодые большевики, ровесники Шервинского чаще брились или носили маленькие бородку, усы, но никак не бакенбарды). Такая метаморфоза неприятна Елене. Ее реакция напоминает реплики персонажей «Трех сестер» Чехова в аналогичной ситуации (трудно сказать, есть ли здесь прямые аллюзии или только типологическое сходство):

Ирина. Федор сбрил себе усы. Видеть не могу!

Кулыгин. А что?

Чебутыкин. Я бы сказал, на что теперь похожа ваша физиономия, да не могу.

Кулыгин. Что ж! Так принято, это *modus vivendi*. Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня все равно. <...> С усами я или без усов, а я одинаково доволен...¹⁷⁶.

Правда, здесь отражены реалии другой эпохи, и Кулыгин — не офицер, а гимназический учитель, но для представителей военной среды его стремление соответствовать новой моде, сомнительной (в том числе идеологически), возникшей у штатских чиновников, кроме того, из желания уподобиться начальнику и тем угодить ему, воспринимается как отказ от своей идентичности, пусть частичный, проявившийся в бытовой мелочи, но досадный.

Еще острее, почти гротескно, подобное перерождение подано в «Беге». «Страха ради иудейска» (Т. 5, С. 218), как иронично отмечено в афише, архиепископ Африкан выдает себя за химика Мокрова. Генерал Чарнота заявляет ему: «Ты, социалист! Видно, красные тебя второпях забыли. Ну, у тебя и документа спрашивать не нужно, твои волосы — твой документ!» (Т. 5, С. 227). Социально-идеологическим маркером оказывается длинная шевелюра, которую отпускали либо священники, либо вольнодумно настроенные интеллигенты. Между тем комиссар Баев ругал того же персонажа гнидой безбородой (Т. 5, С. 223), значит архиепископ, оставив длинные волосы, сбрил, чтобы спастись, бороду — поступок недозволенный православному священнику. Когда личность Африкана установлена, то он предстает в крайне позорном облике.

Волосы героев «Бега» свидетельствуют и о перенесенных ими страданиях. «Я тифом бо-

¹⁷⁶ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1986. С. 174.

лел, как и вы. Смотрите, моя голова обрита» (Т. 5, С. 279), — говорит Голубков Серафиме. В том же эпизоде выясняется, что половина головы 35-летнего Хлудова седа.

2.2.2. Одежда

Русская поговорка свидетельствует о том, что по одежде встречают. В самом деле, одежда, особенно в традиционном обществе, — это очевидный показатель многих важных характеристик человека: пола, возраста, профессии, сословной и национальной принадлежности, материального положения и т. д. «Место личности в общественной иерархии во многом определяется одеждой. <...> платье само по себе — определенная норма, имеющая материальное выражение и ментальное содержание. В семиотическом контексте предметы гардероба обладают ярко выраженным знаковым содержанием, которое как бы кодирует принадлежность к той или иной социальной группе. И, конечно, выбор внешнего облика — достаточно активное выражение социальной ориентации человека и демонстрация его социокультурной принадлежности. <...> Манера одеваться — одна из форм выражения подчинения нормам конкретного общества»¹⁷⁷. Впрочем, и в эпохи преодоления культурных стереотипов, в частности, в России первой трети XX века, на фоне карнавализованной атмосферы повседневной жизни, одежда сохраняет функцию одного из важнейших маркеров при оценке окружающих людей. Не случайно именно в эти годы многие деятели искусства создали свой персональный имидж с помощью костюмов, например, знаменитая желтая кофта Маяковского, красноармейская шинель Мейерхольда, простонародная одежда Есенина и т. д.¹⁷⁸. Г. А. Лесскис и К. Н. Атарова отмечают, что социальная революция изменила значимость предметов одежды, придала вещам новые идеологические смыслы: «Цилиндр, фрак, смокинг, жилет, монокль и многие другие предметы стали признаками “классового врага”»¹⁷⁹.

Булгаков был очень внимателен к одежде своей и окружающих. С одной стороны, он был привязан к традиционным формам быта. 17 ноября 1921 г. в письме матери он сообщил о своей «*idée-fixe*», которая заключается «в том, чтоб в 3 года восстановить норму — квартиру, одежду, пищу и книги» (Т. 10, С. 67). С другой стороны, как творческая личность своей эпохи, писатель любил экстравагантные наряды. Он предпочитал не только добротные, но красивые и модные костюмы, меховые пальто, носил галстуки-бабочки, монокли, накрахмаленные воротнички и т.

¹⁷⁷ Лебина Н. Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 119–120.

¹⁷⁸ См: Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. С. 45.

¹⁷⁹ Лесскис Г. А., Атарова К. Н. Москва — Ершалаим: Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Б.С.Г.- Пресс, 2021. С. 462.

д., чтобы продемонстрировать свой особый эстетический интерес к сущности и качеству наряда¹⁸⁰.

В его произведениях одежда также выполняет разные функции, причем не только там, где действие разворачивается в модном ателье¹⁸¹. Чаще всего она служит знаком социальной характеристики персонажа. Б. Брикер справедливо отмечает, что одежда, «так же, как и документ, привязывает москвичей к их эпохе и является удостоверением личности: лишение одежды лишает москвичей их социального статуса»¹⁸². Подтверждением того, что в произведениях драматурга одежда маркирована, служит, например, замечание в письме Булгакова. Подчеркивая нетипичность костюма горничной Манюшки, писатель резюмирует: «Не разберешь, кто она, по ее наряду» (Т. 10, С. 383). В других случаях, следовательно, сделать выводы на основании одежды возможно.

2.2.2.1. Военная форма

Конечно, наиболее маркирована из всех видов одежды по самой сути своего назначения любая униформа, в частности — военный мундир. Поскольку действие «Дней Турбиных» и отчасти «Бега» происходит во время гражданской войны, а многие герои — ее участники и профессиональные военные, то все встречающиеся в тексте упоминания об обмундировании, даже мелкие детали, выступают для героев важнейшими знаками идентификации: по ним узнают своего и чужого, от них зависит не только поведение, но порою и жизнь. Здесь речь идет уже не только о профессиональной принадлежности носящего форму к определенному роду войск и соответствующем его социальном положении, но об идеологической, политической позиции и о степени силы и власти в конкретной исторической ситуации.

Главным показателем принадлежности к белой армии, особым знаком отличия офицера у Булгакова, как у его современников, выступают погоны. Отсутствие их свидетельствует о катастрофическом положении и позорном бегстве. Когда Алексей Турбин распускает дивизион, он приказывает всем, «в том числе и офицерам, немедленно снять с себя погоны и все знаки отличия, и немедленно же бежать и скрыться по домам» (Т. 4, С. 354), вызвав этим сначала всеобщее возмущение и презрение, а затем животную панику. Прогоняя Николку домой, он вновь велит снять погоны и бросить винтовку. Шратт, убегая из штаба, советует Шервинскому не задерживаться в гетманском дворце и снять погоны.

¹⁸⁰ См.: Воспоминания о М. Булгакове. С. 123, 145–147, 350, 496.

¹⁸¹ О функциях одежды см. например: Иваньшина Е. А. Облечение Венеры: о dress-коде в «Зойкиной квартире» М. Булгакова // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. Ижевск, 2009. Вып. 8. С. 203–216; Иваньшина Е. А. Традиции святочного карнавала в поэтике М. А. Булгакова («Зойкина квартира», «Собачье сердце»). С. 34–43; Плаксицкая Н. А. «Расколотый» человек в «раздробленном» мире: образ мира и образ человека в сатире М. А. Булгакова. С. 33.

¹⁸² Брикер Б. Наказание в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Типология мотива // Rus. lit. Выпуск 35, № 1. С. 12.

Аналогичную функцию выполняют и лампасы: «за большевиками мужички тучей... А я им всем что могу противопоставить? Рейтузы с кантом? А они этого канта видеть не могут... Сейчас же за пулеметы берутся» (Т. 4, С. 377). В реплике Мышлаевского символически зашифрована социальная оппозиция: для низших классов общества, которых булгаковский герой обобщает в некоего мужичка-богоносца, офицерские лампасы — эмблема насилия, атрибут защитников монархической власти.

Аксельбанты отмечают представителей высшего командного состава и состоящих при штабе. Именно на это постоянно намекают упоминания о них в иронических обращениях к Шервинскому, гордящемуся должностью гвардейского адъютанта. Елена, не желая признать, что с ним поцеловалась, называет его «лгун с аксельбантами» (Т. 4, С. 331). Мышлаевский после бегства гетмана насмешливо приветствует Шервинского: «Здоровеньки булы, пане личный адъютант. Чему же вы без аксельбантов?» (Т. 4, С. 363).

Профессиональные военные дорожат символическими атрибутами своего мундира. Не случайно в «Беге» Люська, не увидев на Чарноте газырей, сразу догадалась, что он их проиграл. Дело здесь не только в том, что это последняя хоть сколько-то ценная вещь бывшего генерала, это еще и символическая связь с его прежним статусом.

Если опознавательные знаки белогвардейцев традиционны, то петлюровская форма кажется экзотической, враждебное отношение к ней героев подчеркивается постоянным упоминанием детали, которая воспринимается как черта не просто нечеловеческая, но даже не звериная, неестественная, почти inferнальная — хвост на голове. Лариосик сообщает: «иду сейчас по улице — обозы, обозы, и на них эти, с хвостами. Видно, здорово поколотили их большевики» (Т. 4, С. 374). Алексей Турбин возводит эту картину в символ: «Там тени с хвостами на головах и больше ничего нет. <...> Петлюра, эта ваша светлость, вот эти хвосты, все это кошмар, все это сгниет» (Т. 4, С. 461). Сосредоточенность на этом неестественном, отталкивающем атрибуте петлюровского мундира подчеркивает желание главных героев «Дней Турбиных» дистанцироваться от всех тех форм существования, которые пропагандируют и несут странно наряженные отряды. Алексей так обосновывает свой отказ пить за гетмана, обыгрывая стилистические коннотации и фразеологию слова «хвост»: «Полгода он ломал эту чертову комедию с украинизацией, сам развел всю эту мразь с хвостами на головах, а когда эти хвосты кинулись на него самого... когда немцы начали вилять хвостами, так он, изволите ли видеть, бросился за помощью к русским офицерам» (Т. 4, С. 579). На сцене допроса дезертира-сечевика Ураган и Кирпатый ходят «в красных хвостах на папах» (Т. 4, С. 591), в Александровской гимназии гайдамаки ходят в черных и красных хвостах (Т. 4, С. 612–613).

Значимость и символичность этой детали для писателя подтверждается и многократным упоминанием в романе «Белая гвардия»: «В глазах запрыгали зеленые галунные хвосты гайда-

маков»; (Т. 4, С. 153) «навстречу пятерым конным хвостатым гайдакакам» (Т. 4, С. 152); «порешилось между хвостами лицо жены»; (Т. 4, С. 153) «мелькал на папахе золотогалунный хвост» (Т. 4, С. 271) и т. п. В романе часто оговаривается цвет хвоста, по которому персонажи быстро научились различать подразделения петлюровских войск. На изразцовой печи Турбиных нарисована «голова с отвисшими усами, в папахе с синим хвостом.

Подпись:

“Бей Петлюру!”» (Т. 4, С. 44). «Явились, — рассказывает Лариосик, — эти петлюровцы, с хвостами...

— Синие? — спросил Николка с любопытством.

— Красные... да, с красными... и кричат: слазь!» (Т. 4, С. 202).

Описывая толпу, повествователь информирует о ее составе, перечисляя именно знаковые головные уборы: «чуйки в чепцах с ушами, мужики в бараньих шапках, румяные девушки, оставные чиновники с пыльными следами кокард, пожилые женщины с выпяченным мысом животом, юркие ребята, казаки в шинелях, в шапках с хвостами цветного верха, синего, красного, зеленого, малинового с галуном, золотыми и серебряными, с кистями золотыми с углов гроба» (Т. 4, С. 259).

По тому, опознает ли человек окружающих по мундиру, сразу видно, насколько он близок к военной среде и осведомлен в политической обстановке. В пьесе «Бег» это ярко демонстрирует диалог во время боя возле монастыря:

Голубков <...> Клянусь Богом, белые! Офицеры в погонах! *(Вскрикивает.)* Свершилось! Поймите, Серафима Владимировна, — белые!! Мы перешли фронт!

Барабанчикова <...> «Погоны... погоны...» [Если на тебя погоны нацепить, это еще не значит, что ты стал белый. А ежели я себе красную звезду на голову надену <имеется в виду еще один важный опознавательный знак — красная пятиконечная звезда на красноармейском шлеме — Л. В.>, ты уж будешь передо мной плясать, Интернационал напевать?] А если отряд переодетый, тогда что?

<...> *(Голубкову.)* Какие штаны?

Голубков. Красные! А вон еще въехали... у тех синие с красными боками.

Барабанчикова. «Въехали, с боками...» Черт тебя возьми. С лампасами, может быть? (Т. 5, С. 225). Профессиональный военный Чарнота, переодетый в беременную женщину, с издевкой передразнивает сугубо штатского Голубкова, который не только не различает деталей обмундирования, не знает правильного их наименования, функции расцветки, но и наивно полагает возможным оценивать воюющие стороны по одному из случайно ему известных признаков, не учитывая тактических хитростей.

Если в «Беге» неосведомленность в символике военной формы преподнесена комически,

то в рассказе Мышлаевского «Днях Турбиных» та же ситуация едва не приобрела трагический оборот: «Я сегодня утром лично на разведке напоролся на одного деда и спрашиваю: “Где же ваши хлопцы?” Деревня точно вымерла. А он сослепу не разглядел, что у меня погоны под башлыком, и отвечает: “Уси побиглы до Петлюры...” <...> Взял я этого толстовского хрена за манишку и говорю: “Уси побиглы до Петлюры? Вот я тебя сейчас пристрелю, старую... Ты у меня узнаешь, как до Петлюры бегают. Ты у меня сбегашь в царство небесное”» (Т. 4, С. 308-309). Правда, булгаковский офицер нашел в себе силы сдержать раздражение, но получил жизненный урок: между ним, носящим погоны, и теми, кого он, по его мнению, защищает пропасть, которая непосредственно связана со всем тем, что символизируют его знаки воинского отличия, которых боится и тайно ненавидит народ. Сделанные Мышлаевским выводы цитировались выше.

2.2.2.2. Символичность повседневной штатской одежды

Изображенные в пьесах Булгакова процессы столь катастрофичны, радикальны, глубинны, что нередко участвующих в них действующих лиц в первую очередь характеризуют обязательнейшие части одежды, отсутствие которых немислимо в общественном месте — штаны. В обычной обстановке они привлекают к себе не так уж много внимания как повседневный, низкий предмет, но для человека революционной эпохи не только пристойное их состояние, но и сама естественная потребность в их наличии составляет насущную проблему, превращаясь порой в роковую. Амбивалентный образ штанов принадлежит к карнавальным элементам драматургии писателя.

Традиционно штаны — гендерный показатель. В «Беге» генерал Хлудов обрывает истерические угрозы Голубкова, тревожащегося за жизнь Серафимы: «Не смей надрываться! Ходите в мужском платье, ведите себя мужчиной!» (Т. 5, С. 261). Упрекая Аллу Вадимовну за присутствие в сомнительной зойкиной квартире, ее иронический вопрос: «А как же вы попали в это ателье?» — Гусь парирует: «Кто? Я? Я?! Я — мужчина! Я хожу в брюках, а не в платье, на котором разрез до самой шеи» (Т. 5, С. 120). Во второй редакции гротеск преувеличения был смягчен: «до самого пояса» (Т. 5, С. 371). Выстроенная персонажем оппозиция деталей костюма подчеркивает патриархальное представление о том, что мужчина неподотчетен в своей интимной жизни женщине, которая, в свою очередь, напротив, обязана соблюдать скромность.

Комический эффект производит обсуждение приемлемых этикетом форм одежды и антитеза традиционного мужского и женского костюма в «Беге»: Корзухин изумлен и смущен тем, что генерал Чарнота явился к нему в нижнем белье (к тому же чрезвычайно броского яркого лимонного цвета): «Вы, кажется, в кальсонах?

Чарнота. А почему это тебя 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!» (Т. 5, С. 286).

Подобный мотив отсутствия у героя штанов как знак крайнего обнищания и предоставления этого предмета одежды как жест, ведущий к сближению героев (см. раздел 3. 2. 2) возникает во всех трех пьесах. Гротескная фигура генерала без штанов особенно контрастно подчеркивает масштаб его общественного и психологического падения, отверженности.

По дороге из Житомира в Киев Лариосик сохранил книги и рукописей, но лишился чемодана с бельем, осталась только рубашка, в которую завернул собрание сочинений Чехова. Это демонстрирует те его черты, которые особенно привлекли Турбиных и вызвали симпатию, окрашенную мягким юмором, — бытовую неприспособленность и явное предпочтение духовным ценностям перед материальными.

При появлении в зойкиной квартире Аметистов носит «серенькие рыночные брюки с дырой назад и с пузырями на коленях» (Т. 10, С. 380), которые придают вид, не способный хоть сколько-нибудь возбудить уважение и тем более почтение со стороны окружающих, поэтому первое, что просит кузен у Зои — приличные брюки. Те модные, из графского гардероба, что он получил, сразу же помогают ему почувствовать себя социально полноценным и даже перспективным: «Гуманные штанишки! В таких брюках сразу чувствуешь себя на платформе...» (Т. 5, С. 344). Далее в его мечте о Ницце возникают уже белые штаны, атрибут отдыха состоятельного человека на курорте, и становятся символом беспечной, легкой, счастливой жизни. В этой функции вскоре они появляются в мечтах главного героя «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка»¹⁸³.

О социальном положении персонажей многое говорят и их головные уборы. Выше приведен пример из «Белой гвардии», где читатель должен главным образом по этому признаку судить о составе толпы. Подобные символические детали встречаются во многих текстах писателя, в том числе драматических. Особенного внимания заслуживает противопоставление «шляпа — кепка», которое как бы воспроизводит «противостояния борющихся классов»¹⁸⁴: «в 20-е и 30-е годы шляпы казались в Совдепии признаком чего-то если и не откровенно враждебного (как цилиндр), то инородного, чужого, не то иностранного, не то интеллигентского быта и духа (и то и другое воспринималось как враждебное пролетариату). В московских главах романа («Мастер и Маргарита» — Л. В.) доминирующим головным убором является кепка («по тротуарам, как

¹⁸³ См.: Левин А. Б. «Двенадцать стульев» из «Зойкиной квартиры». К 75-летию первой публикации романа И. Ильфа и Е. Петрова и первого запрещения пьесы М. Булгакова // Сетевая словесность. [Электронный ресурс] URL: https://www.netslova.ru/ab_levin/12s.html (дата обращения: 21.12. 2020). О белом как цвете повседневной одежды в 1920-х гг. см.: Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Комментарии. С. 534.

¹⁸⁴ Лесскис Г. А., Атарова К. Н. Москва — Ершалаим: Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 463.

казалось сверху Маргарите, плыли реки кепок”); шляпу носят Берлиоз (общество приемлет эту его привычку, снисходя к его положению и возрасту), “иностранец” в сиреневом пальто (в Торгсине), буфетчик Андрей Фокич да Арчибальд Арчибальдович»¹⁸⁵. И. З. Белобровцева и С. К. Кульюс обнаружили, что наличие шляпы «(предмет внешнего облика “старой” интеллигенции) интерпретировалось в послереволюционные годы как принадлежность “чужому” миру: “иностранец”, “классовый враг”, “интеллигент”»¹⁸⁶, а портретные фигуры в кепках как обозначения пролетариев встречаются, кроме указанного романа, и в «Записках покойника» и «Собачьем сердце»¹⁸⁷. Наблюдения исследователей прямо подтверждаются свидетельствами мемуаристов. «Женщины теперь все носили платки, мужчины — фуражки и кепки, шляпы исчезли: они всегда были общепринятым российским символом барства и праздности, теперь могли в любую минуту стать мишенью для маузера», — вспоминала Н. Н. Берберова¹⁸⁸.

В «Зойкиной квартире» знаменательно то, что Обольянинов одет по «старой» моде, ходит в шляпе, а Аллилуя и Аметистов — в кепках. Во второй редакции пьесы, при первом появлении на сцене граф бросает шляпу и трость (в глазах советского зрителя 20–30-х гг. — еще один типичный атрибут представителя высших слоев общества) (Т. 5, С. 335). В противовес этому у оправдома Аллилуи «черная кепка с пуговицей сверху. Эту кепку Аллилуя никогда не снимает, ходит в ней и по улице, и в комнате» (Т. 10, С. 381). Нежелание снимать головной убор в помещении как показатель невоспитанности, презрения к традиционному этикету и спеси представителей нового общества, особенно облеченных властью, — устойчивая деталь в произведениях писателя.

Характеризуя внешность Аметистова, Булгаков прямо противопоставляет как социальный маркер шляпу и кепку, причем последняя у данного персонажа сближается с разновидностью не столько пролетарского головного убора, сколько атрибутом сомнительной личности, выходца из преступной среды: «на нем маленькое, серенькое, распоротое по шву кэпи, вроде таких, как носят туристы в поездах или мальчики, которые ездят на велосипеде («кепка») — ни в каком случае шляпа» (Т. 10, С. 380). Само название этого головного убора для драматурга знаменательно: оно вульгаризировалось и из экзотического иностранного «кэпи», украшение состоятельных англоманов, превратилось просто в кепку.

Оппозицию, аналогичную противопоставлению шляпы и кепки, образуют фрак и толстовка. «Фрак в начале XX в. стал исключительно парадным официальным нарядом, а также фор-

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Путеводитель по роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2012. С. 141.

¹⁸⁷ Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. С. 146.

¹⁸⁸ Берберова Н. Н. Железная женщина: Рассказ о жизни М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях. М.: Книжная палата, 1991. С. 28.

менной одеждой для лакеев и для артистов некоторых жанров, прежде всего музыкантов. В советской России он почти исчез и воспринимался как одежда представителей эксплуататорских классов и их приспешников, но на торжественных приемах у образованных людей старшего поколения, принадлежавших некогда к свету, и на мероприятиях, где присутствовали иностранцы, до войны сохранял свои функции»¹⁸⁹. Сказанное относится также к смокингу и визитке. Для графа Обольянинова фрак — естественная и привычная одежда, но носить ее он позволяет себе только потому, что служит тапером (наполовину — творческая профессия, наполовину — прислуга). Понижение социального статуса позволяет здесь отчасти сохранить прежний облик. Аналогично и преображение Шервинского в конце «Дней Турбиных»: замена пышного мундира на великолепный фрак, то есть превращение из военного в штатского, из гетманского адъютанта в оперного певца, с одной стороны, — понижение социальной роли, с другой — сохранение ее в том смысле, что не понадобилось одеваться так же, как представители низших классов, например, ходить в «блузе, носящей идиотское название “толстовка”» (Т. 5, С. 518) (заметим, что этот вульгаризм, как и «кепка», явно раздражал писателя), соотносимой с бедной и даже с асоциальной средой. Самому Булгакову приходилось носить толстовку, как бы он ее ни называл: именно так он был одет в день знакомства со второй его женой, по ее воспоминаниям¹⁹⁰. При появлении на сцене Аллилуя и Аметистов предстают пролетариями или лояльными к советскому режиму гражданами. Если управдом так и остается в черной толстовке, то наряд зойкиного кузена меняется (об этом подробнее в третьей главе).

2.2.2.3. Качество, вкус и соответствие моде

В пьесах Булгакова маркированы не только сам характер одежды, но и ее свойства. Часто подчеркивается ее бедность, особенно в тех случаях, когда это недавнее для персонажей состояние. Так, у многих в «Зойкиной квартире»: у Манюшки, главной мастерицы, Ивановой, Лизы, Мымры, поэта — туфли поношены. В первых двух случаях это, видимо, воспринимается как самое обыкновенное обстоятельство, ведь Манюшка — прислуга, а главная мастерица — «женщина, измученная работой, средних лет, действительно мастерица» (Т. 10, С. 384), автор упоминает и ее «поношенный синий костюм» (Там же). Когда же заходит речь о том, что у Аллы Вадимовны, одетой хоть и скромно, но изящно, дамы «из хорошей семьи» (Т. 10, С. 383) «туфли хотя и хороши, но значительно поношены» (Там же), Булгаков не удержался от ремарки: «странное явление» (Там же). Зоя говорит Аллилуи, что сама ходит в штопаных чулках, а до новой власти «не только не носила штопаного <...> два раза не надела одну и ту же пару» (Т. 5, С. 56). «В сценах, где она в качестве хозяйки мастерской, — отмечает автор, — она в скромном ко-

¹⁸⁹ Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Комментарии. С. 553.

¹⁹⁰ Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1989. С. 88.

стюме» (Т. 10, С. 382–383). Здесь, очевидно, проявляется не только социальная мимикрия, но и недостаток средств. Герои «Бега» во время своих скитаний так обносились, что готовы прикрыть себя вообще чем попало. Не случайно в данной главе мало примеров из этой пьесы: одежда для персонажей сохраняет лишь главную бытовую функцию, но из-за их материального неблагополучия утрачивает свою традиционную символику, часто оказывается по необходимости сборной и контрастной. Ср., например: «Фигура в котелке и в интендантских погонах» (Т. 5, С. 219), — гротескное соединение официального военного знака отличия с общепризнанным атрибутом обывателя (буржуа или служащего в негосударственном учреждении; в творчестве А. А. Блока господин в котелке постоянно возникает как символ мировой пошлости) не позволяет точно охарактеризовать персонажа: это военный, потерявший головной убор и надевший то, что удалось найти, или авантюрист, пристроившийся ради своих выгод к отступающей армии и в условиях всеобщего смятения маскирующийся под офицера.

Наряду с качеством одежды, ее добротностью, часто подчеркивается степень ее соответствия современной моде и «универсальным» законам вкуса. Традиционно таким требованиям отвечал только наряд представителей высшего света, например, пушкинский Евгений Онегин: «Острижен по последней моде; / Как dandy лондонский одет — / И наконец увидел свет»¹⁹¹.

Герои Булгакова принадлежат совершенно к иному кругу, мало искушенному в тонкостях искусства одеваться.

Это прежде всего касается военной среды и обстановки. Здесь, правда, тоже ценится эстетический аспект внешности, как уже отмечалось выше, но вся эта сфера, в том числе и способность наряжаться и анализировать детали костюма — свойство, присущее, преимущественно, женщинам. Речь не только об экстремальных обстоятельствах пьесы «Бег», которые не позволяют следить за модой и проявлять вкус. В «Днях Турбиных» тоже капитан Мышлаевский, желая сделать комплимент, даже не может правильно описать фасон и цвет наряда:

Мышлаевский. Ты замечательно выглядишь сегодня. Ей-Богу. И капот этот идет к тебе, клянусь честью. Господа, гляньте, какой капот, совершенно зеленый!

Елена. Это платье, Витенька, и не зеленое, а серое (Т. 4, С. 323). Подобная неразборчивость не смущает окружающих, не отталкивает их от героя, так как естественная для военного человека неосведомленность в тонкостях мирного, особенно женского быта, восполняется в глазах героев «Дней Турбиных», наличием других качеств, гораздо более важных для достойного офицера и порядочного человека. Поэтому явное щегольство Шервинского вызывает насмешку действующих лиц пьесы, настроенных к нему вполне дружелюбно.

Особое внимание проблемам, связанным с модой, вкусом и качеством одежды, уделяется в комедии «Зойкина квартира» благодаря самому содержанию произведения. «Вообще все жен-

¹⁹¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 19 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995. С. 216.

щины в пьесе, — специально оговаривает автор, — одеты по моде 1924–25 годов, конечно, гораздо скромнее, чем за границей, но, видно, стараясь подражать Парижу» (Т. 10, С. 382–383). Специально отмечено, что все женщины в пьесе коротко острижены — в годы нэпа этого требовала мода. Однако не всем удастся проявить в своем модном наряде вкус. Это получается у тех героинь, которые принадлежали до революции к привилегированной или, по крайней мере, состоятельной и образованной среде, а в советской Москве занимают непрочное, маргинальное положение, почему их модные костюмы несут на себе, наряду с печатью вкуса, признаки бедности. Зойка, «в прошлом жена богатого фабриканта» (Т. 10, С. 382), в настоящем — хозяйка частного ателье в начале пьесы ходит «в пижаме <этот вид нижнего белья в России эпохи нэпа принадлежал к числу модных новинок — Л. В.> (отнюдь не шикарной)» (Там же). «В сцене кутежа она в парижском бальном платье, так как ей действительно прислали парижские модели» (Т. 10, С. 382–383). На Алле Вадимовне при первом появлении «скромный, с хорошим вкусом сделанный костюм <...>. В сцене кутежа — конечно, роскошный бальный парижский туалет» (Т. 10, С. 383). Она, по словам Зои, «одна из очень не многих женщин в Москве с огромным вкусом» (Т. 5, С. 83). Прежний социальный статус обеих героинь, видимо, во многом аналогичен, что и помогает им найти общий язык.

Прямо противоположно характеризует драматург клиенток зойкиной мастерской — представительниц московской элиты периода нэпа, малообразованных и невоспитанных женщин из низших классов, благодаря замужеству, попавших в богатый и влиятельный круг. Они «одеты безвкусно — жакеты и юбки. Совершенно очевидно, что то, что готовит для них мастерица, будет еще хуже» (Т. 10, С. 384), разумеется, не по вине портнихе, а по причине их вульгарной спеси. Агнесса одета «лучше других, так как бывала за границей, но безвкусно» (Там же).

Мужчины в «Зойкиной квартире» тоже противопоставлены аналогичным образом. Впрочем, один Обольянинов, родовитый аристократ, выделяется изяществом костюма: «одет у хорошего портного по моде 1924 года, скромно и дорого, безукоризнен в смысле галстуков и обуви» (Т. 10, С. 380). Как и клиентки ателье, привилегированные мужчины в комедии Булгакова демонстрируют своим нарядом свое плебейское происхождение и низкий культурный уровень. «Пролетарский» костюм управдома, постоянно напоминающего о своей связи с советской властью, в этом смысле вполне закономерен. Нэпман Гусь, вероятно наживший свое нынешнее состояние уже после революции, пытается подражать стилю дореволюционной элиты, не обладая для того ни достаточными сведениями, ни чувством меры. На нем «черная визитка, брюки в серую полоску, не идущий к визитке галстук, серый жилет, на нем золотая цепочка. Ботинки лакированные, с темным замшевым верхом» (Т. 10, С. 381). Соседство эстетически несочетаемых, с традиционной точки зрения, элементов — важная черта представителей нового общества в изображении Булгакова. Она вызвана не только отсутствием вкуса, но прежде всего понятным

незнанием правил этикета. Именно потому в комическое положение попадают милиционеры, переодевающиеся не из тщеславия, а по долгу службы и нарисованные, в отличие от Гуся, не с сарказмом, а с мягким юмором. Особенно «чудовищно», как выразился писатель, одеты асоциальные элементы советской Москвы — авантюрист Аметистов и занимающиеся темными делами китайцы. Противоречивость их костюмов доведена до гротеска. Это подробно будет рассмотрено ниже.

Таким образом, в пьесах Булгакова 20-х гг. одежда маркирует пол, социальное и материальное положение действующих лиц, уровень их образования и воспитания, их эстетические вкусы, а иногда и идейную позицию, принадлежность к военным или штатским. Выступая как опознавательный признак принадлежности к той или иной группе, одежда оказывается для персонажей сигналом и критерием отношения к окружающим как к своим или чужим в условиях разворачивающегося конфликта.

2.2.3. Реквизит

Важность реквизита, непосредственно упоминаемого в тексте пьесы, несомненна. Часто такие знаковые предметы на театральной сцене выступают источником информации о действующих лицах как для остальных персонажей, так и для зрителя.

Господство бюрократического аппарата издавна придала документам нередко определяющую роль в жизни русского человека¹⁹². Обладание необходимыми официальными бумагами возвышает людей до привилегированного уровня, отсутствие — превращает в ничто. Революция, несмотря на обновление всей государственной системы, не только не устранила указанной проблемы, но, напротив, подчеркнула насущный ее характер, что отражено во многих литературных произведениях. Так, в 1925 г. в театре имени Мейерхольда с огромным успехом была поставлена комедия Эрдмана «Мандат», где власть документа над человеком доведена до гротеска и символического обобщения. Для достижения своих честолюбивых целей главный герой выписывает себе фальшивый мандат самого безобидного характера, но самим фактом своего существования пугающий всех, включая владельца. Булгаков чуть раньше ставил ту же проблему в повести «Дьяволиада». После того, как у главного героя Короткова украли документы, он обнаруживает, что его постепенно заменяет другой человек. В «Собачьем сердце» возникший в лаборатории Шариков претендует на обладание документом как гарантией своего бытия: «Документ, Филипп Филиппович, мне надо.

Филиппа Филипповича несколько передернуло.

¹⁹² О мотиве документа в творчестве Булгакова см., например: Лескис Г. А., Атарова К. Н. Москва — Ершалаим: Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 310–311.

— Хм... Черт! Документ! Действительно... Кхм... А, может быть, это как-нибудь можно... — Голос его звучал неуверенно и тоскливо.

— Помилуйте, — уверенно ответил человек, — как же так без документа? Это уж — извиняюсь. Сами знаете, человеку без документов строго воспрещается существовать. Во-первых, домком... <...> Встречают, спрашивают — когда ж ты, говорят, многоуважаемый, пропишешься? <...> где ж это видано, чтоб человек проживал непрописанный в Москве. Это — раз. А самое главное учетная карточка. Я дезертиром быть не желаю. Опять же — союз, биржа...» (Т. 3, С. 98–99). «Документ — самая важная вещь на свете» (Т. 3, С. 101), — добавляет управдом Швондер. Выше приводились диалоги Аметистова с желающими поступить на службу в зойкино ателье: отсутствие документа ставит человека в безвыходное положение, он не имеет никакой перспективы в обществе, причем необходимого набора документов достичь нельзя, как любого идеала. Зато мифическая личность, прописанная в зойкиной квартире, считается реальной и полноправной только потому, что у нее формально в порядке документ.

Не случайно персонажи пьес, изображающих политические перипетии революционной эпохи, часто вынуждены прибегать к проверке документов, пытаясь удостовериться, свой перед ними или чужой. Так постоянно поступают герои «Бега», особенно показательна сцена в монастыре, где проверку поочередно осуществляют красноармейцы и белогвардейцы.

Одни таким образом самоутверждаются, как начальник контрразведки Тихий, шантажирующий Серафиму тем самым поддельным документом, который выписывался, чтобы обезопасить ее, или петлюровский офицер Галаньба в «Днях Турбиных», допрашивающий и грабящий сапожника. Другие прибегают к этому из инстинкта самосохранения: во второй редакции той же пьесы Василиса, которого грабит под видом обыска Ураган, робко спрашивает: «Может быть, у вас этот... как его... мандат есть?» (Т. 4, С. 622). В «Зойкиной квартире» при внезапном появлении Аметистова опытная и осторожная хозяйка, невзирая на родство, прежде всего выясняет, есть ли у него документы, когда же выясняется, что он располагает целым набором удостоверений любого типа, даже многое повидавшая Зоя испытывает смесь восхищения и ужаса.

Документы оказывают заметное влияние на все этапы действия комедии Булгакова. С упоминания о получении разрешения на открытие ателье начинается произведение; «*Зоя (одевается перед зеркалом громадного шкафа в спальне, напевает польку)*. Есть бумажка, есть бумажка. Я достала. Есть бумажка!» (Т. 5, С. 52). Необходимость получения разрешения на отъезд из СССР становится мотивировкой для устройства зойкиного предприятия, ее общения с Гусем, наконец, отчасти и для согласия Аллы Вадимовны стать манекенщицей (кульминации действия). В финале возникает комическая мизансцена: переодетые милиционеры, принятые Зоей за бандитов, сообщают, что они «с мандатом» и требуют, чтобы все присутствующие предъяви-

ли документы (Т. 5, С. 125). Одно упоминание о мандате проясняет ситуацию и указывает Зое и ее гостям, кто перед ними.

Метонимически так же, как обладание официальным документом, дающим полномочия и привилегии, персонажей характеризует и наличие портфеля, где хранят подобные документы. Этот предмет стал опознавательным признаком влиятельного советского служащего¹⁹³. Аллилуя угрожает Манюшке: «Ты видишь, что я с портфелем? С кем разговариваешь? Значит, я всюду могу проникнуть. Я лицо должностное, неприкосновенное (Т. 5, С. 53)».

Аналогичную функцию выполняет и внесценическая деталь — возможность пользоваться автомобилем (в те времена чаще всего служебным). В народном представлении — это важная привилегия начальства. В воображении обычных людей управляющие учреждениями и руководящие члены партии должны ездить на автомобилях. Например, в «Мандате» Эрдмана мещанка Надежда Петровна фантазирует о будущей жизни своего сына в случае его поступления в партию: «Ты только сообрази, Павлушенька: станешь ты у нас на автомобиле кататься, а я за тебя, Павлушенька, стану богу молиться. Ты катаешься, а я молюсь, ты катаешься, а я молюсь, ну и житье у нас будет?!»¹⁹⁴. В пьесе «Зойкина квартира» подчеркивается, что и директор треста тугоплавких металлов Гусь, и «очень ответственная» (благодаря положению супруга) Агнесса Феррапонтовна тоже ездят на автомобиле. Один из аргументов Аметистова в пользу того, что Гусь более «порядочен», чем Обольянинов, таков: первый ездит на машине, а второй ходит пешком (Т. 5, С. 99).

В пьесах Булгакова традиционно в качестве опознавательного знака принадлежности к военной среде выступает оружие. Не случайно в «Днях Турбиных» Шервинский не верит словам лакея о том, что адъютант гетмана Новожилицев ушел из дворца, так как его шашка все еще на месте: для офицера немислимо покинуть свое оружие, это знак бесчестия. Сам Шервинский, покидая дворец, не забывает увязать с собой и собственную шашку, и ту, что принадлежала бежавшему сослуживцу. «Господа... револьверы... лучше выбросить», (Т. 4, С. 366) — предупреждает тот же персонаж других офицеров после захвата города петлюровцами: естественно, по наличию оружия могут узнать, что они военные. В пьесе «Бег» генерал Чарнота, изгнанный из армии, даже под угрозой голодной смерти отказывается продать револьвер за еду: «я все продам с себя, штаны продам, только не револьвер. Я без револьвера жить не умею!» (Т. 5, С. 275), поскольку личное оружие — это символ его военного прошлого, напоминание об офицерской чести.

Обладание оружием выступает и как своеобразный атрибут власти. Тот, кто вооружен, —

¹⁹³ Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Комментарии. С. 429. Также см: Романенко А. П. Семиотический портрет советского человека у Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 833–835.

¹⁹⁴ Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 24.

контролирует ситуацию и может диктовать свои условия. Поэтому в конфликтных сценах пьес Булгакова герои так часто вынимают револьверы. В этих случаях оружие устанавливает иерархию, игнорируя иные отношения, включая кровное родство. Ср. сцену в училище перед приходом петлюровцев:

Николка. Я без тебя, полковник, не пойду.

Алексей. Что?! (*Вынул револьвер.*)

Николка. Стреляй, стреляй в родного брата!

Алексей. Болван. <...> Эй, кто-нибудь! Взять юнкера Турбина! <...>

Николка. Все уже ушли.

Алексей. Ну погоди, мерзавец, я с тобой дома поговорю! (Т. 4, С. 360). В «Беге» во время допроса Голубкова эффектно манипулирует револьвером начальник контрразведки Тихий, чтоб показать арестованному, что тот незащищен и полностью находится в его руках.

Оружие может по своей функции заменять в подобной ситуации документ: «Я тебе покажу сейчас Господа Бога твоего мандат! — отвечает на вопрос Василисы о документах грабящий его бандит, — (*Вынимает револьвер.*)» (Т. 4, С. 531). В «Зойкиной квартире» наличие ножей у китайцев сразу указывает, помимо преимуществ конкретной ситуации, на их принадлежность к преступному миру.

Важной характеристикой обитателей дома выступают детали интерьера. Они свидетельствуют об эстетических вкусах, политических взглядах, жизненной позиции в целом. Об этом уже шла речь в разделе 1.1.5, где, в частности, анализировалась символическая функция рождественской елки в последнем акте «Дней Трубиных». Здесь отметим и иное ее значение, помимо отсылки к детским воспоминаниям и надеждам на счастливое будущее. В 20-х годах, когда пьеса шла на сцене, елка в советской России преследовалась и была временно даже вовсе запрещена¹⁹⁵, поэтому символизировала приверженность традиционной (дореволюционной) системе ценностей. В ранней редакции это отражает реплика Ванды, удивленной, что ее жильцы сумели в самых катастрофических обстоятельствах нарядить елку, воплощающую в себе домашний уют, семейную, дружественную атмосферу. «Во время Гражданской войны елка была скорее исключением, нежели правилом, и потому, увиденная в доме она своим напоминанием о прежней, кажущейся невероятно далекой жизни потрясала человека»¹⁹⁶, — комментирует Е. В. Душечкина. Празднование Рождества у елки в день вступления в город большевиков, таким образом, характеризует идеологию Турбиных.

Особенно значимая деталь интерьера — картины, а в свою очередь портреты. В «Днях

¹⁹⁵ Подробнее о преследовании рождественской елки в СССР как идеологически враждебного явления см.: Душечкина Е. В. Русская елка. История, мифология, литература. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. С. 213–235; Лебина Н. Б. Советская повседневность: Нормы и аномалии: От военного коммунизма к большому стилю. С. 219–223.

¹⁹⁶ Душечкина Е. В. Русская елка. С. 215.

Турбиных» в Александровской гимназии, где размещен штаб обороны города от Петлюры, висит портрет российского царя Александра I Благословенного, а в гетманском кабинете — германского императора Вильгельма II. Сразу понятно, интересы какой страны защищают в этих помещениях. Выломав портрет Тальберга из рамы и бросив его в камин, едва Елена приняла предложение Шервинского, последний демонстрирует не только торжество над соперником, но и то, что тот потерял право на признание и место в этом доме.

В сатирической литературе 20-х гг. часто встречается портрет вождя (одного из основоположников марксизма и даже просто революционера или члена советского правительства) как удостоверение приверженности идеям большевизма или, по крайней мере, лояльности по отношению к власти. Так, в известном стихотворении Маяковского «О дряни» на стене висит портрет Маркса, контрастирующий с мещанской обстановкой. Главный герой «Мандата» смастерил двустороннюю картину; на обороте портрета Маркса изображен вечер в Копенгагене. В зависимости от того, приходят в дом сторонники или противники советского режима, картина поворачивается той или другой стороной¹⁹⁷.

У Булгакова в зойкиной квартире тоже в течение дня висит портрет Маркса, демонстрируя клиентам солидарность героини с большевистской идеологией. Ночью же Маркса заменяет изображение обнаженной женщины, привлекающее публику, заинтересованную вовсе не политикой и не строительством социалистического общества.

Обольянинов, враждебно относящийся к советской власти, увидя портрет вождя на груди у Аметистова, сразу насторожился:

Обольянинов. Вы беспартийный, разрешите спросить?

Аметистов. Кель кестьон! Что вы!

Обольянинов. А у вас на груди был этот портрет... Впрочем, может быть, мне это показалось.

Аметистов. Это для дороги. Знаете, в поезде очень помогает. Плацкарту вне очереди взять. То, другое (Т. 4, С. 72).

Понимая психологию подобных себе приспособленцев, Аметистов сумел извлечь выгоду из торговли новейшими символами лояльности: «В чемодане шесть колод карт и портреты вождей. Спасибо дорогим вождям, ежели бы не они, я бы прямо с голоду издох. Шутка сказать, в почтовом поезде от Баку до Москвы. Понимаешь, захватил в культотделе в Баку на память пятьдесят экземпляров вождей. Продавал их по двугривенному. <...> Товарищ, купите вождя! Один буржуй пять штук купил. Я, говорит, их родным раздарю. Они любят вождей» (Т. 5, С. 69).

¹⁹⁷ Подробнее см.: Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. С. 83–84.

2.2.4. Речь

Главный способ характеристики драматического персонажа — это, конечно, его реплики. Из них и зритель, и действующие лица получают не только фактическую информацию, касающуюся, между прочим, и его принадлежности к той или иной возрастной, социальной, этнической, идейной и т. п. группе, но и представление об интенсивности выраженности этих черт. Именно поэтому сама по себе речь, помимо непосредственного содержания реплик, располагает героев друг к другу или вызывает отчуждение.

Так, Булгаков нередко демонстрирует, что отношение к человеку порой зависит даже от его голоса, который служит проявлением сущности характера: приятный голос располагает, вызывает симпатию. Так, при всех своих недостатках Шервинский покоряет окружающих своим пением, и, хотя Елена иронизирует: «Единственно, что в вас есть хорошего, — это голос, и прямое ваше назначение — это оперная карьера» (Т. 4, С 319), и для нее, и для ее братьев и друзей дома красота его голоса свидетельствует о внутренней красоте, пусть и заслоненной тщеславием и легкомыслием. Ход действия подтверждает их ожидания.

Неприятный голос часто в текстах Булгакова не просто принадлежит героям, вызывающим антипатию, но и обнаруживает их инфернальную сущность, противопоставляя его носителю окружающим, (таков, например, «медный голос» Кольсонера в повести «Дьяволиада»). В «Зойкиной квартире» противопоставлены голоса китайцев: скрипучий — Газолина и мягкий — Херувима. Это объясняет, почему граф Обольянинов (особенно в связи с его музыкальностью), да и другие герои отдают предпочтение молодому китайцу, соотнося его нежный голос с ангельской внешностью. Насколько обманчиво это впечатление, демонстрируют резкие изменения голоса Херувима: когда он сердится, то начинает шипеть, как змей. Таким образом, проявляется скрытая инфернальная природа героя.

2.2.4.1. Выбор языка как способ идентификации персонажа

Сигнальную функцию выполняет прежде всего выбор языка общения, отражающий наряду с этнической принадлежностью, идеологические ориентации персонажей. Особенно остро это ощущается в лингвистически смешанной среде или в условиях национальных и межгосударственных конфликтов.

На гетманской и петлюровской Украине использование украинского языка оказывается знаковым и свидетельствует о политической позиции. Турбины и близкие им офицеры никогда между собой на нем не разговаривают, прямо заявляя неприязнь к украинизации, иронизируя над нею. Единственный человек их круга, который по этому вопросу высказывается уклончиво, по долгу службы гетманского адъютанта — Шервинский. Однако его попытки изъясняться на

мове по приказу начальника терпят сокрушительный провал, показывая, какой позиции он на самом деле придерживается. Для гетмана же тот факт, что состоящие при нем офицеры не говорят на государственном языке, свидетельство не только служебного непорядка, но и скрытой враждебности ближайших подчиненных, которая выступает одним из признаков обреченности его власти. Поэтому сам он тоже вынужден говорить по-русски.

Еще враждебнее реагируют на русскую речь петлюровцы: именно по языковому принципу они готовы видеть большевистского шпиона в человеке с корзиной:

Галаньба. <...> Мени щесь здається, що вин комуніст.

Человек с корзиной. Что вы! Что вы, помилуйте! Я, извольте ли видеть, сапожник.

Болботун. Що-то ты дуже гарно розмовляєш на московській мові.

Человек с корзиной. Калуцкие мы, ваше здоровье. Калужской губернии. Да уж и жизни не рады, что сюда, на Украину к вам захали. Сапожник я (Т. 4, С. 473).

Русские офицеры не употребляют не только украинскую мову, которую считают простонародным диалектом, но и иностранных европейских языков. Живя в Константинополе, они не заговорили по-турецки. Чарнота, торгуясь с потенциальной покупательницей его товара, с трудом подбирает отдельные французские слова, которые (как и немецкие ругательства вдогонку) теряются в общем потоке русских и не добиваются цели. Если этот факт подчеркивает пробелы в образовании боевого генерала, то Шервинский, явно более просвещенный, тоже просит у гетмана разрешения вести протокол не по-немецки, а по-русски. В обоих случаях предпочтение русской речи двойственно: кроме недостаточного владения иностранным языком оно подчеркивает желание героев сохранить независимость, нежелание уподобиться представителям враждебной им группы или среды, которые вынуждены идти на уступки, если желают полезного контакта. Грек-донжуан в «Беге», чтобы расположить к себе, пробует объясниться на ломаном русском, немецкие офицеры соглашаются на просьбу Шервинского и, не желая обострений конфликта, на протяжении всей сцены периодически переходят на русский, хотя сначала, подчеркивая свое господствующее положение, говорят на родном им языке¹⁹⁸.

Н. В. Голубович справедливо отмечает, что французский язык для в художественном мире Булгакова является «опознавательным знаком» представителей «старого мира»¹⁹⁹. В «Зойкиной квартире» уровень владения французским служит социальным признаком, свидетельствуя об образованности, точнее — о принадлежности к дореволюционной общественной элите:

¹⁹⁸ Конечно, до известной степени русская речь в устах представителей других наций — условный театральный прием, обеспечивающий зрительское понимание. Однако в необходимых ему случаях Булгаков, не заботясь о познаниях публики, вставлял обширные реплики на чужом языке (см. реплики посла в комедии «Иван Васильевич»).

¹⁹⁹ Голубович Н. В. К вопросу о функциях франкоязычных вкраплений в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // Французский язык на перекрестке культур: актуальные вопросы и перспективы исследования: Сб. ст. / Редкол.: М. Л. Дорофеев, Е. Н. Яковлева-Юрчак, А. С. Булыня. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2020. Вып. 2. С. 70.

Зоя. Слушай, гениальный Аметистов, об одном тебя попрошу, не говори ты по-французски. По крайней мере, при Алле не говори. Ведь она на тебя глаза таращит.

Аметистов. Что это значит? Я плохо, может быть, говорю?

Зоя. Ты не плохо говоришь... ты кошмарно говоришь!

Аметистов. Это нахальство, Зоя. Пароль донер! Я с десяти лет играю в шмендефер и на тебе. Плохо говорю по-французски! (Т. 5, С. 87). Из последней реплики следует, что герой выучился по-французски в казино и игорных домах, то есть среди представителей полусвета, лиц, претендующих на внешний аристократизм, но часто без особых оснований. Возможно, Аметистов не только произносит французские слова на русский манер (не случайно они передаются кириллическими буквами), но и знает всего несколько формул вежливости и выражений, ходовых среди игроков, однако, стремясь подчеркнуть свое благородное происхождение, постоянно вставляет их в свою речь.

В той же комедии китайцы Газолин и Херувим для контакта с окружающими вынуждены использовать русский язык, на котором говорят с очень сильным акцентом и разными ошибками, собеседников же понимают не вполне и не заботятся о том, всегда руководствуясь собственными целями и видением ситуации. Возникающие проблемы коммуникации иногда отмечают другие герои: так, хотя Херувим уверяет, что «мало-мало понял» объяснения Аметистова, тот констатирует: «ничего не понял» (Т. 5, С. 101). Когда же китайцы разговаривают между собой, они воспроизводят набор бессмысленных звуков: «Ва ля ва ля. У ля у ля... Ля да но, ля да но» (Т. 5, С. 60), имитируя родной для них, но непонятный окружающим язык. В результате их речь кажется остальным персонажам и зрителям смешной и чуждой, не воспринимается ими всерьез.

Выше указывалось на глоссолалию в «Беге» (жительница Стамбула отвечает на франко-русские реплики Чарноты столь же невразумительными франко-турецкими, соседи обсуждают скандал эмигрантов по-армянски, каждый посетитель карусели ругается на своем языке) как признак разрушения нормального городского пространства. Несомненно, смешение языков свидетельствует и о взаимном отчуждении говорящих на них людей. Здесь можно усматривать аллюзию на библейское предание о вавилонском столпотворении.

2.2.4.2. Просторечие как социально-психологический маркер

Речевая дифференциация персонажей происходит и в тех случаях, когда они говорят на одном языке. Здесь сигнальную функцию выполняют жаргонизмы, а также лексика, стилистически окрашенная или употребляемая не повсеместно, но лишь в определенной общественной среде.

Не только братья Турбины и их сослуживцы, но и выросшая среди офицеров Елена воспринимают как должное употребление военной терминологии и сниженных оборотов, включая ругательства и божбу, даже если сами не прибегают к ним так часто, как Мышлаевский. Для последнего это речевая норма. «Ну, катись отсюда, старик, колбасой к чертовой матери! Эй, второй взвод, какого черта?..» (Т. 4, С. 352) — говорит он, будучи настроен вполне доброжелательно к собеседникам.

Лариосику такая фамильярная и грубая речь удивительна, его реплики изобилуют пространными формулами вежливости, немного церемонны и архаичны, изобличают в нем провинциального интеллигента: «душевно вам признателен» (Т. 4, С. 311), «душевно рад с вами познакомиться» (Т. 4, С. 320), «покорнейше благодарю» (Т. 4, С. 322). Речь Лариосика настолько контрастирует с офицерским жаргоном, что вызывает у Мышлаевского беззлобную насмешку: «симпатичный ты парень, Ларион, но речи произносишь, как многоуважаемый сапог» (Т. 4, С. 324). Точно так же в приведенном выше диалоге между Голубковым и замаскированным Чарнотой генерала смешит и раздражает неспособность штатского человека правильно назвать привычные ему самому элементы мундира. Хлудова, привыкшего к четким рапортам, раздражает намеренно уклончивая и осторожная манера выражения Корзухина.

Особенно эффектно обыграно взаимное непонимание носителей различных типов жаргона в «Зойкиной квартире». Обольянинов не понимает идиом, восходящих к простонародному языку. На реплику Аметистова: «Граф, да вы гляньте, развеселитесь, что вы сидите, как квашня!» (Т. 5, С. 88) — он реагирует недоуменным вопросом: «Что это такое — квашня?» (Т. 5, С. 88). Напротив, устойчивые формулы аристократического общения непонятны нэпману, вышедшему из низов. Гусь хочет наградить сотрудников ателье и выдает каждому деньги. Воспринимая это как оскорбление, Обольянинов говорит: «Мерси. Когда изменятся времена, я вам пришлю моих секундантов» (Т. 5, С. 116). Не зная значения слова «секундант», советский буржуа не ощущает грустной иронии и негодования собеседника и щедро обещает: «Дам, дам, и им дам!» (Т. 5, С. 116).

Просторечие, особенно примененное иронически, придает речи фамильярный тон, который периодически воспринимается враждебно, если собеседников разделяет социальная дистанция, не компенсируемая личной симпатией. Так, грубоватые разговорные выражения Аметистова, ставящие целью сблизиться с Обольяниновым, наладить с ним контакт, шокируют и обижают графа:

Аметистов. <...> Кто пешком по Москве таскается — вы!

Обольянинов. Простите, месье Аметистов. Я хожу, а не таскаюсь <...>

Аметистов. <...> Граф, коллега! Знаете что, времени у нас вагон, до прихода гостей прошвырнемся в «Баварию». <...>

Оболянинов. О, мой Бог! Вы меня совершенно ошеломляете вашими словами. В пивных грязь и гадость.

Аметистов. <...> Ползем, папаня!

Оболянинов. Хорошо, идем. (Т. 5, С. 99–101). Заметим, что для того, чтобы в корректной форме поддерживать беседу, Оболянинов постоянно вслух произносит уточняющий перевод в нейтральном стиле наиболее задевающих его вульгаризмов («идти» и «ходить» вместо «таскаться», «прошвырнуться», «ползти»).

Еще более резкой оказывается реакция архиепископа Африкана на аналогичный вульгаризм Хлудова в «Беге» («А чего вы торчите здесь?»): «“Торчите”. Роман Валерианович! Уважение к сану терять не следует. Я дожидаюсь его высокопревосходительства» (Т. 5, С. 257).

Если Африкан отмечает недопустимость просторечия применительно к высокопоставленной духовной особе, в «Зойкиной квартире» управдому, хоть он и является представителем власти, указывают на неуместность вульгаризмов в разговоре с женщиной. Его фразу: «Небось к своему хахалю побежала» (Т. 5, С. 52) — критически комментирует даже служанка Манюшка: «Какие вы невоспитанные, товарищ Аллилуя. Про кого это вы такие слова говорите?» (Там же). Гораздо менее резкая ироническая реплика Аллилуи встречает отпор со стороны Зои:

Зоя. <...> Неделикатный вы фрукт, Аллилуйчик. Гадости, во-первых, говорите. Что это значит «хахаль»? Это вы про Павла Федоровича? <...>

Аллилуя. <...> Манюшка — племянница! Что вы, смеетесь? Такая же она вам племянница, как я вам тетя.

Зоя. Аллилуя, вы грубиян (Т. 5, С. 53–54).

Существенно при этом, что сама героиня в этом диалоге употребляет вульгаризмы, желая подчеркнуть свое превосходство над собеседником не только в гендерном, но и в социальном плане (хотя при нынешнем режиме плебей Аллилуя облечен властью, Зоя напоминает исходную расстановку сил, когда она принадлежала к богатой и привилегированной части общества, которой подчинялись подобные управдому).

2.2.4.3. Речевой этикет

Не меньше, чем речь, характеризуют персонажей их манеры, в частности отношение к этикету, принятому в конкретной среде.

Поведение военных отличается контрастностью: со штатскими они обычно держат себя высокомерно и общаются пренебрежительно; на службе стараются четко соблюдать субординацию и формальности, предусмотренные уставом, вне службы держатся довольно фамильярно. Развязный, шутливый и грубоватый тон служит для них знаком равенства и симпатии (в том числе по отношению к штатским, которых они принимают в свой круг).

Одним из наиболее маркированных элементов речи персонажей являются формы обращения. Они, с одной стороны, характеризуют говорящего, с другой — его отношение к собеседнику. По тому, как действующие лица обращаются друг к другу, в значительной степени можно понять, на какие противостоящие группы они распределяются.

Особый смысл в обстоятельствах революционной эпохи приобретают политически окрашенные обращения «товарищ» и «господин». Булгаков часто отмечает это в разных текстах, например в «Собачьем сердце»: «— Вы, господа, напрасно ходите без калош в такую погоду, — перебил его <члена домового комитета — Л. В.> наставительно Филипп Филиппович <...>».

— Во-первых, мы не господа, — молвил, наконец, самый юный из четверых, персикового вида.

— Во-первых, — перебил его Филипп Филиппович, — вы мужчина или женщина?

Четверо вновь смолкли и открыли рты <...>.

— Какая разница, товарищ? <...>.

— Я — женщина, — признался персиковый юноша в кожаной куртке и сильно покраснел. <...>

— В таком случае вы можете оставаться в кепке, а вас, милостивый государь, прошу снять ваш головной убор, — внушительно сказал Филипп Филиппович.

— Я вам не милостивый государь, — резко заявил блондин, снимая папаху (Т. 3, С. 62–63). Здесь сигнальную функцию выполняют сразу несколько деталей. Маркирована одежда: кожаная куртка и папаха были типичны для представителей советской власти времен гражданской войны и первых лет нэпа. Знаменательно то, что отвергшие традиционный этикет одеты без половых различий, причем мужчина не снимает головного убора. Для почтенного профессора-консерватора это удивляет и возмущает. Слово «господа» он употребляет как вежливое нейтральное обращение к незнакомцам, очевидно, облеченным властью, еще более официальную формулу он использует с долей иронии. То, что слово «господин» для Преображенского вполне естественно и нейтрально, подчиняется его позднейшим диалогам с Шариковым: «Если вам угодно, чтобы вас перестали именовать фамильярно «Шариков» <таким образом, обращение только по фамилии мыслится как фамильярное — Л. В.>, и я и доктор Борменталь будем называть вас “господин Шариков”».

— Я не господин, господа все в Париже! — отлаял Шариков» (Т. 3, С. 116). Реакция членов домового комитета столь же агрессивна. Для сторонников большевистского режима обращение к господам звучит оскорбительно, так как это обозначение представителей эксплуататорских классов. Сами они называют Преображенского официально «профессор» (более уважительно, но довольно отчужденно) и «товарищ» (более доброжелательно и тепло, с их точки зрения).

Подобное использование рассматриваемых обращений мы находим и в драматургии Булгакова. В «Беге» Хлудов, беседуя с неопределенным в идеологическом плане Корзухиным объединяет противоположные обращения в меткий оксюморон: «*(Меня интонацию, мягко.)* Не истолкуйте превратно выкрика «сволочь», господин товарищ. О севастопольской сволочи говорю» (Т. 5, С. 240). Здесь, впрочем, обыгрывается и то, что Корзухин состоял в должности товарища министра. В остальных случаях товарищем (в том числе и в афише) именуется только красный командир Баев. В «Днях Турбиных» раздраженный Мышлаевский употребляет большевистские приветствия с горькой иронией по отношению к унимающим его друзьям: «Здравствуйте, товарищи!» (Т. 5, С. 327), «Молчи, комиссарша!» (Там же).

Не понимая точно политических взглядов собеседника, персонажи вынуждены предпринимать опасные и нередко безуспешные попытки угадать приемлемую форму обращения, как это происходит в эпизоде в петлюровском штабе из «Дней Турбиных»:

Человек с корзиной. Помилуйте, товарищ военный...

Галаньба. Що? Товарищ? Кто ж тут тебе товарищ?

Человек с корзиной. Виноват, господин военный.

Галаньба. Я тебе не господин. Господа все с гетманом в городе сейчас. И мы твоим господам кишки повыматываем. Хлопец, дай ему, тебе ближе. Урежь этому господину по шее. Теперь бачишь, яки господа тут? Видишь?

Человек с корзиной. Вижу (Т. 4, С. 348).

В данном случае обращения, принятые как у красных, так и у белых, оказываются непригодны.

В «Зойкиной квартире» противопоставлены друг другу по степени причастности к единству советских людей три обращения — «товарищ», «гражданин» и «господин». Последнее используют лишь ночью в зойкином заведении, между «своими», подчеркивая тем самым, что здесь действует не советский, а прежний или заграничный этикет. Слово «гражданин» в художественном мире пьесы соотносится с советской обстановкой, но звучит холодно и официально. Так с осторожностью обращается к Обольянинову управдом (хозяйку он уважительно, но чуть менее церемонно называет по имени и отчеству): «Добрый вечер, Зоя Денисовна. Здравствуйте, гражданин Абольянинов» (Т. 5, С. 345), а при первой встрече и Аметистов: «Познакомьте же меня, кузиночка, с гражданином...» (Т. 5, С. 67). Гусь, человек деловой, дважды именуется Аметистова гражданином администратором (Т. 5, С. 93, 97).

«Товарищами» (иногда с эпитетом «дорогой» или «уважаемый») в «Зойкиной квартире» обычно называются облеченные властью лица: главный из милиционеров Пеструхин (в том числе в афише), в репликах персонажей с разной степенью серьезности — Аллилуя, Гусь. Слово это выражает одобрение и уважение (разумеется, не всегда искреннее). В начале пьесы, вхо-

дя в квартиру и не зная, кто здесь живет, Аметистов взывает, демонстрируя добрые намерения и законопослушание: «Эй, товарищ! Кто тут есть? Зоя Денисовна дома?» (Т. 5, С. 66). Далее он пользуется данным обращением в ателье по отношению к желающим поступить на службу, клиенткам (как и они в диалоге с ним), к портнихам и швеям и даже в официальном тоне отзываясь о «заведующей» Зое Денисовне Пельц.

В финальной сцене противопоставление трех типов обращения проявляется особенно наглядно:

Пеструхин. Отвечай, гражданин, на вопрос.

Аллилуя. А вы кто ж это сами-то будете? А? Гуся? Как же, как же, знаю <...>, товарищи. Я, товарищи дорогие, давно начал замечать. <...> Я и сейчас, товарищи дорогие, для наблюдения прибыл. <...>

Толстяк. Ты что же это? Дефективный, что ли? Червонцы жуешь!

Аллилуя. Я, товарищи, человек малосознательный, от станка. Испугался.

Толстяк. <...> У тебя под носом Гуся режут, а ты червонцами закусываешь, председатель свинячий!

Аллилуя. <...> *(Падая на колени.)* Товарищи <...> Что такое говорю, и сам не понимаю.

Толстяк. Поднимайся.

Аллилуя. Товарищ... <...>

Пеструхин. Ванечка, забирайте. Граждане, пожалуйста.

Ванечка. Пожалуйста ехать (Т. 5, С. 128).

Аллилуя, предчувствуя свое разоблачение и желая убедить в своей приверженности власти, многократно и униженно называет милиционеров товарищами, хотя сначала употреблял по отношению к ним слово «граждане». Они же, демонстрируя неприятие и осуждение его поведения, меняют первоначальный официальный тон («гражданин») на грубый, награждают управдома презрительным «ты» и оскорбительными прозвищами. По отношению к посетителям квартиры милиционеры официально, даже подчеркнуто вежливы, но обращением «граждане» указывают на социальную отчужденность арестованных. Впрочем, иногда проскальзывает снисходительно-фамильярное и шутовское «гражданочка» (Т. 5, С. 374).

Поскольку в «Днях Турбиных» и «Беге» выведены офицеры, привыкшие к четкому соблюдению субординации, а обитатели и многие посетители зойкиной квартиры претендуют на принадлежность к элите дореволюционного общества, то во всех этих текстах обращениям и вообще этикету уделено особое внимание. Невербальный этикет — манеры, жесты и т. п. — также маркирован и дифференцирует героев, но представлен в драматургии Булгакова не так обильно, как речевой, поэтому подробно на нем останавливаться мы не будем.

Люди штатские в разговоре с военными понимают, что уважительным и официальным должно быть обращение в соответствии с чином, но часто путают нужные формулы. Особенно комична ситуация, когда в зойкиной квартире награждает модельщиц:

Гусь. Вы прямо весталки. *(Дает деньги.)*

Лизанька. Рады стараться, ваше превосходительство (Т. 5, С. 116). Здесь комизм возникает не только из-за уподобления девиц сомнительного поведения, берущих деньги за откровенные танцы, непорочным жрицам, но и попытка величать советского дельца как царского генерала. Однако в военном этикете не разбирается и гимназический педель Максим в «Днях Турбиных»: хотя полковника Турбина он правильно называет «ваше высокоблагородие», ища на него управы у стоящего ниже по чину капитана Мышлаевского, величает того по-генеральски «ваше превосходительство» (Т. 4, С. 589), что свидетельствует как о стремлении придать речи крайнюю почтительность, так и о полной его неосведомленности в офицерской иерархии. Очевидно, для малообразованных штатских любая имеющая власть фигура, особенно в мундире — «превосходительство».

Строго этикетное обращение обязательно для духовенства и в армии. В сцене «Дней Турбиных» в гетманском дворце, на протяжении пьесы «Бег» отступления от него, приводимые в этой и следующей главах, особенно маркированы, потому что оно в целом соблюдается героями, иногда доходя своей официальностью до абсурда:

Главнокомандующий. <...> Как по-вашему, я похож на Александра Македонского?

Де Бризар *(не удивляясь)*. Я, ваше высокопревосходительство, к сожалению, давно не видел портретов его величества.

Главнокомандующий. Про кого говорите?

Де Бризар. Про Александра Македонского, ваше высокопревосходительство.

Главнокомандующий. Величества? Гм... Вот что, полковник. <...>, я больше не хочу вас утомлять (Т. 5, С. 254).

Наименование по образцу устава древнего монарха «его величеством» даже главнокомандующему кажется странным и напоминает о безумии собеседника. Не случайно его тон явно смягчается.

В военной среде привычным считается обращение по чинам даже вне официальной, служебной обстановки. В сочетании с личными местоимениями это демонстрирует степень близости между героями на протяжении всего текста или в конкретных обстоятельствах (об изменениях в обращении при сближении или отчуждении персонажей речь пойдет в следующей главе). Так, в доме Турбиных принято обращаться по званию или воинской должности, несмотря на родство и близкую дружбу: это придает тону одновременно непринужденную шутливость и подчеркивает взаимное уважение.

Шервинский. Виктор! Жив! Ну, слава Богу! Почему ты в чалме?

Мышлаевский (*в чалме из полотенца*). Здравствуй, адъютант.

Шервинский (*Студзинскому*). Мое почтение, капитан (Т. 4, С. 320).

Мышлаевский и Николка называют друг друга «юнкер» и «капитан», хотя даже младший по возрасту и званию Николка обращается к Мышлаевскому на «ты» и зовет его Витенькой (Т. 4, С. 307). Алексей Турбин к Шервинскому обращается на «вы» по имени и отчеству, что свидетельствует о большей дистанции, чем между братьями и Мышлаевским или между последним и самим Шервинским. Студзинский держится по отношению к Турбину еще более официально: обращается на «вы» и по званию, «господин полковник» (Там же).

Знаменательны резкие переходы от официального обращения на «Вы» и по чину к фамильярному на «ты» при уменьшительном имени в «Беге» после спасения Чарноты от красных: «**Де Бризар.** Ваше превосходительство! Гриша! (*Целуется с Чарнотой.*)» (Т. 5, С. 226) и особенно в сцене столкновения двух генералов в «Беге»:

Чарнота. <...> Ваше превосходительство! Что ж это делается? Ваше превосходительство, с чем уйдем? Как? (*Внезапно становится на колени, снимает папаху.*) Рома, ты генерального штаба! Что ты делаешь?! Рома, прекрати!

Хлудов (*холодно*). Я вас расстреляю (Т. 5, С. 237).

Здесь важно иметь в виду, что в России традиционно большое значение придавалось употреблению местоимений «ты» и «Вы»²⁰⁰. В образованной среде первое воспринималось как фамильярное или пренебрежительное, означало близость, симпатию к собеседнику или его подчиненное положение. Для того, чтобы унижить собеседника многократно повторяет местоимение «ты» в обвинительной речи генералу Хлудову солдат Крапилин (Т. 5, С. 247). Здесь обращение и указывает на nepозволительнейшее нарушение субординации, и способствует стилистически высокому, архаическому звучанию, отсылает к обличениям библейских пророков (древность не знала уважительного «Вы»). Чтобы утратить допрашиваемого и подчеркнуть полную свою власть над ним переходит на «ты» начальник контрразведки Тихий (Т. 5, С. 249). Напротив, Люська, желая пристыдить и унижить провинившегося Чарноту начинает разговор с ним подчеркнуто официально — по чину и на «Вы», лишь затем переходя к фамильярно сниженной речи (Т. 5, С. 272).

Употребление исключительно местоимения «ты» может подчеркивать принадлежность к социальным низам (петлюровцы, большевики, китайцы из прачечной), невысокий уровень образования при развязности и добродушии (Мышлаевский, Чарнота переходят на «Вы» либо иронизируя, либо негодуя). Чарнота, даже переодевшись Барабанчиковой, крайне фамильярен с

²⁰⁰ См.: Формановская Н. И. Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты. М.: Русский язык, 1987. С. 79.

незнакомыми людьми и не соблюдает принятых в обществе правил этикета: «Ты, интеллигент! Заткнись мгновенно!» (Т. 5, С. 225).

Особенно комичным оказывается его обмен репликами с переодетым настоятелем монастыря, который тоже выражается недостаточно вежливо для столичного ученого:

Махров. А откуда у вас столько сведения, дама?

Барабанчикова. Очень уж ты, архипастырь, любопытен (Т. 5, С. 224).

Если для Чарноты фамильярное обращение даже с почти незнакомым человеком является нормой, то окружающие реагируют на него по-разному: одни отвечают взаимностью, другие испытывают недоумение и раздражение:

Чарнота. <...> Здорово, Парамоша!

Корзухин. Мы с вами встречались?

Чарнота. Ну, вот вопрос! Встречались? Да ты что, Парамон, грезишь? А Севастополь?

Корзухин. Очень приятно... А мы с вами пили брудершафт?

Чарнота. Черт его знает, не припомню. Да раз встречались, так уж, наверно, пили (Т. 5, С. 286).

На «ты» разговаривают с прислугой, в том числе с работающими в прачечной китайцами. В «Зойкиной квартире» так поступает даже представитель советской власти — управдом, который, казалось бы, должен проявлять к трудящимся и эксплуатируемым уважение. Впрочем, употребляя местоимение «ты» и полное имя горничной (а не уменьшительное, как обычно поступают персонажи этой комедии), Аллилуя подчеркивает и свое превосходство, и строгое отчуждение от героини, связанной с сомнительными в идеологическом плане людьми: «Ты, Марья, дурака не валяй. Ваши дела нам очень хорошо известны» (Т. 5, С. 52).

Переодетые милиционеры, напротив, говорят с горничной вежливо, на «Вы», прибавляя сближающее слово «товарищ», то есть официально, но доброжелательно:

Толстяк. Это не у вас, товарищ, караул кричали?

Манюшка. Что вы, что вы, какой караул. Это я пела.

Толстяк. Хороший голос у вас, товарищ.

Манюшка. А вам кого, товарищ?

Пеструхин. Мы, товарищ, комиссия из Наркомпроса (Т. 5, С. 105).

Приветствия Манюшки и Обольянинова указывают на дистанцию между господином и служанкой при взаимной доброжелательности и вежливости:

Манюшка. Здравствуйте, Павел Федорович.

Обольянинов (*во фраке*). Здравствуй, Манюша (Т. 5, С. 87).

Аметистов при первом знакомстве, не зная, что перед ним горничная, обращается к ней на «вы» и называет товарищем. После того, как положение дел выясняется, он сохраняет эту фор-

му обращения в официальной обстановке при посторонних, подчеркивая полное приятие советской идеологии. При «своих» он говорит ей «ты». Ср. переход Шервинского с лакеем на «Вы» перед бегством из гетманского дворца.

При фамильярном обращении к Херувиму и Газолину, местоимение часто сопровождается указанием на их этническую принадлежность, видимо, всегда с той или иной степенью иронии:

Оболянинов. Ты не партийный, послушай, китаец? (Т. 5, С. 62).

Аметистов. Слушай, ты, Сам-Пью-Чай, смотри мне в глаза (Т. 5, С. 89).

Гусь. Ах ты, симпатичный китаец! <...> Ах, китаец мой (Т. 5, С. 123).

Эти обращения подчеркивают снисходительно-пренебрежительную дистанцию по отношению к героям-иностранцам. Интересно, что того же тона придерживаются и переодетые милиционеры, проявившие уважение к русской служанке Манюшке: «Ты что же, ходя, сдельные получаешь? (Т. 5, С. 105). Ирония и чувство превосходства не исчезают и когда их обращение внешне звучит более вежливо: «Только ты, уважаемый, ходу не вздумай дать. Мы тебя на дне моря найдем» (Т. 5, С. 107).

Согласно традиционному этикету, при общении родственников старшие используют местоимение «ты» и могут применять уменьшительное имя, младшие же обращаются на «Вы» и по имени и отчеству, что обыграно в сцене, где Зоя выдает служанку за родственницу:

Зоя. Манюшка! Манюшка! Манюшка!

Манюшка (*появляясь*). Что, Зоя Денисовна?

Зоя. Ты кто?

Манюшка. Ваша племянница, Зоя Денисовна (Т. 5, С. 54).

Фамильярные обращения в драматургии Булгакова разнообразны. С этой целью использовались прежде всего уменьшительные суффиксы («Аллилуйчик», «Херувимчик», «Газолинчик»).

Ту же роль выполняют вульгаризмы, распространившиеся в советском жаргоне. Впрочем, в булгаковских пьесах они применяются хоть и добродушно, но несут оттенок иронии, так как обычно адресованы представителю совсем не той среды, к которой принадлежит говорящий, к тому же более элитарной. Комиссар Баев спрашивает у священника: «Ты, святой папаша, где винтовая лестница на колокольню? <...> Ты, папа римский, брехал, что в монастыре ни одной души посторонней нету?» (Т. 5, С. 222). Обращение к духовной особе на «ты», снижение формулы «святой отец», уподобление православного монаха католическому патриарху, прямое (в грубо просторечной форме) обвинение во лжи звучит кощунственно, что, правда, предсказуемо в устах большевистского воина. Гораздо резче воспринимается аналогичное, даже более грубое

и кощунственное обращение к тому же священнику со стороны белого офицера Де Бризара: «Что ты, сатана чернохвостая, несешь?» (Т. 5, С. 227).

«Братишкой» и «папашей» называет Аметистов Обольянинова к недоумению и возмущению последнего: «Простите, но какой я вам папаша?» (Т. 5, С. 99). Аналогична возмущенная реакция на фамильярное обращение со стороны профессора Преображенского в «Собачем сердце»: «Кто это тут вам папаша? Что это за фамильярности? Чтобы я больше не слышал этого слова! Называть меня по имени и отчеству!» (Т. 3, С. 96).

Наконец, к фамильярным обращениям принадлежат и иностранные выражения, характерные для так называемого галантерейного жаргона²⁰¹.

Аллилуя. Как же ты Зою Денисовну называешь?

Манюшка. Ма тант (Т. 5, С. 54).

Аметистов называет Обольянинова синьором и маэстро. Если первое, хотя и фамильярное, обращение граф воспринимает спокойно (очевидно, зная, оно переводится как «господин» и в Италии вполне официально по отношению к аристократу), второе его раздражает:

Аметистов. Маэстро, мое почтение.

Обольянинов. Простите, я давно хотел попросить вас: называйте меня по имени и отчеству.

Аметистов. Чего ж вы обиделись? Вот чудак человек! Между людьми одного круга... Да и что плохого в слове «маэстро»?

Обольянинов. Просто это непривычное обращение режет мне ухо, вроде слова «товарищ».

Аметистов. Пардон-пардон. Это большая разница (Т. 5, С. 87–88).

Для Аметистова иностранное обращение, ассоциирующееся со сферой искусства, звучит романтично и не только не обидно, но скорее комплиментарно. Для Обольянинова это напоминание о понижении его социального статуса, поэтому оно кажется ему созвучным обращению большевиков, которые лишили его титула и имени.

Интересны случаи, когда фамильярные обращения даются контрастно. Манюшка пытается примирить китайцев, соединяя ласковые обращения с ругательным, что прекрасно передает противоречивое ее отношение к происходящему: «Херувимчик, голубчик бриллиантовый <...> Зайчики, миленькие! Только не режьтесь, дьяволы!» (Т. 5, С. 104). Сочетание грубого и ласкового обращений мы видим и в разговоре Аметистова на галантерейном жаргоне с выступающей перед публикой Лизанькой:

Аметистов. <...> Анфан террибль <ужасное дитя — Л. В.>. Мерси, мадмазель.

²⁰¹ Так определяла Л. Я. Гинзбург смесь просторечия с иностранными словами и лексикой, имеющей высокие поэтические коннотации, — речь представителей городских низов, претендовавших на аристократизм и элитарность Гинзбург Л. Я. О лирике. 2 изд., доп. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 109.

Лизанька. Вытряхиваться?

Аметистов. Вытряхайтесь, Лизанька (Т. 5, С. 95).

Еще более резкий контраст возникает при соотнесении фамильярного обращения с патетическим возвышенным, искусственным, рассчитанным на то, чтобы напомнить собеседнику о его долге:

Игумен (*протирая руки крестом*). Белый генерал, неужели же ты не отстоишь монастырь, давший тебе приют и спасение!

Чарнота. Что ты, папаша, меня расстраиваешь? <...> (*Исчез.*) (Т. 5, С. 233); «Драпать надо, ваше высокопреосвященство!» (Т. 5, С. 230). Знаменательно, что вульгаризмы, обычно ассоциирующиеся у Булгакова с советским жаргоном, относят к духовной особе именно белый генерал.

2.3. Группы, выделенные в соответствии с разными критериями классификации «своих — чужих»

В предыдущем разделе перечислены знаки, посредством которых персонажи пьес Булгакова 20-х гг. (вслед за реальными их современниками, а также другими литературными героями) оценивали друг друга, узнавая в окружающих «своих» и «чужих». В результате в каждом произведении выделяется несколько противоборствующих групп, которые, однако, не совпадают, потому что, исходя из различных критериев идентификации «своих — чужих», в них могут включаться не одни и те же лица. По ряду признаков герой может показаться своим центральной группе персонажей, с чьей точки зрения, преимущественно и осуществляется оценка, а по некоторым качествам, напротив, — совсем чужим. Именно на основе этих противостояний формируются те противоречия, которые составляют разные стороны, уровни общего конфликта каждой из пьес. Остановимся на важнейших из сталкивающихся друг с другом групп персонажей. Некоторые из них, разумеется, неоднократно характеризовались в литературе о творчестве писателя, поэтому мы будем говорить о них менее подробно, сосредоточив основное внимание на тех группах, противостояние которых (а значит и роль в конфликте произведения) не столь очевидны.

2.3.1. Политические единомышленники и враги

Большинство писавших о драматургии Булгакова прежде всего обращают внимание на политическую сторону конфликта и рассматривают идеологическое противостояние персона-

жей²⁰². Это во многом справедливо: в обстановке гражданской войны и нескольких последующих лет (время действия рассматриваемых текстов) благополучие, а часто и жизнь людей зависели от той позиции, которую они заняли в политической борьбе. В пьесе «Бег» в монастыре комиссар Баев спрашивает монаха Паисия не «как веруешь?», а за кого он молится — за белых или за красных. Его вопрос напоминает строки из стихотворения Волошина «Гражданская война» (1919): «А я стою один меж них / В ревушем пламени и дыме / И всеми силами своими / Молюсь за тех и за других»²⁰³. Позиции Булгакова и процитированного поэта сближаются гуманистическим пониманием того, насколько трагически неоднозначна политическая борьба. В то время как сам драматург старался «стать бесстрастно над красными и белыми» (Т. 10, С. 257), персонажи его пьес 20-х гг. не могут уклониться от выбора. Здесь можно выделить три вида политического противостояния действующих лиц:

- красные — белые (не красные);
- монархисты — не монархисты;
- сочувствующие советской власти — чуждые ей.

Первая оппозиция наиболее распространена в публицистике и художественной литературе революционной эпохи, но она абстрактна, поэтому чаще встречается в текстах с агитационной целью. Булгакову пропагандистский пафос чужд, и прямое противопоставление красных и белых возникает в его драматургии лишь в первой половине «Бега». Большинство действующих лиц бежит из советской России, принимая установившийся там режим как чуждый. При противостоянии красным как враждебно маркированной силе теряют свое значение все внутренние разногласия и различия беженцев и добровольческой армии.

Монархическую позицию занимают главные герои «Дней Турбиных», оставаясь ее приверженцами даже после гибели императора Николая II. Все прочие идеологические программы им чужды. Власть гетмана они вынужденно признают против своих убеждений, лишь из верности воинской присяге: он формально принял на себя роль преемника главнокомандующего царской армии. Вся социальная политика, проводимая на Украине, их категорически не устраивает. Чужды им, конечно, и более радикальные политические силы — петлюровцы и большевики. Хотя в пределах пьесы группа единомышленников-монархистов довольно многочисленна, в художественном мире произведения в целом такие герои при всей своей сплоченности очень одиноки: так, даже квартирные хозяева, понимающие, что офицеры защищают порядок, готовы отказать от квартиры именно за исполнение гимна Российской империи, опасного в условиях нового политического режима. Зритель же, знающий уже ход исторических событий, понимает,

²⁰² См., например: Новиков В. В. Булгаков — драматург. С. 126–191; Чудакова М. О. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей / Сост. А. А. Нинов. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 57–95; Золотонос М. Н. ЗК. Загадки криминально-идеологического контекста и культурный смысл // Russian Studies. 1995. № 2. С. 112–157.

²⁰³ Волошин М. А. Собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 2003. С. 330.

что в случае сохранения верности своим взглядам, персонажи Булгакова вовсе обречены. В «Зойкиной квартире» и «Беге» при условиях, когда реальная монархия в стране невозможна, фанатичные ее приверженцы представлены драматургом не драматически, а пародийно: в первом случае это Мертвое тело — агрессивный пьяница, во втором — полубезумный Де Бризар.

Степень симпатии к советской власти формирует идеологический план конфликта в «Зойкиной квартире». Большинству персонажей здесь большевистский режим чужд, хотя почти все это скрывают. Если не считать эпизодически появляющихся портних, чьи политические взгляды не высказаны, истинно сочувствующими советской власти оказываются лишь милиционеры. Даже привилегированные фигуры (Гусь, управдом, жены начальников) мечтают о «буржуазном» комфорте. Выражение своей лояльности новым порядкам оборачивается для большинства действующих лиц формой публичной маскировки, в частном же общении настораживает и отчуждает их друг от друга. Чтобы избрать правильную стратегию поведения, они (особенно если у них, как у Обольянинова, Аметистова, управдома, есть возможность пострадать от приверженцев власти) при первом знакомстве стремятся прямо выяснить политический статус собеседника: «Ты не партийный, послушай, китаец?» (Т. 5, С. 62); «Вы беспартийный, разрешите спросить?» (Т. 5, С. 72). Советская власть лишила графа Обольянинова столь многого, что и партийные, и сочувствующие им, и государственные служащие, включая управдома и милиционеров, кажутся ему враждебными. Своими наивными вопросами герой пытается предотвратить тот вред, который могут ему нанести.

Аналогично поступают и плуты, ожидающие от советского режима возмездия в любой момент:

Аметистов. <...> Вы партийный, товарищ?

Аллилуя. Сочувствующий я.

Аметистов. А! Очень приятно. *(Надевает медальон.)* Я сам, знаете ли, бывший партийный. <...> Фракционные трения. Несогласен со многим. Я старый массовик со стажем. С прошлого года в партии (Т. 5, С. 73).

Если в «Зойкиной квартире» распределение персонажей по их отношению к советской власти, стабильно, то в «Днях Турбиных» и «Беге» оно меняется, что во многом определяет характер развязки: ряд персонажей преодолевает свою враждебность по отношению к большевикам, хотя и не становится их сторонниками.

2.3.2. Социальное расслоение в драматургии Булгакова 20-х годов

Рассматривая политическое противостояние в драматургии Булгакова, исследователи неизбежно затрагивают социальные стороны конфликта между персонажами, но уделяют этому

аспекту гораздо меньше внимания, чем собственно идеологии²⁰⁴. Между тем, представляется, что для самого писателя, как и для его персонажей и зрителей, погруженных в повседневные заботы и не слишком искушенных в политике, социальное расслоение как источник идеологического противостояния, исторических катастроф и перемен — едва ли не важнее расхождения партийных убеждений. Взаимное отторжение общественных верхов и низов явно влияет на расстановку действующих лиц в драматургии Булгакова и проявляется в нескольких разновидностях:

власть — подчиненные;

элита общества — простой народ, вариант: дворянство — небогатые.

Эти оппозиции настолько традиционны и неизменно актуальны в русской культуре, что не могли не отразиться в остро проблемном творчестве писателя революционной эпохи. Первая из них выстроена многоуровнево: те, кто занимает каждую ступень общественной иерархии, испытывает страх перед своим начальством и неприязнь по отношению к нему.

В «Днях Турбиных» и «Беге» немногочисленные эпизодические лица из низших классов в разговоре с теми, кому подчинены, в лучшем случае вежливо безразличны. Так, лакей Федор сохраняет официальный тон по отношению к гетманским адъютантам, но и он не в силах скрыть в итоге презрения и негодования в адрес верховной власти. Гораздо чаще подчиненные обнаруживают перед начальством плохо сдерживаемое раздражение (педель Александровской гимназии Максим), отчаянный ужас (начальник станции и его семейство в «Беге»), а то и откровенную враждебность (вестовой Крапилин, выступивший против Хлудова, или безымянные внесценические персонажи, о чьей агрессии рассказывают друг другу главные герои «Дней Турбиных»). Попеременно страх и ярость переживают при общении с Тихим и Хлудовым Голубков и Серафима (Т. 5, С. 244, 248–253). В свою очередь Шервинский, Мышлаевский и Турбин, Хлудов и Чарнота возмущены и оскорблены действиями своих командиров и особенно поведением их штабного окружения. «Кафейная армия! — отзывается о последних, например, Турбин, — Пойди его заberi. Так он тебе и пойдет воевать. У него, у мерзавца, валюта в кармане. Он в кофейне сидит на Крещатике, а вместе с ним вся эта гвардейская штабная орава» (Т. 4, С. 326). Эмоции эти взаимны: офицеры всех чинов не испытывают уважения и симпатии к простым людям: либо равнодушны, либо жестоки при общении с ними. Главное командование в обеих пьесах не способно никого защитить и бросает на произвол судьбы и армию, и мирное население. Аналогично складываются и отношения архиепископа Африкана и его паствы — как подчиненных ему монахов, так и всего белого воинства. Гетман раздражен на своих адъютантов за отсутствие дисциплины и неуважение к украинизации, они, в свою очередь, не заявляя этого прямо, вовсе не сочувствуют этой проводимой им политике. И гетман, и его подчиненные

²⁰⁴ См. например, Новиков В. В. Булгаков — драматург. С. 126–191.

крайне напряженно беседуют с немецкими оккупантами, от которых они зависят, и те, при внешней вежливости, держатся не слишком доброжелательно. В «Беге» Чарнота из-за конфликта с начальством контрразведки теряет чин, главнокомандующий и Хлудов обмениваются прямыми взаимными упреками:

Главнокомандующий. <...> Вот уже целый год вы паясничеством прикрываете омерзительную ненависть ко мне!

Хлудов. Не скрою. Ненавижу!

Главнокомандующий. Зависть?

Хлудов. О нет, нет! Ненавижу за то, что вы со своими французами вовлекли меня во все это. Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет, и который должен делать. Где французские рати? Где Российская империя? <...> Мы оба уходим в небытие.

Главнокомандующий. Я бы посоветовал вам остаться. Для вас это чудный способ перейти в небытие (Т. 5, С. 259).

Распределение действующих лиц в «Зойкиной квартире» показывает, что, несмотря на перемену режима, антагонизм между властью и подчиненными в советском обществе сохраняется. Не только «бывшие», составляющие большинство персонажей, испытывают неприязнь к начальству любого уровня, которое, в свою очередь, держит их в подозрении и считает потенциально враждебными элементами, но и низшие руководящие работники, вроде управдома, директора треста или супруги привилегированного лица, пришедшей к Зое, должны выслуживаться перед высшей властью, хотя на самом деле их привлекают не большевистские, а самые что ни есть буржуазные ценности. Взаимно антагонистичны и отношения китайцев: хозяина Газолина и работника Херувима, причем последний оказывается враждебен и новым, русским, господам, которые, несмотря на симпатию, соблюдают по отношению к нему значительную дистанцию. Здесь, как и в случае конфликта между офицерами, гетманом и немецким командованием в «Днях Турбиных», вражда и отчуждение обусловлены не только социальной иерархией, но и этническим противостоянием, о чем подробнее сказано ниже.

Единственный персонаж, не протестующий против вышестоящих и вызывающий у них симпатию — Манюшка. Она принимает свое место прислуги как должное, не претендует на фамильярность с господами, старается выполнять свои обязанности добросовестно, что приносит достойные плоды: положение героини привилегированное в доме барыни, которая понимает, что может ей вполне доверять, с ней дружелюбны и представители советской власти как с трудящимся элементом. В комедии Булгакова нет никакого классового антагонизма между прислугой и хозяйкой, хотя и в жизни, и в литературе это не редкость. «Манюшка мой преданный друг. За меня она в огонь и воду... Молодец девчонка!» (Т. 5, С. 65), — сообщает Зоя Обольянинову

и не ошибается: Манюшка сознательно никогда не вредит хозяйке, нанося ей ущерб либо по оплошности, либо из страха перед китайцами.

Позиция Манюшки выводится Булгаковым как естественная (человек, довольный тем немногим, что дано ему обществом) и, видимо, вызывает симпатию автора: это ощущается, хотя героиня вовсе не идеализируется. Аналогично изображается и прислуга профессора в повести «Собачье сердце». Заметим, что в драматургии Булгакова 20-х гг. Манюшка — единственный персонаж, не стремящийся изменить свое нынешнее положение (совсем не по причине пассивности характера), все ее проблемы обусловлены случайностями и внешними обстоятельствами, вмешательством окружающих.

Оппозиция элиты общества и простого народа реализуется лишь в относительно упорядоченной общественной системе, поэтому почти не влияет на взаимоотношения действующих лиц пьесы «Бег». На фронтах гражданской войны и среди эмигрантов, только что прибывших в чужую страну попытки установления социальной иерархии не приводят к успеху, поскольку все находятся в сходном положении: прежние привилегии не действуют, нового расслоения еще не произошло. Даже церковь и духовенство утратили свое исключительное положение. Принципиальным является разделение персонажей на военное и мирное население, о чем подробнее речь пойдет ниже. Пожалуй, только в квартире Корзухина в Париже разыгрывается столкновение богатого и благополучного хозяина и нищих просителей Голубкова и Чарноты. Конфликт обострен тем, что в недавнее время их общественное положение было сопоставимым: товарищ министра, генерал и приват-доцент университета.

Главные герои «Дней Турбиных» принадлежат к привилегированной части общества и испытывают неприязнь к народу. Она взаимна и не возникла, а только проявилась во время гражданской войны. Герои, наконец, дали в ней себе отчет (не случайно иронически упоминаются идеализированные образы «богоносца», созданные Л. Толстым и Достоевским, подменявшие в сознании офицеров истинных представителей низших классов) и четко сформулировали, как это делает Мышлаевский: «(плачет). Алеша, разве это народ! Ведь это бандиты. Профессиональный союз царевубийц. <...> Пороть их надо, негодяев...» (Т. 4, С. 329). Социальная самоидентификация приводит к осознанию полного одиночества и отсутствия цели: «Спереди красногвардейцы, как стена, сзади спекулянты и всякая рвань с гетманом, а я посередине? Слуга покорный! Нет, мне надоело изображать навоз в проруби. <...> Народ не с нами. Народ против нас» (Т. 4, С. 377). Этот вывод совершенно обесценивает существование героев, основанное на их верности воинскому долгу, состоящему в защите народа и обеспечении того государственного порядка, который является для этого народа естественным и достойным. В этом противоречии — один из источников конфликта и главная причина его неразрешимости, поскольку, несмотря на динамику политических взглядов, этого исходного отчуждения они не преодолели.

В «Зойкиной квартире» общественное противостояние, быть может, еще болезненнее, потому что после смен режима социальная иерархия оказалась перевернута: последние стали первыми и наоборот. Прежние плебеи — Аллилуя, Гусь, жены ответственных советских служащих, посетители дома свиданий, возвысившись, ведут себя надменно по отношению к нижестоящим, особенно тем, кто потерял свои привилегии, стараются унижить, напугать, оскорбить окружающих или добиться за их счет дополнительных выгод. Зоя и ее окружение (Обольянинов, Аметистов²⁰⁵, мадам Иванова, Алла Вадимовна) принадлежали до революции к состоятельному общественному кругу, внутренне сохраняют высокое мнение о себе. В сознании жены капиталиста положение хозяйки сомнительного ателье унижительно, поэтому, хотя в разговоре с Аллой Вадимовной Зоя отчасти разыгрывает обиду, чтобы психологически подчинить себе собеседницу, ее чувства не лишены искренности и выглядят очень убедительно: «вы вошли ко мне как статуя свободы. Я, мол, светская дама, а ты Зоя-коммерсантка, портниха. Ну, а если так, я плачу вам тем же» (Т. 5, С. 84). Алла смущается и не может не признать справедливости зойных слов. Общественный статус их сопоставим и в прежней, и в советской жизни: некогда состоятельные дамы, лишившиеся всего и вынужденные одна открыть модное заведение, другая стать содержанкой нэпмана, и преимущества статуса последней весьма спорны. Если же учесть, что Алла Вадимовна скрывает связь с Гусем, выдавая себя просто за разорившуюся и безработную аристократку, надменный тон по отношению к такой же лишенке, живущей, однако, своим трудом, к тому же при советской власти, совершенно неуместен.

«Бывшие» в «Зойкиной квартире» презирают тех, кто занял их место и при удобном случае готовы продемонстрировать свои чувства, обычно скрываемые из чувства самосохранения. Когда управдом угрожает героине, называя ее «социально опасным элементом», она парирует: «Я социально опасный тому, кто мне социально опасный, а с хорошими людьми я безопасный» (Т. 5, С. 56).

Наиболее консервативна позиция графа Обольянинова, для которого сохраняет важность благородство происхождения. Степень знатности для него является решающим критерием при установлении контакта с собеседником, поэтому он включает в круг «своих» очень немногих. Когда Аметистов говорит ему: «Что за пустяки между дворянами?» (Т. 5, С. 99), Обольянинов очень озабочен тем, является ли тот на самом деле дворянином, и, чтобы убедиться, пускается в подробные расспросы. Хотя путанные ответы Аметистова вряд ли могут полностью удовлетворить графа, но потребность в социально близком окружении заставляет отнестись к воспомина-

²⁰⁵ Подлинное происхождение Аметистова не указано, но сведения о нем сохранились в воспоминаниях о репетициях пьесы в театре Вахтангова, в которых сам Булгаков принимал участие, часто вместе с актерами придумывая детали, обогащающие характеры героев. С увлеченно игравшим Аметистова Рубеном Симоновым драматург разыгрывал целые сценки, или они начинали рассказывать друг другу биографию персонажа, каждый раз сочиняя что-то новое, и, «наконец, решили, что Аметистов — незаконнорожденный сын великого князя и кафешантанной певицы». Воспоминания о М. Булгакове. С. 357.

ниям авантюриста с доверием, отношения героев после этого разговора заметно улучшаются. Ко всем, кроме равных ему по положению до революции и прислуги, которую он считает верной, Обольянинов относится пренебрежительно и с безразличием, используя для их характеристики неопределенные обороты речи.

2.3.3. Военные — штатские

В силу исторических обстоятельств в русском обществе одним из главных всегда было противостояние военных штатским — и по роду деятельности, и по степени привилегированности положения. В периоды войн и государственных переворотов значение этой оппозиции возрастало, а конфликтность обострялась, что демонстрируют нам пьесы Булгакова. Поэтому стоит остановиться на ней подробнее.

Большая часть главных действующих лиц «Дней Турбиных» и «Бега» — профессиональные военные, обладающие мировоззрением, типичным для этой группы. Этот факт обычно недооценивается исследователями, которые концентрируются на идейных убеждениях и психологических переживаниях героев. Между тем принадлежность персонажей к военной среде многое объясняет в их поведении и заметно влияет на расстановку действующих лиц и ход конфликта.

Представители военной среды обычно обладают необычайно сильным чувством групповой идентичности. Их сообщество довольно замкнуто: часто они принадлежат к династиям, где служат в армии уже несколько поколений. С ранних лет они учатся в военных учебных заведениях, потом проводят большую часть времени, даже после отставки, среди себе подобных. Поэтому для них естественно воспринимать товарищей, вместе с которыми выросли и служили, или тех, кто на них похож, чей путь аналогичен, как особый круг близких людей. У них общие обязанности и права, ценности и судьбы. Все остальные воспринимаются отчужденно. Такая позиция нередко сознательно прививалась, воспитывалась с детских и юных лет.

Военное сословие, особенно офицерство, как социально-профессиональный слой дореволюционного русского общества имело особый статус. Как отмечает С. В. Волков, за долгое время до гражданской войны офицеры, как наиболее привилегированная часть дворянства, имеют преимущество перед любыми другими дворянами, перед лицами, имевшими гражданские чины²⁰⁶. Этико-психологические противоречия между офицерством и гражданской публикой приводили к тому, что офицеры нередко высокомерно относились к окружающим. В конце XIX — начале XX в., по мнению исследователя, постоянное третирование офицерского корпуса либеральной прессой «закономерно способствовало выработке у офицеров предубеждения к той среде, из которой слышались все более злобные на них нападки, и среди офицерства росло чув-

²⁰⁶ Волков С. В. Русский офицерский корпус. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. С. 36–45, 321–348.

ство презрения ко всей этой публике, иногда переходящее на штатских вообще, которых именовали “шпаками”, “штафирками” и т. п.»²⁰⁷. Военные, которые так пренебрежительно относятся к гражданским лицам, вряд ли могут воспринимать их как «своих». Конфликты между ними происходят регулярно.

Оппозиция «военный — штатский» многократно отображена в литературных произведениях. Например, на первых же страницах повести «Поединок» А. И. Куприна²⁰⁸ рассказывается о том, как офицеры убивали штатских из-за скандала или даже вообще без серьезной причины: «оскорбили одного корнета в кафешантане. И он съездил домой на извозчике, привез револьвер и ухлопал двух каких-то рябчиков. <...> Подпрапорщик Краузе в Благородном собрании сделал скандал. Тогда буфетчик схватил его за погон и почти оторвал. Тогда Краузе вынул револьвер — раз ему в голову! На месте! Тут ему еще какой-то адвокатишка подвернулся, он и его бах! <...> В одном маленьком городишке безусый пьяный корнет врубился с шашкой в толпу евреев, у которых он предварительно “разнес пасхальную кучку”. В Киеве пехотный подпоручик зарубил в танцевальной зале студента насмерть за то, что тот толкнул его локтем у буфета. В каком-то большом городе — не то в Москве, не то в Петербурге — офицер застрелил, “как собаку”, штатского, который в ресторане сделал ему замечание, что порядочные люди к незнакомым дамам не пристають»²⁰⁹. В этих историях, рассказанных офицерами, страдают только почти невинные штатские. Ни выведенные в этих историях военные, ни рассказчики не испытывают к жертвам никакого сочувствия, а только беспечную уверенность в том, что жестокие поступки оправданы тем, что совершившие их принадлежат к избранному классу, имеющими привилегию перед штатскими.

Даже те, кто сам не служит в армии, но происходит из военных династий, склонны к враждебному отношению к гражданскому населению, особенно высокомерно к последнему относились женщины, традиционно благоговевшие перед военными и идеализировавшие их. Так, в пьесе Чехова «Три сестры», где большинство героев имеют отношение к военной среде, Маша, дочь генерала, перед Вершининым выражает свое презрение к штатским и объясняет, почему ей некомфортно среди них: «между штатскими вообще так много людей грубых, не любезных, не воспитанных. Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок, недостаточно мягок, любезен. Когда мне случается быть среди учителей, товарищей мужа, то я просто страдаю»²¹⁰.

²⁰⁷ Там же. С. 334.

²⁰⁸ О влиянии Куприна на творчество Булгакова см.: Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. С. 147–169; Мошинская Р. П. Зачем Булгакову Куприн? // Вопросы литературы. 2012. №. 5. С. 421–436; Пахарева Т. А. В пространстве парадокса: о некоторых купринских коллизиях у М. Булгакова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2016. №. 3. С. 119–129.

²⁰⁹ Куприн А. И. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1958. С. 308–309.

²¹⁰ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. С. 142.

Идею избранности военного сословия разделяют и принадлежащие к нему персонажи Булгакова. В пьесе «Бег» Чарнота, изгнанный из армии и вынужденный в эмиграции зарабатывать продажей игрушек, с отчаянием восклицает в ответ на обвинения и претензии своей полковой жены: «Я не могу торговать чертями! Я воевал! Я генерал-майор!» (Т. 5, С. 274). Пародийно идея престижа принадлежности к военной среде, бытовавшая в дореволюционной России, обыграна в «Зойкиной квартире»: Аметистов выдает себя, между прочим, и за бывшего кирасира, что, как он полагает, должно сделать его более авторитетным и привлекательным в глазах посетительниц ателье, но озадачило Аллу Вадимовну и смутило Зою, понимающую, насколько претензии ее кузена несообразны с его обликом:

Аметистов. Целую ручку, обожаемая Алла Вадимовна! Алла Вадимовна, если вы увидите те модели, которые мы получили сегодня из Парижа, вы выбросите ваше платье за окно! Даю вам слово бывшего кирасира!

Алла. Вы были кирасиром?

Аметистов. Мез'уй. <...>

Алла. Превосходный у вас администратор, Зоя Денисовна. Скажите, он действительно бывший кирасир?

Зоя. Не могу вам, к сожалению, сказать точно. <...> зачем ты врешь поминутно? Ну какой ты, какой ты, к черту, кирасир? И кому это нужно?

Аметистов. Нету у тебя большего удовольствия, чем какую-нибудь пакость сказать человеку! (Т. 5, С. 82–87).

Главные герои пьесы «Дни Турбиных» — представители военного сообщества. Общая профессия, естественно, оказывает важное влияние на их отношения. По сравнению с офицерами из повести Куприна эти персонажи изображаются с некоторой долей идеализации, но и в их представлении штатские принципиально отличаются от них, кажутся людьми совсем иной породы, чужими. Это, заметим, вовсе не мешает Турбиным и их друзьям доблестно выполнять свой долг, состоящий в значительной степени в защите именно гражданского населения. К последнему военные всегда относились с осторожностью и даже с некоторой неприязнью. Во время гражданской войны враждебность углубляется, поскольку любые из прежних мирных людей могут стать потенциальными противниками. В начале пьесы «Дни Турбиных» замерзший Мышлаевский вернулся с фронта из-под Трактира, где с ним столкнулись «самые милые мужички сочинения графа Льва Толстого» (Т. 4, С. 308) (во второй редакции «самые богоносцы окаянные, сочинения господина Достоевского» (Т. 4, С. 557), как он сообщает с ядовитой иронией. Бывшие мирные крестьяне теперь становятся врагами белогвардейцев. Когда Николка говорит о том, что в газетах сообщают, что мужики на стороне гетмана, Мышлаевский злится на то, что пресса не сообщает о реальной ситуации, и приводит случай из личного опыта — встре-

чу со стариком, который принял его за петлюровца. Характеристики в равной степени чуждых ему публицистов и крестьянина, аналогичны и крайне резки, полны презрения и негодования: «Я бы всю эту вашу газетную шваль перевешал на одном суку!» и уже цитированный пересказ диалога со старым крестьянином (Т. 4, С. 308–309). Между тем сам этот переход представителей разных групп мирного населения на сторону тех, от кого их защищают военные, показывает, что армии не симпатизируют, не верят, платят ей ответной неприязнью. Еще резче ощущается противостояние в «Беге». Так, уже упоминалось, как генерал Чарнота насмехается над непо священностью Голубкова во все, что связано с войной, адъютант же Де Бризар, проверяя паспорта, глумится: «А вы, гусеница в штатском! Документ! Впрочем, я не удивлюсь, если вы окажетесь обер-прокурором святейшего синода» (Т. 5, С. 228). Об отношении генерала Хлудова к тем, кто находится в тылу (как в России, так и за границей), красноречиво свидетельствует его поручение к их делегату: «Поезжайте, господин Корзухин, в Севастополь и скажите, чтобы тыловые гниды укладывали чемоданы! На рассвете я открою Буденному Джанкой! И еще скажите, что французским шлюхам собольих манжет не видать! Пушной товар, сволочь тыловая! (*Меняя интонацию, мягко.*) Не истолкуйте превратно выкрика “сволочь”, господин товарищ. О севастопольской сволочи говорю» (Т. 5, С. 240). Существенно здесь не то, насколько оправдан враждебный тон в каждом конкретном случае, а то, что он преобладает.

Презрение белогвардейцев вызывают ищущие их защиты беженцы и мирное население освобожденных от большевиков областей, не делается различий, не принимается во внимание образование, богатство, профессия, даже духовный сан. В результате и у штатских страх и возмущение перед «защитниками» едва ли не сильнее, чем уважение к их подвигам и надежда на их помощь. «Никто нас не любит» (Т. 5, С. 235), «Меня не любят» (Т. 5, С. 236), — часто и совершенно справедливо повторяет генерал Хлудов.

Конфликты между военными и штатскими во время войны усугубляются тем, что последние не вполне осознают, насколько изменился порядок повседневной жизни, и пытаются следовать привычным правилам поведения, что, по мнению военных, наивно и даже преступно, ведь поступки гражданского лица для мирного времени естественные и правильные, могут представлять угрозу во время войны, нанести вред и самому человеку, и всем окружающим. Вместе с тем это знание приводит к тому, что необходимая в экстремальных условиях диктатура военных из-за их пренебрежения ко всем остальным грозит перейти в чудовищный произвол. Описанную ситуацию хорошо иллюстрирует приведенный в разделе 1.2.3 спор между гимназическим педелем и капитаном Мышлаевским о сжигании школьных парт на дрова, где каждый стремится исполнить свой долг, что изначально невозможно, так как первый исходит из законов мирного, а второй военного времени. Еще показательнее первый эпизод «Бега». Чарнота удивлен и разгневан непониманию монахами того, что торжественная церемония встречи настоятеля не-

уместна при непосредственной близости красной армии, фронта и артиллерийской атаки: «Что вы, отцы святые, белены объелись, что ли? Тьфу, черт! (*Растерянно крестится.*) Святые чернецы, вы не ко времени эту церемонию затеяли! Ну-ка, хор, того ...» (Т. 5, С. 228). Не менее опасной представляется генералу просьба Голубкова взять его и Серафиму с собою: «Вы в университете учились? <...> Производите впечатление совершенно необразованного человека. Ну, а если вам пуля в голову попадет на Бабьем Гае? Лазарет вам поможет, да? Интеллигенция! Спит и во сне лазареты видит <...>» (Т. 5, С. 231).

Радикальные и вредные для гражданского населения меры, а то и вовсе ужасные и бесчеловечные, предпринятые белогвардейцами исключительно ради победы как таковой, вне понимания интересов конкретных общественных групп, вызывают негодование мирных жителей; даже довольно пассивная, в целом, Серафима прямо в лицо называет генерала Хлудова зверюгой и шакалом (Т. 5, С. 244).

Частным вариантом рассматриваемой оппозиции — противостояние внутри военной среды армии и гвардии (как привилегированной ее части) и особенно боевых и штабных офицеров. Еще в «Горе от ума» А. С. Грибоедова армейский полковник Скалозуб возмущался тем, что общество и начальство явно отдает предпочтение гвардейцам, считает это несправедливым²¹¹. Взаимное непонимание между штабными и боевыми военными подчеркивается на протяжении романа «Война и мир» Л. Н. Толстого. Как профессиональный военный автор знал, насколько остра эта проблема. В «Днях Турбиных» Шервинский не упускает возможности напомнить об исключительности его служебного статуса. Представляясь штатскому провинциалу, он стремится ослепить того своим величием:

Шервинский. Ее Императорского Величества Лейб-Гвардии Уланского полка и личный адъютант гетмана поручик Шервинский.

Лариосик. Ларион Суржанский. Душевно рад с вами познакомиться.

Мышлаевский. Да вы не приходите в такое отчаяние. Бывший лейб, бывшей гвардии, бывшего полка (Т. 4, С. 320).

Даже когда возлюбленная критически оценила форму его ухаживания, он напоминает о своей избранности:

Елена. Ой, Шервинский, армейский комплимент.

Шервинский. Виноват, это гвардейский комплимент (Т. 4, С. 318). Оба эпитета использованы в переносном значении, но «армейский» с отрицательной коннотацией (в значении «пошловато-примитивный», «не слишком изысканный, грубовато прямолинейный»), а «гвардейский», напротив, — с положительной («отменного качества», «шикарный»). Друзья регулярно отмечают желание молодого офицера покрасоваться избранностью. В зависимости от ситуации это то

²¹¹ Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. СПб.: Нотабене, 1995. С. 49.

забавляет, то раздражает окружающих. Однако, признавая его порядочность, в доме Турбиных явно выделяют Шервинского из среды прочих адъютантов, забывших о профессиональном долге во имя удовольствий и почестей. Их называют штабной оравой (Т. 4, С. 326) и иными нелестными прозвищами. Воины, жертвующие собой, согласно присяге, презируют тех, кто уклоняется от трудностей солдатской жизни, от участия в сражении, а затем и вовсе обращается в позорное бегство. Аналогично отношение Чарноты и особенно Хлудова, честно деливших все трудности войны вместе со своими подчиненными, к главнокомандующему и его окружению (об этом говорилось выше).

2.3.4. Социокультурная дифференциация персонажей

Понятно, что действующие лица, стоящие на разных ступенях общественной иерархии чаще всего отличаются не только материальным достатком, идеологией, но и характером образования и воспитания, а значит — интеллектуальным кругозором, вкусами и т. д., но противопоставления по этим критериям обнаруживаются в рассматриваемых пьесах и внутри одного социального круга. Так, в «Днях Турбиных» среди офицеров выделяется капитан Мышлаевский, про которого прямо говорится, что он мало читал, отличается грубостью манер и речи. Это видно не только при контрасте с интеллигентом Лариосиком, но и при сопоставлении со всеми его сослуживцами, которые не претендуют на роль интеллектуалов и получили такое же стандартное военное образование, как и он. В «Беге» в таком же положении по отношению к прочим белогвардейцам оказывается генерал Чарнота. В этой же пьесе противопоставлены друг другу две женщины из высшего общественного круга — Серафима и Люська. Последняя в процессе скитаний, переживая бытовые трудности и опасности, постоянно находясь в военной среде, сталкиваясь с грубостью и жестокостью, почти утратила тот культурный опыт, который был у нее до гражданской войны и который она отчасти восстанавливает, входя в новую роль при Корзухине. В этом смысле пара — Люська и Чарнота — вполне гармонична и обречена на разрыв из-за невозможности сопротивляться враждебным обстоятельствам.

В «Зойкиной квартире» Зоя и Обольянинов, сами по себе представители не более чем среднего культурного уровня по дореволюционным меркам, с раздражением реагируют на невежество, вульгарность, отход от этикета большинства окружающих (за исключением прислуги и мастериц в ателье, от которых высокого интеллекта и изящных манер они, естественно, не ожидают и не требуют). Именно сочетание бескультурья и амбиций раздражает их в Аметистове, управдоме, клиентках, Гусе, гостях и милиционерах. Напротив, Алла Вадимовна и мадам Иванова вызывают симпатию в том числе и потому, что в них чувствуется причастность к прежнему «порядочному» (воспитанному) кругу.

Заметим, что образованность, внешняя интеллигентность не выступает в пьесах Булгакова

качеством, сближающим героев. Это видно, например, по взаимоотношениям Корзухина, Голубкова и Тихого в «Беге», персонажей совершенно враждебными друг другу лицами, хотя все трое принадлежат к одной культурной среде. Не случайно упоминается, что Голубков и Тихий — выпускники одного университета. Напротив, несоответствие персонажа тем социокультурным параметрам, которые к нему применяются, обычно, как было показано выше, противопоставляет его окружающим.

2.3.5. Русские — не русские

Выше не раз отмечались этнические оппозиции в рассматриваемых трех пьесах. Роль их чрезвычайно велика, хотя исследователи, исходя из своих идеологических принципов, обычно склонны ее уменьшать или вовсе игнорировать. Между тем национальное самосознание как один из основополагающих принципов Булгакова вполне очевидно²¹².

Главными героями всех трех произведений являются русские. Им противопоставлены в «Днях Турбиных» немцы и украинцы, в «Зойкиной квартире» — китайцы, в «Беге» — многонациональное население Константинополя.

Оппозиция «русские — немцы» традиционна и не нуждается в подробной характеристике: само слово «немец» этимологически обнаруживает чуждость обозначаемого лица носителям русского языка. Несмотря на немалое число офицеров немецкого происхождения в российской армии XVIII–начала XX вв., отношение к представителям этой нации в военной среде, особенно в десятилетия, предшествовавшие Первой мировой войне, и во время нее. Это неоднократно отражено в художественной литературе. Так, в упоминавшейся пьесе Чехова «Три сестры» офицер Соленый постоянно насмешливо обзывает своего сослуживца-соперника барона Тузенбаха немцем, отчего тот неизменно смущается и спешит оправдаться²¹³. Враждебность, хоть и неявная, немецких офицеров — формально союзников (к тому же изменяющих), на деле оккупантов, а в недавнем прошлом военных противников Российской империи — в «Днях Турбиных» ощущается всеми остальными персонажами. Закономерно в реплике Мышлаевского: «я бы эту метель, мороз, немцев-мерзавцев и Петлюру» (Т. 4, С. 308) немцы фигурируют как однородное понятие при перечне непреодолимых враждебных стихий (одной из них является и народная украинская армия Петлюры). Не случайно единственный член семейства Турбиных, вызывающий антипатию большинства героев, — Тальберг — наделен немецкой фамилией. Это один из знаков отчуждения его от главных действующих лиц.

Противопоставление украинцев русским актуализируется в литературе первой половины XIX в. в творчестве авторов, показывающих своеобразие нравов Малороссии, национального

²¹² См., например: Урюпин И. С. Творчество М. А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи. 380 с.

²¹³ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. С. 132.

характера ее жителей: И. А. Котляревского, В. Т. Нарезного, Г. Ф. Квитки-Основьяненко, Гоголя, Т. Г. Шевченко и др. Традиционно попытки украинцев противопоставить себя русским вплоть до создания самостоятельного государства вызывала в России отрицательные оценки (см., например, осуждение предательства Мазепы в поэме Пушкина «Полтава») и допускалось лишь как форма политического выступления против монархического правления вообще (см., например, поэм К. Ф. Рылеева). Украинизация времен гражданской войны придала этническому противостоянию острую конфликтность. Булгаков, русский по национальности уроженец Киева, считал свои родные края частью многонационального единого российского государства и с раздражением воспринимал тенденцию к усилению влияния украинских обычаев, языка, традиций и даже к превращению их в норму местного масштаба. Писатель высказывался на этот счет довольно резко и приобрел ответную неприязнь со стороны поборников украинского национального движения²¹⁴. В «Днях Турбиных» рассматриваемому противостоянию уделено меньше внимания, чем в предшествующем романе «Белая гвардия», но, как было видно из примеров в разделах, посвященных символике одежды и языковых маркерах, и здесь остается очень важной. В результате, взаимная неприязнь русского и украинского населения в условиях гражданской войны — одна из трагических составляющих многослойного конфликта пьесы.

Мы уже касались противопоставления русских китайцам в «Зойкиной квартире» (см. например, раздел 2.2.1). Хотя этнический критерий не является для главных героев определяющим при оценке Херувима и Газолина, он довольно важен и явно дифференцирует действующих лиц.

Однако традиционно в русской культуре противостояние именно китайцам не было характерно, в отличие от более близких народов (тех же немцев и украинцев). Представители этой нации воспринимались в ряду других — совершенно чужих, далеких, непонятных и экзотических, но известных, потому что иногда возникали контакты с ними, потому что в XIX и особенно в начале XX в. число приезжих из Китая все возрастало, а в Европе периодически возникала мода на все китайское. В целом, образ китайца в русской культуре мог приобретать различные трактовки. Однако при всем многообразии образ китайца воспринимался как чужой, что и отразилось в «Зойкиной квартире» (см. главу 3).

Герои «Бега», попавшие на чужбину, в равной степени противопоставлены представителям всех народов: живущим в Константинополе туркам, грекам, армянам, таким же иноземцам, как они сами — итальянцам, англичанам, французам. Даже прибывший из России Артур Арту-

²¹⁴ Губианури Л. В. М. Булгаков и Украина // Михаил Булгаков. Идентификация. Место. Время: Сборник статей по материалам конференции, посвященной 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова (Киев, 13–15 мая 2016 г.). Киев: Варто. 2017. [Электронный ресурс] URL:<http://mbulgakov.ru/publikacii/mihailbulgakovidentifikacijamestovremya/p3?ysclid=1lmphq3y5d374822078>(дата обращения: 10.02.2022).

рович, выдающий себя за венгерца, но, судя по намекам в разговоре с Чарнотой, еврей²¹⁵, оказывается противопоставлен русским беженцам:

Чарнота. <...> Везет тебе. Впрочем, ваша нация вообще везучая!

Артур. Если вы опять начнете разводить антисемитизм, я с вами не стану беседовать!

Чарнота. Тебе-то что? Ты же говорил, что ты венгерец!

Артур. Тем не менее!

Чарнота. То-то я и говорю: везет вам, венгерцам (Т. 5, С. 268).

Этническая оппозиция в «Беге» подчеркивает не избранность, а обреченность русских эмигрантов, усиливая драматизм конфликта.

Вообще, как уже отмечалось выше, в эпохи революционных преобразований актуализируются наиболее древние, архетипические оппозиции. К ним принадлежит и межнациональная вражда, восходящая к архаическим представлениям об инородце как чужом, ведь на ранних этапах развития человечества, как пишет В. Б. Яшин, «к норме относятся только представители своего этноса, в то время как иноплеменники воспринимаются как существа нечеловеческой природы. Мифологическое сознание ассоциирует чужие этносы с Хаосом, с Природой, с нижним миром, смертью, они описываются как дикие, враждебные, обладающие сверхъестественными аномальными способностями»²¹⁶. Нечеловеческие признаки отмечают в инородцах и булгаковские персонажи (см. ниже).

2.3.6. Родственники — не родственники

Другая архетипическая оппозиция, чрезвычайно важная для рассматриваемых текстов, но не всегда в полной мере осмысляемая исследователями — распределение людей по родственному принципу. На заре человеческого общества семья и клан были основными социальными единицами, и, естественно, те, кто находился внутри семьи, считались своими и сообща защищали свою территорию и имущество, а те, кто находился вне семьи, были чужими и опасными или враждебными. Эта основная идея, конечно, уже в других внешних проявлениях дошла до нас и нашла отражение в творчестве многих авторов, в том числе и Булгакова. При анализе пространства дома в драматургии писателя уже шла речь о том, насколько важны для его персонажей семейно-родовые связи, которые в рассматриваемых пьесах реализуются в виде:

— кровного родства (братства);

²¹⁵ Еврейская тема затронута косвенно в «Зойкиной квартире». Главная героиня — вдова богача, фамилию которого (Пельц) можно воспринимать как немецкую или еврейскую. Последняя трактовка была предложена театром имени Вахтангова, и это, как уже говорилось в разделе 2.2.2., не понравилось драматургу (Т. 5, С. 27). В любом случае, как и в «Днях Турбиных», нерусская фамилия мужа в «Зойкиной квартире» не противопоставляет героиню остальным действующим лицам.

²¹⁶ Яшин В. Б. Мифология и история // Письменные источники в контексте истории: Коллективная монография / Общ. ред.: В. Б. Яшин, Р. Н. Лабикова. Омск: Издательство А. А. Аскаленко, 2010. С. 18–19.

— брака / свойства;

— духовного родства (дружбы, своего рода побратимства).

Степень родовой близости героев в «Днях Турбиных» очень велика. Они сами подчеркивают это, напоминая о ней в ситуациях, когда между ними готов разразиться конфликт, обусловленный, впрочем, силой все тех же братских чувств. Такова, например, сцена в Александровской гимназии перед захватом ее петлюровцами: Алексей, чувствуя ответственность старшего, старается отправить Николку домой, чтобы уберечь от гибели, а тот не подчиняется, считая себя обязанным разделить судьбу брата. Оба руководствуются родственной любовью и братским долгом, только Алексей умалчивает об этом, а Николка взывает к ним в свое оправдание, упоминая и о настроениях сестры:

Николка. Я без тебя, полковник, не пойду.

Алексей. Что?! (*Вынул револьвер.*)

Николка. Стреляй, стреляй в родного брата!

Алексей. Болван.

Николка. Ругай, ругай родного брата. Я знаю, чего ты сидишь! Знаю, ты командир, смерти от позора ждешь, вот что! Ну, так я тебя буду караулить. Ленка меня убьет (Т. 4, С. 360). Апелляция к кровному родству должна, по мнению героев, устранить все разногласия, так как важнее иных аргументов.

Не только самые близкие родственники с готовностью включаются героями в круг своих. Кузен из Житомира Ларион Суржанский, о котором Турбины знают только понаслышке, принимается в их доме с самого начала как член семьи. Судя по рекомендательной телеграмме от его матери, иного приема она и не ожидала.

Елена глубоко переживает взаимную неприязнь между ее братьями и мужем:

Елена. Если б ты знал, Володя, как мне тяжело, что ты не любишь братьев. <...>

Тальберг. Прости, пожалуйста, это не я не люблю твоих братьев, а они меня ненавидят.

Елена. Да, они тебя тоже не любят. И это так омрачает нашу жизнь (Т. 4, С. 445).

В этом конфликте героиня оказывается всецело на стороне братьев. Само недоверие к ним со стороны Тальберга, подозрение в том, что они способны причинить ей зло, возмущает ее, кажется нелепым и оскорбительным: «Владимир Робертович, здесь мои братья! Неужели же ты думаешь, что они вытеснят нас? Ты не имеешь права... (Т. 4, С. 447).

В «Зойкиной квартире» близких кровных родственников нет. Однако бесприютный Аметистов приходит именно к своей кузине, надеясь найти у нее приют. Их первая встреча выглядит пародийно в сравнении с приведенным трагическим диалогом братьев Турбиных:

Аметистов. Ах, вот как! Хамишь, Зойка. Ну что ж, хамями... хамями... Гонишь двоюродного брата, пешком першего с Курского вокзала? Сироту? Гони, гони... Только вы пожалеете об

этом, дорогая кузиночка.

Зоя. Ах, ты хочешь испугать. Не беспокойся, я не из пугливых (Т. 5, С. 68).

Трудно сказать, что сильнее повлияло на решение Зои помочь родственнику — шантаж с его стороны или голос крови, но исключать долю последнего фактора не следует. Между хозяйкой квартиры и ее кузенком, несмотря на сложность их взаимоотношений и взаимное раздражение, есть и обоюдная симпатия, и даже некоторое сходство характеров, своего рода фамильные черты. Горничную Манюшку хозяйка выдает за племянницу, чтобы избежать уплотнения. Хотя это и обман, но девушка, действительно, живет в доме практически как член семьи, пользуется полным доверием Зои, отношение к ней крайне доброжелательное.

В «Беге» начальник станции и его жена боятся за судьбу маленькой дочери и вынуждены именно ее саму использовать для того, чтобы смягчить жестокого Хлудова, надеясь таким способом отвести опасность от нее и от себя. Во всем произведении это единственный пример проявления родового голоса крови в условиях гражданской войны.

Брак главных героинь «Беге» и «Дней Турбиных» распадается, происходит отчуждение действующих лиц, но и Елена, и Серафима обретает суженую, родственную душу. Об этих процессах подробнее — в третьей главе. Напротив, в «Зойкиной квартире» близость Зои и Оболянинова возрастает, хотя официально брак между ними не заключен и активную роль выполняет здесь героиня, заботящаяся о любимом человеке. Отношения двух других любовных пар скорее пародирует семейный уклад: Манюшка оказывается жертвой ухаживаний со стороны китайцев (угроза смерти гораздо убедительнее принуждает принять предложение Херувима, чем зарождавшаяся симпатия к нему); Гусь обманывается в истинных причинах, заставивших Аллу Владимовну стать его любовницей (он нужен лишь как посредник для соединения с тем, кого она любит по-настоящему).

Наконец, подлинная дружба представлена только в «Днях Турбиных». Сослуживцы Турбиных, особенно выросший вместе с ними Мышлаевский, оказываются при всех психологических несходствах и идейных разногласиях, не менее близкими людьми, чем члены семьи. Такого духовного родства нет ни в «Зойкиной квартире», ни в «Беге», где действующие лица оказываются жертвами одних и тех же неблагоприятных обстоятельств и поэтому, а вовсе не из-за глубочайшего духовного родства поддерживают друг друга.

2.3.7. Группы действующих лиц, формирующиеся по субъективным критериям

Во взаимоотношениях людей субъективный фактор часто оказывается важнее, чем самые очевидные факты. Это ярко продемонстрировано во всех рассматриваемых произведениях. Сближение героев, вопреки социальной, идеологической, профессиональной общности, происходит на основе трудноопределимых симпатий и антипатий, эстетических вкусов. Действующие

лица явно подразделяются на:

- обаятельных — неприятных;
- красивых — обыкновенных / некрасивых;
- вызывающих уважение / сильных духом — презираемых / слабых духом;
- душевных, открытых людям — замкнутых, эгоцентричных.

В «Днях Турбиных» субъективные оценки менее влияют на расстановку персонажей, чем в других пьесах, но и здесь они, как говорилось подробнее выше, не только приводят к тяготе-нию большинства действующих лиц к Елене и ее братьям, но и вызывают всеобщую неприязнь к Тальбергу еще до его предательства и, напротив, симпатию к Шервинскому, вопреки его недостаткам, и к несурзному Лариосику, чье пребывание в доме порождает ряд проблем. Критерием здесь в значительной степени служит внешность.

Еще больше субъективные факторы влияют на группировку персонажей «Зойкиной квар-тиры», которые не всегда способны разумно оценивать свои эстетические пристрастия. Соци-альная неприязнь Зои и ее круга к управдому и Гусю усиливается непривлекательностью их внешнего облика. Напротив, красота Аллы Вадимовны и обаяние Херувима (о противоречиях его внешности подробнее в третьей главе) обезоруживают окружающих, исключая у них всякое подозрение в их возможной враждебности. Внешняя открытость, контактность Херувима и Аметистова также располагает к этим героям собеседников, тогда как надменность лиц, обле-ченных властью, отталкивает. Впрочем, красавицам Алле и мадам Ивановой замкнутость не только придает романтической прелести, но иногда препятствует при общении.

Чем менее устойчива повседневная жизнь, тем чаще люди вынуждены руководствоваться интуицией. Поэтому в пьесе «Бег» персонажи в полностью изменившейся бытовой обстановке больше, чем прежним привычным критериям распределения окружающих на чужих и своих, доверяют субъективным ощущениям. Корзухин всех отталкивает уже своей внешностью, но в этом произведении, пожалуй, выше ценится симпатия не к внешности, а к внутреннему облику, к силе духа человека и особенно его искренности. Почти все действующие лица проходят пси-хологическое испытание и во время него угадывают своих и чужих. Так находят друг друга Го-лубков и Серафима, расстаются Люська и Чарнота, сближаются недавно враждебно настроен-ные Голубков и Хлудов, расходятся сослуживцы Хлудов и Чарнота и т. д.

2.3.8. Мифологические оппозиции персонажей в драматургии Булгакова

Архетипический подтекст в творчестве Булгакова очень значителен и неоднократно отме-чался исследователями²¹⁷. В мифопоэтических интерпретациях некоторые действующие лица

²¹⁷ Катайцева Н. А. Архетипы в художественном мире М. А. Булгакова // Художественный мир русских писателей XIX-XX веков: Учебное пособие. Курган: Курганский государственный университет, 2004. С. 55–64.; Коханова В.

его пьес признаны членами оппозиции «свой — чужой», поскольку персонажи звероподобного или овеществленного характера часто воспринимаются носителями традиционного сознания как чужие, в соответствие с наиболее архаичной формой данного противопоставления «люди — нелюди», которое неожиданно актуализируется в экстремальных обстоятельствах революционной эпохи²¹⁸. Некоторые персонажи, обладающие чертами, которые, согласно распространенным суевериям и предрассудкам, считаются inferнальными, следовательно — чуждыми и опасными, воспринимаются почти всеми окружающими враждебно или, по крайней мере, настороженно. Таковы, в основном, персонажи, для которых, в свою очередь, оппозиция «свое — чужое» нерелевантна (им посвящен специальный раздел главы). В качестве опознавательного признака «нелюдей» выступает, например, уподобление хтоническим животным: Корзухина Люська называет «крысик <...> жабочка» (Т. 5, С. 292), Артур предстает как «тараканий царь»; Тальберга сравнивают с крысой. Н. С. Пояркова замечает, что это сходство подчеркнуто и цветовой символикой: «преобладание серого мышинового цвета: серая гетманская форма, серая книжонка, серый бронепоезд, увозящий из Города мужа Елены и штаб гетмана»²¹⁹. Ту же функцию выполняет способность архиепископа Африкана проваливаться сквозь землю, свидетельствуя вовсе не о святости. Нечеловеческая сущность у петлюровцев проявляется, по мнению героев «Дней Турбиных», в том, что у них на голове — хвосты, а у китайцев в «Зойкиной квартире» подчеркивается абсурдной имитацией немислимого языка и пугающим нелепым обращением (объясняются в любви, угрожая ножом, и т. п.). Внешность Херувима явно соотносится с обликом мифологических существ, но окружающие замечают лишь ангельские ее элементы, не обращая внимания на демонические (подробнее в третьей главе). Хабибьярова говорит, что в пьесе «Бег» «сравнениями с насекомыми измеряется человеческое достоинство персонажей. Гусеница в штатском, таракан во фраке — это сравнения, которыми герои пьесы унижают, оскорб-

А. Архетип женщины в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2007. № 2. С. 159–166; Урюпин И. С. Воплощение национально-культурного архетипа самозванца в творчестве М. А. Булгакова 1920-х годов // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2010. № 3. С. 15–24; Коханова В. А. Архетипические сюжеты в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве: Сб. науч. ст. / Ответ. ред. В. А. Коханова. М.: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2011. С. 164–173; Коханова В. А. Архетипика романов М. А. Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 181–195; Пыхтина Ю. Г. Деформация архетипа «дом» в малой прозе М. А. Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 83–92; Урюпин И. С. Творчество М. А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи. 380 с.; Большова А. Ю. Проявление архетипа воды в дискурсе романа М. А. Булгакова «Мастер И Маргарита» // Язык. Текст. Дискурс. 2017. № 15. С. 171–180; Селезнева В. В. Архетип ведьмы в структуре женских образов романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Студенческий электронный журнал СтРИЖ. 2017. № 1(12). С. 52–56; Зырянова К. А., Никитина И. Н. «Тип» и «архетип» в творчестве М. А. Булгакова: теоретический аспект // Актуальные проблемы современной гуманитарной науки: Материалы IX национальной научно-практической конференции. Брянск: Брянский государственный университет имени академика И. Г. Петровского, 2022. С. 23–26.

²¹⁸ Фельде В. Г. Оппозиция «свой — чужой» в культуре: дис. ... канд. филос. наук. Омск. 2015. С. 16.

²¹⁹ Пояркова Н. С. Символика образа дома в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия». С. 45.

ляют друг друга и самих себя»²²⁰. Яблоков определяет Чарлоту «чертовой куклой», утверждая, что его кукольность и, заметим, инфернальность актуализируется «через тему карточной игры и топику народного кукольного театра»²²¹. Исследователь также отмечает, что «власть над насекомыми уподобляет Артура “князю бесов” <...> Вельзевулу»²²².

Особенно стоит остановиться на демонических свойствах Зойки, образ которой раздваивается. Она то предстает женщиной, обремененной душевными переживаниями и бытовыми заботами, то напоминает сказочную ведьму. В первом акте она еще иносказательно одновременно и дома, и нет, позднее — то возникает, будто из-под земли, то исчезает. В начале пьесы Зоя очень точно указывает номера червонцев в кармане Аллилуи, заставляя его заметить «Вы, Зоя Денисовна, с нечистой силой знаете» (Т. 5, С. 55). Если эту информацию героиня знала заранее, то потом она демонстрирует способность искусительницы, которую Алла Вадимовна уподобляет черту (Т. 5, С. 86). На балу в мастерской танцует Мертвое тело (реализованная метафора в фразеологизме «мертвецки пьян»), а манекены мало отличаются от живых дам. И сама Зоя Пельц, и формируемая ею среда, совмещает черты противоположных по своей природе существ. Как отмечает Мелетинский, «в архаической эпике обычно выступает некая, достаточно мифологическая, дуальная система враждующих племен — “своего”, человеческого, и “чужого”, демонического, имеющего хтоническую окраску»²²³. К двойной природе героини мы еще вернемся в разделе 3.3.1 в связи с употреблением форм ее имени.

2.3.9. Гендерная оппозиция в драматургии Булгакова

Одно из древнейших и важнейших проявлений оппозиции «свое — чужое» состоит в противопоставлении полов. О гендерной проблематике творчества Булгакова в целом и его драматургии в частности написано очень много²²⁴, поэтому подробно говорить о ней мы не будем, но некоторые наблюдения по этому поводу все же представляются нам интересными и существенными.

²²⁰ Хабибьярова Э. М. Трагическая ирония в пьесе М. Булгакова «Бег». С. 102.

²²¹ Яблоков Е. А. Кукольные персонажи в произведениях Булгакова // Михаил Булгаков и славянская культура / Отв. ред. Е. А. Яблоков. М.: Совпадение, 2017. С. 354.

²²² Яблоков Е. А. Бег ползком (Тараканья тема в русской литературе девятнадцатого–начала двадцатого века и в творчестве Михаила Булгакова). С. 431.

²²³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. С. 270.

²²⁴ См., например: Бобрицких Л. Я. О традиции женского демонизма серебряного века в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. С. 213–224; Савельева Т. В., Исаева В. С. Образ булгаковской Маргариты в свете гендерных и мифологических представлений русского народа // М. А. Булгаков. Русская и национальные литературы: К 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова: Материалы международной научно-практической конференции, 9–11 октября 2017 г. Ереван: Антарес, 2017. С. 458–464.

Анализируя оппозицию «дом — мир» как антитезу своего и чужого пространства, мы не коснулись в первой главе того, как оно маркировано Булгаковым в гендерном аспекте²²⁵. Дом в его творчестве — пространство женское, а мир — мужское. В произведениях писателя роль души, хранителя дома, установителя его порядков очень часто выполняет женщина²²⁶, мужчины же, действующие в общественном пространстве, уступают ей первенство в повседневной, бытовой сфере. Елена, единственная героиня «Дней Турбиных», которая в пьесе даже никогда не выходит из дома, безусловно, является центральной фигурой в своей семье, выполняет роль матери, хранительницы очага, олицетворяет собой дом. Пока вне его стен происходит хаос, Елена устанавливает в этом жилище порядок, создает уют для выполняющих свой общественный долг мужчин. Она оказывается способной противостоять вражде, гибели, потому что выступает также и символом любви²²⁷. Зоя, чье символическое имя по-гречески означает «жизнь», также выполняет роль полноправной хозяйки своей квартиры, организатора всех ее преобразований, защитницы своего возлюбленного от бытовых невзгод. Не зря имя героини как домовладельцы вынесено в название пьесы. Вообще, в этом произведении, действие которого почти не выходит во внешний мир, женские образы доминируют. Только китайцы и милиционеры, неразгаданные Зоей Пельц и не подчинившиеся ей посторонние мужчины оказываются способны разрушить ее дом. Мужской поддержки внутри него, в отличие от Елены, героиня комедии не имеет. В «Беге» на мировых просторах разворачиваются исторические события, и действуют, в основном, мужчины. В этой пьесе всего две героини (если не считать нескольких эпизодических лиц почти без реплик), и обе, лишившись дома, утратили смысл жизни. В конце произведения обе получают шанс на обретение своего дома, но в обоих случаях призрачный: Люська должна организовать его с нелюбимым Корзухиным, а Серафима с любимым Голубковым еще не достигла конца своих странствий.

В целом, трактовка поведения героев, соответствующего их полу, в произведениях Булгакова очень традиционна, несколько даже патриархальна. Женская эмансипация для писателя приемлема лишь постольку, поскольку он признает право своих героинь свободно избрать любимого человека и соединиться с ним. В остальном функции женщины, помимо указанных вы-

²²⁵ Исследование отражения оппозиции «дом — мир» в рассматриваемых пьесах в гендерном аспекте опубликовано в статье автора диссертации: Лян Вэйци. Оппозиция «дом — мир» в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег»). С. 791.

²²⁶ О булгаковских женских образах см.: Химич В. В. Рыцарь и его дама в пьесах Михаила Булгакова. С. 31–36; Коханова В. А. Архетип женщины в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия». С. 159–166; Бобрицких Л. Я. О традиции женского демонизма серебряного века в романе М. Булгакова «Белая гвардия». С. 213–224; Нефагина Г. Л. Демоническое начало женских образов М. Булгакова // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2016. № 1. С. 359–367; Селезнева В. В. Архетип ведьмы в структуре женских образов романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 52–56; Ким Сунггеон. Женские образы в «Записках юного врача» М. А. Булгакова // Вестник ТГГПУ. 2020. №2(60). С. 218–222.

²²⁷ О роли Елены как души дома в романе «Белая гвардия» см.: Бессонова М. И. Лейтмотивы как форма выражения авторской позиции в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1996. 16 с.; Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 46. Также о материнском начале Елены см.: Казьмина О. А. «Была на свете одна тетя» (об ипостасях матери в драматургии М. А. Булгакова). С. 118.

ше (хозяйка дома при его наличии), сводятся к роли возлюбленной, жены, психологической опоры мужчины, предмета его эстетического любования и нравственного почитания, возвышающего душу и умеряющего дурные страсти.

Особый интерес поэтому представляют амбивалентные мотивы почитания женщины как Прекрасной Дамы, служения ей, заступничества за нее, восходящие к средневековой куртуазной культуре²²⁸, актуализированные творчеством романтиков и символистов. Они несут важную смысловую нагрузку в художественном мире Булгакова. Химич справедливо отмечает, что писатель «продуктивно использовал традиционный для мировой культуры, своего рода уже архетипический мотив и образ рыцарства как иерархического, ритуального типа мужского поведения, основанного на поклонении даме»²²⁹. По мнению исследовательницы, в пьесе «Дни Турбиных» Лариосик, подобно Дон Кихоту, появляется «в роли странствующего рыцаря печального образа»²³⁰, а в пьесе «Бег» драматург «пишет о крушении основ жизни и, в частности рыцарского правила, по которому мужчина призван биться за честь своей избранницы. <...> Нелеп Голбуков <...> Он не борец и не защитник. <...> Восхищение и горечь автора смешаются и в изображении того, как “лихой рыцарь” Чарнота становится “рыцарем на час”, отправляясь к общему обидчику — Корзухину и вступая с ним в поединок»²³¹.

На наш взгляд, в рассматриваемых пьесах можно найти и другие примеры поведения, сходного с рыцарским. Мы уже говорили, что Елена занимает центральное положение в семье Турбиных, что окружающие ее мужчины восхищаются ее красотой и защищают ее. Довод, который приводит Алексей Турбин перед боем в Александровской гимназии, уговаривая брата вернуться домой, заключается в том, что тот обязан защитить сестру. В финальной сцене Мышлаевский прогоняет Тальберга, который собирается вступить в конфликт с Еленой. Е. В. Романычева справедливо отметила, что «отношение к Елене окружающих ее мужчин строится согласно кодексу куртуазной любви. Создавая образ Елены, Булгаков пользуется теми же приемами, какими пользовались трубадуры, описывая свою Прекрасную Даму»²³².

В «Зойкиной квартире» традиционные гендерные роли пародийно переставлены: главная героиня Зоя не служит объектом рыцарского покровительства и поклонения, а сама предоставляет защиту окружающим ее мужчинам. На роль Прекрасной дамы претендуют Манюшка и Алла. В первом случае мотив разработан комически: не только сама служанка не несет в себе привычных возвышенных черт особы, достойной поклонения, но и соперничество китайцев за

²²⁸ Батурин А. П., Полищук Н. Д. Рыцарский идеал женщины и любви в куртуазной культуре западноевропейского средневековья // СибСкрипт. 2008. № 2. С. 16–21.

²²⁹ Химич В. В. Рыцарь и его дама в пьесах Михаила Булгакова. С. 32.

²³⁰ Там же.

²³¹ Там же. С. 33–35.

²³² Романычева Е. В. Топика рыцарства в художественной системе Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2009. С. 15.

ее руку трактовано в фарсовом стиле. В последнем акте есть трогательный эпизод: Гусь ругает Аллу Вадимовну, а Обольянинов встает на ее защиту и просит не оскорблять женщину. Однако и здесь присутствует пародийная окраска участников конфликта. С одной стороны, граф руководствуется классовой солидарностью, защищая даму из «порядочного» общества от оскорблений со стороны парвеню, которого считает «хамом» во всех смыслах этого слова. Между тем упреки Гуся, пусть безмерно грубые, отчасти заслужены Аллой Вадимовной, которая поступает вовсе не как дама из хорошего общества. Дело не только в том, что она служит в доме свиданий, обманывает как Гуся, так и Зою, но и в том, что она продается нелюбимому человеку, чтобы приобрести деньги на поездку к любимому, принимая при этом вид безукоризненно нравственной личности. С другой стороны, порыв Обольянинова — своего рода рефлекс, привычный жест представителя той среды, где оскорбление женщины при любых обстоятельствах считается недопустимым, а рыцарское поведение возведено в долг чести. Между тем граф — персонаж пассивный, живет благодаря психологической и материальной поддержке Зои. Он не только не в состоянии кого-либо защитить, но и сам нуждается в постоянной опеке.

В пьесе «Бег», первоначально называвшейся «Рыцарь Серафимы» (Т. 10, С. 211), мужчины поочередно, за исключением мужа главной героини, становятся ее «рыцарями». В самом начале действия Голубков обещает, что привезет ее в Крым к мужу. В конце первого сна он уговаривает больную Серафиму во избежание опасностей остаться при Белой армии. Во втором сне Крапилин защищает ее перед Хлудовым. Чарнота три раза, «как в сказке»²³³, ее спасает: первый раз в Северной Таврии по просьбе Голубкова принимает больную Серафиму в свой обоз; второй — освобождает ее из контрразведки (поплатившись за это лишением чина и материальной поддержки); третий — наказывает Корзухина и привозит ей выигранные у него деньги. После отъезда Голубкова и Чарноты в Париж покровителем Серафимы становится Хлудов, раньше причинивший ей зло. Он старается обеспечить ей относительно нормальные условия жизни в трудный для них обоих момент.

Впрочем, как отчасти показала в цитированной выше работе Химич, их рыцарское поведение также подано драматургом с оттенком пародии. Излишне доказывать, что Голубков долгое время даже себя не мог защищать и под воздействием страха оклеветал ту самую Прекрасную даму, которой он поклонялся. Вестовой Крапилин вскоре понял, что сказал что-то слишком опасное, страх овладел его рассудком, и он отрекся от своих слов, поэтому не смог помочь Серафиме, а себя обрек на гибель. Чарнота не является безупречным рыцарем: он часто ставится в комическое положение и способен даже на не вполне нравственно оправданные поступки. Хлудов же и вовсе чуть не погубил героиню в первой части пьесы.

²³³ Головчинер В. Е., Веснина Т. Л. Комическое в пьесах М. Булгакова 1920-х годов. С. 118.

Как положено рыцарям, герои Булгакова проходят своеобразное посвящение, после которого могут быть признаны достойными представителями мужского сообщества. Выдерживают испытание не все: Лариосик, Шервинский, Николай Турбин, Голубков прошли его удачно, чего нельзя сказать о Тальберге, Корзухине и даже Чарноте. Подробнее о переменах, свидетельствующих о возмужании характера действующих лиц булгаковских пьес речь пойдет в третьей главе. Отметим только, что в процессе своеобразной инициации, представленной зрителю, проверяются не столько внешние качества: физическая сила, храбрость, владение оружием, умение изысканно ухаживать за дамами, играть в карты, пить водку и т. д., но внутренняя мужественность: материальная и духовная независимость, верность законам чести, готовность принимать решение и отвечать за совершенные поступки, твердая воля и умение владеть своими чувствами.

Может показаться, что приведенные в этой главе наблюдения над пьесами Булгакова 20-х годов носят частный характер. Представляется, однако, что они позволяют по-новому взглянуть на систему персонажей этих произведений, а через нее и на их смысловой план в целом.

Если исходить из отражения в драматургии писателя понятия «свое — чужое» в системе персонажей в рассматриваемых текстах явно выделяется группа лиц, для которых данная оппозиция несущественна, поскольку основа их мировоззрения — эгоцентрический мещанский релятивизм, позволяющий ради личной материальной выгоды свободно примыкать к любым коллективам и выходить из них. Эти персонажи соотносятся с амплуа либо мелодраматического злодея, либо трикстера, часто дают своими поступками импульс к драматическому действию (бегство Тальберга и гетмана, появление в зойкиной квартире Аметистова, отречение Корзухина от Серафимы и т. д.), выступая катализаторами процессов, сталкивающих группы прочих действующих лиц, или изменяющих их взгляды. Герои-иммориалисты, стоящие «по ту сторону» общепринятого добра и зла, оттеняют своим релятивизмом ценности, являющиеся истинными для драматурга, поэтому в конце произведений, оказываются посрамлены, отторгнуты прочими персонажами, осознавшими их сущность в полной мере. Находясь одновременно в центре действия и вне оппозиции «свое — чужое», они содействуют тому, что это противопоставление оказывается одним из маркированных в проблематике пьес Булгакова 20-х гг.

Остальные персонажи распределяются на взаимно противостоящие группы, причем дифференциация происходит по различным критериям, которые изобличают узловые идейные проблемы. Это вполне традиционные для русской, а во многом и для других культур на ранних этапах их развития этические ценности, социальные архетипы, формирующие представления о своих и чужих и то осознанно применяемые людьми, то подсознательно руководящие их поступками в условиях катастрофически меняющегося мира. Родовое, этническое, социальное,

социокультурное, идеологическое единство, субъективное влечение определяют взаимоотношения героев. Они и в новых исторических обстоятельствах предпочитают придерживаться прежней системы ценностей, что, впрочем, удастся далеко не всегда (в этом отчасти скрыт ключ и к жанровой природе рассматриваемых пьес — тяготение текста к драме или комедии). В результате противостоящие друг другу группы не совпадают между собою, так как по разным признакам каждый персонаж может объединяться с разными героями и, следовательно, входит одновременно в несколько не тождественных коллективов, участвующих в драматической борьбе. В разных группах функция персонажа может меняться, таким образом, он соединяет в себе несколько амплуа, традиционно не всегда совместимых. Существует, впрочем, центральное ядро близких друг другу по многим признакам действующих лиц, о котором говорилось во введении. Именно их судьба в итоге определяет жанровую трактовку происходящего, именно они являются главным участником конфликта.

Большинство исследователей творчества Булгакова обычно учитывают лишь отдельные противоречия, приводящие к столкновению персонажей, иногда всего одно из них. В одних работах речь идет о социальной, идеологической проблематике, как это повелось еще с первых рецензий на постановки, в других, напротив, речь идет о вечных темах, архетипах, и пишущий о Булгакове сосредоточивается на психологической, особенно любовной стороне текстов, на мифопоэтическом подтексте и т. д. В результате при обилии книг и статей о рассматриваемых произведениях сохраняется ощущение неполноты их изученности.

Предложенный нами комплексный подход к расстановке действующих лиц позволяет наглядно увидеть, что конфликт здесь гораздо многозначнее, чем это обычно представляется. Он многослоен, ведь противостояние персонажей по каждому из выделенных выше критериев составляет один из взаимодействующих его уровней. Идеологическое противоборство враждующих в революционную эпоху политических сил и общественных групп неотделимы от любовного соперничества и подвижничества, взаимной конкуренции этнических, социокультурных групп, антагонизма военных и штатских, непростых родственных взаимоотношений и т. д. Такая многомерность характеров и конфликта и составляет одну из важнейших черт драматургической поэтики Булгакова, она выделила его пьесы в современном им репертуаре и содействует их успеху у зрителя во все последующие эпохи.

Глава 3. Динамика оппозиции «свое — чужое» в процессе развития действия пьесы

Выделяя те признаки художественного пространства и системы персонажей, которые демонстрируют значимость для драматургии Булгакова оппозиции «свое — чужое», мы часто отмечали трансформацию этих признаков на протяжении текста пьесы. Драматическое произведение по самой своей природе является в гораздо большей степени, чем иные литературные тексты, динамической системой. «Эта непрерывная динамика, — утверждал Пави, — создает движение пьесы. Однако действие не обязательно выражается и проявляется на уровне интриги; подчас оно ощутимо в трансформации сознания протагонистов, не имеющей иного “барометра”, кроме речи»²³⁴. По мере обострения конфликта подвержены изменениям взгляды и взаимоотношения действующих лиц. В предыдущих главах мы рассматривали влияние оппозиции «свое — чужое» как одной из структурообразующих идеологем булгаковского творчества на распределение художественного пространства и расстановку персонажей, преимущественно в исходном их положении. В этой главе речь пойдет о том, какие трансформации происходят в отношении исследуемой архетипической оппозиции на протяжении действия пьес.

3.1. Париж и Константинополь в пьесе «Бег»

В «Днях Турбиных» и «Зойкиной квартире» само художественное пространство и восприятие его персонажами не меняется: в первом случае дом заглавных героев преподносится как «свое» пространство в противоположность более враждебному городскому; во втором произведении, как отмечалось выше, традиционный хронотоп дома уже двоится, разрушается, причем этот процесс возникает еще до начала действия и обнаруживается с первых эпизодов.

В «Беге» не только нет единства места, но и отношение действующих лиц к пространству динамично. Все пункты, где разворачиваются события первой половины пьесы, оказываются пограничными: это объекты борьбы участников гражданской войны (монастырь, железнодорожная станция, Севастополь), поэтому с самого начала их статус неоднозначен, а необходимость оставлять эти места по ходу сюжета делает их чуждыми и враждебными для героев.

Во второй половине произведения действие происходит в Константинополе и Париже, и оценка этих городов существенно меняется на протяжении текста и тем самым обостряется двойственность города, заложенная в самой его природе, как уже говорилось выше: город — это пространство между домом и миром. Отмеченное в первой главе принципиальное различие в восприятии героями Булгакова городов воображаемых и «реальных» проявляется особенно ярко в пьесе «Бег», и динамичность точки зрения персонажей на этот предмет оказывается чрезвычайно важной для интерпретации идейной позиции автора, ведь и действие «Бега» во многом

²³⁴ Пави П. Словарь театра. С. 65.

заключается в изменении сознания людей, приобретенные в процессе скитаний.

Первоначально и Париж (как и в «Зойкиной квартире»), и Константинополь предстают как воображаемые города, идеальное (то есть потенциально «свое») пространство, куда стремятся герои, надеясь обрести там утраченный ими дом. Попав сначала в один, а затем и в другой знаменитый город, персонажи сталкиваются с реальной их сущностью, что значительно корректирует первоначальный взгляд: пространство оказывается враждебным, неприемлемым для существования в нем.

Париж как предмет мечты героев появляется у Булгакова еще в комедии «Зойкина квартира»: Алле Вадимовне, Обольянинову и даже довольно прагматичной Зое кажется, что сам по себе проезд туда избавит от проблем, и это, конечно, не случайно. Столица Франции приобрела у представителей российской культуры, особенно аристократии и интеллигенции XVIII–XIX веков, репутацию средоточия высшего света, модного искусства, центра современной цивилизации и образца для всей Европы, в том числе и просвещенной России. Многим казалось, что именно (или даже только) там человек может быть совершенно свободен в проявлении и достижении своих желаний и, следовательно, по-настоящему счастлив. Такое отношение проявилось во многих литературных произведениях. Например, страсть к Парижу иронически, но не без сочувствия изображена И. И. Дмитриевым в стихотворении по поводу поездки дяди А. С. Пушкина — В. Л. Пушкина в Европу: «Друзья! сестрицы! я в Париже! / Я начал жить, а не дышать! / Как весело! какой народ! / Как счастлив я»²³⁵! В поэме А. А. Блока «Возмездие» нарисован образ русского аристократа второй половины XIX в., который разделяет те же настроения: «Тургеневская безмятежность / Ему сродни; еще вполне / Он понимает толк в вине, / В еде ценить умеет нежность; / Язык французский и Париж / Ему своих, пожалуй, ближе / (Как всей Европе: поглядишь / И немец грезит о Париже)»²³⁶. Мечта русских людей оказаться в Париже не угасла и в XX веке, хотя французский язык перестал быть для них повседневным, а французская культура образцовой. Туда, между прочим, стремятся и персонажи пьесы «Бег». Вспомним, что перед тем, как покинуть Севастополь, Корзухин говорит: «Париж не Севастополь. Впереди Европа, чистая, умная, спокойная жизнь» (Т. 5, С. 256). Его слова демонстрируют общее представление русских людей (и не одних западников) о Париже — олицетворении прекрасной Европы. За счастьем отправляется в Париж Люська. Хотя генералу Чарноте снится романтический Мадрид, он признает, что в Париж отправиться как-то пристойнее, ведь так делают наиболее влиятельные и почтенные люди.

Однако мечтам об идеальном Париже в произведениях Булгакова не суждено осуществиться. Даже Корзухин, легко приспособляющийся к любым обстоятельствам, обретает

²³⁵ Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. С. 348–351.

²³⁶ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.; Л.: Гослитиздат: Ленинградское отделение, 1960. С. 315.

здесь возмездие в лице соотечественников. Для тех же персонажей, на чью систему ценностей оппозиция «свое — чужое» оказывает влияние, пребывание в Париже мучительно: будь то слуга Корзухина, неспособный заговорить на чужом языке, или генерал Чарнота, оказавшийся здесь последним нищим. Значимая деталь: герой ходит по улице в нижнем белье — демонстрирует как раз не домашний, фамиллярный, а аномальный характер данного пространства.

Заметим, что такое преобразование воображаемого Парижа при столкновении с реальным городом не менее традиционно для русской литературы, чем грезы о столице мира. Так, автобиографический повествователь «Походных записок русского офицера» И. И. Лажечникова сообщает: «Столица Франции не одного меня прельщает — кому не хочется в Париж? ...»²³⁷. Когда же во время заграничного похода армии в 1814 году мечта осуществляется, впечатление его таково: «Впереди под нами стелется в море тумана обширная столица Франции. Напрягаю зрение, хочу видеть Париж и вижу одну мрачную группу зданий, взгроможденных, кажется, друг на друга и теряющихся вдали сизой, бесконечной полосой»²³⁸. Как видим, реальность явно приводит к разочарованию. В качестве другого примера можно вспомнить известное описание Парижа в «Зимних записках о летних впечатлениях» Ф. М. Достоевского.

Интересно в этом отношении стихотворение «Дама в карете» современника Булгакова — Н. Я. Агнивцева, после революции эмигрировавшего за границу, но тосковавшего по родине и вскоре вернувшегося в Россию: «В Париж! В Париж! Как странно-сладко / Ты, сердце, в этот миг стучишь... / Прощайте, невские туманы, / Нева и Петр! В Париж! В Париж! // Там дым всемирного угара, / Rue de la Paix, Grande Opera, / Вином залитые бульвары / И карнавалы до утра! // Париж — любовная химера! / Все пало пред тобой уже! / Париж Бальзака и Бодлера, / Париж Дюма и Беранже! // Париж кокоток и абсента, / Париж застывших Луврских ниш, / Париж Коммуны и Конвента / И — всех Людовиков Париж! // Париж бурлящего Монмартра, / Париж Верленовских стихов, / Париж штандартов Бонапарта, / Париж семнадцати веков! // И тянет в страсти неустанной, / К тебе весь мир уста свои, / Париж Гюи де Мопассана, / Париж смеющейся любви!»²³⁹. Агнивцев подробно перечисляет те качества Парижа, которые так значимы для героев «Зойкиной квартиры» и «Бега», но Булгаковым только подразумеваются, зритель должен их вспомнить самостоятельно. В русском культурном сознании столица Франции связана с ассоциациями о пышном дворе и аристократической роскоши, о нескольких революциях и, следовательно, о свободе, о легкомысленной и даже распутной жизни, о торжестве всех форм любви от флирта до страсти и о достижениях искусства, о творческой богеме. При этом все ассоциации имеют литературную природу, они не столько соответствуют реальности, сколько вызва-

²³⁷ Лажечников И. И. Походные записки русского офицера, изданные И. Лажечниковым. 2-е изд. М.: Типография Н. Степанова, 1836. С. 99.

²³⁸ Там же. С.182–183.

²³⁹ Агнивцев Н. Я. В галантном стиле о любви и жизни. М.: Захаров, 2007. С. 213.

ны мечтами над прочитанными книгами.

Надеясь повествовательницу своего стихотворения собственным горьким эмигрантским опытом, Агнивцев заставляет ее заранее предчувствовать то несоответствие идеалу, с которым столкнулись в Париже героини «Бега» и могли бы столкнуться персонажи «Зойкиной квартиры»: «Но еду все ж с тоской в душе я! / Дороже мне поклажи всей / Вот эта ладанка на шее! / В ней горсть родной земли моей! / Ах, и в аллеях Люксембурга, / И в шуме ресторанных зал — / Туманный призрак Петербурга / Передо мной везде стоял! // Пусть он невидим! / Пусть далек он! / Но в грохоте парижских дней / Всегда, как в медальоне локон, / Санкт-Петербург — в душе моей!»²⁴⁰. Разумеется, Санкт-Петербург здесь можно понимать как метонимию России.

Другой город, где действующие лица пьесы «Бег», вынужденные покинуть Родину после сдачи Крыма, надеялись освоиться — Константинополь. Сам выбор писателем двух указанных городов среди центров первой волны эмиграции (Берлин, Прага, Харбин, Шанхай и др.) знаменателен: только Париж и Константинополь — традиционные для русского национального сознания культурные символы. Важно и простое соответствие фактам: столица Османской империи географически лежала на пути многих эмигрантов времен гражданской войны. Однако, представляется, что это обстоятельство не было для Булгакова решающим.

В то время как Париж воплощал в себе идеалы русских западников, Константинополь (или по-славянски Царьград) выполнял аналогичную роль в сознании тех, кто склонялся к славянофильству, ведь столица Византии как главный центр православия некогда оказывала большое влияние на развитие культуры древней Руси. «В Москве говорили о Цареграде так, как в новейшей Европе со времен Людовика XIV говорили о Париже: не было иного образца для великолепия церковного и мирского, для вкуса, для понятия о вещах»²⁴¹, — отмечал Н. М. Карамзин в пятом томе «Истории Государства Российского».

Учитывая давнюю историческую, церковную, культурную традицию, многие русские воспринимали Константинополь как «свой» город, его пребывание в пределах мусульманского государства, — случайным и временным обстоятельством. Игнорировалось (в том числе и официальной прессой) даже турецкое наименование (заметим, что и у Булгакова слово «Стамбул» упомянуто лишь один раз). Так, Достоевский разделял эти настроения и писал, что «Константинополь должен быть наш, рано ли, поздно ли»²⁴². Представление, бытовавшее у консервативно настроенной части общества, о том, что «Константинополь — наш город» — отчасти объясняет, почему многие русские предпочли его при выборе места жительства в период эмиграции. Конечно, большинство из них оказалось здесь по случайной необходимости, при эвакуации из Крыма это был неизбежный пункт на пути в европейские страны, который по различным при-

²⁴⁰ Там же. С. 214.

²⁴¹ Карамзин Н. М. История государства российского: В 12 т. Т. 5. М.: Наука, 1993. С. 198.

²⁴² Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 25. Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1988. С. 65.

чинам не всегда возможно было быстро покинуть. Вместе с тем идеологические коннотации, возникающие в связи с Константинополем, нельзя не учитывать, анализируя текст Булгакова, особенно если иметь в виду традиционное воспитание и монархические убеждения многих героев «Бега». Не говоря уже о царских генералах, это касается и Голубкова с Серафимой, которые бежали из Санкт-Петербурга, задуманного Петром Великим как «четвертый Рим», в Константинополь, считающийся «вторым Римом». Отплытие действующих лиц «Бега» в Константинополь в указанном выше контексте могло бы рассматриваться как возвращение к культурным истокам, а путь в эмиграцию отчасти можно было бы уподобить библейскому исходу из Египта, если бы не результат странствия, представленный в пьесе.

Иллюзии возможности освоить константинопольское пространство не были измышлением с самого Булгакова. Хотя он не был за границей, но при работе над «Бегом» руководствовался воспоминаниями Л. Е. Белозерской, своей второй жены, прошедшей эмиграцию и ставшей прототипом Серафимы. Кроме того, уже было опубликовано много произведений, посвященных жизни беженцев из советской России, так что драматург смог ярко изобразить их психологию. Многие исследователи утверждают, что он читал повесть А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1923)²⁴³. Ее главный герой, так же, как один из персонажей «Бега», устроивший в Константинополе тараканьи бега, мечтал о жизни здесь следующим образом: «нет ни революций, ни эвакуации, где пятиэтажные магазины, полные роскошной и дешевой одежды, где спят в кроватях (а не на столах и не в ваннах), где по своей надобности человек, не стоя ни в какой очереди, идет в чистое, снабженное обильной водой, освещенное электричеством место и сидит там, покуда не надоест... Где на каждом перекрестке возвышается строгий и справедливый полисмен и день и ночь охраняет покой горожан и священную собственность. Где автомобили не реквизированы и улицы блестят, как паркет. Где не стреляют из пулеметов и не ходят с проклятыми флагами, где при виде обыкновенного рабочего не нужно косоротиться в сочувственную или предупредительную улыбку, а идти себе мимо пролетария с сознанием собственного достоинства...»²⁴⁴. Приведенное рассуждение отражает настроения, напоминающие те, которые запечатлел Булгаков, и распространенные среди русских эмигрантов первой волны, наивно мечтающих о возврате старой жизни, начиная с бытового комфорта и заканчивая «сознанием собственного достоинства» по отношению к низшим классам.

В первой главе было показано, насколько несовместим с процитированными надеждами тот Константинополь, где непосредственно развернулось действие «Бега». Не повторяя всего сказанного по этому поводу, напомним злобную оценку турецкой столицы героями: «**Чарнота**. <...> Господи, до чего ж сволочной город!» (Т. 5, С. 266); «Сукин город! Не то что Париж» (Т. 5,

²⁴³ Гудкова В. В. Примечания («Зойкина квартира», «Бег»). С. 554.

²⁴⁴ Толстой А. Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1958. С. 476.

С. 297): следовательно, еще хуже, чем то место, где генерал бродил не только без денег, но и без брюк; «**Люська** (*потрясая кулаками*). У!... Гнусный город, у... клопы! У!.. Босфор!» (Т. 5, С. 276); «**Голубков**. <...> Ужаснейший город!» (Т. 5, С. 282); «**Хлудов**. Душный город! Тараканьи бега! Позорище русских!» (Т. 5, С. 296). Напомним также на сходство этих оценок с отрицательными характеристиками Москвы и Ершалаима в «Зойкиной квартире» и романе «Мастер и Маргарита». В художественной реальности пьесы «Бег» Константинополь оказался не убежищем и, конечно, не землей обетованной, а гибельным пространством, где, даже если удастся избежать голодной смерти, жизнь оборачивается мучением, безумием.

Переоценка персонажами одного и того же локуса, превращение пространства из своего в чужое, едва из воображаемого оно стало реальным, не только характеризует конкретных действующих лиц, их отношения между собою и с окружающим миром и подчеркивает переходную сущность города как культурного концепта, но и является важной составляющей действия через которое реализуется идейный конфликт.

3.2. Мотивная структура

«Драматическое действие <...> протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и ему сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения»²⁴⁵. Согласно приведенному определению Г. Ф. В. Гегеля, действие драмы всегда основано на борьбе противоположностей. «В конфликте противостоят друг другу персонажи, взгляды на мир или различные позиции в определенной ситуации»²⁴⁶, поэтому оппозиция «свое — чужое» в той или иной степени присутствует в развитии действия почти любой пьесы, и к ней сводится большинство динамических мотивов, распространенных в драматургии. Поскольку у Булгакова рассматриваемая оппозиция уже задана в организации художественного пространства и присутствует на уровне расстановки действующих лиц, то и в структуре сюжета она также играет решающую роль. В этой главе мы рассмотрим основные мотивы пьес 20-х годов, но не все, поскольку полный их анализ не входит в задачи данного исследования, а именно те, которые наиболее отчетливо реализуют на сцене проблему взаимодействия категорий своего и чужого. Часть этих мотивов довольно очевидна и, кроме того, уже становилась предметом внимания исследователей²⁴⁷, поэтому речь о них пойдет обзорно. Более подробно мы остановимся на тех мотивах, которые

²⁴⁵ Гегель Г. Ф. В. Эстетика. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 219.

²⁴⁶ Пави. П. Словарь театра. С. 161.

²⁴⁷ См., например, Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. 304 с.; Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. 200 с.; Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. 424 с.

менее затронуты в работах о творчестве Булгакова. Их можно разделить на четыре группы: мотивы, связанные с отчуждением, ложным сближением (внешним уподоблением) и истинным сближением персонажей, а также мотивы узнавания и реакции на него.

3.2.1. Мотивы, связанные с отчуждением персонажей

Особенно очевидно противостояние своего и чужого выражено в непосредственных столкновениях персонажей или их групп. Такие ситуации, конечно, есть во всех пьесах Булгакова и неоднократно проанализированы в критической и научной литературе. Речь идет прежде всего о **мотиве сражения**: в «Днях Турбиных» оно разворачивается между белыми и петлюровцами в Александровской гимназии, между петлюровцами и красными в финале за сценой, в «Беге» тоже за сценой сопровождает события первого и второго сна. Сниженными вариантами данного мотива выступают **мотив азартной игры**, которая всегда символизирует битву или поединок (у Булгакова этот мотив воплощен в виде карточной игры, «железки» и тараканьих бегов и сопровождает Аметистова и Чарноту), **мотив драки** (например, между Херувимом и Газолином в «Зойкиной квартире», между посетителями тараканьих бегов в «Беге»). Этим мотивам часто предшествуют или сопутствуют такие психологически обосновывающие мотивы отчуждения, как **мотив взаимного шантажа** (Зои и Аллилуи, а затем Зои и Аметистова в начале комедии), **мотив ссоры** (клиенток ателье Зои, и ее гостей Роббера и поэта, Чарноты с турчанкой, Артуром Артуровичем, Люськой), приобретающей и более острую форму — **скандала** (например, в «Днях Турбиных» при известии о гибели Алексея и при возвращении Тальберга из Берлина, в последнем действии «Зойкиной квартиры» при объяснении Гуся и Аллы Вадимовны и после появления милиции, между Голубковым и греком-донжуаном в «Беге»).

Другой формой сознательного противостояния персонажа окружающим выступает **мотив преступления**, как нарушения норм, предписанных определенной социальной средой, например: **мотив кражи** (гетманского портсигара Шервинским, денег Гуся Херувимом, зойкиных денег Аметистовым во второй редакции «Зойкиной квартиры»), **грабежа** (ограбление еврея-сапожника и домовладельца Василисы петлюровцами), **убийства** (Гуся Херувимом).

Кроме упомянутых уголовных преступлений, Булгаков представляет на сцене и преступления нравственные. В его пьесах играет важную роль **мотив предательства**. Вышеуказанные поступки Херувима и Аметистова, причинивших вред жизни и имуществу тех, кто им доверял, можно расценивать как неблагодарность и предательство. Данный мотив не только в «Зойкиной квартире», но и в других пьесах Булгакова тесно связан с **мотивом бегства**. Вспомним уже проанализированные нами поступки Тальберга и гетмана с его штабом в «Днях Турбиных», в «Беге» — главнокомандующего, архиепископа и Корзухина. Впрочем, наряду с последним, клеветнические показания против Серафимы дал и влюбленный в нее Голубков, но он подписал лож-

ное свидетельство под непосредственной угрозой Тихого, тогда как Корзухин только предполагал (хотя, как известно зрителю, и не без основания) возможные страшные последствия признания в том, что Серафима — его жена. Итак, довольно очевидные варианты разработки рассматриваемого мотива у Булгакова контрастируют с **мотивами вынужденного** (герой совершает недостойный нравственный выбор под воздействием насилия) или **мнимого предательства** (случаи, когда окружающие не понимают цели или мотивировки поступков героя, оценивая их, исходя из собственного видения ситуации), причем границы между ними и собственно предательством не вполне определены, позиция драматурга прямо не высказана, а позиции действующих лиц субъективны. Легче всего установить авторскую оценку в «Днях Турбиных»: сделать это помогает сопоставление с романом «Белая гвардия», да и точка зрения главных героев, симпатия зрителей к которым на протяжении действия все возрастает, воспринимается как наиболее авторитетная. Поэтому бунт подчиненных Алексея Турбина, не знающих о бегстве гетмана и воспринимающих приказ о роспуске полка как измену командира, несмотря на благородство этого порыва, следует считать реакцией на мнимое предательство. Сложнее охарактеризовать реализацию этих мотивов в других двух пьесах 20-х годов. В глазах Люськи предательством является поведение Чарноты (проигрыш последних относительно ценных вещей), но не ее собственное (измена походному мужу с французом ради заработка денег на их общее пропитание). Для Голубкова попытка Серафимы заработать тем же способом, чтобы не быть нахлебницей у Люськи, — предательство его любви, хотя с собственным малодушием в контрразведке он примирился. Гусь считает работу Аллы Вадимовны в зойкином ночном предприятии предательством, даже, выяснив, что она его не любит и сблизилась с ним лишь из-за денег, ведь он полагает, что любовь, как и все, можно купить. Выше мы приводили саркастический упрек Аллы и ответ Гуся: свой приход в дом свиданий он не считает предосудительным на основании гендерного права. Еще сложнее проблема: являются ли предательством расправы Хлудова с представителями мирного населения, которое он обязан защищать.

Поскольку в «Зойкиной квартире» и «Беге» нет персонажей, чья позиция была бы достаточно авторитетна для самого драматурга, он трактует мотив предательства очень неоднозначно, показывая, что этот поступок по разным причинам иногда совершают по отношению к самым близким людям и те персонажи, которые, в целом, вызывают симпатию автора и публики. Героев «Бега» «будто влечет в пространство некий рок <...> знание правды не спасает булгаковских персонажей от роковых ошибок: отречений, предательств, преступлений»²⁴⁸.

3.2.2 Мотивы, связанные со сближением персонажей

В произведениях Булгакова отчуждение и противостояние персонажей чаще проявляется в

²⁴⁸ Хабибьярова Э. М. Трагическая ирония в пьесе М. Булгакова «Бег». С. 103.

напряженных конфликтных ситуациях, напротив, их близость обычно представлена намеками, ее отражение можно обнаружить в деталях повседневного поведения.

Дружеские отношения героев воплощаются, например, в **мотиве пения хором**. Пение как «форма ритуального поведения»²⁴⁹ в русской культуре имеет важное значение. В традициях славянских народов человеческому голосу, особенно пению, «приписываются магические функции, в основном охранительно-апотропейные и продуцирующие»²⁵⁰. Оно также является одним из важных видов богослужения в православной церкви. «Идея связи пения и вечности присуща и православию: считается, что церковное пение принесено людям ангелами»²⁵¹. Когда пение становится частью повседневной жизни, его сакральность сохраняется, и совместное пение, подобно совместному исполнению священного ритуала, естественно, часто происходит среди близких людей. Состраивая голоса, согласовывая ритм дыхания, синхронно стремясь проникнуться эмоциональным настроением песни, выразить ее содержание, поющие переживают сходные чувства, поэтому их психологическая близость в это время возрастает. Даже посторонний человек, включившись в хор, ощущает единство с поющими. Это отражается во многих произведениях русской литературы, например, в творчестве М. Горького. Так, герои «Жизни Клима Самгина» «хором пели окаянные русские песни, от которых замирает сердце и все в жизни кажется рыдающим»²⁵². В этом романе показано хоровое пение в различной обстановке. Исполнение песни на стихи Н. А. Некрасова на интеллигентской вечеринке демонстрирует одновременно искренность участников кружка и неполное их единомыслие: «По воскресеньям <...> собиралась молодежь, и тогда серьезные разговоры о народе заменялись пением, танцами. Рябой семинарист Сабуров, медленно разводя руками в прокуренном воздухе, как будто стоя плыл и приятным баритоном убедительно советовал:

— “Выдь на Во-о-лгу...”

— “Чей стон”, — не очень стройно подхватывал хор. Взрослые пели торжественно, покаянно, резкий тенорок писателя звучал едко, в медленной песне было нечто церковное, панихидное»²⁵³.

Другое ощущение вызывает не вполне гармоничное с музыкальной точки зрения, но психологически единодушное пение траурного гимна: «В ритм тяжелому и слитному движению неисчислимой толпы величаво колебался похоронный марш, сотни людей пели его, пели не-

²⁴⁹ Агапкина Т. А., Пашина О. А. Пение // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 660

²⁵⁰ Агапкина Т. А., Левкиевская Е. Е. Голос // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 511.

²⁵¹ Никитина С. Е. ГОЛОС как элемент народного христианского ритуала, народной терминологии и народных поэтических текстов // Голос и ритуал: Материалы конференции Мая 1995 г. М.: Государственный институт искусствознания, 1995. С. 53.

²⁵² Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения: В 25 т. Том 21. М.: Наука, 1974. С. 421.

²⁵³ Там же. С. 105.

стройно, и как будто все время повторялись одни и те же слова:

— «Вы жертвою пали».

Но Клим Самгин чувствовал внутреннюю стройность и согласованность в этом чудовищно огромном хоре, согласованность, которая делала незаметной отсутствие духовенства, колокольного звона и всего, что обычно украшает похороны человека»²⁵⁴.

Для Булгакова тоже принципиально, что именно, с кем и почему поют персонажи. Он знал, как велика магия хорового пения, иронически показав его в известной сцене романа «Мастер и Маргарита», где под влиянием колдовства весь филиал Комиссии зрелищ и увеселений облегченного типа против воли пел «Славное море — священный Байкал» (Т. 9, С. 330–331). Раздраженно реагирует на хоровое пение на собрании в домоуправлении (автор называет его хоралом, подчеркивая его сакральные функции, эта черта эффектно представлена в экранизации повести режиссером В. Бортко) профессор Преображенский в «Собачьем сердце». В этих случаях речь идет о стремлении посредством пения объединить в коллектив и подчинить сомнительной общей идее никак не связанных между собою людей.

Совсем иначе изображает писатель хоровое пение в интимном кругу. Пьеса «Дни Турбиных» начинается пением Николки. Сочиненные им самим частушки о Петлюре вызывают недовольство брата и сестры. Разделяя неприязнь к повстанческой армии, они вовсе не готовы подпевать. Старший Турбин называет эти строки кухаркиными куплетами и требует, чтобы младший брат пел «что-нибудь порядочное» (Т. 4, С. 305). Причина недовольства кроется не столько в шуточном отношении к войне и врагу, сколько в жанре, к которому обратился Николка: частушка воспринималась как знаковое явление культуры низших классов города — того самого пролетариата, с которым готовятся воевать белогвардейцы. Для многих современников Булгакова городская песенный фольклор — вырождение истинно народной песни, в которой воплощены традиционные эстетические и этические ценности. Подобная точка зрения высказана, например, в рассказе Н. Тэффи «Они поют...» (1910), где саркастически изображено пение прачек: «От голосов этих нельзя ни укрыться, ни спастись. Они найдут и разыщут вас всюду, они прервут ваш сон, оторвут ваше внимание от работы, от интересной книги и, незримым тонким крючком подцепив вашу протестующую и негодующую душу, потянут ее в царство пошлости, из которой рождены. <...> Куда уплыла широкая стонущая волна старой русской песни, с ее грустными, захватывающими переливами, с наивными бессознательно-красивыми словами? Неужели она бесповоротно вытеснена безобразными и бессмысленными фабричными напевами?»²⁵⁵. Хотя семья Турбиных не была высокообразованной и не принадлежала к самым высшим слоям общества, но вкусы городских низов ей чужды, от приобщения к ним и предостере-

²⁵⁴ Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения: В 25 т. Том 22. М.: Наука, 1974. С. 661.

²⁵⁵ Тэффи Н. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Книговек, 2011. С. 144.

гают старшие Николку.

Отвергая «кухаркины» песни как чуждые и вульгарные, главные герои пьесы совершенно иначе воспринимают песенный фольклор своего сословия — военный, тоже не слишком изящный. Так, желая исправиться в глазах брата после критики частушек, Николка (правда, с легкой иронией) запекает «жестокий» романс, который Алексея мог бы устроить, но ухудшает его мрачное настроение, поэтому старший брат просит: «Не надрывай ты душу, пожалуйста. Спой лучше юнкерскую <В других редакциях: «Не надрывай ты мне душу, пожалуйста. Пой веселую» (Т. 4, С. 306) — Л. В.>.

Николка (*встает, начинает марш на гитаре и поет, постепенно выходя на авансцену*).

<...>

За сценою, приближаясь, громадный хор — глухо и грозно, в тон Николке, как бы рождаясь из его гитары, — поет ту же песню. Электричество внезапно тухнет, и все, кроме освещенного Николки, исчезает в темноте.

Хор. То юнкера, гвардейцы идут...

Затихает, удаляется.

Алексей. <...> Какая-то часть прошла» (Т. 4, С. 437). В этой сцене хоровое исполнение шуточной юнкерской песни, по мотиву и по содержанию не многим отличающейся от городских частушек, имеет две мотивировки — реалистическую (случайно в то время, когда Николка пел, мимо прошла военная часть, исполнявшая при марше ту же песню) и символическую (герой поет на авансцене в темноте, что подчеркивает его одиночество и потерянность, но за сценой нарастает созвучный хор, показывающий, как много подобных ему).

Аналогичный эпизод в романе «Белая гвардия» поясняет авторское отношение к совместному пению близких людей: «Старший бросает книгу, тянется.

— А ну-ка, сыграй “Съемки”... / Трень-та-там... Трень-та-там... / Сапоги фасонные, / Бескозырки тонные, / То юнкера-инженеры идут!

Старший начинает подпевать. Глаза мрачны, но в них зажигается огонек, в жилах — жар. Но тихонько, господа, тихонько, тихонечко.

Здравствуйте, дачники, / Здравствуйте, дачницы...

Гитара идет маршем, со струн сыплет рота, инженеры идут — ать, ать! Николкины глаза вспоминают <...>

Туманятся Николкины глаза. <...>

Елена раздвинула портьеры <...>. Братьям послала взгляд мягкий, а на часы очень и очень тревожный. <...> Волнуется сестра.

Хотела, чтобы это скрыть, подпеть братьям, но вдруг остановилась и подняла палец» (Т. 4, С. 45–46). Становится понятно, почему к военному фольклору нет претензий: это песни не

только свои, привычные, но и пробуждающие лично значимые воспоминания. Шутливые юнкерские куплеты и приспособленные под марши сентиментальные романсы хором исполняются в ожидании боя в Александровской гимназии. С одной стороны, выглядит, несомненно, комически, когда дивизион «оглушительно» (Т. 4, С. 350) подхватывает припев «Наш уголок я убрала цветами» (Т. 4, С. 351), или когда юнкера топят печь, распевая на слова Пушкина «Буря мглою небо кроет» (Т. 4, С. 352). Здесь, возможно, есть и элементы мрачной символики. С другой стороны, совместное пение здесь психологически объединяет товарищей по оружию, а это необходимо, чтобы противостоять врагу, поэтому командиры побуждают подчиненных петь хором пусть довольно примитивные, но задорные куплеты, в которых зритель, знающий исторический результат происходящего на сцене, ощущает скрытый трагический пафос:

Мышлаевский. А ну-ка, двиньте нам песню по-энергичнее, так, чтоб Петлюра умер, матери его черт.

Павловский. Слушаю. (*Убегает.*)

Среди юнкеров на сцене и за сценою движение. Поет.

Артиллеристом я рожден.

Тенора подхватывают.

В семье бригадной я учился.

Грандиознейший хор внезапно подхватывает.

Огнем шрапнельным я крещен

И черным бархатом обвился (Т. 4, С. 480).

Идейное единение мы наблюдаем и в сцене пения в гостиной Турбиных популярного в офицерской среде марша на слова стихотворения Пушкина «Песнь о вещем Олеге» (символически подчеркивающий присутствие в пьесе темы судьбы) и царского гимна.

Знаменательно в этой ситуации поведение персонажей, не принадлежащих к военному сообществу. Ванда и Василиса пугаются исполнения в их доме песен, враждебных установившемуся политическому режиму. Напротив, Лариосик, всего несколько часов назад познакомившийся с Турбиными, с воодушевлением включается в их хор (Т. 4, С. 463). Здесь противостояние действующих лиц, их отчуждение и сближение в связи с рассматриваемым мотивом проявляется особенно наглядно. Еще символичнее противостояние общей и индивидуальной судьбы, сближение и отдаление людей как между собой, так и с обществом в целом обнаруживается в финале, где монархический текст куплетов меняется на революционный.

Николка (*трогает струны гитары, поет*). <...> Так громче, музыка, играй победу, / Мы победили, и враг бежит, бежит, бежит!

Мышлаевский (*поет*). Так за Совет Народных Комиссаров...

Все, кроме Студзинского, подхватывают: «Мы грянем громкое „Ура! Ура! Ура!“».

Студзинский. Ну, это черт знает что!.. Как вам не стыдно! <...>

Николка. Господа, сегодняшний вечер — великий пролог к новой исторической пьесе.

Студзинский. Кому пролог, а кому — эпилог (Т. 4, С. 382–383). Идею отчуждения Студзинского, не позволяющего примкнуть к психологическому единству остальных, вряд ли нуждается в дополнительных пояснениях.

Во многом аналогичны функции хорового пения в пьесе «Бег». В первом сне Чарнота приказывает де Бризару вести свои полки на Альманайку «шумно, с песнями» (Т. 5, С. 229), чтобы повысить боевой энтузиазм солдат, помочь им почувствовать общую судьбу. К концу этого эпизода слышно, как непрерывно полки ездят и поют русскую народную песню «Ах вы, сени, мои сени» и гимн Всевеликого Войска Донского «Всколыхнулся, взволновался православный Тихий Дон...»: «За окном пошел полк и запел: “Ты лети, лети, сокол, высоко и далеко!”» <...> За окном забренчал и пошел донской полк, запел: “Зеленеет степь родная, колосятся волны нив!..” <...> Ветер доносит обрывки песен: “И высоко, и далеко...”» (Т. 5, С. 233). По сочетанию оптимистической формы и скрытого трагического пафоса, понятного публике, эта сцена напоминает приведенные эпизоды «Дней Турбиных». Однако боевое настроение Чарноты не находит отклика у Хлудова, который с отчаянием смотрит в будущее. Во втором сне он даже удивляется звукам вальса, под который ехал Чарнота.

Пьеса начинается хором монахов в монастыре и заканчивается также хором. В начале это совместная молитва с надеждой на исход войны, благополучный для поющих и их единомышленников. В финале «у Артура на тараканьих бегах хор запел: “Жило двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман! <...> Много разбойники пролили крови честных христиан... <...> Господу богу помолимся. Древнюю быль возвестим...”» (Т. 5, С. 299–300). Здесь звучит обработанный сказ «О двух великих грешниках» из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Под звуки хора главные герои решают свою судьбу. Хлудов в разных вариантах финала делает разный выбор — вернуться в Советскую Россию или покончить жизнь самоубийством. Однако в обоих случаях его ожидает гибель — даже если он вернется в Россию, то его тут же арестуют и расстреляют.

Содержание песни намекает на его конец. Сказ о Кудеяре перекликается с историей Хлудова, грех которого так же, как у некрасовского героя, состоял в убийстве невинных и беззащитных. Легендарный разбойник обрел спасение души, казнив подобных ему грешников. Хлудов тоже, финансируя поездку Чарноты и Голубкова в Париж, косвенно участвовал в наказании Корзухина за предательство жены, обреченной на гибель. Этим он искупает собственную былую вину перед Серафимой, но от всех своих грехов жестокий генерал тем не очистился, так как виновен не только в нравственном, но и в социальном плане: воюя, он нередко уничтожал, наряду с врагами, и «своих» — тех самых, подобных Серафиме, представителей мирного насе-

ления, ради блага которых сражался, едва только начинал подозревать их в связях с «чужими». Этим он принципиально отличается от Чарноты, который заявляет, что фонарей с повешенными в тылу на его совести нет. Оба генерала виновны перед целым своим народом; спасение одной Серафимы и наказание ее мужа не могут таким же способом искупить их преступления, каким загладил свой нравственный грех перед отдельными людьми Кудеяр. Оба героя пьесы обречены на наказание, только степень его различна (гибель или вечные скитания), соразмерно вине и степени осознанности поступков каждого. Оба противопоставлены их народу как единому коллективу, и это отчуждение символически передается их поведением во время хорового исполнения народной нравоучительной притчи.

Наряду с мотивом хорового пения у Булгакова часто возникает и **мотив совместного музицирования**, которой тоже содействует сближению людей, но имеет чаще более интимный характер. Обычно такое музицирование происходит вдвоем. В «Днях Турбиных» Елена аккомпанирует Шервинскому, когда он поет любовные романсы и оперные арии, и это содействует их взаимному увлечению. В «Зойкиной квартире» Обольянинов периодически подпевает романсу, который кто-то снаружи играет на фортепиано: он чувствует в этих звуках родственную тоску по утраченному.

Мотив совместного музицирования и хорового пения в творчестве Булгакова может сопровождаться **мотивом совместной трапезы**, о важности которого уже шла речь в первой главе. Еда в русской народной традиции «является составной частью семейных, календарных, хозяйственных и окказиональных обрядов»²⁵⁶, поэтому тема еды не только постоянно возникает и подробно разработана в русской литературе (вспомним такие описания обедов в творчестве Г. Р. Державина, Пушкина, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, и многих других), но и приобретает глубокий символический смысл. Это касается и мотива совместной трапезы: она «имела конституирующую и консолидирующую функцию. Присутствие за общим столом автоматически включало всех участников в данный социум»²⁵⁷. Трапеза в фольклоре считается одним из способов стать членом какой-то группы. «В сказках главный герой, попадая в “чужой мир”, участвует в трапезе, благодаря чему становится “своим”, полноправным членом “того” общества; это защищает героя от гибели, обеспечивает помощь обитателей “того” мира, но и препятствует возвращению в свой земной мир»²⁵⁸. Знаменательно изображение древнего славянского пира в той самой «Песни о вещем Олеге» Пушкина, которую распевают Турбины: «Пирует с дружиною вещей Олег / При звоне веселом стакана. / И кудри их белы, как утренний снег / Над славной

²⁵⁶ Топорков А. А. Еда // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 176.

²⁵⁷ Валенцова М. М., Узенева Е. С. Трапеза // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 5. М.: Международные отношения, 2012. С. 308.

²⁵⁸ Там же. С. 312.

главою кургана... / Они поминают минувшие дни / И битвы, где вместе рубились они...»²⁵⁹. Пиршество здесь ритуально скрепляет воинское братство. Не случайно и Обломов — герой, воспитанный на народных сказках и воплощающий многие черты русского национального характера, описывая идеальную жизнь, собирает за обеденным столом лишь тех, кто испытывает взаимную симпатию и подчеркивает невозможность разделить трапезу с тем, кто душевно чужд: «Не услышишь филиппики с пеной на губах отсутствующему, не подметишь брошенного на тебя взгляда с обещанием и тебе того же, чуть выйдешь за дверь. Кого не любишь, кто не хорош, с тем не обмакнешь хлеба в солонку. В глазах собеседников увидишь симпатию, в шутке искренний, незлобный смех... Все по душе! Что в глазах, в словах, то и на сердце!»²⁶⁰. Вообще, «завтрак, обед и чай представляют собой в русском быту XVIII–XIX веков такое явление, которое традиционно связано с понятием семейной общности, с собранием друзей, близких людей или какого-то иного, родственного по духу и объединенного теми или иными общими интересами коллектива»²⁶¹. В. В. Похлебкин, анализируя кулинарный репертуар русской драматургии, отметил, что «для русского человека XIX века стол, застолье — это не просто еда или место еды, а святое место, где строго соблюдаются свои законы общения, гостеприимства, традиционные условности. Это обстоятельство предоставляет драматургу редкую возможность дать коллективный портрет своих персонажей, изображая их в естественном взаимодействии — процессе застолья. <...> Уже Лермонтов подметил и тонко использовал в своих ранних пьесах тот психологический эффект, который создается разрушением, дезорганизацией традиционного семейного стола. Лермонтов справедливо полагал, что одним физическим показом этой разобщенности он символически и понятно для русского зрителя указывает на глубокие психологические противоречия своих персонажей, противоречия уже органически непоправимые»²⁶².

Для Булгакова вкусная, сытная и свежая еда, наряду с уютным жилищем и достойной одеждой, — естественная потребность и обязательное условие нормальной жизни. Мотивы еды, питья, застолья и т. п. встречаются почти в каждом произведении писателя и привлекают внимание многих исследователей²⁶³. Для писателя обед — важный сюжетный момент, показываю-

²⁵⁹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 19 т. Т. 2. (Кн. 1). М.: Воскресенье, 1994. С. 219.

²⁶⁰ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. С. 178.

²⁶¹ Похлебкин В. В. Кушать подано!: Репертуар кушаний и напитков в русской классической драматургии с конца XVII до начала XX столетия. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 193.

²⁶² Там же.

²⁶³ См.: Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1994. С. 28–82; Пивдунен М. В. Мотив вина в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в свете легенды о святом Граале // Мотив вина в литературе: Материалы научной конференции 27–31 окт. 2001 г. / Отв. ред. Ю. В. Доманский. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 117–119; Фрадкова И. А. Мотив вина в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Мотив вина в литературе: Материалы научной конференции 27–31 окт. 2001 г. / Отв. ред. Ю. В. Доманский. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 115–117; Химич В. В. Эстетическая активность образов еды и питья в произведениях Михаила Булгакова // Известия Уральского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2006. № 47. Вып. 12. С. 204–224; Казьмина О. А. «Ну, желаю, чтобы все...» (алкогольные мотивы и их функции в художественной системе М. А. Булгакова) // Михаил Булгаков в по-

щий взаимоотношения героев.

Булгаковские герои часто с удовольствием едят и пьют с близкими людьми, а с теми, кто им неприятен, — отказываются сидеть за столом или страдают во время совместной трапезы. Во время знаменитого обеда профессора Преображенского и доктора Борменталья в третьей главе «Собачьего сердца» не только выражаются высокие требования профессора к еде и недовольство властями, но и отражается взаимная симпатия между ним и молодым доктором: их разговор — это откровенная беседа единомышленников, полная взаимного уважения и доверия. В противоположность этому в седьмой главе для профессора становится мучением совместная еда с носителем враждебной культуры — Шариковым, который совсем не соблюдает этикета и еще жалуется на это: «Вот все у нас, как на параде, <...> салфетку — туда, галстух — сюда, да “извините”, да “пожалуйста”, “мерси”, а так, чтобы по-настоящему, — это нет! Мучаете сами себя, как при царском режиме» (Т. 3, С. 109). Трапеза с чужими становится общим мученьем для обеих сторон.

В романе «Мастер и Маргарита» в сцене визита буфетчика-плута к Воланду последний одновременно проявляет заботливое гостеприимство, угощая его, и издевается над посетителем, которого намерен наказать: «Голубчик мой! Свежесть, свежесть и свежесть, вот что должно быть девизом всякого буфетчика. Да вот, не угодно ли отведать...

Тут в багровом свете от камина блеснула перед буфетчиком шпага, и Азazelло выложил на золотую тарелку шипящий кусок мяса, полил его лимонным соком и подал буфетчику золотую двузубую вилку.

— Покорнейше... я...

— Нет, нет, попробуйте!

Буфетчик из вежливости положил кусочек в рот и сразу понял, что жует что-то действительно очень свежее и, главное, необыкновенно вкусное. <...>

— Чашу вина? Белое, красное? Вино какой страны вы предпочитаете в это время дня?

— Покорнейше... я не пью...

— Напрасно! Так не прикажете ли партию в кости? Или вы любите другие какие-нибудь игры? Домино, карты?

— Не играю, — уже утомленный, отозвался буфетчик.

— Совсем худо, — заключил хозяин, — что-то, воля ваша, недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы. Такие люди или тяжело больны, или втайне ненавидят окружающих. Правда, возможны исключения. Среди лиц, са-

токе русской истории XX– XXI веков: Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова. 2016. С. 26–42; Кулюс С. К., Туровская С. И. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: гастрономический экскурс // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Диалог с современностью: Сб. науч. ст. / Сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2020. С. 271–292.

дившихся со мною за пиршественный стол, попадались иногда удивительные подлецы!» (Т. 9, С. 345). При всей ироничности и двусмысленности последнего абзаца, в нем сформулирована все та же идея: лишь по-настоящему близкие люди чувствуют себя за столом гармонично. Хотя Во-ланд с его свитой и буфетчик — грешники, но несопоставимого масштаба и культурного уровня, поэтому их совместный пир невозможен и для обоих нежелателен.

Для героев рассматриваемых нами пьес вопрос, с кем вместе принимать пищу, также имеет важное значение. Турбины у себя дома собирают и угощают друзей. Эта совместная трапеза в семейной обстановке приобретает особое символическое значение, ведь трапеза, «на которую собирались все члены семьи, имела не только объединяющую функцию, но и функцию оберега, реализуя идею целостности семьи»²⁶⁴. Турбины позволяют Ларисе присоединиться к застолью, что является знаком принятия кузена в круг своих. Во второй редакции пьесы Турбины, сочувствуя ограбленным петлюровцами Ванде и Василесе, приглашают их на праздничный ужин: это отражает сближение двух прежде враждебных семей, которые пострадали от гражданской войны. Примечательно, что в первом акте Тальберг покидает семью перед ужином, а в финале возвращается тоже перед ужином, но его быстро прогоняют и не приглашают за стол. Лишение ужина символически означает здесь и исключение из семейного коллектива.

Знаменательны и два эпизода пьесы «Бег», где, в целом, очень мало упоминается о еде. Сверток с угощением, который грек-донжуан принес на свидание с Серафимой, в глазах Голубкова является знаком позора, измены и горя, поэтому, когда голодная Люська просит Чарноту открыть доставшуюся им съестную добычу, Голубков, хотя и голоден не меньше других, говорит, что он убьет «всякого, кто прикоснется к этому свертку» (Т. 5, С. 279). Совместного пиршества не состоялось: отношение и к приобретенной еде, и к жизни вообще у действующих лиц в этот момент непримиримо противоположно. В парижском доме Корзухина Чарнота ведет себя очень вольно, как в своем собственном, велит Антуану принести закуску и водку, даже предлагает, будто хозяин, Голубкову и Корзухину по рюмке. В этих поступках прослеживается не дружелюбие, а крайнее пренебрежение к хозяину, который вовсе не принимается в расчет. Голубков отказывается от угощения, выражая протест, но не Чарноте, выполняющему роль гостеприимного хозяина, а Корзухину, который должен бы был принять на себя эту роль, но, желая продемонстрировать совершенную отчужденность от нищих и голодных соотечественников, не предложил им, вопреки традиции, ничего. Этически позиция Голубкова в обеих ситуациях очень значима: «на основе подобных отказов образуется некий мотив отвергнутого искушения»²⁶⁵.

Уже из приведенных примеров видно, что у Булгакова мотив совместной трапезы чаще реализуется как **мотив совместной выпивки**. Это связано и с традиционной сакральной функ-

²⁶⁴ Валенцова М. М., Узенева Е. С. Трапеза // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 5. М.: Международные отношения, 2012. С. 308.

²⁶⁵ Химич В. В. Эстетическая активность образов еды и питья в произведениях Михаила Булгакова. С. 206.

цией вина, в том числе и в русской культуре, и с распространенным представлением о том, что при употреблении крепких напитков общение становится непринужденнее, увеличивается взаимопонимание, возрастает душевная близость, лучше улаживаются конфликты. Совместная выпивка уравнивает людей, разделенных социальными и иными преградами. В военной среде, к которой принадлежит большинство героев «Дней Турбиных» и «Бега» всегда много пили и дружеская попойка воспринимается как обыденное явление. В булгаковских пьесах мотив винопития связан с наиболее контактными героями, открытыми общению и сближению — Мышлаевским, Аметистовым, Чарнотой. Для первого употребление водки — неперемное и естественное условие первого знакомства и последующей дружественной беседы. Аналогично мыслит и генерал Чарнота: см. уже цитированное его утверждение о том, что если он встречался с собеседником, то значит пил с ним брудершафт (Т. 5, С. 286). В «Зойкиной квартире» Аметистов несколько раз организует попойку с целью наладить контакты между чуждыми друг другу действующими лицами. В конце первого действия герои пьют пиво за успех организованного Зоей ателье и величают управдома как покровителя этого предприятия. Здесь перед нами не идиллическое пиршество родственников и друзей, а скорее пародия на него — собрание плутов, внешне симпатизирующих друг другу, но на самом деле стремящихся к собственной выгоде, готовых на вероломный обман. Вечером в ателье Аметистов пьет шампанское с Гусем и ведет приятельскую беседу, цель которой, однако, подчинение богатого человека своему влиянию. Наконец, Аметистов зовет Обольянинова в пивную — традиционное, как и иные виды питейных заведений, место душевных и откровенных разговоров русских людей. Сначала граф отказывается, считая неприличным посещение подобных заведений, но после рассказа Аметистова об утраченном имении, чувствует нечто общее в их судьбе (пусть и не во всем доверяя услышанному) и принимает приглашение, несмотря на раздражающую его фамильярность собеседника. Совместное посещение пивной знаменует психологическое сближение героев, между которыми прежде было лишь деловое сотрудничество.

Еще более фамильярные отношения устанавливаются между малознакомыми героями Булгакова, если они вынуждены общаться в обнаженном виде или обменяться интимными принадлежностями одежды. Традиционно бытовые процессы, связанные с личной гигиеной, не производятся публично, следовательно совместное их совершение сближает. Неприемлемым считалось и появление при посторонних без одежды или в нижнем белье. Таким образом, **мотивы совместного купания, предоставления кому-либо своего белья**, а также **штанов** (атрибут половой идентификации мужчины в традиционном обществе; см. подробнее выше в разделе 2.2.3.2) предполагают значительную степень доверия, сочувствия и даже симпатии. Здесь следует учитывать, помимо культурного контекста, индивидуальные особенности драматурга, который был брезглив и мнителен, боялся заразиться чем-нибудь, так как, будучи врачом, знал, как

легко распространяются при телесном контакте самые опасные болезни. Так, 11 июля 1939 г. Е. С. Булгакова записала в дневник следующий эпизод: «Пьяный Олеша подозвал вдребезги пьяного некоего писателя Сергея Алымова знакомиться с Булгаковым. Тот, произнеся невозможную ахинею, набросился на Мишу с поцелуями. Миша его отталкивал. Потом мы сразу поднялись и ушли, не прощаясь. Олеша догнал, просил прощения. <...> Дома Миша долго мыл одеколоном губы, все время выворачивал губы, смотрел в зеркало и говорил — теперь будет сифилис!»²⁶⁶. Конечно, в приведенной записи речь идет о совсем близком физическом контакте — поцелуе незнакомого и, видимо, неприятного человека, но она, в целом, поясняет, почему писатель постоянно возвращается к упомянутым мотивам, не столь распространенным в русской драматургии, как пение хором или коллективная попойка.

Мышлаевский и Лариосик познакомились, принимая ванну. Древние традиции банной культуры в России способствовали восприятию совместного мытья и купания как одной из форм общения непринужденного, откровенного, приводящего к душевной близости²⁶⁷. Именно такие отношения сразу устанавливаются между Мышлаевским и Лариосиком при всем несхождении этих двух персонажей. Тальберга, которому чужды и Турбины, и их друзья, появление Мышлаевского после купания в халате и чалме из полотенца, то есть по-домашнему, очень раздражает. Николка, напротив, одолжил свое белье Лариосику, которого обокрали в дороге. Этот жест по отношению к незнакомому человеку свидетельствует об открытом и радушном характере младшего Турбина и был по достоинству оценен его кузеном. Корзухин неприятно поражен тем, что генерал Чарнота не только явился с визитом, но и шел по городу в одних кальсонах. Это кажется неприличным и оскорбительным по отношению к посторонним людям: реакция Корзухина и Тальберга на сходные ситуации аналогична.

В «Зойкиной квартире» Обольянинов проявляет свою симпатию к Херувиму тем, что хочет подарить ему свои старые штаны. С одной это снисходительно покровительственный жест барина по отношению к слуге. С другой стороны, он свидетельствует о приближении графом мало еще ему известного китайца к своей особе. Затем Зоя отдала эти же штаны Аметистову. Это рассматривается уже как великодушие богатого родственника (Обольянинов считается мужем, а Аметистов кузеном Зои), обещающее постепенно большее сближение.

Рассматриваемые мотивы встречаются не только в драматургии, но и в других произведениях писателя, выполняя сходные функции. Так, в устных комических рассказах Булгакова фигурировал анекдот о том, как его срочно вызвали к Сталину, и он, торопясь, явился неодетым и босой. Сталин по очереди требует, чтобы Ягода, Ворошилов, Каганович, Микоян отдали писате-

²⁶⁶ Булгакова Е. С. Дневник Елены Булгаковой: О М. А. Булгакове / Сост. В. Лосев, Л. Яновская. М.: Книжная палата, 1990. С. 271.

²⁶⁷ См.: Будовская Е. Э., Морозов И. А. Баня // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 138–140.

лю свои сапоги, которые оказываются не по ноге, пока, наконец, не подходят сапоги Молотова²⁶⁸. Тем самым автор «Дней Турбиных» ритуально принимается в семью кремлевских вождей и даже возвышается над ними. В цитированном выше эпизоде визита к Воланду заведующего буфетом последний опрокидывает на себя чашу красного вина, и хозяин предлагает снять брюки и просушить их над огнем, но посетитель, напуганный и смущенный, не ощущая себя в дружественной обстановке, несмотря на внешнее гостеприимство, проявленное к нему, отказывается. Вспомним, наконец, знакомство Мастера и Бездомного, одетых в больничное белье и ведущих откровенную ночную беседу.

Пьесы Булгакова 20-х гг. показывают переломные моменты судьбы действующих лиц в трагическую эпоху, когда неожиданная перипетия могла изменить жизнь к несчастью. Поэтому **мотив совместного переживания опасности** и необходимого в этой ситуации выбора имеет очень важное влияние на перераспределение персонажей по ходу сюжета и на интригу произведений в целом. Этот мотив оказывается исходным в рассматриваемых пьесах и заставляет людей, в которых есть нечто близкое, объединяться для противостояния враждебным силам или обстоятельствам, тех же, в ком этой близости нет, продемонстрировать чуждую сущность. Если в «Днях Турбиных» и «Зойкиной квартире» благодаря статичности обстановки угрожающие главным героям несчастья известны изначально, возрастает лишь их степень и количество, то по мере развития запутанного действия «Бега» все время возникают новые, неожиданные опасности и проблемы. Поэтому, помимо утраты близких (вследствие их гибели или предательства) и объединения персонажей, характерного для первых двух пьес, в «Беге» происходит периодически их перераспределение, а главное — обретение союзников, помощников и защитников среди случайных попутчиков и даже недавних врагов.

Часто важную функцию для выявления истинной близости персонажей выполняет **мотив ожидания близкого человека**, который подвержен опасности, и **тревоги за него**. Так начинается пьеса «Дни Турбиных»: Елена ждет возвращения мужа. Позднее в третьем действии она же вместе с Лариосиком, а затем и с друзьями ждут братьев Турбиных после взятия города петлюровцами. В последнем сне «Бега» Серафима и Хлудов ждут возвращения Голубкова и Чарноты из Парижа. Окончанием этих сцен проверяется близость действующих лиц. В первом случае поведение Тальберга резко контрастирует с психологическим состоянием его жены и ее родственников и служит непосредственным поводом к разрыву супругов. Во втором случае общее горе утраты, чуть было сначала не поссорившее героев, еще больше их объединило. В «Беге» встреча после разлуки и приобретенный во время нее психологический опыт помогает влюбленным понять, что их чувства выдержали испытание, а кроме того, всем персонажам осознать их место в национальном коллективе и сделать в результате социальный выбор.

²⁶⁸ Булгакова Е. С. Дневник Елены Булгаковой: О М. А. Булгакове. С. 306–311.

Интересна связь с рассматриваемыми ситуациями **мотива внезапного прихода нежданного лица**, который создает эффект обманутого ожидания и тем самым осложняет последующую сцену встречи. Так, приход Мышлаевского и Лариосика, радушный их прием Турбиными усиливает раздражение Тальберга и обостряет конфликт супругов. Поочередный приход офицеров, хотя Елена им и симпатизирует, вместо братьев в обстановке штурма города вражеским войском и последующее известие о гибели Алексея и ранении Николки вызывает у героини нервный срыв и временное отчуждение от окружающих, а ее упреки — в свою очередь порождают взаимные обвинения и ссоры, которые с трудом улаживаются, поскольку каждый из присутствующих чувствует некую долю ответственности за произошедшее. Неожиданное появление Тальберга в конце пьесы во время ожидания не близкого человека, а неприятеля (захвата города красными), то есть прямо противоположной ситуации, интересно демонстрирует героям и зрителям, что тот, кого считали своим, родным, может оказаться более чуждым, чем официальные враги: реакция на поведение мужа Елены оказывается контрастной реакции на приход большевиков, и если с последним фактом Турбины и их друзья готовы примириться, восстановления семейных отношений с первым становится невозможным. В упомянутом эпизоде ожидания в «Беге» функцию внезапного визитера выполняет воображаемый персонаж Крапилин, периодически возникающий в бреду Хлудова. Его присутствие в сознании героя во многом определяет выбор генерала (самоубийство в одной редакции и отъезд на родину — для возмездия — в другой), особенно после возвращения из Парижа Голубкова и Чарноты. Муки же совести Хлудова в свое время влияют на позицию остальных персонажей. В «Зойкиной квартире» рассматриваемые мотивы даны пародийно, но тем не менее определяют завязку: в то время как Зоя и Обольянинов ждали Манюшку с избавляющим от жажды пивом, неожиданно в квартиру проникает Аметистов и, подслушав их беседу, путем шантажа входит в их предприятие. Вообще, мотив прихода нежданного лица на протяжении комедии повторяется неоднократно, о его функциях говорится в других местах настоящей работы.

Критики и исследователи творчества Булгакова обычно останавливались на таких важных мотивах его пьес (даже не пытались их специально обозначить), как **мотив взаимной заботы**, **мотив взаимной защиты**²⁶⁹. Сближение, объединение главных героев каждой из рассматриваемых пьес прежде всего проявляется именно в этих ситуациях, вряд ли здесь необходимы поясняющие примеры. Много написано в литературе о Булгакове и о теме любви, чувства, которое доводит близость людей до наивысшей степени²⁷⁰, поэтому не будем останавливаться на этой

²⁶⁹ См., например: Коханова В. А. Архетипика романов М. А. Булгакова. С. 181–196.

²⁷⁰ Капец О. В. Осмысление проблемы любви в творчестве М. А. Булгакова // Вестник АГУ. Серия: Филология и искусствоведение. 2014. №2 (140). С. 154–159; Корблев А. А. Апология любви в «Мастере и Маргарите» // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к Дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова. 2016. С. 68–79; Бирюкова О. И. Многомерность понятия «любовь» в художественном пространстве романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новая наука:

важной проблеме подробно. Отметим лишь, что во всех трех рассматриваемых пьесах присутствует **мотив объяснения в любви**, причем между людьми первоначально друг другу совершенно чужими или не очень близкими. Таковы объяснения в любви Елене со стороны Лариосика, дальнего родственника, с которым она познакомилась в начале действия и который, правда, прожил в их доме несколько месяцев, и Шервинского, который, хоть и является другом дома, но воспринимается всеми там (и самой хозяйкой) с долей критики; еще в большей степени сказанное относится к объяснениям между Серафимой и Голубковым в «Беге», которые случайно встретились во время скитаний и очень быстро почувствовали взаимное влечение. Признание в любви обоим героиням, кроме того, было актом преодоления этического запрета, поскольку обе они замужем, следовательно сближение влюбленных сопровождалось отчуждением внутри семьи, в обоих случаях спровоцированным предательством со стороны мужей. В «Зойкиной квартире» мотив объяснения в любви, как и многие другие, предстает пародийно: китайцы делают Манюшке предложение, угрожая ножом, крик Гуся: «Алла, люблю!» (Т. 5, С.122), хотя и выражает вполне искреннее страдание героя, в обстановке сомнительного зоиноного заведения и в контексте пошлых реплик иных персонажей больше напоминает пьяный скандал. В обоих случаях любовь нельзя назвать взаимной, нельзя здесь говорить и о сближении героев: в первом случае к чувству склоняют угрозой, во втором — материальными выгодами.

3.2.3. Мотивы, связанные с внешним уподоблением персонажей

Наряду со случаями искреннего сближения героев, перечисленными в предыдущем разделе, в булгаковских пьесах часто присутствуют ситуации, когда действующие лица, стремятся сблизиться с окружающими, не испытывая к ним симпатии, не разделяя их взглядов, даже будучи враждебно настроенными. Цели и средства этого процесса могут быть различны. В результате такой внешней мимикрии (изменения внешности, сообщения ложной информации о себе и т. п.) остальные персонажи ошибочно воспринимают их за тех, кем они не являются, но стремятся казаться. Таким образом, реализуется классический комедийный прием «qui pro quo».

Qui pro quo, или по-русски квипрокво, обозначает недоразумение, «благодаря которому один персонаж принимается за другой. <...> Квипрокво, составляет неисчерпаемый источник комических, а иногда трагических ситуаций»²⁷¹. На нем строится сюжет многих комедийных произведений, например, А. Д. Степанов отмечает, что большинство ранних юморесок Чехова «построены на различных квипрокво: невольные заблуждения героев, подмены, комические

История становления, современное состояние, перспективы развития: Сб. ст. Международной научно-практической конференции. Уфа: OMEGA SCIENCE, 2020. С. 144–146.

²⁷¹ Пави. П. Словарь театра. С. 142.

остранения, каламбуры, обманутое ожидание»²⁷². В русской комедии 1920-х годов квипрокво также является популярным карнавальным приемом²⁷³.

И в прозе, и в драматургии Булгакова *qui pro quo* — одно из главных сюжетных средств. «Зойкина квартира» и «Бег» во многом построены на нем не только формально (потому, что оно там непосредственно используется), но и идейно: главные герои обеих пьес стремятся выдавать себя за представителей тех социальных групп, которые не могут существовать в условиях, в которые поставлены действующие лица (аристократия, богатая буржуазия, офицерство царской армии и т. д.). Трагикомический характер приема состоит в том, что почти все эти персонажи сами убеждены в том, что сохраняют и способны сохранить свою объективно утраченную идентичность. В «Зойкиной квартире» есть еще персонажи, имитирующие представителей нового советского общества, не являясь таковыми, поэтому смеховая, даже сатирическая функция *qui pro quo* в этом произведении преобладает. Новаторством писателя (в том числе в пьесах 20-х гг.) в использовании приема, который ассоциируется обычно с примитивными формами комизма, состоит в активном его введении, наряду с забавными, в серьезные и даже трагические по их содержанию сценические положения.

Мы не будем останавливаться на **случайном, бессознательном *qui pro quo***, так как такие недоразумения мало связаны с темой нашей работы. Так, в «Зойкиной квартире» купившему поцелуй Лизаньки курильщику в опьянении она казалась мальчиком. Пьяное «Мертвое тело» последовательно принимает Херувима и манекен за даму и пытается с ними танцевать. В «Беге» контуженный в голову Де Бризар воспринимает главнокомандующего Александром Македонским. Такие формы *qui pro quo* довольно традиционны и выполняют иные функции, не связанные с мотивами сближения и отчуждения.

Распространенный в классической драме вид *qui pro quo* — **мотив неразоблаченного** (до определенного времени) **хвастовства**: персонаж приписывает себе или преувеличивает действительно присущие ему черты, которые позволяют ему сблизиться с кругом лиц, в который он стремится попасть, или улучшить свою репутацию в этом кругу. О хвастовстве Аметистова уже говорилось выше, постоянно хвастается и Шервинский, о котором подробнее речь пойдет в конце этой главы.

Еще один классический вид сознательного *qui pro quo* — **мотив имитации чужой речевой манеры**, чтобы подчеркнуть свою близость той группе людей, где принято так изъясняться. Впрочем, такое подражание может происходить и неосознанно, например, у Лариосика, попавшего под влияние Мышлаевского. Однако чаще герои пользуются чужим языком намеренно, но получается это у них и совсем плохо (попытки говорить Шервинского по-украински и Чарноты

²⁷² Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 110.

²⁷³ См: Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. С. 105–106.

на иностранных языках уже были проанализированы), либо посредственно, как у Аметистова. Последний, правда, удачно дополняет свою языковую мимикрию иными формами подражания и поэтому, в целом, добивается успеха.

Реализация *qui pro quo* в рассматриваемых нами пьесах происходит прежде всего через изменение внешнего облика персонажа, то есть при введении **мотива переодевания**, который очень часто применяется в комедии ради создания «всевозможных драматически занимательных ситуаций: недоразумений, квипрокво, неожиданных развязок, театра в театре, соглядатайства»²⁷⁴. Переодевание в ходе интриги выполняет многие функции: «чревато конфликтами, ускоряет разоблачения, дает разнообразный обмен информацией и приводит к “прямым” конфронтациям между полами и классами. Будучи проявляющим ракурсом, переодевание есть идеальная драматическая условность для того, кто желает идентифицировать протагонистов и определить их эволюцию. Оно играет роль платоновского герменевтического обнаружения скрытой от глаз истины, предстоящего действия и заключения пьесы»²⁷⁵.

В анализируемых произведениях данный мотив имеет разные функции, в зависимости от того, зачем, при каких обстоятельствах, как и во что переодевается персонаж. В «Днях Турбиных» и «Беге» герои переодеваются ради спасения жизни, но делают это по-разному, поэтому и оцениваются неодинаково.

Алексей Турбин приказывает юнкерам и офицерам снять погоны перед тем, как оставить Александровскую гимназию. Шервинский, покидая гетманский дворец надевает штатские пальто и шляпу. В финале пьесы Мышлаевский и Студзинский приходят к Турбиным, «оба в штатском» (Т. 4, С. 375), Николка же встречает их в студенческой тужурке. Тем самым, лишившись отличительных знаков, указывающих на принадлежность к белой армии, они стремятся не выделяться среди обычного гражданского населения — чуждой им, но, в целом, нейтральной среды. Офицеры маскируются неохотно, стыдясь своего поведения, но, будучи оставлены начальством и не понимая, что и кого следует теперь защищать, принимают штатский облик как единственную альтернативу бесполезной гибели.

Иначе, артистически, осуществляет свою маскировку в конце пьесы Шервинский, сменивший военную службу на карьеру оперного певца:

Елена. Бог мой! Да на кого же вы похожи!

Шервинский (*в изодранном пальто, мерзкой шапке и в очках*). Ну, спасибо, Елена Васильевна, я уже попробовал сегодня. Иду домой и на тротуаре столкнулся с каким-то типом. Глянул я на него, ну, думаю, фю... фю... большевик. А он мне и говорит эдаким коммунистическим голосом: “Ишь, украинский барин, погоди до завтра, мы вам хвосты всем подвяжем!” Ну, я сра-

²⁷⁴ Пави П. Словарь театра. С. 225.

²⁷⁵ Там же.

зу понял, что нужно ехать переодеваться. У меня глаз опытный. Поздравляю вас, — красные вечером будут в городе! <...> Похож я на пролетария?

Елена. Простите за резкость, — вы на босяка похожи с Подола. Сейчас же снимайте эту дрянь!

Шервинский. Слушаю. Я у дворника это пальтишко напрокат взял. Беспартийное пальтишко...

Елена. От этого пальтишки какой-нибудь гадостью можно заболеть. Трус! И очки сию минуту долой!

Шервинский снимает пальто, шляпу, калоши и очки и остается в великолепнейшем фракном костюме

Шервинский. Вот!

Елена. <...> Фу, хитрое и малодушное создание! Ну ладно, садитесь, будьте гостем (Т. 4, С. 372).

При Петлюре Шервинский уже, несомненно, не носил офицерских атрибутов, но и штатская одежда состоятельного господина вызывала раздражение сочувствующих большевикам социальных низов, поэтому герой избирает самый скверный наряд, который, в его сознании, является признаком пролетарской внешности и делает его незаметным среди ненавидящей таких, как он, толпы. Для Елены, понимающей необходимость скрывать принадлежность к гвардии, такие крайности маскировки неприемлемы и постыдны. Для порядочного (особенно любимого ею) человека подобная одежда сама по себе немислима, ведь оно не только не соответствует требованиям гигиены и привычного героине этикета, но и воплощает в себе самые неприглядные свойства, присущие враждебному классу. Не случайно Елена обвиняет наряженного так Шервинского в трусости. Когда же оказывается, что он все же пришел в великолепном фракном костюме, то есть остается, хоть и не офицером, поскольку это невозможно, но вполне «порядочным» человеком, героиня смягчается, начинает шутить, назревавший было конфликт улаживается. Этого не происходит, когда через некоторое время «в штатском пальто» (Т. 4, С. 379) приходит Тальберг и, хотя его одежда, вероятно, приличнее, чем взятое напрокат у дворника пальто Шервинского, его маскировка не вызывает понимания и одобрение: она соотносится с недостойным бегством персонажа.

Неотделимо от мотива бегства и переодевание гетмана. При первом появлении на сцене он одет великолепно, стремясь подчеркнуть свою власть: «В богатейшей черкеске, малиновых шароварах и сапогах без каблуков кавказского типа и без шпор. Блестящие генеральские погоны» (Т. 4, С. 335). Это великолепие длилось недолго: едва получив известие об исключительной опасности положения и предложение бежать, он утратил волю, был переодет немцами, как кук-

ла²⁷⁶, и выдан за раненого немецкого офицера. При всем драматизме обстановки мотив переодевания сохраняет здесь черты водевильного комизма, актуализируя метафору, примененную Булгаковым и в романе «Белая гвардия», и в его инсценировках к гетманскому режиму — «оперетка» (Т. 4, С. 380).

Переодевания в «Беге» также обусловлены необходимостью скрыть свою подлинную личность для того, чтобы избежать опасности. Как и в «Днях Турбиных», поведение разных героев трактовано не одинаково, хотя на фоне трагедии гражданской войны все эти переодевания вызывают ощущение абсурда. Генерал Чарнота притворяется беременной женщиной, однако это только военная хитрость, чтобы ускользнуть от врага и продолжить борьбу с ним. По-настоящему притвориться у Чарноты не получается, он и не очень стремится к тому, понимая, что замаскирован на самое короткое время, на случай разоблачения он приготовил оружие. Архиепископ Африкан передевается несколько раз: он появляется в облике химика, приехавшего за огурцами, после захвата монастыря белыми монахи облачают его в мантию и вручают жезл. Узнав о новой угрозе со стороны красных, он опять надевает полушубок химика. Здесь мотив переодевания вновь связан с мотивами бегства и предательства и особенно ярко демонстрирует трусливую и подлую сущность персонажа. Суетливость переодевания, переменчивость речи (то невнятной, то надменной) и торопливость бегства подчеркивают комизм характера: пастырь церкви в любых обстоятельствах должен сохранять достоинство, заботиться не о себе, а о вверенных ему духовных детях; скрывать же собственное лицо под личиной и менять облик, с точки зрения религиозных правил, считается греховным не только для епископа, но и для светских людей.

В пьесе «Зойкина квартира» мотив переодевания преподнесен комически, так как героям не удалось добиться цели: милиционеры меняют внешность, чтобы провести тайную проверку в подозрительном доме. Во время первого визита они выдают себя за комиссию из Наркомпроса. В их костюмах сочетаются несочетаемые предметы наряда: Пеструхин «в сером пальто и в кепке, в толстовке с отложным воротником и галстухом бабочкой» (Т. 10, С. 384), Толстяк «в широком пальто, длинных мешковатых брюках, в широкополой шляпе, похож на комического толстого актера» (Там же), Ваничка «в кожаном пальто, перетянутом ремнем по талии, с кожаной кепкой» (Там же). Алогичное смешение одежды простого класса и «бывших» создает комический эффект. Только наивная и рассеянная Манюшка могла принять этот маскарад всерьез. Во время второго визита трое мужчин торжественно нарядились, пытаясь выдать себя за гостей зойкиного вечернего заведения. «Ваничка — в смокинге и в желтых ботинках, Толстяк и Пеструхин — в чистых и приличных костюмах, черных, но Пеструхин — с ярким галстухом, или все трое в смокингах» (Там же). На этот раз никакой иллюзии создать не удалось. Неправдоподобие их

²⁷⁶ О кукольности гетмана см: Яблоков Е. А. Кукольные персонажи в произведениях Булгакова. С. 348–365.

наряда было сразу замечено графом:

Оболянинов. <...> но скажите, почему вы в смокинге?

Ванечка. Полагали в числе гостей побывать.

Оболянинов. К смокингу не надевают желтых ботинок (Т. 5, С. 129). Вместо того чтобы помочь им притвориться, костюмы, наоборот, разоблачают их, ведь этикет, принятый среди интеллигенции, к которой принадлежали сотрудники Наркомпроса, или среди посетителей ночного притона для тоскующих по буржуазной жизни им совсем неизвестен. Впрочем, убийство Гуса сделало маскировку излишней: повод для задержания свидетелей явился сам собой.

Конечно, не любое изменение внешности в рассматриваемых пьесах можно свести к традиционному мотиву переодевания, ведь не всегда оно осуществляется с намерением проникнуть в какой-то коллектив, иногда оно носит вынужденный объективными обстоятельствами характер, но и в этих случаях остается знаком перехода персонажей (обычно помимо их воли, а порой и незаметно для них самих) в другой социальный круг, то есть фактически оказывается все тем же *qui pro quo*, только неосознанным, зато очень важным для зрителя. Так, в пьесе «Бег» трансформация личности, жизненного и даже психологического состояния персонажа в значительной степени отражается в костюмах. Главные герои при первом появлении на сцене, то есть в монастыре, одеваются хотя «по принципу “что-нибудь не так, как следует”»²⁷⁷ (например, Де Бризар «в коротком полушубке и красных чакчирах» (Т. 5, С. 226), но все-таки ходят в относительно приличных костюмах, ведь это еще ранняя фаза их скитаний: петербургская дама Серафима «в черной шубе» (Т. 5, С. 220), Голубков «в черном пальто и в перчатках» (Там же). Они еще сохраняют прочную связь с привычной жизнью. Зато Люська, уже порвавшая с аристократической средой и ставшая полковой женой генерала, одевается по-мужски и по-военному: «в кожанной куртке и в высоких сапогах со шпорами» (Т. 5, С. 225) (ср. аналогичное преобразование главной героини рассказа А. Н. Толстого «Гадюка», которая была предана своим светским обществом и обрела близких людей лишь в красной армии).

Эмигрировав в чужую страну, русские люди отличаются от представителей других наций своей одеждой, не соответствующей ни местному климату и обычаю, ни какому-нибудь реально существующему общественному кругу. Это наряд экзотических нищих, не согласных признать свое настоящее положение, но не имеющих и возможности жить по-прежнему. На улицах Константинополя публика одевается прилично, идут «турчанки в чарчафах и лакированных туфлях, турки в красных фесках, иностранные моряки в белом <сообразно жаркой погоде — Л. В.>» (Т. 5, С. 265), а русские «в царской военной форме» (Там же), хотя они находятся в чужой стране, и уже нет ни русского царя, ни войны, а армия существует лишь номинально. Главные герои одеты в потрепанную, неухоженную и беспорядочную одежду, совершенно не соответствующую их

²⁷⁷ Хабибьярова Э. М. Трагическая ирония в пьесе М. Булгакова «Бег». С. 101.

прежнему социальному статусу. В Константинополе бывший генерал Чарнота в жаркий день ходит «в черкеске без погон <он уволен из армии, но не может с этим смириться и не имеет никакого иного платья, кроме военного — Л. В.>» (Там же), воспитанная в приличном обществе Люська — в «незастегнутом платье» (Т. 5, С. 272), что не допускается никаким этикетом. Когда бывший приват-доцент Голубков входит во двор, где живет Серафима, он «в красной феске, в английском френче, в обмотках. На плечах у него шарманка» (Т. 5, С. 276): в этом облике сочетаются черты одежды разных народов, военная форма со штатским платьем и, наконец, почтенный ученый несет атрибут бродячих артистов самого примитивного типа. Когда же Голубков и Чарнота после долгого странствия прибыли в Париж, они совсем обнищали. Правда, Голубков одет менее странно, чем в предыдущей сцене, уже без военных атрибутов, то есть он вернулся в круг гражданского населения, зато статус его заметно понизился: он «в штатском, потерт и обрван, в руках у него кепка» (Т. 5, С. 283); о знаковой функции кепки см. выше., Чарнота же ходит в карикатурном наряде, немыслимом в условиях большого столичного города: «в черкеске, но без серебряного пояса и в кальсонах лимонного цвета» (Т. 5, С. 286). Изображение перемен в одежде показывает общественное падение главных героев. Я. В. Солдаткина справедливо отмечает, что «череда разоблачений и переодеваний указывает на внутреннюю нестабильность, сомнения, искушения, переживаемые героями»²⁷⁸. Артур Артурович, судя по реплике Чарноты, проделал обратную эволюцию и из низов общества, видимо, маргинальных элементов, оказавшись в Константинополе, претендует на роль светского человека: «Смотрю я на тебя и восхищаюсь, Артур. Вот уж ты и во фраке. Не человек ты, а игра природы: тараканий царь!» (Т. 4, С. 268).

Интересно представлено посредством описывающих внешность ремарок и изменение душевного состояния Хлудова. Он впервые появляется на сцене уже в тот момент, когда находится на грани психического срыва. Это проявляется, между прочим, в том, что он небрежно относится к своей внешности, в его облике смешиваются элементы штатского и военного (причем не только генеральского, но и простого солдатского) нарядов: «на нем плохая солдатская шинель, подпоясан он ремнем по ней не то по-бабьи, не то как помещики подпоясывают шлафрок. Погоны суконные и на них небрежно нашит генеральский зигзаг. Фуражка защитная, грязная, с тусклой кокардой, на руках варежки. На Хлудове нет никакого оружия» (Т. 5, С. 234). Каждую деталь данной ремарки можно интерпретировать психологически, так как каждая из них приобретает функцию знака и символизирует одну из составляющих сложного, противоречивого внутреннего мира героя. Одной из частей своего «я» он может быть причислен к разным социокультурным группам. В отличие от него, главнокомандующий выглядит щеголем и подан однознач-

²⁷⁸ Солдаткина Я. В. Эстетическое осмысление революции и гражданской войны в драматургии 1920-х годов (М. А. Булгаков и К. А. Тренев) // Русская революция 1917 года в современной гуманитарной парадигме: Материалы XXII Шешуковских чтений. М.: Московский педагогический государственный университет, 2017. С. 120.

но: «в заломленной на затылок папаше, в шинели до пят, с кавказской шашкой, генерал-лейтенантских погонах, в перчатках с раструбами» (Т. 5, С. 241). Сравнение костюмов дает зрителям понять, кто по-настоящему мучится от непредвиденного трагического хода войны. В Большом дворце в Севастополе архиепископ Африкан удивляется дохе и штатской шапке Хлудова: «Ваше превосходительство! В какой одежде!» (Т. 5, С. 257). Тому же удивляется и главнокомандующий. Хлудов объясняет: «Удобно сидеть было. Не узнают. Забился в уголок в купе: ни я никого не обижаю, ни меня никто» (Т. 5, С. 258). Заметно, как возрастает отчуждение генерала от прежнего его окружения: в отчаянном одиночестве он надеется скрыться с помощью переодевания. Зато, после разговора с главнокомандующим Хлудов снял доху и «оказывается в гимнастерке, в серебряных погонах, со множеством значков на груди, в защитных галифе и крагах» (Т. 5, С. 260). Это, однако, не примирение с белой армией, а следующая стадия отчуждения. Прощаясь с родной землей, с прежними надеждами, убеждениями, своей славой и своей властью, своим местом в уже исчезнувшем обществе, он надел знаки военной чести. Однако, находясь за границей, он больше не ходит в военной форме, в Константинополе он одет «в синий пиджак и белые брюки» (Т. 5, С. 280). Это последний акт отчуждения, в отличие от предыдущих вполне осознанный героем. При всех чертах безумия, присущих Хлудова в конце пьесы, его одежда эмигрантского периода показывает более адекватное восприятие действительности, чем внешность других действующих лиц.

Не менее символично отражаются в одежде и перемены жизни Аметистова в «Зойкиной квартире». Сначала он напоминает нищего авантюриста: «Белая грязная блуза, однобортная, с поясом из той же материи, с большими карманами на груди (“толстовка”) ... В дальнейшем — брюки Абольянинова (хорошие) и опять-таки «толстовка», но уже другая — из защитного цвета материи» (Т. 5, С. 381), то есть превращается в строителя и защитника нового общества (военная окраска одежды, очевидно, символична и служит маскировкой для героя, так что эпитет цвета «защитный» несет здесь каламбурную функцию). Затем как администратор ателье он вечерами появляется во фраке, и, хотя это униформа обслуживающего персонала, для данного персонажа тройная перемена костюма — знак явного социального роста, о чем он прямо говорит Обольянинову: «Я, извините за выражение, в Москву без штанов приехал. У вас же, папаша, пришлось брючки позаимствовать. Помните, в клеточку, а теперь я во фраке» (Т. 5, С. 99). В конце, обнаружив труп Гуся и решив убежать, он возвращается к своей старой одежде, сбрасывает «с себя фрак, галстук, <...> вынимает из-под постели старенький чемодан и из него — френч, надевает его, надевает кепку» (Т. 5, С. 374). Разумеется, каждый раз смена костюма для героя — не только результат объективного изменения условий жизни, но и средство прикинуться представителем определенного социального типа. Интересные изменения внешности другого персонажа «Зойкиной квартиры» — Херувима будут рассмотрены далее в посвященном ему

разделе.

3.2.4. Мотивы узнавания и реакции на него

Последствия сближения персонажей более или менее очевидны. На том же, какова реакция на перечисленные варианты отчуждения и мнимого уподобления со стороны среды, противостоящей нарушителю ее правил, или тех, чьи ожидания оказались обманутыми, необходимо остановиться подробнее. Такая реакция прежде всего приводит к реализации одного из вариантов мотива **узнавания**, известного еще в древности. Согласно трактовке В. М. Волькенштейна, сценами узнавания в самом широком смысле можно назвать «все сцены, построенные на желании добыть необходимые для борьбы сведения, все сцены допроса, выпытывания, разведки, предшествующие сражениям»²⁷⁹.

В рассматриваемых пьесах Булгакова мы встречаем **мотивы установления личности и выяснения информации**. Как показано во второй главе данной работы, документ является важным опознавательным знаком при идентификации и дифференциации персонажей, поэтому **мотив проверки документов**, удостоверяющих личность появляется неоднократно в эпизодах, когда необходимо установить, кем является персонаж. Речь о данном мотиве уже шла в той же второй главе. Параллельно в булгаковских пьесах появляется и **мотив допроса** как действия, направленного на дальнейшее выяснение ситуации. В «Днях Турбиных» петлюровский офицер Галаньба жестоко допрашивает дезертира и захваченного ими сапожника с товаром. Обоих он изначально воспринимает как врагов, а также потенциальных жертв для получения выгоды или удовлетворения своих садистических наклонностей. В «Беге» начальник контрразведки Тихий допрашивает Голубкова и Серафиму, но целью его допроса является не выяснение подлинного факта, а лишь получение любыми способами показаний, которые могут быть использованы для шантажа. Его не интересует достоверность проверяемых им документов и насильственно полученных бумаг, поскольку сущность допрашиваемых его не волнует, выстраивать с ними отношения, исходя из разделения людей на своих и чужих (что не только естественно, но и обязательно для начальника контрразведки), он не собирался. По сравнению с названными ситуациями, допрос милиционерами присутствующих в ателье в последнем акте «Зойкиной квартиры» гораздо мягче. Это связано не только с тем, что они в самом деле стараются идентифицировать задержанных и разобраться в обстоятельствах преступлений, но и с контекстом времени. В первых двух произведениях события происходят во время гражданской войны, когда конфликты между людьми были острее, чем в мирное время среди жителей Москвы. В результате милиционеры, расследующие уголовные преступления, играют в пьесе относительно положительную, во всяком случае, оправданную роль честных блюстителей закона и вершителей наказания за

²⁷⁹ Волькенштейн В. М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969. С. 41.

его нарушение.

Узнавание «изменяло взаимоотношения героев»²⁸⁰. Некоторые из них недостаточно знакомы или ошибочно воспринимаются остальными как близкие, надежные, и, если их поведение опровергает ожидания, возникает **разочарование** и даже **гнев** со стороны окружающих — **ответное отчуждение**. Не всегда, конечно, такая реакция объективна и направлена на действительно виновных лиц, ведь мнимым может быть и узнавание (например, предубеждение Хлудова против Корзухина приводит к тому, что он готов признать фактом, что жена Корзухина — большевистская шпионка и, отпустив отрекшегося от нее мужа, он признает героиню виновной). При прояснении, с точки зрения героев, ситуации и узнавании истинной, как им представляется, сущности враждебных действующих лиц вводится и **мотив наказания** как ответная реакция, обычно, как и упомянутые выше формы (допрос и т. д.), весьма агрессивна, на преступление или обман. Это может быть и **арест** (этому, например, все присутствовавшие в зойкиной квартире на момент прихода милиционеров в последнем действии комедии) и **приговор со стороны властей**, и даже **казнь**. В «Беге» Хлудов приговаривает к смерти многих людей, которых он подозревал во вреде белому движению.

Конечно, арестовывать или казнить обнаруженных ими врагов могут немногие, обладающие властью. Действия же, которые может предпринять большинство обманутых в своих ожиданиях героев булгаковских пьес, ограничены и, как правило, осуществляются только на вербальном уровне. Отсюда широкое применение **мотива словесного осуждения, разоблачения, брани**. В смягченном виде это происходит между персонажами наедине. Узнав, что Шервинский взял портсигар гетмана, Елена в лицо обвиняет его в краже. Зоя узнала о краже денег Херувимом и Аметистовым поздно, они уже сбежали, поэтому ее обвинения заочны: это запоздалая ругань. В основном эта словесная реакция направлена на преступления, направленные против конкретного лица, или такие, которые неочевидны, недоказуемы. В качестве примера последнего варианта, укажем на сцены, где, возмущенный главнокомандующим и архиепископом, пренебрегшими своими обязанностями и оставившими на произвол судьбы своих подчиненных, Хлудов глумится над ними, саркастически, сравнивая их поведение с беспокойством тараканов, бегущих от внезапно вспыхнувшего света.

В случаях, когда конфликт приобретает большие масштабы, вводится **мотиве публичного обличения**, сопровождающегося скандалом. В начале «Бега» многие надеялись у Хлудова найти защиту от тех опасностей, которые угрожали им в советской России. Однако многочисленные мешки с казненными за малейшие провинности или по полному только подозрению местными жителями, висящие на фонарях по дороге, разбивают иллюзии. Серафима, возможно, не вполне осознанно, под влиянием болезни, укрепившей ее отвагу, называет Хлудова зверем,

²⁸⁰ Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1967. С. 324.

шакалом в лицо при подчиненных и гражданских лицах. Затем публично обвиняет генерала вестовой Крапилин (о его поведении — немного ниже). В «Зойкиной квартире» мотивы узнавания и публичного обличения, сохраняя драматический пафос, несколько спародированы. Кульминацией комедии является тот момент действия, когда Гусь узнает в манекенщице зоиноного ателье свою любовницу. Он считает это предательством с ее стороны и, не в силах сдержать возмущения, проклинает ее на глазах у всех посетителей сомнительного заведения. Реакция на личную обиду оборачивается здесь публичным разбирательством не только потому, что герой сильно оскорблен и не может сдержать эмоций, но и потому, что самомнение Гуся огромно: он считает себя столь значительной фигурой, что нанесенная ему обида — дело общественное и требует всеобщего внимания, обсуждения и осуждения.

3.3. Перераспределение персонажей в процессе развития действия

В предыдущей главе мы рассмотрели исходную расстановку действующих лиц и отметили, что она во многом отражает их противостояние, исходя из оппозиции «свой — чужой» в соответствии с различными критериями идентификации и дифференциации, однако взаимоотношения персонажей не являются статичными. Ожидание не всегда реализуется: свои по ходу развития сюжета оказываются чужими и наоборот. Процесс перехода персонажей из одной категории в другую в свою очередь движет сюжет. Мы видели это при характеристике мотивной структуры пьес. Остановимся подробнее на наиболее интересных, на наш взгляд, случаях перераспределения действующих лиц в рассматриваемых произведениях.

3.3.1. Изменения в обращении как знак сближения или отчуждения персонажей

Как уже отмечалось выше, формы обращения (употребление местоимений «ты» или «Вы», имени с отчеством, без него или диминутива, официальных указаний на чин и т. д.) являются важным маркером при оценке характера говорящего и его отношения к собеседнику. Изменения в формах обращения свидетельствуют об динамике взаимоотношений говорящих сторон.

В «Днях Турбиных» Лариосик, только что приехавший из Житомира, обращается ко всем членам семьи Турбиных и их друзьям на «Вы» по имени и отчеству, иногда прибавляя еще слово «уважаемый»: «Здравствуйте, глубокоуважаемая Елена Васильевна <...> передать ее самый горячий привет <...> и Алексею Васильевичу <...> Здравствуйте, Николай Васильевич» (Т. 4, С. 310), и они к нему также: «Ларион Ларионович, прежде всего в ванну» (Т. 4, С. 312). Для людей, которые только что познакомились, такое немного церемонное обращение вполне уместно: хотя они и родственники, но, в сущности, совершенно чужие люди, которые только присматриваются друг к другу. По мере развития сюжета герои сближаются. Официальные формы обращения заменяются более фамильярными. В начале ужина застенчивый Лариосик не избавляется от свое-

го слишком вежливого отношения к дружелюбным, но совсем недавним знакомым. Несмотря на радушный прием хозяев, он чувствует себя чужим в военной среде, он не может поддержать их разговор, не умеет много и со вкусом пить водку, играть в карты, вместе с тем ощущает влечение к той атмосфере, которая сложилась в доме Турбиных, окружающие его люди все больше представляются ему идеальными (отчасти по контрасту с тем, что он пережил в Житомире и по дороге в Киев, отчасти это объективный взгляд непредвзятого и чистого сердцем постороннего наблюдателя): собравшиеся офицеры кажутся ему воплощением мужественности, и ему хочется уподобиться им, Елена — олицетворение Вечной женственности (в этом он солидарен с другими героями), и он влюбляется в нее. Лариосик ощущает свое несовершенство по сравнению с идеализированным образом окружающих, который сложился в его сознании, и оттого еще более смущается. Произнося тост, он все еще повторяет уважительные слова: «Многоуважаемая Елена Васильевна! <...> Многоуважаемый Алексей Васильевич» (Т. 4, С. 323). Обстановка пира, совместная трапеза и употребление вина, пение хором, как было показано выше, уравнивает людей, сближает их. Настроение Лариосика поднимается, и он ведет себя раскованнее, даже садится за пианино аккомпанировать и принимает участие в общем пении. В известной степени снятию напряженности героя способствует и непривычное для него опьянение: неумеренное употребление водки — здесь еще одно средство стать ближе к сидящим за столом и уподобиться им, и, несмотря на неприятные физиологические последствия, оно принесло отчасти желаемый результат. Заметим, что пьяный Лариосик начинает даже важному и, как казалось сначала, неприступному Шервинскому говорит «ты» и ведет себя развязно, тогда как собеседник, находящийся к тому же в неловком положении, не только сохраняет в разговоре официальное «Вы», но вместо имени обращается «молодой человек» (Т. 4, С. 332). Новые знакомые быстро почувствовали и наивность, искренность, и явное бескорыстное влечение к ним гостя. Поэтому, несмотря на его нетипичность для их среды и неуклюжие манеры, приносящие даже ущерб их имуществу, они тактично и открыто принимают его в свой круг. Когда за ужином сложные эмоции, особенно страх перед войной и неясным будущим, заставляют его внезапно заплакать, все с заботой спрашивают, что случилось, утешают и предлагают свою помощь, зовя его уже не только без отчества («Ларион»), но и уменьшительно-ласкательным именем «Лариосик» (которым раньше, как видно из реплики Елены при появлении героя, называли его за глаза, не будучи с ним знакомы лично), и это обращение сохраняется до конца пьесы. С одной стороны, все, кроме Николки, старше его и могут к нему применять уменьшительное имя. С другой стороны, что гораздо важнее, этот молодой человек вызывают у всех симпатию, ощущение близости, поэтому даже ирония, заслуженно вызванная многими его качествами, звучит доброжелательно, как мягкий юмор. Во второй половине произведения, хотя Лариосик обращается к Елене все еще на «Вы» по имени и отчеству, но тон речи гораздо интимнее, и определение «уважаема» больше не употребля-

ется. Она же с ним тоже говорит на «Вы», но использует уменьшительное имя, выражая тем самым одновременно уважение и близость.

Если между Лариосиком и Еленой, которая старше его и является представительницей противоположного пола, существует как близость и привязанность, так и определенная дистанция (она держит себя с ним, как и с братьями по-матерински), то с Николкой и Мышлаевским выстраиваются более фамильярные отношения. С первым это объясняется близостью возраста и правом родственника-сверстника. К концу пьесы Лариосик называет его не только Николой, как все, но и Николашей — еще ласковее и развязнее. Со вторым при несходстве характера, привычек, различии возраста, культурного уровня и т. д. сближение облегчается, во-первых, тем, что он, как говорилось выше, с большинством людей капитан разговаривает на «ты», в самой свободной манере. Эта особенность офицера очень помогла Лариосику освоиться в первые же часы в незнакомой обстановке и преодолеть официальную скованность. Во-вторых, они с Мышлаевским начали общение во время совместного купания (о функции которого уже шла речь), и интимность этой обстановки сразу сделала их отношения более тесными, откровенными, неформальными, чем с другими. В третьей картине первого акта второй редакции пьесы Лариосик специально говорит Мышлаевскому: «было бы очень приятно, если бы называли меня попросту Лариосик. Вы, уважаемый Виктор Викторович, произвели на меня такое приятное впечатление, что я даже выразить не могу» (Т. 4, С. 570). Просьба обращаться к нему в уменьшительно-ласкательной форме прямо демонстрирует симпатию Лариосика к капитану. В последнем акте он, как и все члены семьи Турбиных, использует уменьшительное имя: «Витенька, какие ужасные происшествия» (Т. 4, С. 363). Это обращение имеет особое значение, ведь Мышлаевский не только старше по возрасту, но и имеет более высокий социальный статус. Итак, по тому, как обращаются друг к другу в конце пьесы Лариосик и другие герои, видно, что за время действия он стал полноправным членом семьи Турбиных.

Процесс сближения Елены и Шервинского также внешне особенно ярко проявляется в изменении форм обращения. В первом действии когда Шервинский обращается к Елене герои держатся официально, разговаривают на «Вы», по имени и отчеству не только при посторонних, но и наедине. Иногда Елена называет собеседника только по фамилии без слова «господин», в этом случае обращение носит чуть более фамильярный характер. Оставшись после ужина вдвоем с Еленой, Шервинский признается ей в любви. Желая разрушить сковывающую церемонность и эффектным напором эмоций создать интимную обстановку, он переходит на «ты» и пользуется уменьшительным именем: «Нехорошо с вашей стороны, Лена, как нехорошо с твоей стороны» (Т. 4, С. 331), но она ставит его на место и отвергает эту фамильярность: «Я вам не Лена» (Там же), полагая такую резкую перемену неприличной даже наедине и при явной симпатии к поклоннику. Герой вынужден формально сделать вид, что вернулся к уважительной и

официальной манере, но все же с лукавой иронией сохраняет местоимение «ты»: «Ну, нехорошо с твоей стороны. Елена Васильевна» (Там же). Когда героиня, наконец, сознается в своей симпатии, он опять пробует звать ее по имени. Смущенная Елена, следуя этикету роли порядочной замужней дамы, отказывается признать, что между ними случился поцелуй, но воспоминание об этом, очевидно, приятном ей интимном эпизоде смягчает ее: «Лжешь ты! Никогда я с тобой не целовалась. Лгун с аксельбантами! <...> Я тебя за голос поцеловала. Потому что голос у тебя замечательный. И больше ничего» (Там же). Чувствуя перемену в настроении героини, Шервинский вновь начинает обращаться на «ты». Этот тон сохраняется до появления Лариосика, который прерывает их диалог.

В последнем действии Шервинский еще раз объясняется в любви, обращаясь к Елене уже на «ты» и с уменьшительными именами «Лена» и «Леночка» и не встречает сопротивления, хотя она отвечает по-прежнему на «Вы». Услышав, как он искренне описывает новую жизнь, она тоже чувствует надежду на будущее и спрашивает: «Ты исправишься?» (Т. 4, С. 372). На этот вопрос Шервинский отвечает вопросом: «А от чего мне, Леночка, исправляться?» (Там же). Не удовлетворившись отговоркой, героиня возвращается к официальному тону, и по мере того, как она указывает на его обманы, ее речь становится серьезнее и холоднее: «Леонид, я стану вашей женой, если вы изменитесь и, прежде всего перестанете лгать! <...> Вы не лгун, а Бог тебя знает, какой-то пустой, как орех...» (Там же). Смятение, противоречивость чувств героини проявляется здесь в смешении местоимений, а также официального «Вы» и уменьшительного имени. После подробных объяснений и пылких клятв Шервинского, Елена, которая все же любит его, не может сохранить назидательный официальный тон и становится мягче, вновь перейдя окончательно на «ты»: «Тебе жабо очень пойдет... Красив ты, что говорить!» (Т. 4, С. 373). Во второй редакции в конце пьесы Елена зовет Шервинского уже «Леня». Итак, в смене обращений обнаруживается развитие отношений персонажей во всей неоднозначности, противоречивости, со всеми тонкими перипетиями временного отчуждения, которое периодически препятствовало изначально возникшему взаимному сближению.

Противоположно складываются отношения героев пьесы с Тальбергом, и изменения форм обращения явно свидетельствуют об отчуждении. В начале пьесы, когда долгожданный муж Елены наконец-то возвращается домой, Алексей приветствует его по-родственному: «Здравствуй, Володя», и тот отвечает так же: «Здравствуй, Алеша» (Т. 4, С. 316). Однако узнав о «командировке» в Берлин, Турбин воспринимает ее за позорное бегство и меняет тон на официальный: «командировка ваша мне не нравится» (Там же). Тальберг чувствует это изменение и, в свою очередь, продолжает разговор холодно и жестко. Во второй редакции пьесы словесный поединок еще острее:

Тальберг. Полковник Турбин.

Алексей. Я у телефона, полковник Тальберг.

Тальберг. Вы мне ответите за это, господин брат моей жены.

Алексей. А когда прикажете, господин муж моей сестры? (Т. 4, С. 566).

Родственные обращения меняются на официальные (по военному званию с добавлением слова «господин»), что подчеркивает напряжение атмосферы. Кроме того, Алексей еще пердразнивает речь Тальберга, провоцируя ссору, но едва в комнату входит Елена, собеседники чтобы она не беспокоилась, снова зовут друг друга по-дружески. Елена в начале пьесы зовет мужа Володей и на «ты», но, когда он оскорбляет братьев, а затем и ее, веля побереечь свои комнаты от посторонних и не бросать тень на его фамилию, она сердится и зовет его по имени-отчеству «Владимир Робертович», хотя пока еще на «ты» (Т. 4, С. 315). В финальном акте он ей уже совсем безразличен, и Елена говорит с ним на «Вы», как с чужим.

Изменение в обращении в некоторых сценах пьес «Бег» и «Зойкина квартира» уже проанализировано выше в связи с обсуждением иных проблем. Отметим, что в начале «Бега» центральные герои, совершенно посторонние друг другу и встретившиеся случайно, разговаривают между собой официально: на «Вы», по имени и отчеству, к офицерам обращаются соответственно чину. Только наиболее контактный Чарнота, за исключением редких диалогов с архиепископом и Хлудовым, почти всегда (это уже отмечалось выше) обращается ко всем на «ты». Понятно, что и его походная жена ласково зовет его «Гриша», и даже «Гри-Гри» (Т. 5, С. 226). Де Бризар, обрадованный освобождению генерала в восторге кричит: «Ваше превосходительство! Гриша!» (Там же). Ситуация меняется, когда действие разворачивается в Константинополе. Вместе голодая и страдая, живя фактически одной семьей, разделяя все бытовые трудности, Серафима, Люська и Чарнота очень сблизилась. Супруги к Серафиме обращаются на «ты», употребляя уменьшительные формы «Сима» и даже грубую «Симка», она в ответ тоже использует ласковые диминутивы «Люся», «Люси», «Люсенка». Очень разные женщины стали подругами по несчастью и разговаривают на «ты». В одной из редакций Серафима позволяет себе и к генералу обратиться на «ты» с фамильным «Гриша». Выше приводились примеры того, как Люська, желая подчеркнуть свое отчуждение по отношению к Серафиме и Чарноте принимает официальный тон: использует имя и отчество, обращение по чину. При встрече в эмиграции Голубков едва узнает бывшего генерала и называет его Григорием Лукьяновичем, то есть держится нейтрально-вежливо, но уже без чинов, в отличие от последней встречи, потому что жизнь в Константинополе уравнила в социальном плане штатского и военного нищих изгнанников. Наконец, в тон Чарноте Голубков почти сразу переходит на «ты». Скорость перехода объясняется эмоциональным порывом — надеждой найти возлюбленную и радостью от того, что она жива. Благодарность Голубкова к генералу сближает персонажей. Аналогичны и перемены во взаимном обращении влюбленных. Встретив Серафиму в весьма неловкой ситуации, почувствовав

сначала обиду и разочарование, Голубков начинает объяснение с нею на «Вы», но потом, под действием страсти увлекшись, говоря все откровеннее, переходит на «ты». Несмотря на то, что при последнем расставании они придерживались вежливого и официального тона, месяцы разлуки позволяли им разобраться в своих чувствах. Героиня принимает общение на «ты» и ласково зовет Голубкова Сергуней. Здесь через перипетии обращения мы наблюдаем превращение совершенно чужих людей в самых близких и даже в идейных единомышленников.

Если с Чарнотой фамильярные отношения устанавливаются быстро, то с Хлудовым держаться по-свойски могут немногие. С Голубковым генерала сблизил сцена во дворце главнокомандующего, когда они по разным поводам и одновременно пережили страдание и были свидетелями горя и слабости друг друга. Совместные страдания, а затем и странствия дали им право перейти на «ты» и использовать уменьшительные имена. Серафима же как дама из приличного общества несколько отчуждена от Хлудова, они по-прежнему общаются с официальной вежливостью, но без былой враждебности. Местоимение «Вы» выражает их взаимное уважение. Серафима же, сочувствуя болезненному состоянию очередного своего покровителя, даже иногда называет его дорогим.

Большинство из приведенных примеров показывает, что процесс перехода от «Вы» на «ты» обозначает сближение, тогда, наоборот, от «ты» на «Вы» — отчуждение. Речь персонажей «Зойкиной квартиры», как и положено в комедии, снижена: грубее, меньше подчинена этикету, но и здесь изменение отношений героев влияет на формы их обращения друг к другу. Так, обычно Зоя общается со своей клиенткой уважительно, но отчужденно: «Алла Вадимовна», но во втором акте, желая подчинить ее своему влиянию и затем выгодно использовать, использует ласковое и фамильярное обращение, имитируя дружескую интимность тона и успешно добиваясь доверия: «Так плохи дела, детка? <...> О нет, Аллочка, так нельзя, милая!» (Т. 5, С. 84). Неожиданная в устах Аллы развязность в конце разговора: «Зойка, никому, и я через три дня приду» (Т. 5, С. 86) — демонстрирует, что цель достигнута: словесный интимный контакт налажен.

Подобный способ использует Аметистов при попытке сближения с Обольяниновым. Граф сначала очень возражает, но постепенно перестает сопротивляться настойчивому напору фамильярностей, несмотря на то, что они становятся все грубее и развязнее: «Приободритесь, отец! <...> Пойдет партнер углами гнуть, вы, батюшка, холодным потом обольетесь <...> Бросьте раскисать, братишка! <...> Ползем, папаня!» (Т. 5, С. 99–100) — и даже идет в пивную, чем знаменует признание равенства между собой и Аметистовым и симпатию к последнему. Причина здесь не только в слабости одного из героев, который совершенно не способен противостоять неутомимой энергии и упорной навязчивости другого. За время участия в общем и к тому же опасном деле, граф постепенно привык к эксцентричному зоинному кузену, оценил его энергию,

способности и невольно стал чувствовать к нему некоторое расположение, несмотря на чуждую развязность. Осознание же общности их судьбы, утрат и одиночества (как уже говорилось выше) окончательно сломало психологические преграды и победило недоверие.

Во второй редакции пьесы Зоя и Обольянинов, чей брак, очевидно, не зарегистрирован, разговаривают на «Вы» на протяжении всего произведения, причем героиня ласково зовет возлюбленного Павликом (в официальной обстановке и при упоминании о нем в беседе с посторонними, применяя имя и отчество). В последнем же действии первой редакции зоино обращение менялось: она употребляла более фамильярные формы — дважды нежное «Павлуша» и дважды грубоватое «Павлушка». Попав в безвыходное положение, чувствуя крушение своих планов и опасность ареста не только за собственные, но и за чужие преступления, героиня особенно остро ощущает близость единственного дорогого ей человека, ради которого, главным образом, она и пустилась в авантюры, страх утратить его, новые модификации диминутива здесь вырываются бессознательно при попытке ободрить, побудить к действию и одновременно приласкать и успокоить любимого, чтобы спасти его и себя (Т. 5, С. 128).

Интересно и изменение в употреблении имени заглавной героини. В первой редакции в авторских указаниях, кто произносит реплику, почти всегда используется обозначение «Зоя», но в сцене, где Пельц выступает в роли хозяйки сомнительного заведения, подряд в авторских ремарках стоит «Зойка». Аметистов пользуется этой формой по праву родственника, давнего соучастника общих афер и по склонности к вульгаризмам, но именно так называют собеседницу иногда и другие персонажи, причем лишь в тех случаях, когда общение с нею связано с чем-то запретным, непристойным, с искушением и пороком. Так, граф несколько раз использует это фамильярное грубоватое обращение, но только в начале произведения, страдая от наркотической ломки и успокоенный приемом морфия (Т. 5, С. 58). Затем он называет возлюбленную Зоей и даже Зочкой. Еще заметнее указанные коннотации в остальных случаях употребления диминутива Гусем: «А, Зойка! Вот так мастерская! Ай да пошивочная. Ну, ничего, ничего. Ты — гениальная женщина» (Т. 5, С. 115); «Спасибо тебе, Зойка, за такие слова < И она будет твоя, потому что кто же с тобой, Гусем, может тягаться! — Л. В.>. Зойка, я хочу тебя наградить» (Там же); управдомом: «Зойка, Зойка, первопричиной всякого зла, целиком и полностью, дорогие товарищи» (Т. 5, С. 129); Аллой Вадимовной (наряду с цитированной выше заговорщической репликой): «Знаете, Зойка, кто вы? Вы черт!» (Т. 5, С. 86). Последнюю фразу Булгаков особенно ценил и протестовал против ее исключения из текста (Т. 10, С. 185). Приведенные примеры позволяют предположить, что для драматурга «Зоя» и «Зойка» не просто стилистические варианты одного имени, а обозначения разных ипостасей героини (подробнее о ее раздвоенности см. в разделе 2.3.8). Второе из них символизирует потаенную, порочную, соблазнительную и, можно даже сказать инфермальную сторону почтенной москвички Зои Денисовны Пельц. Не случайны

не только отмеченное исследователями сравнение Зойки с чертом²⁸¹, но и ремарки типа «Зойка исчезает» (Т. 5, С. 110), «Зойка появляется как из-под земли» (Т. 5, С. 111). Если признать предположение справедливым, то особый смысл приобретает название комедии — не зоина, а именно зойкина квартира (уменьшительным именем чаще в переписке именовал героиню и Булгаков). Существенна тогда и перемена в обращении: употребляя вульгаризм в сочетании с местоимением «ты», действующие лица попадают в сферу влияния героини, становятся соучастниками ее сомнительной деятельности. Во второй редакции произведения писатель стремился сгладить стиль, сделать его нейтральнее в духе новых требований времени, поэтому форма «Зойка» встречается намного реже, но вследствие своей символической значимости сохранена. Обращения же «Павлуша» и «Павлушка» исчезли, да и взаимоотношения супругов оказываются более равными на протяжении действия.

Большинство приведенных случаев изменения в обращении демонстрируют сближение героев и состоят в переходе от официальных форм к более фамильярным. Иногда этот прием дает обратный эффект. Так, в эмиграции потерявший высокое положение в обществе и власть Чарнота, вынужден поначалу общаться с посторонними вежливо и уважительно, надеясь приобрести их расположение, он говорит на «Вы» с турчанкой на рынке, а с продавщицей билетов Марией Константиновной и ненавистным ему хозяином тараканьих бегов Артуром Артуровичем — кроме того и по имени-отчеству. После же того, как попытка сближения провалилась, он возвращается к привычной ему фамильярной речи (кричит вслед турчанке «ты», именует балаганщика Артуркой), которая здесь уже знаменует отчуждение, реализуясь как брань.

3.3.2. Переход персонажей из одной группы участников конфликта в другую

Расстановка действующих лиц, в целом, сохраняется на протяжении каждой из рассматриваемых пьес Булгакова. Переход персонажей из одной группы в другую, как мы видели в разделе о мотивной структуре, практически всегда представляет собой сближение или отчуждение, которые и придают произведению динамику, подтверждают или обманывают ожидания зрителя, корректируя его представления о развитии и итоге конфликта, исходя из авторской позиции. Часто такой переход, особенно происходящий быстро и явно, вряд ли нуждается в комментариях, хотя именно очевидные по смыслу перипетии наиболее привлекают к себе внимание драматурга. Интереснее те случаи перераспределения действующих лиц, которые происходят в несколько этапов, проявляются не всегда в прямых репликах-признаниях, но при этом важны и

²⁸¹ Петелин В. В. Годы переломы в великой судьбе // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М.: Голос, 1997. С. 15; Гудкова В. В. «Зойкина квартира» Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: СТД РСФСР, 1988. С.96–124.

для хода сюжета, и для постижения авторского замысла, идейной интерпретации текста. Приведем несколько примеров.

Столкновение военных и штатских часто происходит в драматургии Булгакова, об этом мы уже подробно писали во второй главе данной работы. Порой в рассматриваемых нами пьесах, однако, вместо еще большего взаимного отчуждения обнаруживается ситуация, когда отношения между представителями данных враждебных групп становятся близкими, поскольку они поставлены в равные условия обстоятельствами гражданской войны и особенно эмиграции после крушения прежней государственной системы, построенной на милитаризации управления и привилегированности войск.

Лариосик, один из немногих штатских в пьесе «Дни Турбиных», постепенно принимается военными (Турбиными и их друзьями) как свой человек. Этот процесс происходит параллельно его превращению в настоящего члена семьи из формального родственника — известного лишь понаслышке житомирского кузена. Выше говорилось, что его сближение с другими героями прежде всего отражается в изменении форм обращения, этим, впрочем, все не ограничивается. Под влиянием военных друзей изменяются его предпочтения в еде, точнее в питье — отношении к алкоголю и манера речи. Только что приехав, он объясняет, что не пьет водки, в отличие от хозяев и посетителей дома Турбиных. «Помилуйте, — удивляется в ответ Мышлаевский, — я тоже не пью. Но одну рюмку. Как же вы будете селедку без водки есть? Абсолютно не понимаю» (Т. 4, С. 575). Очарованный новыми знакомыми во всем, в том числе, как эффектно получается у них пить, Лариосик восхищается Мышлаевским: «Как это вы ловко ее <рюмку водки — Л. В.> опрокидываете, Виктор Викторович» — и получает в ответ рекомендацию: «Достигается упражнением» (Т. 4, С. 322). Попытка воспользоваться советом, чтобы не отстать от других, не вызывать у них непонимания и антипатии, сначала заканчивается тяжелым опьянением и признанием героя в своей неспособности сравняться с офицерами, преподнесенное комически: «Вот посмотрим, что мама вам скажет, когда я умру. Я говорил, что я человек не военный, мне водки столько нельзя. *(Падает на грудь Шервинскому.)*» (Т. 4, С. 333). В четвертом же действии, опечаленный известием о помолвке Елены с Шервинским, Лариосик идет за водкой, не обращая внимания на опасности: в это время на улицах происходит сражение, как и поступил бы при любовной неудаче лихой юный военный.

В начале пьесы для реплик нежданного гостя характерны вежливость, церемонность и архаизм стиля в сочетании с неуклюжестью и рассеянностью поведения. Все это объясняется не только тем, что он чувствует себя очень неловко, попав в чужой дом, где при сложившихся обстоятельствах ему придется жить, и он намерен проявлять почтение к хозяевам, но и тем, что все перечисленные качества героя органичны, и окружающие полюбили его как раз за искренность и непосредственность. В конце произведения в его речи появляются много грубоватых

просторечных слов: «Елка на ять, как говорит Витенька» (Т. 4, С. 369), «Нет, уж какой я поэт! Куда там к черту!.. Ах, извините, Елена Васильевна» (Там же), «Что мне спасибо?.. Из спасибо шинели не сошьешь...» (Там же). Он сам признается, что такой манерой речи «от Мышлаевского заразился» (Там же). За этим признанием следует шуточный комментарий Елены и невольное объяснение ее собеседника, показывающие причины изменений, произошедших в герое: «По-моему, вы в Мышлаевского влюблены.

Лариосик. Нет. Я в вас влюблен» (Т. 4, С. 369–370). Характер юного романтика только формируется. Решающую роль здесь играет встреча с Мышлаевским, который стал для него воплощением идеального мужчины и образцом для подражания, и с Еленой, поклонение которой служит средством облагородить душу для всех окружающих ее порядочных людей и служит своеобразным испытанием. Уподобление Лариосика семье Турбиных (в широком, не только родовом смысле слова) амбивалентно. Оно не только делает интеллигента и поэта грубее, но прививает ему высокие представления о чести, свойственные офицерской среде. Во втором действии он рассуждает, исходя из здравого смысла и обывательской логики, беседуя с Еленой: «Ваш супруг очень хорошо сделал, что отбыл. Это очень мудрый поступок. Он переживет теперь в Берлине эту ужасную кутерьму и вернется» (Т. 4, С. 314) — и немного удивляется, даже пугается гордого и жесткого требования кузины никогда не упоминать имени ее мужа. За месяцы, проведенные вместе с людьми, которые не готовы жертвовать долгом и честью ради голоса инстинкта самосохранения, личного спокойствия и материальной выгоды, герой становится их единомышленником и готов разделить их судьбу.

Пока действие пьесы «Бег» происходит на территории России, как уже говорилось, судьбы военных и штатских все сильнее переплетаются, но представители этих групп традиционно чужды друг другу. Генералы Чарнота и Хлудов действуют, любыми средствами добиваясь победы, игнорируя интересы штатских, и потому порой причиняют им вред вместо помощи. В первом сне Чарнота считает Голубкова и Серафиму обузой для подчиненных ему войск и не желает брать их с собой, соглашается он на это только по просьбе своей возлюбленной — Люськи. Хлудов подозревает, что главная героиня — шпионка, и приказывает ее арестовать и допросить, чуть не губит ее. Понятно, что и беженцы все меньше надеются на защиту со стороны белых войск. Это приводит к разочарованию не только в конкретных лицах, но и в прежних убеждениях, в том числе в идеях антибольшевистского движения. Конфликт между ними представляет собой результат обострения противоречий между двумя идентичностями — военной и гражданской во время войны.

Ситуация меняется, когда действие перемещается в Константинополь. Разрыв между военными и штатскими исчезает, когда они оказываются в одинаковом положении, причем в равной степени переходят из привилегированного общественного слоя в асоциальную, материаль-

но необеспеченную среду. Генералы Чарнота и Хлудов теряют свой служебный статус и фактически становятся штатскими лицами, как остальные герои. Какие бы различия в социально-профессиональном положении они ни имели раньше в России, теперь вместе страдают от нищеты и голода. Их сближает смена профессиональной идентичности, совместное снижение социального статуса, и общая национальная идентичность в чужой стране.

Как было сказано выше, в рассматриваемых пьесах наблюдаются изменения отношений между членами семьи: одни персонажи выведены из семейных связей, другие, напротив, вступают в них.

Проблема взаимного психологического отчуждения в процессе семейного разлада в драматургии Булгакова уже рассматривалась исследователями. А. С. Краковяк и С. А. Матяш сопоставляют «Дни Турбиных» и пьесу «Три сестры» А. П. Чехова в социально-бытовом и философском планах, и отмечают, что расстановка персонажей двух пьес в семейном конфликте носит зеркальный характер: в обе дружные семьи вторгается «чужеродная, посягающая на единство семьи сила»²⁸², Тальберг и Наташа вносят в семью «чуждое начало», но ему, в отличие от нее, не удалось разрушить единство родных людей²⁸³.

Ситуация распада семьи, в том числе взаимного отчуждения супругов или влюбленных, нередко встречается в ранней советской литературе и во многих случаях происходит под влиянием идейных разногласий. Персонажи часто из-за идеологических причин отказываются друг от друга, в частности, жена — от мужа. Например, в пьесе К. А. Тренева «Любовь Яровая» (1926) заглавная героиня во время гражданской войны не смогла простить мужа за измену революции и отказалась от него, или в финале повести Б. А. Лавренева «Сорок первый» (1924) стрелок Красной армии, девушка по имени Марютка, вынуждена застрелить как классового врага своего любимого мужчину, белого поручика.

Однако в пьесах «Дни Турбиных» и «Бег» обнаруживается противоположная ситуация — отказ мужа от жены, (в «Беге» даже дважды). Причина разрыва не в идеологическом расхождении Корзухиных, а в распаде традиционных нравственных ценностей, эгоизме и трусливости персонажа. Последняя, по мнению писателя, — ужаснейший грех (эта проблема глубже поставлена в романе «Мастер и Маргарита»²⁸⁴). Для Серафимы важно душевное спокойствие, а Корзухин, как уже сказано, ориентируется только на материальное богатство. До того, как Тальберг сбросил жену и убежал в Берлин, его уже не любили ее братья и друзья. Предательское поведение при неблагоприятной обстановке войны глубже разоблачает его эгоистическую натуру.

²⁸² Краковяк А. С., Матяш С. А. Конфликт в драматургии А. П. Чехова и М. А. Булгакова («Три сестры» и «Дни Турбиных»). С. 97.

²⁸³ Там же.

²⁸⁴ См., например: Акимов В. М. Трусость — «самый страшный порок» // Акимов В. М. Свет правды художника: Перечитывая Михаила Булгакова: Размышления, наблюдения, полемика. СПб.: Ладога, 2008. С. 173–177.

Разные ценностные ориентации супругов Тальбергов и Корзухиных (вновь подчеркнем: не политические, а этические) сделали их друг другу чужими.

Кроме того, героини произведений Тренева и Лавренева, отказываясь от любимых во имя идеи всеобщего блага, избавляются от зависимого положения. Это пробуждение самосознания в женщине воспринималось многими в 1920-е годы как подвиг²⁸⁵. Заметим, что самостоятельность Серафимы в «Беге» очень относительна. Эта героиня не в состоянии защитить себя, существовать и действовать независимо. Образ эмансипированной женщины, не ищущей опоры в мужчине, вообще чужд Булгакову, что видно и на примере Люськи, гораздо более предприимчивой, чем Елена, Алла Вадимовна и Серафима. Отказ Тальберга и Корзухина от своих жен ради личного благополучия, а не во имя общественного долга, таким образом, ни в каком смысле не воспринимается зрителями как подвиг, напротив является позорным нравственным преступлением против слабого существа, за которое герои-мужчины несут ответственность.

В «Беге» обнаруживается еще один похожий распад семейного союза — расставание генерала Чарноты с Люськой. В афише пьесы говорится, что она является его походной женой, так что у них, вероятно, нет юридически признанных брачных отношений, но они во время совместной жизни придерживаются семейной модели поведения. Не выдержав трудной жизни в Константинополе, Люська покидает Чарноту. В отличие от Елены и Тальберга, Серафимы и Корзухина — пар, полностью утративших близость на психологическом уровне, — Чарнота и Люська осознают свою долю вины, состоящей в проявленной ими слабости: он неспособен подавить амбиции и страсти, изменить свое поведение и защитить семью не привычным ему оружием, а повседневным далеким от романтики трудно; она не готова принять возлюбленного со всеми его изъянами и душевными травмами, отказаться ради чувств от мечты о комфорте и благополучии, да и уважать мужчину, утратившего волю и чувство ответственности за свои поступки. Поэтому оба, несмотря на разрыв, не испытывают друг к другу неприязни и ненависти. Об этом свидетельствует их последняя встреча в Париже. Когда Корзухин начинает подозревать Люську в знакомстве с неприятными ему гостями, Чарнота, с трудом скрывая свои, видимо, еще сильные чувства к оставившей его женщине, притворяется, что видится с ней в первый раз. Это позволяет ей под именем Фрежоль оставаться с богатым любовником. Мы уже говорили о том, что неоднозначность настроения и поведения Люськи в парижском эпизоде (см. конец раздела 2.1) доказывает, что в душе она ближе к Чарноте, чем к Корзухину, тем более, что само по себе путешествие генерала в Париж (чрезвычайно трудное, как героиня отчасти догадывается по его виду, отчасти знает по своему опыту) ради помощи Серафиме, в чем-то реабилитирует в глазах Люськи ее походного мужа, демонстрируя те романтические его черты, за которые она

²⁸⁵ См., например: Шабатура Е. А. Образ «Новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: автореф. дис. ...канд. ист. наук. Омск, 2006. 25 с.

его некогда полюбила. Итак, распад семейных отношений, отчуждения персонажей в данном случае не меняет их соотношения в расстановке действующих лиц, так как в общем конфликте пьесы они не оказываются противниками.

В пьесах представлен не только распад семьи, но вхождение в нее новых членов. В «Днях Турбиных» можно обнаружить общую тенденцию к сближению действующих лиц с семьей Турбиных. О вхождении в нее Лариосика много говорилось выше. Шервинский принадлежит к той же военной среде, что и Турбины, но занимает как гвардеец и адъютант правителя более привилегированное положение в плане социальном и является человеком несколько другого психологического склада, чем остальные главные герои. В начале произведения он часто ведет себя как светский фат, позволяя себе при изяществе манер высокомерие, некоторую развязность, а иногда и бестактность: во второй картине первого акта он входит в квартиру без звонка, что даже пугает Елену (несмотря на то, что он является другом этой семьи, такое поведение не соответствует этикету), его ухаживания доходят до сознательной дерзости, поскольку он демонстративно игнорирует, что их предмет — замужняя дама; услышав же об отъезде Гальберга, не смущаясь, откровенно даже запел от радости. В результате с самого начала он вступает в небольшие столкновения с окружающими: его пытаются периодически поставить на место — Мышлаевский с шутливой строгостью: «От чужой, мужней жены отойти» (Т. 4, С. 323). Елена с иронией и одновременно досадой его комплимент называет армейским (см. главу 2) и упрекает его в несветскости (Т. 4, С. 319).

Он тщеславен, поэтому любит хвастаться, приукрашивать и преувеличивать, чтобы выдвинуться на первый план. Такому индивидуалисту трудно установить гармонические отношения с группой героев, среди которых установились законы психологического равенства (при соблюдении возрастной, половой, служебной субординации). Например, он говорит, что «однажды в Жмеринке пел эпиталаму, там вверху “фа”, как вам известно, а я взял “ля” и держал девять тактов <...> Там была графиня Гендрикова... Она влюбилась в меня после этого “ля” <...> Отравилась. Цианистым калием» (Т. 4, С. 319). Подобные рассказы не только не достигают в доме Турбиных поставленной цели, но и вредят Шервинскому, вызывая у окружающих сильное раздражение. Мышлаевский, сомневаясь в подлинности слов друга, иронически предостерегает: «Ты меня извини, Леонид, боюсь, что ты опять рассердишься. Человек ты, в сущности, неплохой, но есть у тебя странности... <...> Да как бы выразиться... Тебе бы писателем быть... Фантазия у тебя богатая...» (Т. 4, С. 365). По мере ухудшения внешних обстоятельств капитан цитирует фантазии Шервинского уже с озлоблением и неприязнью, сопровождая циничным ругательством: «А, этот уже тут? Ну, стало быть, ты все знаешь... <...>. “Поезжайте, господа офицеры, на Украину и формируйте ваши части”... И прослезился. За ноги вашу мамашу!» (Т. 4, С. 363). Несмотря на попытки оправдаться, Шервинскому трудно избежать все более

резких конфликтов с сослуживцами, ведь и наиболее симпатизирующая ему Елена прямо называет его самовосхваление болезнью (Т. 5, С. 320). Внешне конфликт усугубляется идеологическими разногласиями: как адъютант гетмана Шервинский по долгу службы старается подчеркнуть, не жалея фантазии, достоинства новой власти, даже провозглашает в честь главнокомандующего тост. Все остальные презирают и ненавидят гетмана, поэтому реагируют враждебно, после захвата города Петлюрой даже не стесняясь в выражениях.

Между тем идейного противостояния между Шервинским и его друзьями нет: он разделяет их взгляды, это хорошо видно по сцене в гетманском дворце. Конфликт приобретает этический характер. В начале пьесы молодой адъютант обладает такими душевными качествами, которые неприемлемы в кругу Турбиных. В отличие от последних, не скрывающих своих убеждений и до тех пор, пока следование им возможно, твердо исполняющих долг, Шервинский ведет себя двойственно: служит власти, которую не уважает, и даже пытается ее рекламировать друзьям. Это показывает, что ему не чуждо стремление к выгоде. Не случайно он колеблется: бежать ли ему, подобно всей свите гетмана, а также крадет золотой портсигар, а потом выдает его за подарок, а главное — использует как фиктивное подтверждение собственного вымысла.

Вместе с тем драматург показывает в Шервинском богатый духовный потенциал, наличие внутренней порядочности (то, что этот герой не является мещанином-иммориалистом, мы уже показали в главе 1). Признаваясь Елене в любви, он исповедуется: «Все твердят одно и то же: Шервинский — адъютант, Шервинский — певец, то, другое... А что у Шервинского есть душа, этого никто не замечает. И живет Шервинский как бездомная собака, и не к кому Шервинскому на грудь голову склонить» (Т. 4. С. 330–331). При известной доле сентиментального позерства герой вполне искренен, и возлюбленная оценивает по достоинству его откровенность (см. выше анализ этой сцены). Офицер еще молод. Подобно Лариосику, это формирующаяся личность, его характер трансформируется на протяжении действия пьесы. Еще в большей степени, чем в случае с житомирским кузеном, именно общение с кругом Турбиных помогает герою достойно реализовать свой потенциал, измениться и войти в семью главных героев, соединившись с Еленой. Любовь к ней помешала ему совершить предательское бегство, судьба братьев Турбиных, Мышлаевского заставила преодолеть эгоцентризм и склонность к приспособленчеству вопреки убеждениям. В четвертом акте, заверив Елену, что больше никогда не будет лгать, он старается сдерживать свои преувеличенные выражения и даже сознается в краже портсигара, хотя мог бы это скрыть, не боясь разоблачения. Однако войти в семью Турбиных следует с чистой совестью, и герой очень трогательно раскаивается в прежних проступках и заявляет, что нравственно изменился: «Катастрофа на меня подействовала или смерть Алеши... Я теперь иной» (Т. 4, С. 373). Друзья также чувствуют перемену в нем. Сообщив радостную новость о своей помолвке с Еленой, он уже собирается по привычке похвастаться привезенным вином, но, быстро спохватыва-

ется: «Я вам сейчас принесу. Вы знаете, какое это вино! Ого-го-го!.. (Взглянул на Елену, увял.) Ну так, среднее винишко. Обыкновенное Абрау-Дюрсо» (Т. 4, С. 379). Знаком признания достойным полноправно войти в их круг, своеобразным благословением служит ответная реплика прежнего главного критика — Мышлаевского: «совершенно здоров» (Там же). Итак, Шервинский становится членом семьи Турбиных не только потому, что вступил в брак с Еленой, но, что гораздо важнее, и потому, что окончательно духовно с ними породнился.

Заметим, что при сходстве развития любовной интриги в «Днях Турбиных» и «Беге», в последней пьесе перегруппировка участников любовного треугольника ограничивается отчуждением мужа главной героини и разрушением семьи. В отличие от Елены и Шервинского, Серафима и Голубков — родственные души, предназначенные друг другу судьбой (подобно Мастеру и Маргарите в одноименном романе). Их разделяло только то, что они не были знакомы (это устраняется до начала действия), и то, что Серафима замужем (Корзухин дважды сам отрекся от нее). Влюбленные в «Беге» не принадлежат к противостоящим группам действующих лиц, конфликта между ними не возникает даже тогда, когда один из них проявляет слабость и невольно изменяет (Голубков подписывает в контрразведке лжесвидетельство против Серафимы, она соглашается за деньги отдаться греку). Эти поступки, однако, легко прощаются. Сближение героев здесь происходит не вследствие внутренних изменений одного из них или обоих, но путем совместного и параллельного противостояния враждебным обстоятельствам, которые их разлучают и отдаляют. Закономерное и естественное соединение в финале неизбежное с самого начала.

Ситуация *qui pro quo* всегда приводит к перегруппировке персонажей в процессе действия. Дифференциация окружающих на основе субъективных пристрастий без внимания к реальным фактам (и особенно без знания их) приводит к удвоению системы персонажей, так то заблуждающимся, к которым может принадлежать и зритель, известна лишь часть ее, а узнавание открывает совсем иное соотношение сил. Хотя такое перераспределение происходит не в самой художественной реальности, а в сознании героев, эффект его значителен и обычно разрешает конфликт. Из рассматриваемых пьес в этом отношении особенно интересна «Зойкина квартира». Важную роль в развитии ее интриги играет прием «театра в театре», создается «двойное сценическое пространство, где каждый персонаж выступает в двух или нескольких амплуа»²⁸⁶. Среди них наиболее «талантливым актером» безусловно является Аметистов, но в окончательном решении конфликта ключевую роль играет не он, а Херувим и Алла Вадимовна, которые вызывают симпатию у окружающих благодаря своей привлекательной внешности, но на деле оказываются совсем не такими, какими их воспринимают.

²⁸⁶ Страшкова О. К. Функция художественного приема «Театр в Театре» в сатирических пьесах М. Булгакова 20-х годов // М. А. Булгаков. Русская и национальная литературы: К 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова: Материалы международной научно-практической конференции, 9–11 октября 2017 г. Ереван: Антарес, 2017. С. 531.

Их двойственность или двуличие уже отмечали исследователи. Так, Казьмина считает, что в сюжете и образном ряду пьесы «заложена скрытая метафора игры азарта»²⁸⁷. Исследовательница уподобляет действующих лиц игральным картам, среди них Херувим и Аметистов — зеркальные двойники, носящие черты джокера, который «может выполнять роль любой другой карты»²⁸⁸, Аллу, которая для ряда действующих лиц является козырем, можно, с одной стороны, по не вполне убедительному наблюдению исследователя, сравнить с червонной дамой, с другой стороны, она наделяется и чертами пиковой дамы, роковой женщины²⁸⁹.

Образ китайцев в русской культуре постоянно имеет некий стереотип. Хотя русский народ уже в начале XIII века имел представление о существовании Китая, интерес к ней появился лишь с XVIII века под влиянием популяризации шинуазри в европейских странах²⁹⁰. Образ Поднебесной в эпоху Просвещения был особенно интенсивно использован для создания экзотического стиля (в духе салонного рококо) в разных сферах искусства. В литературе, по примеру Европы, Китай до середины XIX столетия, а иногда и позже использовали как условный знак с переменным содержанием. Он мог в разном контексте обозначать все что угодно от мудрой простоты и естественности до крайностей искусственной претенциозности и алогической бессмыслицы. Поднебесная империя могла символизировать утопический идеал государства или, напротив, жестокую деспотию, причем авторов, конечно, не интересовало, насколько это соотносится с реальностью, потому что упоминания об отдаленной стране использовались для маскировки: речь шла о русских порядках или планах на будущее. Это, однако, заложило традицию амбивалентной трактовки Китая и очень противоречивому представлению о нем русских, в зависимости от того, на основе каких национальных источников формировалась каждая индивидуальная позиция. В XIX в. образы Китая и китайцев еще активно появлялись в произведениях путешественников²⁹¹. Б. В. Кондаков, А. А. Красноярова отмечают, что популярные в то время путевые заметки о восточных странах формировали «в сознании российских читателей систему представлений о Китае, который представал как страна со своим оригинальным историческим путем, а испытываемые китайскими людьми проблемы, их переживания, чувства представляли похожими на аналогичные переживания и чувства многих русских людей»²⁹². К рубежу XIX–XX веков образ Китая в представлении русских резко снизился, как говорит Ши

²⁸⁷ Казьмина О. А. Карты, деньги и азарт, или Кто есть кто в карточном домике (о пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира») // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: Материалы Восьмых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова, 2018. С. 50.

²⁸⁸ Там же. С. 48.

²⁸⁹ Там же. С. 45.

²⁹⁰ См: Алексеев М. П. Пушкин и Китай // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1987. С. 108–145.

²⁹¹ См.: Ши Сяолун. Образ Китая и китайцев в произведениях русских путешественников XIX–начала XX века // Вестник ТГГПУ. 2016. № 4 (46). С. 280–287.

²⁹² Кондаков Б. В., Красноярова А. А. Китайский текст и китайский контекст в русской литературе XIX века (к постановке проблемы) // Евразийский гуманитарный журнал. 2017. №2. С. 126.

Сяолун, «от экзотического края и могучего богдыханства к “Спящему льву”, “Больному человеку Восточной Азии” и очагу “желтой опасности”. Тем временем образ китайцев тоже сильно изменился — кто-то из них стал беженцем и покорился своей участи, кто-то попал в разбойники, кто-то встал на путь антимоноархической и антиимпериалистической борьбы»²⁹³.

В начале прошлого столетия образы Китая и китайцев приобрели новые и более сложные черты в произведениях Б. А. Пильняка, Вс. Вяч. Иванова, И. Э. Бабея, О. Э. Мандельштама, Маяковского, Д. Бедного, С. М. Третьякова и т. п.²⁹⁴. Справедливо отмечает А. А. Красноярова, что китайский текст в советской литературе 1920–1930-х годов уделяет большее внимание идеологическим аспектам: «описанию классовой борьбы и борьбы с буржуазией, мировым империализмом, изображению революционных выступлений масс трудящихся, представлению бедствий китайского народа и возможной помощи ему со стороны советских людей; китайский народ рассматривался в качестве «брата» советского народа и его соратника по борьбе»²⁹⁵.

Китайцев в России в то время было довольно много: в 1926 году в СССР их проживало не менее 101 тысячи, причем, они занимались «обычно наименее оплачиваемым трудом и стояли на очень низкой степени общественной иерархии: служили чернорабочими (для этого занятия в годы Первой мировой войны в Россию было выписано около 160 тысяч китайцев, большая часть которых не вернулась на родину в советское время), содержали прачечные или промышленли мелкой частной розничной торговлей; многие нищенствовали и бродяжничали»²⁹⁶. С одной стороны, они казались русским опасными и жестокими. Например, в романе Олеси «Зависть» обнаруживается выражение «похоже на связанных и обезглавленных китайцев»²⁹⁷, что, согласно комментариям Гуськова и А. В. Кокорина связано с детскими воспоминаниями писателя о переводных картинках, где изображаются обезглавленные члены Боксерского (Ихэтуаньского) движения²⁹⁸. Исследователи еще замечают, что дальневосточные мотивы, в том числе обезглавливания китайцев, для литературы 1920–30-х годов весьма актуальны, последний обнаруживается также в повести А. П. Гайдара «Судьба барабанщика» (1938) и в пьесе Третьякова «Рычи, Китай!»²⁹⁹. Образ Китая в произведениях Булгакова, по мнению многих исследователей, также часто ассоциируется с угрозой³⁰⁰. Мягков обращает особое внимание на китайскую пра-

²⁹³ Ши Сяолун. Образ Китая и китайцев в произведениях русских путешественников XIX–начала XX века. С. 285.

²⁹⁴ См.: Красноярова А. А. «Китайский текст» в советской литературе 1920-х гг. (на примере творчества С. М. Третьякова) // *Litera*. 2019. № 4. С. 143–152.

²⁹⁵ Красноярова А. А. «Китайский текст» в советской литературе 1920–1930 гг. // *Евразийский гуманитарный журнал*. 2020. № 3. С. 93.

²⁹⁶ Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Комментарии. С. 505.

²⁹⁷ Олеша Ю. К. *Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша*. СПб.: Вита Нова, 2017. С. 66.

²⁹⁸ Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Комментарии. С. 421.

²⁹⁹ Там же. С. 422.

³⁰⁰ См.: Пчелинцева К. Ф. Китай и китайцы в русской прозе 20-х–30-х годов как символ всеобщего культурного непонимания // Серия “Symposium”, Конференция «Путь Востока», Путь Востока: Универсализм и партикуляризм в культуре. Выпуск 34: Материалы VIII Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2005. С.162–173; Урюпин И. С. «Китай-

чечную и отмечает, что «Булгаков приметил опасное и коварное явление 20-х годов, дно дна, подполье «Зойкиных квартир»: китайские прачечные <...> быстро почуяв конъюнктуру и спрос, “шафранные жители поднебесной империи” начали подпольно торговать контрабандным рисовым спиртом <...> опиумом, кокаином, морфием. Во время революции и Гражданской войны эта деятельность несколько приутихла, но при нэпе она расцвела пышным и ядовитым цветом. <...> Одну из таких полупрачечных, полуопийнокурильных притонов описал Булгаков в своей комедии»³⁰¹.

Наряду с этим, нередко китайцы производили на русских положительное впечатление. Так, Олеша в дневнике вспоминал, как в годы его детства по дворам часто проходили китайцы, которые торговали шелком, один из них «был красив, прищурен, мужествен, несмотря на косу, — возможно, даже тем более мужествен, что именно с косой: какая-то странная, сказочная мужественность!»³⁰². Выше уже шла речь о декоративной эстетизации китайцев в бытовой — особенно праздничной и детской — культуре XIX–начала XX веков.

Принадлежа в России к низшему классу, многие китайцы поддержали Октябрьскую революцию, параллельно шли революционные процессы в самом Китае, поэтому представители этой нации у многих связывались с большевистским режимом. Это можно увидеть как у его противников, писателей-эмигрантов, так и у сторонников (помимо указанной пьесы Третьякова, можно вспомнить знаменитую повесть Иванова «Бронепоезд 14-69» и ее популярную автоинсценировку, где партизан-китаец во время гражданской войны приносит себя в жертву ради спасения товарищей и победы социализма).

Перед героями «Зойкиной квартиры» вставал выбор: как оценить китайцев, с которыми их столкнула судьба, и разные традиции предоставляли им разные возможности. К этому выбору все персонажи отнеслись чрезвычайно легкомысленно, особенно в отношении Херувима.

Несмотря на то, что и Зоя, и Обольянинов, и Аметистов знали: незнакомый и одетый как бродяга китаец может быть связан с враждебным им советским режимом или же с преступной средой, причем в отличие от психологически вполне понятного им русского пролетария или мошенника, в душе восточный человек может скрывать самый невероятный жестокий умысел и способен на коварство, они пренебрегли опасностью и без долгих расследований и расспросов решили взять Херувима в свой бизнес, поселить в своем доме. Они концентрируют внимание на его приятной экзотической внешности, вызывающей у них и у их посетителей приятные ассоциации, восходящие к воспоминаниям детства. Хотя подозрение насчет Херувима у Зои снача-

ская» тема в творчестве М. А. Булгакова: к вопросу об инокультурной стихии в русской литературе 1920-х гг. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Волгоград, 2011. № 5 (59). С. 132–135; Казьмина О. А. «Китайский ангел» или «Черт знает что такое» (Образы китайцев в произведениях М. А. Булгакова «Китайская история» и «Зойкина квартира») // Поэтика художественного текста. Борисоглебск. 2015. С. 117–125.

³⁰¹ Мягков Б. С. Булгаков на Патриарших. С. 87–88.

³⁰² Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Комментарии. С. 422.

ла возникли, но и она и ее помощники сознательно игнорируют как исключение иные связанные с китайцами стереотипы — отрицательные — и, успокоившись, эффективно используют Херувима для создания атмосферы уюта и праздника. В результате его одежда становится все богаче и экзотичнее пропорционально успеху зойкиного предприятия. Впервые он появляется перед зрителем в тяжелой одежде, несоответствующей жаркой майской погоде в Москве: на нем «грубые, здоровенные, на толстой подошве башмаки со шнурками, не доходящие до башмаков, но ниже колен — защитного цвета солдатские штаны. Необыкновенная куртка — толстая, на вате, стеганая, застегивающаяся сбоку на крючки. Несмотря на летнее время, на голове — меховая шапка» (Т. 10, С. 382). Затем его наряд улучшается: «сравнительно приличные длинные брюки и желтые туфли, но та же странная куртка» (Там же). В конце комедии на нем уже появляется длинная китайская кофта, отличающаяся полной экзотикой. В соответствии с этими переменами всем окружающим герой все меньше напоминает опасного бродягу и потенциального преступника, все больше соответствует симпатичному декоративному и фантастическому образу, который формируют хозяева ателье и который становится удобной маской для слуги. Обитателям зойкиной квартиры он кажется надежным, достойным доверия, искренним, благодарным, его признают своим в этом кругу гораздо быстрее и охотнее, чем Аметистова, который, хоть и состоит в родстве с Зойкой, но не только вызывает подозрения всем обликом, манерами, речью, но только известен прежними неблагоприятными проделками, но и не скрывает своего авантюризма, следовательно кажется способным на любое предательство и преступление. Сам Аметистов, как это ни странно для плута, самонадеянно разделяет иллюзии о тождестве социальной иерархии с уровнями умственного развития, поэтому не принимает прислугу (особенно же инородца) всерьез. Он не понимает, какой роковой смысл имеет шутливая фраза, которую он сказал Херувиму, уходя ненадолго в пивную: «Одним словом, дорогой мажордом желтой расы, поручаю тебе квартиру и ответственность возлагаю на тебя» (Т. 5, С. 101). Следующая сцена показывает, что китаец строит вполне серьезные планы и, действительно, считает, что настоящий хозяин этого дома — он:

Херувим. Ты иди с квартиры, иди! Это моя квартира, Зойкина, моя. <...>!

Газолин. Твоя? Бандить! Захватил квартиру Зойкину (Т. 5, С. 104).

Наконец, показательно, что милиционеры, выслеживая «бывших», связанных с домом свиданий, очень доброжелательно к китайцам, не видят в них потенциальных преступников, несмотря на подозрительные крики Манюшки и прямой донос Газолина на Херувима: «Он мерзавец, бандит. Сюда опиум таскает. <...> Он разбойник <...> он бандит, он узе одного человека резал, его милиций ищет» (Т. 5, С. 106–107). Они руководствуются не праздничными ассоциациями, которые располагают к Херувиму представителей дореволюционной элиты, а новой со-

ветской топикой, согласно которой китаец, особенно эксплуатируемый — союзник революционной власти.

Момент узнавания зрителем может не совпадать с моментом узнавания действующими лицами»³⁰³, ведь автор постоянно сигнализирует, что чувства симпатизирующих Херувиму не взаимны, а их представления о китайце ошибочны. Эти сигналы не считываются героями пьесы, но могут и должны быть замечены внимательным зрителем. Таким образом, тот Херувим, которого видит зритель, отличается от его образа, возникшего у остальных персонажей. Молодой китаец не испытывает никакой близости или симпатии к остальным. С его точки зрения, вся Москва ему чужда: «Гандзалин миня тиранил мала-мала... Белье стирал целую ночь... сам денга бирет, мне сорок копеек давал... я страдал, холодеый... — китайся не мозет зить холодной Москва...» (Т. 5, С. 363). Когда Зоя предлагает ему работать на нее, он дает согласие, но только за «холоси квартир» (Т. 5, С. 62). Неоднократные его высказывания по поводу квартиры на протяжении пьесы (см. выше): «Уходи из моей квартиры» (Т. 5, С. 104) — свидетельствуют о его подлинном намерении завладеть чужим богатством.

Автор намекает на злобу героя разными способами. Первая реплика Газолина является прямой характеристикой его соотечественника: «Ты зулик китайский. Бандит!» (Т. 5, С. 59), и Херувим вскоре проявляет склонность к крайнему насилию, угрожая убийством. Однако брань, высказанная на непонятном неграмотном полурусском языке, вряд ли воспринимается не только русскими персонажами, но и зрителем всерьез. Даже когда Газолин говорит Манюшке: «Хелувимцик — бандит» (Т. 5, С. 61), она не верит. Хозяин велит принести за морфий пять рублей, а Херувим просит заплатить ему семь. То, что он присвоил себе два рубля показывает публике его нечестность. Трудно сказать, подозревает Зоя плутовство или, жалуясь, случайно угадывает правду, но зрителю ее реплика служит подсказкой для формирования подлинного образа персонажа: «Прошлый раз у вас же покупали грамм — четыре рубля стоил, а сегодня уже семь. Разбойники» (Т. 5, С. 62). Будучи сотрудником Газолина, он предлагает сам предоставлять Обольянинову кокаин, а этого можно добиться только путем кражи, что говорит о его коварстве и неблагодарности. Аметистов знакомит Гуся с китайцем: «Обыкновенный сын Поднебесной империи и отличается только одним качеством — примерной честностью» (Т. 5, С. 93). Судя по развязке, эта реплика очень иронична (конечно, речь идет об авторской иронии, так как Аметистов, в целом, разделяет общие иллюзии относительно нового слуги, если и подозревает его в плутовстве, то не слишком опасном), поскольку именно этот «честный» человек в итоге убивает Гуся, всех обкрадывает и насильно увозит Манюшку. Последней он делает предложение, угрожая ножом, тем самым уже раскрывает свою злобную натуру и прямо излагает план раздобыть денег и убежать к себе на родину: «Ми скоро уехать будем, <...> Я тебя беру

³⁰³ Волькенштейн В. М. Драматургия. С. 42.

Санхай. <...> Я тебе, если целовать чужой китайцы будешь, горло только буду резать. <...> Я думал денг доставать, много сирвонси <...> Затееваисси» (Т. 5, С. 102–103). Этот план будет реализован в финале, но наивная девушка и вообразить не могла до последней минуты, что такие ужасы возможны в реальности. Интересно, что и гораздо более опытная Зоя, увидев труп Гуся и взломанную шкатулку, сначала подозревает Аметистова вместо Херувима: «Нет денег! Сашкина работа! Вор и убийца...» (Т. 5, С. 125).

Наконец, татуировка на груди Херувима с изображением змей и драконов приобретает символические смыслы. Она подчеркивает противоречие между невинной ангельской внешностью и скрытой, как татуировка, темной злодейской сущностью, обнаруживает «демонически-змеиного» персонажа с «небесной» внешностью³⁰⁴ и представляет собой реализацию метафоры «отогреть змею у себя на груди», как раз это и проделали Зоя и Обольянинов.

Образ Аллы Вадимовны выполняет примерно такие же сюжетно-композиционные функции, что и фигура Херувима, но в отличие от последнего двойственность ее поведения для зрителя такая же тайна, как и для всех действующих лиц. В данном случае разоблачение *qui pro quo* происходит в конце действия, незадолго до развязки, и вряд ли может быть предсказано по каким-либо намекам. Зоя считает эту героиню представительницей той среды, которую до революции называли порядочным обществом, поэтому сначала сомневается, что та захочет стать модельщицей, то есть заняться работой, которая казалась в ту эпоху предосудительной для благородной дамы, даже если ограничивалась прямыми обязанностями — демонстрацией нарядов. Учитывая происхождение, образование, явные материальные проблемы и располагающую внешность своей клиентки, переоценивая собственную проницательность и способность манипулировать людьми, Зоя решает верить всем ее словам, в том числе и об отсутствии у нее любовника в Москве. Хотя Гусь упоминает, что у него любовница — «светлая брюнетка» (Т. 5, С. 94), но и зритель, и остальные персонажи не догадываются, что это именно Алла, и выясняют всю правду, как и действующие лица, только в третьем акте. Узнав об обмане, Зоя очень расстроена, рассержена и изумлена: «Ах вы, дрянь, ах вы, ломака! Ведь я же вас спрашивала. Предупреждала. Спасибо, Аллочка, за скандал!» (Т. 5, С. 119). Логика, которой руководствовалась хозяйка ателье, понятна. Если Алла Вадимовна следовала традициям своей среды в той же мере, в какой демонстрировала своим поведением, и была так слабохарактерна, неприспособлена к жизни и наивна, как полагала Зоя, то она должна была невольно под давлением опытного психологического манипулятора рассказать все начистоту. Если же она была хитра и плутовала, то, соглашаясь на зоино предложение, она должна была говорить откровенно из выгоды, чтобы предотвратить что-либо подобное произошедшему в результате ее скрытности. Поведение Аллы Вадимовны, как это часто бывает в жизни, действительно довольно противоречиво и пара-

³⁰⁴ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 69.

доксально, поэтому, руководствуясь типовыми поведенческими моделями, его невозможно было бы предугадать. Поскольку о таинственной даме, стремящейся в Париж, в пьесе очень мало сведений (причем почти все сообщает она сама), то зритель обманывается вместе с Зоей и, даже узнав, в чем дело, вряд ли в состоянии дать однозначную и убедительную трактовку ее поступкам.

Получается, что Зоя и Обольянинов ожидали опасности совсем не оттуда, откуда она на самом деле пришла. Они считали, что им могут повредить их знакомые, связанные с властью, враждебной и уже приносившей несчастья (Аллилуя и Гусь), или непосредственно государственные органы (милиция, суд, комиссии, вроде той, что явилась к графу и т. д.). Чтобы предотвратить угрозу, герои стараются наладить отношения с влиятельными лицами и властными структурами, заручиться охранными документами, им кажется, что они сумели ловко подчинить себе враждебную силу, не замечая, что беда кроется в неожиданном месте. Главные герои считают, кроме того, что Аметистов не заслуживает доверия и может подвести их своим авантюризмом и легкомыслием, не исключено, что он способен на серьезное преступление, а склонность зоиногу кузена к шантажу и переменчивость натуры заставляют ожидать от него даже предательства. Зритель, в целом, разделяет ожидания героев и в отношении властей, и в отношении Аметистова, но выясняется, что и те, и другой гораздо менее опасны, чем не только Херувим, на чей счет у публики появлялись некоторые подозрения, но и совсем уже безобидная, казалось бы, Алла Вадимовна.

Исследователи и критики нашей эпохи часто сходятся с современниками Булгакова во мнении о том, что он следовал чеховской традиции, особенно в пьесе «Дни Турбиных»³⁰⁵, которая считается «Чайкой» второго поколения МХАТа³⁰⁶. Влияние Чехова на поэтику Булгакова несомненно, но трудно согласиться с тем, что последний создавал пьесы в чеховском духе с ослабленным внешним действием (вряд ли можно отнести к такого рода произведениям «Бег»). «Чеховский герой <...> находится в конфликте не с другими — с самим собою»³⁰⁷, а приведенные в нашей работе цитаты из булгаковских пьес и их анализ демонстрируют персонажей совсем иного склада даже в тех случаях, когда внутренний конфликт героя очевиден и важнее, чем

³⁰⁵ См., например: Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 117; Титкова Н. Е. Проблема русской литературной традиции в драматургии М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2000. 16 с.; Долматова О. А. Драматургия М. А. Булгакова: формы взаимодействия с литературной традицией: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. 19 с.; Степанов Н. С. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX–первой пол. XX веков: автореф. дис. ... докт. филол. наук Москва, 2002. 39 с.; Бурмистрова А. В. А. П. Чехов и русская драматургия 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2013. 21 с.

³⁰⁶ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 127. См. еще: Клещенко Б. Вторая «Чайка» Художественного театра: (Историко-биографические корни пьес «Чайка» А. Чехова и «Дни Турбиных» М. Булгакова) // Тезисы республиканских булгаковских чтений. Черновцы: Лаборатория копировально-множительной печати Черновицкого государственного университета, 1991. С. 56–57.

³⁰⁷ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 219.

внешний (например, в случае Хлудова). Перечисленные нами в данной главе мотивы сближения и отчуждения свидетельствуют об активном взаимодействии героев и об их участии в развитии сюжета и решении многослойного конфликта. Так называемые чеховские темы (на самом деле встречающиеся у многих русских писателей) — домашнего уюта, распада старого аристократического быта, неосуществленной мечты и т. д. — хотя легко обнаруживаются в булгаковских произведениях, лишь поверхностно отражают сходство наследия двух драматургов. На более глубоком уровне, в частности, в структуре конфликта, Булгаков не столько продолжил чеховские традиции, сколько использовал аналогичные способы построения художественного мира и воздействия на публику.

Между тем он обращался с этой целью, наряду с Чеховым, и к другим источникам, варьируя и их, исходя из собственных творческих установок. Проведенный нами анализ пьес подтверждает, например, сильное влияние на творчество Булгакова романтической традиции³⁰⁸. Художественный мир писателя построен на двоимирии, только не мистическом, как у романтиков, а основанном на противостоянии враждебной героям реальности и присутствующего лишь в их сознании субъективного идеала. Это можно проследить на примере отношения действующих лиц к городскому пространству. Оно особенно наглядно обнаруживается при трансформации, как это случилось в пьесе «Бег», где Париж и Константинополь поочередно представлены в виде воображаемого, желанного пространства и непосредственного места сценического действия (см. подробнее первый раздел настоящей главы). Подобно романтическим героям, центральные действующие лица рассматриваемых пьес доверяют интуиции и руководствуются чаще своими субъективными вкусами и пристрастиями, которые, впрочем, как у персонажей реалистической литературы, порождены культурными стереотипами, сформированными средой и традицией. И, поскольку в художественном мире Булгакова, как и в мире романтическом, очень сильна власть судьбы, такая позиция периодически оказывается более оправданной, чем рационально ориентированный на материальные интересы мещанский релятивизм. Однако не менее часто драматург, подобно многим русским писателям XIX века, показывает опасность невнимания к объективным фактам, следования «идолам сознания».

Наконец, охарактеризовав мотивную структуру булгаковских пьес 20-х гг., мы обнаружили, что, с одной стороны, она довольно традиционна, с другой, многие испытанные в мировой классической драматургии фабульные положения используются в непривычном ситуативном контексте (например, фарсовые мотивы — в мелодраматических или трагических эпизодах).

³⁰⁸Новикова Н. В. Романтическая традиция Э. Т. А. Гофмана в творчестве М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1999. 24 с.; Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. С. 172, 283, 270–271; Ладыгин М. Б. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и традиции романтического романа (к вопросу о типологии жанра) // Образование в современной школе. 2019. № 10. С. 18–31; Худзиньска-паркосадзе А. Реминисценции романтизма в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник ВолГУ. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2013. №12. С. 140–146.

Это происходит в связи с многослойностью конфликта и нераздельностью всех его уровней. Почти все упомянутые нами во втором разделе главы мотивы (а мы коснулись большинства из имеющихся в анализируемых текстах) представляют собой описанные еще Аристотелем перипетии, то есть переходы героев от несчастья к счастью или от счастья к несчастью. Легко заметить, что почти все эти перипетии Булгаковым представлены как акты отчуждения, истинного или мнимого сближения действующих лиц и реакция на эти поступки. По мере развития действия трансформируются взаимоотношения героев с окружающим миром и другими действующими лицами, некоторые черты их характеров, настроения и убеждения, меняется и отношение зрителя к происходящему на сцене. Не остается неизменной и идентификация своего и чужого действующими лицами. В результате по мере развития интриги происходит перераспределение персонажей из одних групп участников конфликта в другие. Оно определяет смысловой итог произведения, поскольку позволяет героям и зрителям истинное отфильтровать от ложного, выявить, насколько возможно, авторскую позицию. Мы уже несколько раз отмечали традиционность мировоззренческих принципов писателя и их близость взглядам центральной группы действующих лиц. Не случайно в каждой из рассматриваемых пьес, наряду со столкновением (при идентификации героями своего и чужого) субъективизма с реальностью, нередко опровергающей представления персонажей и публики, едва ли не главной проблемой оказываются попытки сохранить верность традиционной системе ценностей в условиях катастроф переломной революционной эпохи.

Заключение

У Булгакова было спокойное и счастливое детство, и возможно поэтому он сохранял привязанность к традиционному мировоззрению, в духе которого был воспитан. Потеря домашнего очага, разлука с близкими и родными, психологическая травма, нанесенная войной, удар по уже сформированной идеологии, сильная смена образа жизни и ряд других перемен, которые он перенес уже в юности, принесли ему внутреннюю боль, борьбу и одиночество, а также оставили следы в творчестве писателя. Будучи представителем русской интеллигенции, имеющей традицию переживать за судьбу народа, Булгаков в своих произведениях пытался рассказывать истории тех, которые имели тот же жизненный опыт и духовное страдание, что и он, и по-своему трактовать взаимоотношения между человеком с историей, с миром, с другими, а также с самим собой. Переосмысление архетипической оппозиции «свое — чужое» дало ему уникальный ракурс для самовыражения.

Как видно из приведенного нами анализа, этот древний архетип оказывается очень актуальным для творчества Булгакова и является организующим для разных уровней текста его пьес: пространственно-временной композиции, системы персонажей и мотивной структуры и т. п. Можно говорить об особой драматургической модели, которая в разных вариантах воплощается в драме «Дни Турбиных», трагикомедии «Зойкина квартира» и феерии в снах «Бег». Именно аналогичное отображение общего культурного архетипа объединяет, сближает столь различные и по содержанию, и по стилю, и по настроению тексты. Драматург подвергает своих героев сложному жизненному испытанию, подобному тому, с которым он и его современники столкнулись, ставит их перед экзистенциальными и моральными вопросами, и заставляет сделать выборы в бурные годы Гражданской войны и революции, а также в последовавшую за ней новую эру. Персонажам, созданным писателем для театра, приходится решать важную задачу: занять свое место в пространстве и времени.

Противопоставление «дом — мир» имеет принципиальное значение для каждой из проанализированных пьес, но воплощено в них по-разному. Эти понятия оцениваются традиционно: дом — приемлемое и желанное свое, мир — враждебное чужое. В «Днях Турбиных» оба понятия выведены на сценическом пространстве, в остром противостоянии их идейная победа оказывается за домом, что подчеркивается циклической композицией произведения. В «Зойкиной квартире» сценическим пространством является почти исключительно дом, внешний мир большей частью только подразумевается, однако его экспансия так активна, что свое пространство начинает двоиться, искажаться и в развязке утрачивается персонажами на сюжетном уровне, сохраняя при этом ценностную значимость. Эта последняя сохраняется и в «Беге», где сценическим пространством является внешний мир, а дом лишь подразумевается как воспоми-

вание и мечта, сопутствующая действующим лицам. Явно прослеживается тенденция к изображению утраты человеком дома как своего места в мире.

Город изображается Булгаковым промежуточным и амбивалентным между домом и миром и встречается в двух видах: воображаемый действующими лицами как идеал и непосредственное место действия. Первый тип оценивается как свое пространство, наделенное чертами дома и божьего сада; второй тип — чужое, утратившее гармонию и порядок.

Важным обстоятельством также является то, что в сознании Булгакова дом противопоставит миру как женское пространство мужскому. Характер взаимоотношений героев и главной героини (в «Беге» их две), сила личности представителей обоих полов приводят к доминированию одного из типов пространства в каждой пьесе. Здесь мы видим, как рассматриваемая архетипическая оппозиция одновременно организует и хронотоп, и систему персонажей.

В процессе стремления к сохранению или приобретению своего пространства, герои встречаются с разными людьми, а также пытаются найти среди них неких духовных «родственников». В драматургии Булгакова, наряду с привычным распределением действующих лиц на группы, противостоящие друг другу по идейным причинам, оппозиция «свое — чужое» может реализовываться в системе персонажей иначе. Прежде всего, выделяется ранее не выделявшаяся исследователями группа персонажей, которые, оцениваясь многими героями, автором и зрителями как чужие, при этом сами непосредственно не вступают в конфликт на одной из сторон, тем самым игнорируя анализируемые нами ценностные понятия. Им свойствен мещанский релятивизм и эгоцентризм, с одной стороны, они встречались в русской литературе, но выполняли иные функции, с другой, нетипичны для современной Булгакову драматургии. Представляется, что выделение такого типа позволяет по-новому взглянуть на конфликт изучаемых пьес.

Остальные персонажи разделены на противоположные группы, дифференцированные по различным критериям. Родовое, этническое, социальное, социокультурное, идеологическое единство, субъективное влечение определяют взаимоотношения героев. Противоборствующие группы, участвующие в театральной борьбе, не совсем совпадают, поскольку действующие лица объединяются с другими, основываясь на разных отправных точках. Противостояние персонажей по каждому из выделенных критериев составляет один из взаимодействующих уровней конфликта. Это делает общий конфликт многослойным и сложным.

Пространство еще во многом определяет, с чьей точки зрения идет отчет своего и чужого. В «Днях Турбиных» центральными героями оказываются те, которые постоянно находятся в своем пространстве — доме. Они противопоставлены персонажам вне дома — гетман, немецкие офицеры, петлюровцы, большевики и т. п. По ходу действия происходит перераспределение героев, Лариосик и Шервинский сближаются с семейством Турбиных, Тальберг от него отчуждается, а дом становится еще крепче. В пьесе «Зойкина квартира» идет отчет с точки зрения тех героев,

которые в этой квартире абсолютно свои, собственно Зоя и Обольянинов и верная прислуга Манюшка. Все остальные персонажи в какой-то степени им чужие. Они действуют совместно с главными героями ради добычи и выгод. В «Беге», точка отчета принадлежит тем, кто ищет свое пространство, но его также и не находит. И нет ни одного персонажа, который бы с начала до конца все время принадлежал к одной и той же группе. Внешнее обстоятельство оказывается сильнее сущности действующих лиц. Все время происходит переход героев из одной группы в другую, и на этом и строится во многом мучительный конфликт произведения.

Взаимоотношения действующих лиц сложны и динамичны. В рассматриваемых пьесах обнаруживается ряд мотивов, связанных с их отчуждением, истинным или мнимым сближением и реакцией на эти поступки, которые составляют богатые сюжетные перипетии и свидетельствуют об активном взаимодействии героев и об их участии в развитии сюжета и решении многослойного конфликта. Мотивная структура рассматриваемых пьес, с одной стороны, довольно традиционна, с другой, многие испытанные в мировой классической драматургии фабульные положения используются в непривычном ситуативном контексте, что происходит в связи с многослойностью конфликта и нераздельностью всех его уровней.

Поиски героями своего пространства полны романтических видений, но столкновение с суровой реальностью заставляет их осознать, что утрата дома вечна. Особенно ярко это проявляется в пьесах «Зойкина квартира» и «Бег», где столкновение фантазии и реальности придает тексту трагический оттенок, который не могут снять ни выступления, организованные талантливым Аметистовым, ни абсурдный фарс, созданный тараканьим царем Артуркой. В «Днях Турбиных» вводится «великий пролог к новой исторической пьесе» (Т. 4, С. 383), а как относиться к нему, в остальных пьесах даются разные варианты ответа. В «Беге» показано, что неразумно бежать в неизвестность бытия из страха перед опасностью, которая еще даже не наступила. Отказываться от родной земли, по мнению Булгакова, тоже вредно, и человек, потерявший родные корни, увядает, поскольку утрата родины трактуется писателем приблизительно в том же духе, что и утрата дома. Однако те, кто остается в «новом времени», вряд ли могут реализовать свои желания и, подобно Зое, они стремятся уехать за границу. Получается своего рода замкнутый круг: те, кто на родине, хотят бежать, те, кто за границей, хотят вернуться, и будущее обеих сторон кажется ненадежным.

Вопрос о том, приобретают ли центральные герои в финале свое пространство и своих людей, определяет жанр пьесы, хотя в всех трех пьесах наблюдается сочетание комического и трагического. В драме «Дни Турбиных» Турбины сохраняют целостность дома и семьи, не смотря на потери, концовка содержит оптимизм. В трагифарсе «Зойкина квартира» Зое не удалось достичь цели вернуть прежнюю жизнь. Домашнее пространство постепенно теряет истинную сущность. Комический эффект, созданный с помощью приема *qui pro quo*, придает трагическо-

му финалу абсурдный оттенок. В трагикомических «восьми снах» «Бега» постоянно реализуется стремление к воображаемому дому и разочарование в ожиданиях. В конце концов герои решают прекратить скитания и вернуться на родину, а будущее туманно.

Трактовка архетипической оппозиции «свое — чужое» отражает ценностные ориентации драматурга. В отличие от своих современников, которые конструируют свои произведения из идеологических противопоставлений, Булгаков изображает отношения героев сложными и динамичными и создает образы, которые продолжают ценить традиционные или даже увядшие ценности прошлого, упорно сопротивляясь времени или беспомощно угасая. Тихие вздохи самого автора слышны и в репликах его героев.

Возможно, понимая, что в реальности тем, кто принадлежит к «прошлому», нигде не найдут своего места, так как время всегда движется вперед, а назад дороги нет, писатель постепенно обращает свой взор в другой мир, пытаясь спастись от одиночества и найти себя в созданном им воображаемом мире. Большинство героев Булгакова в 1930-е годы стали художниками и укрылись в пространстве искусства.

Результаты нашей работы могут оказаться интересны и полезны литературоведам, занимающимся реализацией архетипических культурных моделей в поэтике произведений нового времени. Предпринятый нами анализ представляется перспективным. Во-первых, интересно проследить, как развивалась в 30-е годы установленная нами тенденция в интерпретации оппозиции «свое — чужое». Во-вторых, важно изучить и иные проявления противопоставлений своего и чужого в русской драматургии 20-х гг. в целом.

Список литературы

В тех случаях, когда цитируются несколько статей из одного издания, то в списке литературы указывается само издание, и цитируемые статьи перечисляются в конце.

Источники

1. Агнивцев Н. Я. В галантном стиле о любви и жизни. М.: Захаров, 2007. 256 с.
2. Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. 663 с.
3. Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат: Ленинградское отделение, 1960–1963.
4. Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Голос, 1995–1997.
5. Вертинский А. Н. Песни и романсы А. Вертинского. Песенник. Л.: Советский композитор: Ленинградское отделение, 1991. 128 с.
6. Волошин М. А. Собрание сочинений: В 13 т. М.: Эллис Лак; Азбуковник, 2003–2015.
7. Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1997–...
8. Горький М. Полное Собрание сочинений: Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1968–1976.
9. Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб.: Нотабене, 1995–2006.
10. Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. 502 с.
11. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1972–1990.
12. Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Государственное издательство, 1959–1960.
13. Карамзин Н. М. История государства российского: В 12 т. М.: Наука, 1989–1998.
14. Куприн А. И. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1957–1958.
15. Лажечников И. И. Походные записки русского офицера, изданные И. Лажечниковым. 2-е изд. М.: Типография Н. Степанова, 1836. 286 с.
16. Маяковский В. В. Собрание сочинений: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1955–1961.
17. Олеша Ю. К. Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб.: Вита Нова, 2017. 621 с.
18. Петерсон К. А. Сиротка // Русская поэзия детям / Сост. Е. О. Путилова: В 2 т. Т.1. СПб.: Академический проект, 1997. С.148–149.
19. Пушкин А. С. Полное Собрание сочинений: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1997.

20. Толстой А. Н. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1958–1961.
21. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1978–2018.
22. Тэффи Н. А. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Книговек, 2011.
23. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1982.
24. Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. 527 с.

Научно-исследовательская литература

25. Акимов В. М. Трусость — «самый страшный порок» // Акимов. В. М. Свет правды художника: Перечитывая Михаила Булгакова: Размышления, наблюдения, полемика. СПб.: Ладога, 2008. С. 173–177.
26. Алексеев М. П. Пушкин и Китай // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1987. С. 108–145.
27. Аметист // Энциклопедия. Символы и знаки. [Электронный ресурс] URL: <http://sigils.ru/guards/amethyst.html> (дата обращения: 08. 01. 2019).
28. Бабенко И. А. Гротескная модель художественного мира в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // Приволжский научный вестник. 2014. № 8-1(36). С. 87–89.
29. Бабичева Ю. В. Жанровые особенности комедии М. Булгакова 20-х гг. («Зойкина квартира») // Жанрово-композиционное своеобразие реалистического повествования / Под ред. В. В. Гура. Вологда: Издательство ВГПИ, 1982. С. 66–84.
30. Бабичева Ю. В. Жанровые разновидности русской драмы: (На материале драматургии М. А. Булгакова). Вологда: Издательство ВГПИ, 1989. 95 с.
31. Бабичева Ю. В. Театр Михаила Булгакова // Эволюция жанров русской драмы XIX–начала XX века: Учебное пособие по спец. курсу. Вологда: Издательство ВГПИ, 1982. С.88–125;
32. Байбурин А. К. Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры / Отв. ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука. 1990. С. 3–17.
33. Байбурин А. К. Свое и чужое (пространственный аспект) // Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. С. 183–194.
34. Барина К. В. Проявление карнавализованного сознания в отечественной драматургии 1920-х годов // Вестник ТГПУ. 2012. № 3 (118). С. 110–117.
35. Батурич А. П., Полищук Н. Д. Рыцарский идеал женщины и любви в куртуазной культуре западноевропейского средневековья // СибСкрипт. 2008. № 2. С. 16–21.

36. Белова О. В. Свой — чужой // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 425–426.
37. Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Путеводитель по роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2012. 208 с.
38. Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. 496 с.
39. Белогурова Е. В. Инфернальные мотивы дома и города в повести М. Булгакова «Дьяволиада» // Сборник научных статей международной школы-семинары «Ломоносовские чтения на Алтае». Барнаул: Алтайский государственный университет, 2013. С. 347–352.
40. Белогурова Е. В. Комедийно-сатирическая версия «квартирного вопроса» в творчестве М. Булгакова: «Зойкина квартира» // Филология и человек. 2014. №1. С. 164–171.
41. Белогурова Е. В. Локальный текст с региональной и общенациональной точки зрения (на материале критической рецепции романа М. Булгакова «Белая гвардия») // Сибирский филологический журнал. 2013. № 4. С. 221–225.
42. Белогурова Е. В. Сны о «доме» в пьесе М. Булгакова «Бег» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 138–142.
43. Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1989. 221 с.
44. Берберова Н. Н. Железная женщина: Рассказ о жизни М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях. М.: Книжная палата, 1991. 317 с.
45. Бердяева О. С. К проблеме своеобразия ремарок в пьесе М. Булгакова «Бег» // Русское литературоведение в новом тысячелетии: Материалы 2 Международной конференции, Москва, апрель 2003 г. М.: Таганка, 2003. Т. 2. С. 18–23.
46. Бердяева О. С. Проза Михаила Булгакова: Текст и метатекст. Великий Новгород: Новгородский государственный университет, 2002. 173 с.
47. Бердяева О. С. Пьеса «Зойкина квартира» в контексте прозы М. А. Булгакова // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре: Сб. науч. ст. по итогам Всероссийской научной конференции в Волгограде 22-25 октября 2001 года. Волгоград: Перемена, 2001. С. 148–152.
48. Бессонова М. И. Лейтмотивы как форма выражения авторской позиции в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1996. 16 с.
49. Бирюкова О. И. Многомерность понятия «любовь» в художественном пространстве романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новая наука: история становления, современное состояние, перспективы развития: Сб. ст. Международной научно-практической конференции. Уфа: Омега Сайнс, 2020. С. 144–146.

50. Богданова О. В., Оляндер Л. К. Сон в структуре пьесы М. Булгакова «Бег» // *Acta Eruditorum*. 2020. №. 34. С. 113–119.
51. Большова А. Ю. Проявление архетипа воды в дискурсе романа М. А. Булгакова «Мастер И Маргарита» // *Язык. Текст. Дискурс*. 2017. № 15. С. 171–180.
52. Борзенко В. В. «Пьеса принята единогласно». Михаил Булгаков и Театр имени Вахтангова. М.: Театралис, 2017. 166 с.
53. Борисов Ю. Н. «Грибоедовский текст» М. А. Булгакова // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика*. 2011. № 11(1). С. 40–49.
54. Борисов Ю. Н. Рефлексы «Горе от ума» в драматургии М. Булгакова («Багровый остров») // *А. С. Грибоедов: Русская и национальные литературы: Материалы международной научно-практической конференции 26-27 сентября 2015 г.* Ереван: Лусабац, 2015. С. 104–115.
55. Брикер Б. Наказание в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Типология мотива // *Rus. lit.* Выпуск 35, № 1. С. 1–38.
56. Булгакова Е. С. *Дневник Елены Булгаковой: О М. А. Булгакове* / Сост. В. Лосев, Л. Яновская. М.: Книжная палата, 1990. 398 с.
57. Бурмистрова А. В. А. П. Чехов и русская драматургия 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2013. 21 с.
58. Бурмистрова А. В. Пространственно-временная организация драматургии А. П. Чехова и М. А. Булгакова // *Дом Бурганова. Пространство культуры*. 2011. №4. С. 202–211.
59. Быстров Н. Л. Пространственно-временная структура театрального мира Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова: попытка сравнения // *Границы искусства и территории культуры* / Ред. Л. А. Закс, Т. А. Круглова. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2013. С. 132–176.
60. Веснина Т. Л. Трансформация и функционирование фельетонных компонентов в поэтике пьес М. А. Булгакова 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2019. 18 с.
61. Волков С. В. *Русский офицерский корпус*. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. 414 с.
62. Волькенштейн В. М. *Драматургия*. М.: Советский писатель, 1969. 334 с.
63. *Воспоминания о М. Булгакове* / Сост. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. 528 с.
64. Галинская И. Л. Образ среды в прозе Михаила Булгакова // *Вестник культурологии*. 2002. № 2. С. 48–50.
65. Гаспаров Б. М. *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*. М.: Наука, 1994. 304 с.

66. Гилева Е. В., Южаков П. В. «Китайская» тема в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» // Театр и драма: Эстетический опыт эпохи: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. 12 октября 2021 г. Новосибирск: НГТИ, 2022. Вып. 9. С. 70–80.
67. Гинзбург Л. Я. О лирике. 2 изд., доп. Л.: Сов. писатель, 1974. 408 с.
68. Гиреев Д. А. Михаил Булгаков на берегах Терека: Документальная повесть. Орджоникидзе: Ир, 1980. 142 с.
69. Головчинер В. Е. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрдмана) // Вестник ТГПУ. 2011. No 7 (109). С. 47–57.
70. Головчинер В. Е., Веснина Т. Л. Комическое в пьесах М. Булгакова 1920-х годов. Томск: Издательство Томского университета, 2021. 170 с.
71. Голубков М. М. Мистика Москвы. Повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце» как «пратекст» «московского текста» // Славянский мир: духовные традиции и словесность. Тамбов: Издательский дом Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина, 2011. С. 67–80.
72. Голубович Н. В. К вопросу о функциях франкоязычных вкраплений в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // Французский язык на перекрестке культур: актуальные вопросы и перспективы исследования: Сб. ст. / Редкол.: М. Л. Дорофеенко, Е. Н. Яковлева-Юрчак, А. С. Булыня. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2020. Вып. 2. С. 69–73.
73. Горохов П. А., Южанинова Е. Р. Философия инфернального в творчестве Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова // Вестник ОГУ. 2008. №7. С.19–24.
74. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 312 с.
75. Григорай И. В. О едином сюжете произведений М. Булгакова 1930-х годов // Известия Восточного института. 2016. №4 (32). С. 4–9.
76. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь русских суеверий, заклинаний, примет и поверий. Нижний Новгород: «Русский купец» и «Братья славяне», 1995. 560 с.
77. Губианури Л. В. М. Булгаков и Украина // Михаил Булгаков. Идентификация. Место. Время: Сб. ст. по материалам конференции, посвященной 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова (Киев, 13–15 мая 2016 г.). Киев: Варто. 2017. [Электронный ресурс] URL: <http://m-bulgakov.ru/publikacii/mihail-bulgakov-identifikaciya-mesto-vremya/p3?ysclid=lmb1de57yf93232766> (дата обращения: 10.02.2022).
78. Гудкова В. В. Время и театр М. Булгакова. М.: Современная Россия, 1998. 128 с.
79. Гудкова В. В. Драматургия М. А. Булгакова на советской сцене («Дни Турбиных» и «Бег» 1950–1970 годов: автофер. дисс....канд. искусствоведения. Москва, 1981. 25 с.
80. Гудкова В. В. Примечания («Зойкина квартира», «Бег») // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Театральное наследие. Л.: Искусство, 1989. С. 536–566.

81. Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х–начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 453 с.
82. Гурин С. П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты // Города региона: культурно-символическое наследие как гуманитарный ресурс будущего: Материалы международной научно-практической конференции 15-17 апреля 2003 г., Саратов / Под ред. Т.П. Фокиной. Саратов: Издательство Саратовского ун-та, 2003. С. 10–17.
83. Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Издательство СПбГУ, 2003. 212 с.
84. Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Комментарии // Олеша Ю. К. Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб.: Вита Нова, 2017. С. 372–568.
85. Дашевская О. А. Библиейское начало в драматургии М. Булгакова: («Бег», «Адам и Ева») // Творчество Михаила Булгакова: Сб. ст. / Под ред. Ю. В. Бабичевой, Н. Н. Киселева. Томск: Издательство Томского ун-та, 1991. С. 115–129.
86. Дашевская О. А. Поиски универсальной личности и жанровая динамика в драматургии М. Булгакова 1930-х гг. // ВТГУ. Филология. 2008. №2 (3). С. 31–44.
87. Долматова О. А. Драматургия М. А. Булгакова: формы взаимодействия с литературной традицией: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. 19 с.
88. Душечкина Е. В. Русская елка. История, мифология, литература. СПб.: Издательство Европейского университета 2012. 358 с.
89. Жданова В. А. Тема дома в творчестве М. А. Булгакова // Начало: Сб. работ молодых ученых. Выпуск 6. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 123–142.
90. Желватых Т. А. Текстовое представление иронии как интеллектуальной эмоции (на материале драматургии и прозы М. А. Булгакова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа. 2006. 25 с.
91. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 382 с.
92. Золотоносов М. Н. ЗК. Загадки криминально-идеологического контекста и культурный смысл // Russian Studies. 1995. № 2. С.112–157.
93. Золотоносов М. Н. «Родись второрождением тайным...» (Михаил Булгаков: Позиция писателя и движение времени) // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 149–183.
94. Зырянова К. А., Никитина И. Н. «Тип» и «архетип» в творчестве М. А. Булгакова: теоретический аспект // Актуальные проблемы современной гуманитарной науки: Материалы IX национальной научно-практической конференции. Брянск: Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, 2022. С. 23–26.
95. Иванова Е. С. Художественное своеобразие мотива сна как прецедентного феномена в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // Язык и культура (Новосибирск). 2012. №3. С. 146–150.

96. Иванова Е. С., Попова И. М. Организация и сюжетно-фабульная структура снов в пьесе «Бег» М. А. Булгакова // Университет им. В. И. Вернадского. Филология. 2014. С. 243–249.
97. Иванова Е. С., Попова И. М. Сон как способ символической репрезентации действительности (на материале повестей Н. В. Гоголя «Нос», «Невский проспект», «Портрет», «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть» и романов М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия», пьесы «Бег», фельетона «Похождения Чичикова») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 4-2 (46). С. 86–90.
98. Иваныпина Е. А. Автор — текст — читатель в драматургии и прозе М. А. Булгакова 1930-х годов: «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. 271 с.
99. Иваньшина Е. А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Воронеж, 2010. 39 с.
100. Иваньшина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж, 2010. 428 с.
101. Иваньшина Е. А. Облачение Венеры: о dress-коде в «Зойкиной квартире» М. Булгакова // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. Ижевск, 2009. Вып. 8. С. 203–216.
102. Иваньшина Е. А. Традиции святочного карнавала в поэтике М. А. Булгакова («Зойкина квартира», «Собачье сердце») // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2010. №1. С. 34–43.
103. Кадырова Н. С. Семантическое ядро концепта «Город» в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник ЧелГУ. 2012. №6 (260). С. 77–79.
104. Казьмина О. А. «...Я болен, только не знаю, чем» (образ Хлудова в пьесе М. А. Булгакова «Бег») // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 97. С. 201–205.
105. Казьмина О. А. «Была на свете одна тетя» (об ипостасях матери в драматургии М. А. Булгакова) // Михаил Булгаков и славянская культура / Отв. ред. Е. А. Яблоков. М.: Совпадение, 2017. С. 115–127.
106. Казьмина О. А. «Китайский ангел» или «Черт знает что такое» (образы китайцев в произведениях М. А. Булгакова «Китайская история» и «Зойкина квартира») // Поэтика художественного текста: Материалы IV международной заочной конференции. Борисоглебск, 2015, С. 117–125
107. Казьмина О. А. «Ну, желаю, чтобы все...» (алкогольные мотивы и их функции в художественной системе М. А. Булгакова) // Михаил Булгаков в потоке русской истории XX–

XXI веков: Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова. 2016. С. 26–42.

108. Казьмина О. А. В поисках своего пространства («свой» и «чужой» топосы в булгаковском «Беге») // Славянская культура: Истоки, традиции, взаимодействие. Материалы Международной научной конференции «IX Кирилло-Мефодиевские чтения», 13-16 мая 2008 года. М.: Издательство ИКАР, 2008. С. 355–361.

109. Казьмина О. А. Диапазон пространственно-временных отношений в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // Современность русской и мировой классики: Исследования и материалы международной конференции, состоявшейся в Воронеже 28-29 ноября 2006 года / Ред. Б. Т. Удодов. Воронеж: ИИТОУР, 2007. С. 217–221.

110. Казьмина О. А. Драматургический сюжет М. А. Булгакова: пространство и время в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 23 с.

111. Казьмина О. А. Драматургический сюжет М. А. Булгакова: пространство и время в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство»: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж. 2009. 200 с.

112. Казьмина О. А. Жанровое своеобразие пьесы М. А. Булгакова «Бег» // Эйхенбаумовские чтения — 6: Материалы юбилейной научной конференции. Выпуск 6. Воронеж: ВГПУ, 2007. С. 187–192.

113. Казьмина О. А. Карты, деньги и азарт, или Кто есть кто в карточном домике (о пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира») // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков: Материалы Восьмых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова, 2018. С. 40–52.

114. Казьмина О. А. Крымский текст в пьесе Михаила Булгакова «Бег» // Мир русско-говорящих стран. 2019. № 2. С. 103–110.

115. Казьмина О. А. На пороге двойного бытия. Образ Хлудова в пьесе М. А. Булгакова «Бег» // Творчество М. А. Булгакова в мировом культурном контексте: Сб. науч. ст. по материалам I и II научно-практических семинаров «Творчество М. А. Булгакова в мировом культурном контексте (11 апреля 2007 г., 10 апреля 2008 г.). М.: МГПУ, Ярославль: Ремдер, 2010. С. 91–96.

116. Казьмина О. А. Онирическое пространство в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2009. № 1. С. 54–57.

117. Кан Су Кюн. Диалог в эпических и драматических произведениях М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2004. 196 с.

118. Капец О. В. Осмысление проблемы любви в творчестве М. А. Булгакова // Вестник АГУ. Серия: Филология и искусствоведение. 2014. №2 (140). С. 154–159.
119. Катайцева Н. А. Архетипы в художественном мире М. А. Булгакова // Художественный мир русских писателей XIX–XX веков: Учебное пособие. Курган: Курганский государственный университет, 2004. С. 55–64.
120. Ким Сунггеон. Женские образы в «Записках юного врача» М. А. Булгакова // Вестник ТГГПУ. 2020. №2(60). С. 218–222.
121. Клещенко Б. Вторая «Чайка» Художественного театра: (Историко-биографические корни пьес «Чайка» А. Чехова и «Дни Турбиных» М. Булгакова) // Тезисы республиканских булгаковских чтений. Черновцы: Лаборатория копировально-множительной печати Черновицкого государственного университета, 1991. С. 56–57.
122. Кондаков Б. В., Красноярова А. А. Китайский текст и китайский контекст в русской литературе XIX века (к постановке проблемы) // Евразийский гуманитарный журнал. 2017. №2. С. 123–128.
123. Кораблев А. А. Апология любви в «Мастере и Маргарите» // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX—XXI вв.: Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к Дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова. 2016. С. 68–79.
124. Кораблев А. А. Мотив «дома» в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы // Классики и современность / Под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. М.: Издательство Московского университета, 1991. С. 239–245.
125. Коханова В. А. Архетип женщины в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2007. № 2. С. 159–166.
126. Коханова В. А. Архетипические сюжеты в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве: Сб. науч. ст. / Отв. ред. В. А. Коханова. М.: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2011. С. 164–173.
127. Краковяк А. С., Матяш С. А. «Три Сестры» А. П. Чехова и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова (Особенности сюжета и композиции) // Вестник ОГУ. 2004. № 11. С. 21–27.
128. Краковяк А. С., Матяш С. А. Конфликт в драматургии А. П. Чехова и М. А. Булгакова («Три сестры» и «Дни Турбиных») // Вестник ОГУ. 2005. №1. С. 95–101.
129. Красноярова А. А. «Китайский текст» в советской литературе 1920-х гг. (на примере творчества С. М. Третьякова) // Litera. 2019. № 4. С. 143–152.
130. Красноярова А. А. «Китайский текст» в советской литературе 1920–1930 гг. // Евразийский гуманитарный журнал. 2020. №3. С. 89–93.

131. Кульбюс С. К., Туровская С. И. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: гастрономический экскурс // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Диалог с современностью: Сб. науч. ст. / Сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2020. С. 271–292.
132. Ладыгин М. Б. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и традиции романтического романа (к вопросу о типологии жанра) // Образование в современной школе. 2019. № 10. С. 18–31.
133. Лакшин В. Я. Булгакиада // Открытая дверь: Воспоминания и портреты. М.: Московский рабочий. 1989. С. 409–446.
134. Лебина Н. Б. Советская повседневность: Нормы и аномалии: От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 488 с.
135. Левин А. Б. «Двенадцать стульев» из «Зойкиной квартиры». К 75-летию первой публикации романа И. Ильфа и Е. Петрова и первого запрещения пьесы М. Булгакова. // Сетевая словесность. [Электронный ресурс] URL: https://www.netslova.ru/ab_levin/12s.html (дата обращения: 21.12. 2020).
136. Лескис Г. А., Атарова К. Н. Москва — Ершалаим: Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Б.С.Г.- Пресс, 2014. 576 с.
137. Ли На. Город на осадном положении: анализ повести М. А. Булгакова «Роковые яйца» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. №4. С. 83–92.
138. Ли На. Образ Москвы в повести «Собачье сердце» М. А. Булгакова // Вестник Московского университета. Серия: Филология. 2014. № 2. С. 169–179.
139. Ли Сын Ок. Мотив «дом — антидом» в пьесе М.Булгакова «Зойкина квартира» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 214–218.
140. Ли Сын Ок. Элементы антиутопии в драматургии М. Булгакова 1920-1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2009. 22 с.
141. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
142. Лотман Ю. М. Дом в «Мастер и Маргарита» // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб: Искусство — СПб, 2000. С. 313–319.
143. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Вып. 18. Тарту: Тартуский государственный университет, 1984. С. 30–45.
144. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 142–148.

145. Люгай Е. А. Конфликт «художник — власть» в пьесах М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2006. 24 с.
146. Лян Вэйци. Город в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег»): промежуточное между «своим» и «чужим» пространством // Мир русского слова. 2022. № 3. С. 55–64.
147. Лян Вэйци. Оппозиция «дом – мир» в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег») // Неофилология. 2020. Т. 6, № 24. С. 783–793.
148. Лян Вэйци. Персонажи, стоящие вне оппозиции «свой – чужой» в пьесах М. А. Булгакова 1920-х гг.: «Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Бег» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 1. С. 80–84.
149. Лян Вэйци. Сигнальные функции внешности в драматургии М. А. Булгакова 1920-х гг. // LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой, 14–21 марта 2023 года, Санкт-Петербург: Сб. тезисов. СПб: Санкт-Петербургский государственный университет, 2023. С. 122–123.
150. М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей / Сост. А. А. Нинов. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. 496 с. (Бабичева Ю. В. Фантастическая диалогия М. Булгакова. («Блаженство» и «Иван Васильевич»). — Гудкова В. В. «Зойкина квартира» Булгакова. — Нинов А. А. О драматургии и театре М. Булгакова (Итоги и перспективы изучения). — Спачиль О. В. А. П. Чехов И М. А. Булгаков: борода и усы как художественная деталь в их произведениях. — Чудакова М. О. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне.)
151. М. А. Булгаков: Pro et contra: Личность и творчество М. А. Булгакова в оценках литературоведов, критиков, философов, социологов, искусствоведов: Антология / Сост. О. В. Богданова, отв. ред. Д. К. Богатырев. СПб: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2019. 991 с.
152. М. А. Булгаков. Русская и национальные литературы: К 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова: Материалы международной научно-практической конференции, 9–11 октября 2017 г. Ереван: Антарес, 2017. 616 с. (Басилая Н. А. Языковые формы идентификации и самоидентификации персонажей пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных». — Белопольская Е. В. Поэтика советского быта в раннем творчестве М. Булгакова. — Казьмина О. А. Белые и черные сны (о двойственности цветосемантики в пьесе М. А. Булгакова «Бег». — Савельева Т. В., Исаева В. С. Образ булгаковской Маргариты в свете гендерных и мифологических представлений русского народа. — Страшкова О. К. Функция художественного приема «Театр в Театре» в сатирических пьесах М. Булгакова 20-х годов.)

153. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». М.: РГГУ, 2000. 168 с.
154. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. М.: Восточная литература, 2000. 407 с.
155. Менглинова Л. Б. Апокалиптический миф в прозе М. А. Булгакова. Томск: Издательство Томского университета, 2007. 412 с.
156. Михаил Булгаков и славянская культура / Отв. ред. Е. А. Яблоков. М.: Совпадение, 2017. 383 с.
157. Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2012. 919 с. (Баринова К. В. Пьеса «Зойкина квартира» М. Булгакова в контексте карнавализованной советской драматургии 1920-х годов (Н. Эрдман, В. Маяковский). — Бобрицких Л. Я. О традиции женского демонизма серебряного века в романе М. Булгакова «Белая гвардия». — Канунникова И. А. Специфика организации художественного пространства пьес «Зойкина квартира» М. А. Булгакова и «Мандат» Н. Р. Эрдмана. — Орлова Н. Х. «Мой литературный портрет закончен, и он же есть политический портрет» (К театральной судьбе Михаила Булгакова). — Романенко А. П. Семиотический портрет советского человека у Булгакова. — Страшкова О. К. Театрально-драматургический текст Михаила Булгакова: штрихи художественного мышления.)
158. Мошинская Р. П. Зачем Булгакову Куприн? // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 421–436.
159. Мягков Б. С. Булгаков на Патриарших. М.: Алгоритм, 2008. 352 с.
160. Мягков Б. С. Булгаковская Москва. М.: Московский рабочий, 1993. 222 с.
161. Наривская В. Д. Урбанизм М. Булгакова // Украинские республиканские булгаковские чтения. Черновцы: [б. и.], 1991. С. 51–53.
162. Неводов Ю. Б. «Зойкина квартира» М. Булгакова. К вопросу о жанровой природе пьесы // Проблемы развития советской литературы: Сб. ст. / Под ред. В. М. Черникова. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1988. С. 96–107.
163. Нефагина Г. Л. Демоническое начало женских образов М. Булгакова // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2016. № 1. С. 359–367.
164. Никитина С. Е. ГОЛОС как элемент народного христианского ритуала, народной терминологии и народных поэтических текстов // Голос и ритуал: Материалы конференции Мая 1995 г. М.: Государственный институт искусствознания, 1995. С. 51–55.
165. Николенко О. Н. От утопии и к антиутопии (О творчестве А. Платонова и М. Булгакова). Полтава: Полтава, 1994. 208 с.

166. Никулина А. В. Музыка романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Проспект, 2020. 192 с.
167. Нинов А. А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Театральное наследие. Л.: Искусство, 1989. С. 4–32.
168. Новиков В. В. Михаил Булгаков — драматург // Новиков В. В. Михаил Булгаков — Художник. М.: Московский рабочий, 1996. С. 126–191.
169. Новикова Н. В. Романтическая традиция Э. Т. А. Гофмана в творчестве М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1999. 24 с.
170. Омурканова А. Т. Драматургия М. А. Булгакова в критике и литературоведении второй половины XX века (50-80-е годы) // Известия вузов. № 2. 2012. С. 159–164.
171. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
172. Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М.: Книжная палата, 1991. 206 с.
173. Пахарева Т. А. В пространстве парадокса: о некоторых купринских коллизиях у М. Булгакова // Вестник Московского университета. Серия: Филология. 2016. №. 3. С. 119–129.
174. Петелин В. В. Годы перелома в великой судьбе // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М.: Голос, 1997. С. 5–50.
175. Петелин В. В. Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. М.: Московский рабочий, 1989. 493с.
176. Петров В. Б. Пьеса М. А. Булгакова «Багровый остров» (к проблеме традиций и новаторства) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: Межвуз. сб. науч. тр. / Редкол.: В. И. Немцев (отв. ред.) и др. Куйбышев: КГПИ, 1990. С. 30–43.
177. Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. 2008. 464 с.
178. Петровский М. Мифологическое городоведение Михаила Булгакова // Театр. 1991. № 5. С.14–41.
179. Пивдунен М. В. Мотив вина в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в свете легенды о святом Граале // Мотив вина в литературе: Материалы научной конференции 27–31 окт. 2001 г. / Отв. ред. Ю. В. Доманский. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 117–119.
180. Плаксицкая Н. А. «Расколотый» человек в «раздробленном» мире. Образ мира и образ человека в сатире М. А. Булгакова. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2016. 110 с.
181. Пономарева Д. В. Интерпретация вечного образа: поэтика пьесы М. Булгакова «Дон Кихот»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2015. 20 с.

182. Похлебкин В. В. Кушать подано!: Репертуар кушаний и напитков в русской классической драматургии с конца XVII до начала XX столетия. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 407 с.
183. Пояркова Н. С. Символика образа дома в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2003–2004. №7–8. С. 40–47.
184. Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова: Сборник научных трудов / Ответ. ред. А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМИК, 1987. 147 с.
185. Пчелинцева К. Ф. Китай и китайцы в русской прозе 20-х-30-х годов как символ всеобщего культурного непонимания // Серия “Symposium”, Конференция «Путь Востока», Путь Востока: Универсализм и партикуляризм в культуре. Выпуск 34: Материалы VIII Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2005. С.162–173.
186. Пэк Сын Му. Драматургия М. А. Булгакова: тема «театра» в контексте театральных теорий серебряного века. СПб.: Мирь, 2008. 208 с.
187. Пэк Сын Му. Символика пространства в пьесе М. Булгакова «Зойкина квартира» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 43(1). С. 283–287.
188. Райкин И. Г. Композитор Михаил Булгаков. Звуковой мир писателя // Михаил Булгаков в потоке русской истории XX– XXI веков: Материалы Четвертых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова, 2015. С. 105–118.
189. Романычева Е. В. Топика рыцарства в художественной системе Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2009. 20 с.
190. Росницкая О. Б. Карнавальные и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных» // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре: Сб. науч. ст. по итогам Всероссийской научной конференции в Волгограде 22-25 октября 2001 года. Волгоград: Перемена, 2001. С. 152–156.
191. Садыхова С. А. Творчество М. Булгакова-сатирика. Баку: Адильоглу, 2007. 132 с.
192. Селезнева В. В. Архетип ведьмы в структуре женских образов романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // СтРИЖ. 2017. № 1(12). С. 52–56.
193. Сиренко И. А. Музыка и М. А. Булгаков // Михаил Булгаков в потоке русской истории XX– XXI веков: Материалы Четвертых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М.: Музей М. А. Булгакова, 2015. С. 119–138.
194. Скороспелова Е. Б. Русская проза 1917–1950-х годов // История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс: Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2006. С. 168–328.

195. Скрипка Т. В. Образы и мотивы В. В. Маяковского в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2009. №2. С. 104–106.
196. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995–2012. (Агапкина Т. А., Левкиевская Е. Е. Голос. — Агапкина Т. А., Пашина О. А. Пение. — Будовская Е. Э., Морозов И. А. Баня. — Валенцова М. М., Узенева Е. С. Трапеза. — Гура А. В. Тараканы. — Топорков А. А. Еда.)
197. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. 431с.
198. Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. М.: Эксмо, Алгоритм, Око, 2007. 831 с.
199. Соколов Б. В. Михаил Булгаков (100 лет со дня рождения). М.: Знание, 1991. 64 с.
200. Соколов Б. В. Три жизни Михаила Булгакова. М.: Эллис Лак, 1997. 432 с.
201. Солдатика Я. В. Эстетическое осмысление революции и гражданской войны в драматургии 1920-х годов (М. А. Булгаков и К. А. Тренев) // Русская революция 1917 года в современной гуманитарной парадигме: Материалы XXII Шешуковских чтений. М.: Московский педагогический государственный университет, 2017. С. 116–122.
202. Соловьева Н. В. Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2014. №. 4. С. 63–69.
203. Сорокина Л. М. Сакральная география Москвы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. ... канд. филол. Наук. Архангельск, 2010. 24 с.
204. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
205. Степанов Н. С. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX-первой пол. XX веков: автореф. дис.... докт. филол. наук. Москва, 2002. 39 с.
206. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
207. Страшкова О. К., Бабенко И. А. Жанрообразующая функция «трагически-гротескной» рецепции действительности в драматургии М. А. Булгакова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 60. С. 220–233.
208. Суеверия и предрассудки крестьян Воронежской губернии: Хрестоматия / Сост. Г. Н. Мокшин. Воронеж: Истоки, 2013. 272 с.
209. Сухих И. Н. Евангелие от Михаила (1928-1940). «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Звезда. 2000. № 6. С. 213–225.
210. Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература. 1990. № 1. С. 45–67.

211. Творчество Михаила Булгакова: Сб. ст. / Под ред. Ю. В. Бабичевой, Н. Н. Киселева. Томск: Издательство Томского университета, 1991. 156 с.
212. Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1967. 1136 стб.
213. Титкова Н. Е. Проблема русской литературной традиции в драматургии М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2000. 16 с.
214. Топорков А. Л. Мифы и мифологемы XX века: традиция и современное восприятие // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. М.: Издание ЦТСФ РГГУ, 2004. С. 3–19.
215. Урюпин И. С. «Китайская» тема в творчестве М. А. Булгакова: к вопросу об инокультурной стихии в русской литературе 1920-х гг. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Волгоград, 2011. № 5 (59). С. 132–135.
216. Урюпин И. С. Булгаковская концепция истории и революции в контексте идеологии сменовеховства // От текста к контексту. Научный журнал. Ишим: ИГПИ им. П.П. Ершова, 2013. Выпуск 1. С. 63–68.
217. Урюпин И. С. Воплощение национально-культурного архетипа самозванца в творчестве М. А. Булгакова 1920-х годов // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2010. № 3. С. 15–24.
218. Урюпин И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М. А. Булгакова: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Елец, 2011. 47 с.
219. Урюпин И. С. Творчество М. А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи. Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2015. 380 с.
220. Урюпин И. С. Тоска по мировой культуре: Париж и Рим в творчестве М. А. Булгакова // Filologos. 2011. Выпуск 8. С. 90–98.
221. Фельде В. Г. Оппозиция «свой — чужой» в культуре: дис. ... канд. филос. наук. Омск, 2015. 157 с.
222. Формановская Н. И. Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты. М.: Русский язык, 1987. 158 с.
223. Фрадкова И. А. Мотив вина в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Мотив вина в литературе: Материалы научной конференции 27-31 окт. 2001 г. / Отв. ред. Ю. В. Доманский. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 115–117.
224. Хабибьярова Э. М. Трагическая ирония в пьесе М. Булгакова «Бег» // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 14 (30). С. 99–104.
225. Химич В. В. «Странный реализм» М. Булгакова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1995. 232 с.

226. Химич В. В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. 332 с.
227. Химич В. В. Рыцарь и его дама в пьесах Михаила Булгакова // Русская женщина 2. Женщина глазами мужчины. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. С. 31–36.
228. Химич В. В. Эстетическая активность образов еды и питья в произведениях Михаила Булгакова // Известия Уральского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2006. № 47. Вып. 12. С. 204–224.
229. Хохлова А. В. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М. А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002. 23 с.
230. Худзиньска-паркосадзе А. Реминисценции романтизма в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник ВолГУ. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2013. № 12. С. 140–146.
231. Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова: Материалы к творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М.: Книга, 1976. Вып. 37. С. 25–151.
232. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.
233. Шабатура Е. А. Образ «Новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Омск, 2006. 25 с.
234. Шаймарданова Р. Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 26 с.
235. Ши Сяолун. Образ Китая и китайцев в произведениях русских путешественников XIX–начала XX века // Вестник ТГГПУ. 2016. № 4 (46). С. 280–287.
236. Щитов А. В. Аудиовизуальная выразительность в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных» // Вестник ТГПУ. 2007. № 8. С. 81–85.
237. Яблоков Е. А. Бег ползком (Тараканья тема в русской литературе девятнадцатого–начала двадцатого века и в творчестве Михаила Булгакова) // Porównania. 2021. № 1 (28). С. 421–442.
238. Яблоков Е. А. Железный путь к площади согласия («Железнодорожные» мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» и в произведениях М. Булгакова) // Яблоков Е. А. Нерегулируемые перекрестки: о Платонове, Булгакове и многих других. М.: Пятая страна, 2005. С. 84–105.
239. Яблоков Е. А. Кукольные персонажи в произведениях Булгакова // Михаил Булгаков и славянская культура / Отв. ред. Е. А. Яблоков. М.: Совпадение, 2017. С. 348–365.

240. Яблоков Е. А. Москва Булгакова. М.: Кучково Поле, 2020. 368 с.
241. Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. 200 с.
242. Яблоков Е. А. Тараканий век. Энторморфные персонажи Михаила Булгакова в русле литературной традиции. М.: Полимедиа, 2020. 306 с.
243. Яблоков Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь: Тверской государственный университет, 2002. 103 с.
244. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 424 с.
245. Яновская Л. И. Вертикали и горизонталы Иерусалима // Вопросы литературы. № 3. 2002. С. 291–303.
246. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Советский писатель, 1983. 320 с.
247. Яшин В. Б. Мифология и история // Письменные источники в контексте истории: Коллективная монография / Общ. ред.: В. Б. Яшин, Р. Н. Лабикова. Омск: Издательство А. А. Аскаленко, 2010. С. 18–19.
248. 周湘鲁. 与时代对话: 米·布尔加科夫戏剧研究. 厦门: 厦门大学出版社, 2011. 186 页. (Чжоу Сянлу. Диалог с эпохой: Эссе по мотивам пьес М. А. Булгакова. Сямэнь: Издательство Сямэньского университета. 2011. 186 с.)