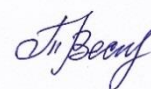


Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Томский государственный педагогический университет»

На правах рукописи



Веснина Татьяна Леонидовна

ТРАНСФОРМАЦИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ФЕЛЬЕТОННЫХ
КОМПОНЕНТОВ В ПОЭТИКЕ ПЬЕС М. А. БУЛГАКОВА 1920-Х ГОДОВ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
Головчинер Валентина Егоровна

Томск – 2019

Оглавление

Введение	3
1 Поэтика ранней прозы М. А. Булгакова	14
1.1 Проблема фельетона как явления: истоки, функции	14
1.2 Дефиниции фельетонных текстов М. А. Булгакова публикаторами и автором	28
1.3 Поэтика ранней прозы М. А. Булгакова 1919–1921 гг.: «Грядущие перспективы», «В кафе», «Неделя просвещения»	37
Выводы по главе 1	51
2 Трансформация компонентов фельетона в поэтике пьесы «Багровый остров»	54
2.1 Поэтика фельетона «Багровый остров»	54
2.2 Трансформация фельетона в действии пьесы «Багровый остров»	63
Выводы по главе 2	77
3 Функционирование балаганных компонентов в пьесах «Зойкина квартира», «Дни Турбиных», «Бег»	80
3.1 «Зойкина квартира» в контексте фельетонов М. А. Булгакова первой половины 1920-х годов	80
3.2 Балаганные компоненты в поэтике пьесы «Дни Турбиных»	95
3.3 Природа, место и функции балаганно-фельетонных компонентов в пьесе «Бег»	108
Выводы по главе 3	125
Заключение	128
Список использованных источников и литературы	131

Введение

Еще полвека назад имя М. А. Булгакова в силу особых обстоятельств отечественной истории было мало известно на его родине. Одна часть его произведений (пьесы, прежде всего) находились на родине автора под запретом почти тридцать лет¹, другая часть – итогов больше². Поразил читателей и вызвал шквал публикаций роман «Мастер и Маргарита» (1966/67 гг.). Он принес писателю мировую славу, надолго приковал к себе внимание ученых в России и за рубежом. Эта слава возросла и закрепилась в *перестроечные* годы с выходом в свет в 1987 г. последних значительных вещей – повести «Собачье сердце» и пьесы «Багровый остров». В связи с этими обстоятельствами поток булгаковедческих исследований отмечен очевидной неравномерностью как по времени обращения к наследию писателя, так и по объектам.

Можно выделить три этапа в осмыслении творчества художника и прежде всего интересующих нас драматических произведений. Первый – прижизненный представляют критические статьи, появлявшиеся по мере публикации глав романа «Белая гвардия», ранней прозы, рецензии на постановки в московских театрах пьес 1920-х гг.³. Сегодня статьи яростных критиков творчества М. А. Булгакова того времени, писавших с позиций утверждавшейся идеологии – И. М. Нусинова, И. И. Бачелиса, П. И. Новицкого, И. С. Таркельтауба, др., – представляют интерес не их оценками, а фиксацией проблемных моментов в поэтике произведений.

Послеоттепелный период обозначился публикацией пьес, но не сразу о них стали писать⁴. 1960-е годы отмечены постановками пьес М. А. Булгакова, рецензиями на них, мемуарными материалами; 1970-е гг. – их первым, с новых

¹ Наиболее известные пьесы (не все) опубликованы в сборниках 1955, 1962 и 1965 гг.

² Том «Избранной прозы» появился в 1966 г.

³ О характере этих публикаций сам М. А. Булгаков писал в известном письме к Правительству СССР 28 марта 1930 г.: из 301–298 «враждебно-ругательных» за десять лет творческого пути. См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 444 ; Михаил Афанасьевич Булгаков. Публикации на страницах театральных журналов, альманахов, сборников, 1925–2001 : аннотиров. библиогр. указ. М., 2008. 216 с.

⁴ Имя М. А. Булгакова еще не упоминалось в книге К. Л. Рудницкого «Портреты драматургов» 1961 г., в «Очерках русской советской драматургии. 1917–1933. Т. 1» ленинградского коллектива авторов 1963 г., в обобщающих трудах А. О. Богуславского и В. А. Диева См.: Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. М., 1963. Т. 1 : 1917–1935. 376 с.

позиций театроведческим⁵ и литературоведческим осмыслением. В связи с нашей темой особо выделим статью Н. Н. Киселева о «Багровом острове»: она опередила публикацию пьесы почти на полтора десятка лет⁶, утвердила её жанровое определение как сатирической комедии.

Начало третьего этапа в осмыслении булгаковского наследия тоже связано с экстракультурными факторами – с *перестройкой* и *гласностью* в стране. Публикация через шестьдесят лет повести «Собачье сердце» и пьесы «Багровый остров» обозначила свободу в исследовании и интерпретации творчества художника в целом. И эта свобода ощутима в осмыслении его творческой биографии уже Л. М. Яновской (1983), в серьезном театроведческом труде А. М. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» (1986, 1988 гг.), в «Жизнеописании Михаила Булгакова» М. О. Чудаковой (1988); в возможности опубликовать том «М. А. Булгаков. Пьесы 20-х годов» с вступительной статьей А. А. Нинова, с комментариями Я. С. Лурье, В. В. Гудковой, А. А. Нинова без учета политической конъюнктуры, а также в подготовке и издании текстов писателя в пятитомном собрании сочинений. В нем еще нет ранних фельетонов: «Грядущие перспективы» (1919), «В кафе» (1921), которые исследуются в настоящей работе. Эти тексты опубликованы в сборниках под редакцией В. В. Петелина начала 1990-х гг., в 8-ми томном издании произведений М. А. Булгакова, подготовленном В. И. Лосевым. Стремление булгаковедов разыскать, опубликовать все созданное художником, отмеченное его талантом, сделало возможным открытие широкой читательской аудитории и М. А. Булгакова-фельетониста.

Как отметил Н. Н. Киселев, в свое столетие М. А. Булгаков вошел триумфатором⁷. С середины 1980-х гг. его творчество становится поводом для организации и проведения ряда посвященных ему научных конференций⁸;

⁵ Рудницкий К. Л. Булгаков // Спектакли разных лет. М., 1974. С. 207–285.

⁶ Киселев Н. Н. Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Тр. / Том. гос. ун-т. 1974. Т. 252, вып. 2 : Проблемы метода и жанра. С. 73–88.

⁷ Киселев Н. Н. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991. С. 140.

⁸ Первая международная, прошедшая за рубежом конференция, состоялась в Италии (1984 г.) по инициативе Э. Баццарелли; к 100-летию М. А. Булгакова в 1991 г. научные конференции и чтения прошли в Ленинграде, Киеве, Куйбышеве, Томске.

публикации сборников статей⁹, отдельных работ, подчас выходящих по своему значению далеко за пределы булгаковедения¹⁰.

В целом, следует отметить, что основной массив разрастающегося булгаковедения посвящен роману «Мастер и «Маргарита» в самых разных его аспектах; в меньшей степени и точечно – на материале отдельных произведений изучалась сатирическая проза 1920-х гг. Ряд отечественных ученых обратился к драматическим произведениям, и их внимание тоже концентрировалось, как правило, на текстах, сближающихся по проблематике, жанровой природе (Н. Н. Киселев, Ю. В. Бабичева, В. В. Гудкова, В. Е. Головчинер, М. С. Петровский, В. Б. Петров, Ю. Б. Неводов, др.). На этом фоне немного работ посвящено непосредственно фельетонам М. А. Булгакова; в основном, это работы по специальности «журналистика» (Е. А. Кухта, Е. И. Орлова, М. С. Кривошейкина, А. Ф. Петренко, П. В. Кузнецов)¹¹.

Представляется, что наименее изученными и наиболее актуальными в научном осмыслении булгаковского творчества сегодня являются проблемы поэтики как отдельных произведений М. А. Булгакова, периодов его творчества, так и предпочитаемых им родовых форм в их взаимосвязи.

Степень разработанности проблемы. Художественно-публицистическое наследие М. А. Булгакова со стороны литературоведения до сих пор особым вниманием не отмечено. И со стороны журналистики фельетоны писателя в поле зрения попадали не часто. В 1980-х годах к ним обратилась Е. И. Орлова¹²: её статья посвящена соотношению автора, рассказчика, героя в публицистических текстах писателя 1920-х гг. В ряду сатирических произведений многих других авторов рассматривали отдельные тексты Л. Ф. Ершов¹³ и Л. Е. Кройчик¹⁴.

⁹ М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени / сост. А. А. Нинов. М., 1988. 496 с.

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

¹¹ А между тем, по подсчетам Б. С. Мягкова «из немногим более 250 единиц произведений самых разных жанров... около 120 – фельетоны, опубликованные им в 1919–1939 гг.» . См.: Мягков Б. С. Фельетоны М. Булгакова: их герои и прототипы (На примерах последних театральных фельетонов писателя) // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты, поэтики, эстетики, философии. Самара, 1994. С. 10.

¹² Орлова Е. И. Автор – Рассказчик – Герой в фельетонах М. А. Булгакова 20-х годов // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1981. № 6. С. 23–27.

¹³ Ершов Л. Ф. Сатирические жанры русской советской литературы (от эпиграммы до романа). Л., 1977. 282 с.

Выявлению жанровых особенностей фельетонов М. А. Булгакова московского периода, опубликованных в газетах «Гудок» и «Накануне» (1921–1926), их классификации по идейно-тематическому принципу посвящена кандидатская диссертация М. С. Кривошейкиной¹⁵. Но эта работа выполнена с убеждением в том, что сопоставлять художественно-публицистические тексты с художественными невозможно, поскольку «нет единого критерия»¹⁶. В число трехсот «гудковских» фельетонов в поле зрения П. В. Кузнецова попали и некоторые булгаковские¹⁷.

Фельетонная специфика догудковских – самых ранних текстов М. А. Булгакова, тем более, в её соотношении с драматургией писателя не изучалась.

Между тем он не раз в письмах и в художественных произведениях разных лет фиксировал тот факт, что с фельетонов и пьес начинался его путь в большую литературу. Он сообщал это о себе в «Автобиографии» (1924): «...напечатали несколько фельетонов... Жил в далекой провинции и поставил на местной сцене три пьесы»¹⁸; подчеркивал подобные моменты в прошлом своих героев с автобиографическими чертами¹⁹. Эту свою способность М. А. Булгаков сравнивал с игрой пианиста правой и левой рукой²⁰. Очевидный факт биографии писателя и особенность его писательского дара, проявляющегося в одновременной работе над текстами разной родовой природы и разного модуса, предполагает постановку вопроса о проявлении особенностей поэтики произведений одного ряда в произведениях другого.

Актуальность представляемой работы обусловлена особым интересом современной науки к литературным формам смешанного типа, к основаниям взаимодействия, жанрово-родовых трансформаций в творчестве художников XIX–XX вв.

¹⁴ Кройчик Л. Е. Советская сатирическая повесть. Воронеж, 1975. 462 с.

¹⁵ Кривошейкина М. С. Жанр фельетона в журналистском творчестве М. А. Булгакова (период работы в газетах «Гудок» и «Накануне») : дис. ... канд. филол. наук : 10.00.10. Тверь. 2004. 163 с.

¹⁶ Там же. С. 22.

¹⁷ Кузнецов П. В. Своеобразие фельетонистики 1920-х гг. в газете «Гудок» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. М., 2011. 161 с.

¹⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 604.

¹⁹ «Фельетоны – моя специальность», – рекомендует себя герой фельетона «Богема» (1925). В пьесе «Багровый остров» её герой Дымогацкий пишет фельетоны, затем получает заказ на пьесу для театра Геннадия Панфиловича.

²⁰ Попов П. С. Биография М. А. Булгакова // Письма: жизнеописание в документах / М. А. Булгаков. М., 1989. С. 537.

Проблема исследования связана с поиском истоков фельетона, выявлением его выразительных компонентов в ранней прозе М. А. Булгакова и в пьесах 1920-х годов.

Цель работы – установить тенденции использования компонентов с фельетонной выразительностью в поэтике пьес М. А. Булгакова 1920-х гг.

Задачи диссертационного исследования:

- выявление истоков фельетона, уточнение природы и функций комического в нем;
- установление направления поисков М. А. Булгакова-фельетониста на материале ранней прозы;
- анализ поэтики фельетона «Багровый остров» и пьесы с тем же названием в их соотнесенности;
- исследование места, функций фельетонных компонентов в драматическом действии пьес М. А. Булгакова 1920-х годов «Зойкина квартира», «Дни Турбиных», «Бег».

Соответственно, **материалом специального исследования** стали три прозаических фельетона писателя начального – владикавказского периода творчества М. А. Булгакова, ряд фельетонов середины 1920-х гг. и четыре его пьесы 1926-1929 гг. – «Дни Турбиных», «Бег», а также «Багровый остров», «Зойкина квартира» в соотношении с этими фельетонами.

Методологию исследования и его теоретические основания определяли принципы теоретической, исторической, функциональной поэтики, опора на труды А. Н. Веселовского, В. Я. Проппа, М. Б. Гаспарова, С. Н. Бройтмана; О. М. Фрейденберг, Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина и др.

Принципиально важен был поиск О. М. Фрейденберг генетических предпосылок будущих сюжетов и жанров литературы²¹, её осмысление «комического до комедии» в древнегреческом фольклоре²² и особенно её мысль о том, что мим и балаган со временем, когда возникло искусство, под влиянием

²¹Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 448 с.

²²Фрейденберг О.М. Миф и театр. Лекции. М., 1988. 132 с.

понятийной мысли «залег внутри литературной драмы и стал переживать все изменения роста вместе с ней»²³. Она отметила и важную для нашей работы возможность трансформаций наррации в драматических формах.

В интересе к исследованию выразительных возможностей художественного опыта далекого прошлого, сохраняющего свою привлекательность для авторов нового времени, нас укрепляли представления М. М. Бахтина о важности для ряда серьезных произведений литературы опыта народной культуры²⁴, а также настойчивая мысль ученого последних лет жизни о необходимости изучения генезиса явлений литературы, варьируемая в таких формулах как «память жанра», «диалог культур», «большое время культуры»²⁵.

Принципиальную продуктивность определившегося направления исследования фельетонных компонентов в пьесах М. А. Булгакова по-своему подтверждала, в том числе, монография О. Б. Лебедевой на материале русской комедии XVIII – начала XIX века, убеждающая в том, что «сатира и ода как жанры и тенденции равно находят свое продолжение и развитие – в драматургии – комедии и трагедии, очень быстро слившихся в один синтетический жанр»²⁶.

В нашей концепции фельетона и его компонентов многое определили работы по проблемам балагана А. Ф. Некрыловой, И. П. Уваровой, В. И. Мильдона, О. Н. Купцовой и особенно работы Е. С. Шевченко и Ю. К. Щеглова по балаганной поэтике драматургии Н. Р. Эрдмана. Понимание природы комического как доминантной категории фельетона и его компонентов, существенно важных в поэтике пьес М. А. Булгакова, уточнялось на основании трудов В. Н. Ярхо, М. И. Стеблин-Каменского, др.

Проблема жанра осознавалась в работе с опорой на концепцию Н. Д. Тмарченко. По мысли этого авторитетного теоретика литературы, на рубеже XVIII – XIX вв. – а это, по общему признанию, время актуализации фельетона –

²³Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. С. 299.

²⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. 528 с.

²⁵ В последнем интервью журналу «Новый мир» в 1970 г. М. М. Бахтин говорил о том, что «великие произведения литературы подготавливаются веками» (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 330-331).

²⁶ Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996.С. 23.

жанровая система начинает рассыпаться, распадаться: наряду со старыми появляются новые формы, которые невозможно объяснить с точки зрения жанровой теории²⁷. Одну из главных методологических проблем современной науки ученый видит в том, что «литературоведение оказывается перед необходимостью либо вообще не считать структуры, впервые формирующиеся или выходящие на авансцену литературы после XVIII в., жанрами <...>, либо найти новые, адекватные им научные понятия»²⁸.

Это положение стало особенно важным аргументом в наших поисках истоков фельетона, в наших размышлениях о нем не столько как о жанре, сколько как о «молодой» литературной форме, реализующейся, в соответствии с идеей Ю. Н. Тынянова, в «направлении» её разработки – в множестве индивидуальных форм, «авторских моделей» высказывания (В. Е. Головчинер, О. Н. Русанова²⁹) по актуальным, как правило, негативным проблемам жизни общества с учетом условий их публикации на страницах периодических изданий. «Фельетон – принципиально существенная проблема современной литературы в целом <...> ждет своего изучения – исследования генезиса и эволюции, описания видов, форм, приемов, анализа современных технологий. Это большая задача», – так писали в статье «От редакции» Ю. Н. Тынянов и Б. В. Казанский³⁰, собравшие и опубликовавшие в 1927 г. первый выпуск из академической серии «Вопросов современной литературы», посвященный именно фельетону.

На основании изучения публиковавшихся в последующие десятилетия материалов о фельетоне можно говорить, что к первым – особенно важным задачам, поставленным Ю. Н. Тыняновым и Б. В. Казанским, их авторы практически не обращались. В осмыслении фельетона как явления опорными для них были информационные статьи Энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (1902), Литературной энциклопедии (1939), а также работы разных лет Д. И.

²⁷ Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия АН. Серия языка и литературы. М., 2001. Т.60. № 6. С. 3.

²⁸ Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. М., 2003. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы развития в историческом освещении). С. 93-94.

³⁰ Тынянов Ю. Н., Казанский Б. В. От редакции // Вопросы современной литературы. Фельетон. Сб.ст. Л., 1927. С.7.

Заславского, Е. И. Журбиной, более поздние – Л. Е. Кройчика, Л. Ф. Ершова³¹. Подавляющее большинство публикаций о фельетоне, выполнено в жанре учебных пособий для обучающихся по специальности «журналистика»³². В качестве основополагающих свойств фельетона в них утверждаются связь с «фактом» реальности, а также активность («революционность», «боевитость») позиции автора³³. Эти свойства не могут объяснить причин расцвета фельетонных форм в русской литературе XIX в. – в первой половине 1920-х гг. XX в., обращения к ним широкого ряда талантливых авторов³⁴ и М. А. Булгакова в их числе.

В целом методология исследования и практика анализа поэтики булгаковских пьес определялись научным направлением «Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе», в русле которого под руководством доктора филологических наук В. Е. Головчинер выполнялась диссертация. Среди результатов разработки этой проблематики назовем монографию В. Е. Головчинер об эпической драме³⁵, диссертацию О. Н. Русановой о мотивном комплексе³⁶ и другие их публикации, определившие наши позиции.

Объектом специального исследования в диссертации впервые стали ранние фельетоны М. А. Булгакова «Грядущие перемены», «В кафе», «Неделя просвещения» в своеобразии их поэтики, а также малая художественная проза, фельетоны первой половины 1920-х гг. и в соотношении с ними четыре пьесы – «Зойкина квартира» (1926), «Дни Турбиных» (1926), «Багровый остров» (1928) и «Бег» (1928).

³¹ Журбина Е. И. Современный фельетон (опыт теории) // Печать и революция. 1926. №7. С. 18 – 35.; Её же. Искусство фельетона М., 1965. 288 с.; Курляндская С. В. Фельетон – жанр сатирический: (По материалам советской литературы и критики 20-х годов). М., 1967. 32 с.; Заславский Д. И. Винтик с рассуждением. Фельетоны. Памфлеты М., 1977. 303 с.; Кройчик Л. Е. Современный газетный фельетон. Воронеж, 1975. 230 с.; Ершов Л. Ф. Сатира и современность. М., 1978. 271 с.; Стрельцов В. Б. Фельетон. Теория и практика жанра. Минск, 1983. 63 с.; Толутанова Ю. Н. Советская сатирическая публицистика М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова двадцатых – первой половины тридцатых годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: 2005. – 26 с.; Толутанова Ю. Н. Сатира в публицистике. Специфика и жанровые особенности фельетона как предмет многочисленных споров исследователей // Культура народов Причерноморья. 2007. № 110, Т. 2. С. 229-231.

³² Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие. М., 2000. 193 с.; Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики. М., 2011. 351 с.; Корконосенко С. Г. Основы журналистики. М., 2001. 287 с.

³³ Это можно видеть и в публикациях наиболее цитируемого автора – Е. И. Журбиной.

³⁴ Только среди современников писателя – М. Кольцов, И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев, Ю. Олеша, М. Зощенко, др.

³⁵ Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск, 1992. 184 с.
Она же. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001. 241 с.; 2007 (изд. 2-е, доп. и испр.). 320 с.

³⁶ Русанова О. Н. Мотивный комплекс как способ эпизации эпической драмы (на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 22 с.

Предмет диссертационного исследования – место, специфика, трансформации и функционирование фельетонных компонентов **в поэтике** пьес М. А. Булгакова 1920-х гг.

Научная новизна определяется

– уточнением представления о природе и функциях комического в фельетоне как специфической форме периодических изданий, использующей комический потенциал фольклорных истоков,

– исследованием трансформаций и функций фельетонных компонентов с балаганной основой в поэтике пьес М. А. Булгакова 1920-х гг. «Зойкина квартира», «Дни Турбиных», «Багровый остров», «Бег».

Теоретическая значимость работы связана с

– представлением фельетона как молодой литературной формы, особенности которой определяются предназначенностью для периодической печати с её требованиями к объему текста, а также свободой в разработке актуального для читателя материала,

– осуществлением в фельетоне, наряду с осознаваемой всегда функцией осмеяния/разоблачения объекта, и функции развлечения / наслаждения формой выражения воспринимающих.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Фельетон в лучших своих проявлениях – предназначенная для периодических изданий и реализующаяся в них свободная форма высказывания по поводу негативных явлений жизни социума с использованием широкого спектра комической выразительности.

2. Комическую выразительность фельетона и его компонентов создают восходящие к балагану языковая игра, сценки, диалоги с эффектом комического удвоения, монологически-сказовые формы с использованием маски, ролевого поведения автора/героев, др. В соответствии с хранящимся в долговременной памяти опытом восприятия форм низового балаганного зрелища тексты с такими компонентами выполняют не только функцию осмеяния, но ожидания и получения удовольствия воспринимающими.

3. Поэтика булгаковских фельетонов кавказского периода (1919–1921 гг.) обнаруживает тенденцию к сокращению непосредственно авторского слова в высказывании по общим проблемам жизни страны и нарастанию опосредованных форм выражения авторской позиции, конкретизации ситуаций с представлением поведения в них героев как действующих лиц в сценках, диалогах, в *речевом поведении*, характерных для драмы.

4. Оттенья трагизм судеб близких ему героев и страны в целом, М. А. Булгаков широко использует компоненты фельетонно-балаганного типа в действии пьес некомического модуса («Дни Турбиных», «Бег»), а в пьесу комического модуса с чертами фельетона («Багровый остров») вносит выразительность остро драматического свойства.

5. В представлении лиц, приспособившиеся к условиям системы или её представляющих, в пьесах М. А. Булгакова использованы как компоненты *направленной* сатиры фельетонно-балаганного типа (гетман в «Днях Турбиных», герои «Зойкиной квартиры»), так и серьезных, прямых обвинений / хулы (по отношению к Тальбергу в «Днях Турбиных», Савве Лукичу в «Багровом острове», главнокомандующему, Артуру Артуровичу – в «Беге»).

6. Компоненты с фельетонно-балаганной выразительностью органично сочетаются с широким спектром комического в представлении действующих лиц на разных уровнях и участках действия пьес М. А. Булгакова 1920-х гг. существенно расширяя и углубляя их художественную палитру, обеспечивая привлекательность для театров и читающей публики.

Практическая значимость работы определяется возможностью использовать содержащиеся в ней наблюдения и результаты в дальнейшем развитии научно-теоретического представления о фельетоне и проявлении его компонентов в художественных произведениях разной модальности; в изучении поэтики фельетонов и пьес М. А. Булгакова как явлений истории русской литературы 1920-х гг., а также в исследовании поэтики комического других авторов в спецкурсах и специальных семинарах по литературе, по драме XX в., по проблемам комического, в том числе, в курсах по истории и практике русской журналистики.

Степень достоверности результатов проведенного исследования определяется опорой на фундаментальные теоретические и историко-литературные труды, а также комплексным исследованием трансформаций 26 фельетонных текстов и фельетонных компонентов в поэтике четырех пьес М. А. Булгакова 1920-х гг.

Апробация работы. Основное содержание работы отражено в шести печатных работах, три из которых опубликованы в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК. Отдельные положения диссертации были представлены на Всероссийских конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (Томск, ТГПУ, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019), на Всероссийской конференции «Актуальные проблемы журналистики» (Томск, ТГУ, 2014), на Всероссийской научной конференции «Русская литература в современном культурном пространстве» (Томск, ТГПУ, 2015), на Международной научной конференции «Комическое в русской литературе XX–XXI века: авторы и герои» (Москва, ИМЛИ РАН им. М. Горького, 2016).

Объем и структура диссертации. Исследование представлено введением, тремя главами основного текста, заключением и списком использованных источников и литературы, включающим 255 наименований. Общий объем диссертации – 151 страница.

1 Поэтика ранней прозы М. А. Булгакова

1.1 Проблема фельетона как явления: истоки, функции

Фельетон в специфически журналистских изданиях традиционно относят к системе художественно-публицистических *жанров*. Но результаты изучения материала о нем заставляют думать, что фельетон как жанров собственно теоретических основаниях не представлен.

Авторы работ разных лет о фельетоне на том месте, где обычно идет речь о генезисе явления, дают историю слова «*feuilleton*» и точную информацию о дне и месте его появления – 28 января 1800 года в газете «*Journal des Débats*»³⁷. Следуя, главным образом, за статьей о фельетоне в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (1902)³⁸, отечественные авторы работ о фельетоне XX в.³⁹ констатируют его рождение как рубрики: изначально под белой линией помещались тексты разного объема, разных родовых и жанровых форм – от стихов до романов, от рекламных объявлений до рецензий, от загадок до критических статей. Как справедливо отметил И. А. Груздев, «отдел фельетона строился не столько по принципу жанра, сколько по принципу обслуживания читателя каким-то справочным материалом, а также материалом для “легкого чтения”»⁴⁰.

По названию рубрики фельетонами со временем стали называть опубликованные на определенном месте в газетах и журналах тексты комического свойства, относительно небольшого объема, затрагивающие разные аспекты современной читателю жизни. И в читательском сознании закрепилась привычка искать в «подвале» газетной полосы на последней странице занятное чтение. В связи с этим почти все писавшие о фельетоне отмечают возрастающую популярность фельетонов.

³⁷ В этот день парижская газета «*Journal des Débats*» вышла с дополнительным *листом* (*feuilleton*), который отбивался от основного её содержания белой линией.

³⁸ Фельетон // Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Репр. изд. М., 1993. Т. 69. С. 445.

³⁹ Журбина Е. И. Современный фельетон (опыт теории) // Печать и революция. 1926. № 7. С. 18–35 ; Её же. Искусство фельетона. М., 1965. 288 с. ; Заславский Д. И. Истоки и пути фельетона. М., 1931. 96 с. ; Его же. Винтик с рассуждением. Фельетоны. Памфлеты. М., 1977. 303 с. ; Кройчик Л. Е. Советская сатирическая повесть. Воронеж, 1975. С. 3–30 ; Стрельцов В. Б. Фельетон. Теория и практика жанра. Минск, 1983. 63 с. ; Лазуткина Г. В. Технология и методика журналистского творчества : практ. пособие. М., 1987. 79 с. ; Корконосенко С. Г. Основы творческой деятельности журналиста. СПб, 2000. С. 125–168 ; Тертычный А. А. Жанры периодической печати : учеб. пособие. М., 2000. 193 с. ; Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики. М., 2011. 351 с.

⁴⁰ Груздев И. А. Техника газетного фельетона // Фельетон : сб. ст. Л., 1927. С. 14.

Однако связь популярности рубрики / жанра у читателей и привлекательность фельетонной формы для самих авторов (ее мобильность, возможность быстро опубликовать, быстро получить реакцию читателей, а также гонорар) не осознается и не акцентируется. При этом каждый, кто обращается к истории вопроса, не вступая в полемику с предшественниками, составляет свой список авторов, выступавших на страницах печати с материалами, которые пишущий считает фельетонами⁴¹. Отметим, что среди авторов фельетонов названы крупнейшие русские писатели. На том, что фельетоны А. С. Пушкина не похожи на фельетоны Ф. М. Достоевского, а фельетоны А. И. Гончарова отличаются от фельетонов М. Е. Салтыкова-Щедрина внимание не останавливается.

Предметом специального интереса и обсуждения фельетон стал в 1920-е годы. В дискуссии о нем выступали многие известные журналисты: они актуализировали понимание проблемы фельетона на основании личного опыта. Политический фельетонист «Правды» М. Ю. Левидов выделил три вида фельетона: фельетон мысли, фельетон стиля и фельетон факта. Но для советской печати, полагал он, фельетон мысли не нужен, так как строится на крайнем индивидуализме, и настаивал на том, что нужен фельетон факта – «без красок». Известный журналист Л. С. Сосновский (первый главный редактор «Бедноты» и «Гудка»), призвавший на втором диспуте в Доме печати «профельетонить всю газету, от передовой до смертоубийственной хроники»⁴², был убежден, что только фельетон как яркий материал, отличающийся от других стилем, «читается на все 100%» каждым. В споре с М. Ю. Левидовым он отстаивал возможность использования художественных средств для более эффективного воздействия на читателя, но при этом не делал различий между фельетоном и другими материалами газеты. «Фельетонист – это тот, кто пишет нескучно. Фельетон – это метод газетной работы, при котором все обычное содержание газеты должно излагаться иным образом»⁴³.

⁴¹ В подобных списках можно увидеть имена таких разных авторов как Ф.- М. Вольтер, Д. Дидро, О. Бальзак, Т. Готье, А. Дюма Э. Сю, Г. Гейне, Л. Бёрне, Ф. Фрейлингарт, Н. И. Новиков, Ф. В. Булгарин, О. И. Сенковский, А. С. Пушкин, Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин, М. Горький, А. В. Амфитеатров, В. М. Дорошевич и т.д.

⁴² Больные вопросы советской печати. Выступления на дискуссии // Журналист. 1926. № 1. С. 30–31.

⁴³ Больные вопросы советской печати. Выступления на дискуссии // Журналист. 1926. № 1. С. 30.

М. Е. Кольцов утверждал, что «отдельный факт, даже самый острый, парадоксальный, общественно-кричащий в моих глазах – только слагаемое для фельетона. К нему нужны другие слагаемые, образующие в сумме совокупность фельетонного сюжета. Конечно, сумма может состоять и из одного только слагаемого, но тогда материал меня мало удовлетворяет, и я исправлю отсутствие дополняющего факт “воображающими величинами”»⁴⁴.

Один из авторов первых изданий о советской журналистике Я. Шариф считал, что «нашим советским фельетонным жанром являются фельетон публицистический и бытовой»⁴⁵, писал о необходимости в газете «маленького фельетона», отличающегося злободневностью. В своей книге «Вопросы газетной культуры» он так определяет его: «Это литературное произведение небольших размеров, во многих отношениях приближающееся к художественному творчеству, отличающееся актуальным характером»⁴⁶. В этом случае отличие фельетона как жанра в литературе практически снимается.

Как ни парадоксально, но левовец, утверждавший «литературу факта» В. В. Маяковский мыслил в том же русле: отстаивая читательские интересы, он выступил оппонентом тех, кто выдвигал факт, да еще политический факт, в основание фельетона: «Для меня вся скука нашей прессы заключается в том, что она не учитывает всей сложности интересов читательской массы, что она знает только один интерес – политический». Он говорил о необходимости расширения материала и о его литературном оформлении: «Нужно пользоваться библиографическим материалом, театральным, литературными фельетонами, преподносить не только заглавия и лозунги, но и выводы для читателя»⁴⁷.

Особенно настойчиво звучала мысль о его связи с фактами новой реальности. Настаивавшие на факте как основании фельетона, участники дискуссии забывали, что факт определяет не только исключительно его: слишком широкий ряд явлений и в журналистике, и в литературе основан на фактической / документальной стороне жизни. Можно назвать в этом ряду репортаж, интервью,

⁴⁴ Кольцов М. Е. Фельетонисты о своей работе // Фельетон. Вопросы современной литературы. Л., 1927. С. 49.

⁴⁵ Больные вопросы советской печати. Выступления на дискуссии // Журналист. 1926. № 1. С. 31.

⁴⁶ Шариф Я. Вопросы газетной культуры. М. ; Л., 1927. С. 108.

⁴⁷ Маяковский В. В. Собрание сочинений : в 12 т. М., 1978. Т. 12. С. 214.

статья, очерк, др. в прессе и массу форм в художественном творчестве, в начале 1920-х гг. особенно. Примеры, в том числе, давали авторы, которые входили в литературу одновременно с М. А. Булгаковым: И. Э. Бабель пишет цикл статей «Дневник» о работе в ЧК и Наркомпросе» (1918), затем серию очерков «На поле чести» (1920) на основе фронтовых записок французских офицеров он же выпускает «Конармейский дневник 1920 года», предварявший «Конармию»; Д. А. Фурманов в «Чапаеве» (1923) обращается к личному опыту в создании образа политрука Клычков⁴⁸. Фельетон «Неделя просвещения» (1921), о котором ниже пойдет речь, как и «Записки на манжетах» (1922-1923), написаны М. А. Булгаковым по следам свежих фактов – впечатлений участника процесса «просвещения» красноармейцев⁴⁹.

В сознании организаторов и активных участников дискуссии (К. Б. Радек, Л. С. Сосновский представляли газету «Правда»), – она имела еще и определенные политические цели – закрепить в нарождающейся системе советской прессы фельетон как жанр «боевой» сатирической журналистики – «злободневной», «революционной»⁵⁰, и в качестве основной его функции – осмеяние, разоблачение тайных и явных врагов новой власти.

Следует отметить, что некоторые участники дискуссии и сами были готовы демонстрировать политический подход к фельетону. В последующие десятилетия такая тенденция нарастала и укреплялась. Это демонстрируют, например, публикации Д. И. Заславского и Е. И. Журбиной. Если в 1927-м г. фельетонист Д. И. Заславский считал, что «основное в фельетоне – борьба, и элементы искусства допустимы лишь в той мере, в какой они заостряют оружие публициста, делая образ противника максимально выразительным»⁵¹, то в 1952 году профессор Д. И. Заславский пишет: «Советский фельетон подчиняется

⁴⁸ Д. Фурманов, работая над «Чапаевым», записывает в дневнике :«1) Повесть... 2) Воспоминания. 3) Историческая хроника... 4) Художественно-историческая хроника... 5) Историческая баллада... 6) Картины. 7) Исторический очерк... Как назвать? Не знаю...». Цит. по: Дмитриева Т. Б. Д.А. Фурманов // История русской советской литературы : в 4 т. М., 1967. Т. 1 : 1917-1929. С. 325. Но во всех приведенных определениях для писателя важна фактическая сторона произведения.

⁴⁹ Л. М. Яновская пишет, что концерты подотдела искусств, перед которыми с лекциями выступал М. А. Булгаков, пристрасно обсуждались на последней странице газеты «Коммунист». См.: Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. С. 61.

⁵⁰ Не случайно так настойчиво в качестве предшественника фельетона в русской журналистике видят публицистику (без её дифференциации) Великой французской революции.

⁵¹ Заславский Д. И. Фельетонисты о своей работе // Фельетон. Вопросы современной литературы. Л., 1927. С. 50.

требованиям марксизма – писать историю так, чтобы она помогала движению пролетариата». И «черты советского фельетона – идейность, легкость литературного стиля, совершенство, меткость и т.п., юмор и сатира» способствуют выполнению этих требований⁵². Другой пример эволюции в сторону политической риторики можно видеть в книге Е. И. Журбиной «Искусство фельетона», на которую ссылаются все современные авторы публикаций о фельетоне. Если в статье, опубликованной в тыняновском сборнике 1927 г., она рассматривает фельетон вне политических оценок, как литературную форму, то в 1965 г. фельетон для нее – «явление демократизации печати», «явление революционное по своей исторической природе»⁵³.

В этом направлении мыслят порой авторы учебных пособий для журналистов и в постсоветскую пору. В одном из самых массовых изданий такого типа 2001 г. читаем: «Фельетон – это средство осмеяния какого-то зла. Именно в этом качестве оно использовалось соответствующими учредителями СМИ (в лице Агитпропа) на протяжении многих десятков лет»⁵⁴.

Поэтому особенно важно отметить, что первыми, кто поставил проблему научного изучения фельетона, были отмеченные во Введении Ю. Н. Тынянов и Б. В. Казанский, выступившие составителями сборника статей «Фельетон» (1927) и авторами вступительной статьи к нему. Они подошли к фельетону как к материалу, газетно-журнальному по месту публикации и литературному по форме, увидели в нем не просто характерное «живое» явление времени, но «форму становящуюся»⁵⁵.

Это первый и, кажется, единственный раз, когда авторы посмотрели на фельетон в контексте окружающих материалов, изначально отказываясь от исчерпывающей попытки дать его определение. «Самые условия этого жанра – газетные, – пишут они. – Его величина, его положение в газете, его характер твердо определены: это не “литературное” и не “художественное” произведение,

⁵² Заславский Д. И. Фельетон в газете. Лекции. М., 1952. 28 с.

⁵³ Журбина Е. И. Искусство фельетона. М., 1965. С. 7.

⁵⁴ Тертычный А. А. Жанры периодической печати : учеб. пособие. М., 2000. С. 128.

⁵⁵ Тынянов Ю. Н., Казанский Б. В. От редакции // Фельетон : сб. ст. Л., 1927. С. 7.

но и не передовица, не хроника и т.п. Эти – отрицательные условия – основные»⁵⁶. Описание через отрицание еще не определение («не хроника», «не передовица»), но попытка обозначить какие-то качества фельетона через его соотносительность с другими текстами в пространстве газеты.

Показательно, что ни один из двух собиравших сборник серьезных ученых не написал своей статьи о важном в их понимании явлении. Они только констатировали важнейшие задачи, направления его исследования в их объединяющем вступлении «От редакции»: «Он (фельетон – Т. В.) ждет своего изучения – исследования генезиса и эволюции, описания видов, форм и приемов, анализа современной техники», и признают, что «сборник – одна из разведческих попыток в этом направлении, ни особой глубины, ни широты в постановке вопросов, ни исторической полноты охвата, ни, тем более, систематического анализа отдельных видов и манер фельетона сборник не дает»⁵⁷.

По экстранаучным обстоятельствам 1930-х гг. (разгром формализма, аресты и эмиграция отдельных авторов сборника) материалы этого сборника не получили развития. Проблема поисков генезиса фельетона сместилась в направлении называния имен тех, в ком тот или иной автор видел предшественников фельетонистов.

Можно искать истоки фельетона в отдельных публицистических текстах вдохновителей Великой французской революции, русской общественной мысли XVIIIв. но это мало что прибавляет в понимании фельетона как явления.

Размышления о генезисе фельетона в направлении, заданном работами по исторической поэтике О. М. Фрейденберг, В. Н. Ярхо, а также Ю. Н. Тынянова, др. актуализировали в нашем сознании комедии Аристофана в связи с тем, что они резко выделяются на фоне обработок мифов в трагедиях драматургов-предшественников по-фельетонному острой постановкой современных проблем социума, комическим представлением критикуемых лиц, явлений в традициях народной культуры земледельцев⁵⁸. Эта точка отсчета привела к мысли о том, что

⁵⁶ Там же. С. 7.

⁵⁷ Тынянов Ю. Н., Казанский Б. В. От редакции // Фельетон : сб. ст. Л., 1927. С. 8.

⁵⁸ «Примитивные крестьянские обличения, элемент персональных нападок на “сильных мира сего” не вызывают сомнений. ”Комосы” именно такого типа, какой имеет в виду Аристотель, были не просто

комическое «направление» (в понимании этого слова-термина Ю. Н. Тыняновым⁵⁹) низовой, народной культуры европейских народов, в том числе, в представлениях бродячих актеров существовало в тех или иных формах всегда⁶⁰. В литературе, адресованной для образованным слоям населения, комическое направление проявлялось спорадически, в отделённых веками пародийных и травестированных формах известных текстов (частных и официальных, документов, отчетов, докладов). Эпоха классицизма с ее стремлением все регламентировать отнесла комическую литературу с ее вольным духом насмешки к низким жанрам.

Для появления фельетона на русской почве отметим важность совпадения определенных процессов в разных сферах: промышленного использования печатного станка, появления коммерческих периодических изданий и активного интереса романтиков к выразительным возможностям фольклора⁶¹.

В плане наших размышлений особенно показателен случай А. С. Пушкина, «добровольно» и целенаправленно «отказывавшегося от выгод», представленных ему «системой искусства»⁶² французского классицизма. Он искал «иных ощущений» «в мутных, но кипящих источниках ... народной поэзии», полагал необходимостью для поэта повиноваться «принятым обычаям в словесности

праздничными процессиями, а политическими деревенскими манифестациями, протестовавшими против всякого рода обид и под покровом бога Диониса громогласно изобличавшими "классового врага"» Цит. по: Ярхо В. Н. Аристофан. М., 1954. С. 24.

⁵⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 252.

⁶⁰ Изображение скоморохов на фресках Софийского собора в Киеве датируется 1037 г., информация о них встречается в «Повести временных лет» под датой 1068 г. «Репертуар С. составляли юмористические, шуточные, сатирические, а часто и скабрзные песенки». См.: Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 2013. С. 387.

⁶¹ Значение для фельетона в качестве предшественников сатир Д. А. Кантемира, комедий Д. И. Фонвизина, басен И. А. Крылова следует изучать специально. Материал нашего осмысления дает для этого немного оснований. Абсолютизируя тенденцию, можем отметить, что молодое поколение художников времени становления и актуализации фельетона – романтиков первой половины XIX в., а потом рубежа XIX – начала XX вв. принципиально отвергало как изжившие, утратившие творческий потенциал принципы искусства непосредственной предшествующей эпохи (в первом случае – классицизма, во втором – реализма / позитивизма), обращалось в поисках новых оснований выразительности к явлениям исторически, географически, социально далеким от профессионального искусства или к творчеству художников прошлого, усвоивших уроки народной поэзии. В рефлексии А. С. Пушкина можно встретить имена Данте, Лопе де Вега, особенно часто как «отца» в драматургии он называл Шекспира; Н. В. Гоголь видел «отца» общественной комедии, которую он утверждал в «Театральном разъезде», в Аристофане. У В.В. Маяковского находим имена Гомера, Данте, Пушкина, в стихах, особенно советской поры, видим последовательное обращение к опыту народного творчества, а в драме – балагана. См.: Головчинер В. Е. Мистерияльная драматургия В. Маяковского // Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007. С. 153–157.

⁶² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 52.

своего народа, как он повинуется законам своего языка»⁶³. Автор «Бориса Годунова» в черновых набросках предисловий к пьесе разных лет, в Письме к издателю «Московского вестника» (1828 г.) и, главное, в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница” (1830 г.), отвергая «придворный театр», утвержденный правилами классицизма, пишет о преимуществах «драмы шекспировой, драмы народной». «Серьезный, на уровне науки тех лет (речь идет о времени ссылки в Михайловское, – Т. В.) интерес к фольклору, который поэт удовлетворял как знакомством с печатной литературой, так и записью устных источников»⁶⁴, выразился с особой очевидностью в создании сказок в народном духе (1825–1834)⁶⁵ и, что важно для нас, в то же время – двух фельетонов. Фольклорная выразительность критического заряда «Сказки о попе и работнике его Балде» (1830), написанной на основе сказки, записанной поэтом на ярмарке в Михайловском (запись сохранилась в тетради под датой 1824 г.⁶⁶), настолько обеспокоила В. А. Жуковского, которому А. С. Пушкин доверил её публикацию, что он заменил попа более безобидным купцом. В 1833 г. написана «Сказка о рыбаке и рыбке», в 1834 г. – «Сказка о золотом петушке», фольклорно-комические основания критики которых не подлежат сомнению.

В их контексте можно рассматривать два текста поэта 1831 г., опубликованные в журнале Н. И. Надеждина «Телескоп»: «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем»⁶⁷. В них важна принципиально выраженная гражданская

⁶³ Там же. С. 51.

⁶⁴ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. М., 1982. С. 125.

⁶⁵ Показательно, что в то же время – в 1828-1832 гг. независимо от А. С. Пушкина обращается к фольклору Н. В. Гоголь и на богатейшем материале легенд, поверий, притч, побасенок создает цикл повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», одной из самых привлекательных сторон которых был неподражаемый юмор в народном духе.

⁶⁶ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Л., 1978. Т. 4. С. 434.

⁶⁷ Современные исследователи И. Д. Прохорова и А. И. Максиматкина отмечают ведущую роль Ф. В. Булгарина как издателя первой в России частной общественно-политической газеты «Северная пчела» в «популяризации графически руссифицированного слова «фельетон» и как автора бытописательных фельетонов, которые и сделали популярными газету (тираж достигал 10 тыс. экз.). К специфическим чертам фельетонных публикаций Булгарина относят, во-первых, оперативность отклика на текущие события (что свойственно газете), во-вторых, неофициальность информации (то, что сегодня называется светской хроникой) и, в-третьих, эмоциональную, раскованную манеру письма, «удобную для восприятия “массового” читателя». В качестве его фельетонного «я» указываютна «позу заинтересованного очевидца событий». «Легкий», «развлекательный фельетон» Б. связывают с расширением коммуникативной установки русской периодики первой трети XIX в. на удовлетворение потребностей и нужд частного человека в отдыхе и развлечениях. См.: Прохорова И. Д.,

позиция и способ её изощренно, изысканно-художественного выражения. В острой литературной полемике с Ф. В. Булгариным А. С. Пушкин написал их под именем-маской Феофилакta Косичкина – человека наивного, в литературе мало сведущего, но самоуверенно о ней рассуждающего⁶⁸. На самого героя, взявшегося публично судить о том, чего не понимает, обращена ирония автора; но лица, вызывающие его восхищение, подвергнуты беспощадному, уничтожающему = сатирическому осмеянию. Чрезмерное в обилии оценочных прилагательных восхищение Ф. В. Булгариным и Н. И. Гречем стало формой их разоблачения.

Переживший увлечение романтизмом в раннюю пору, А. С. Пушкин обрел особую степень творческой свободы в разнообразии её выражения после Михайловской ссылки, в том числе, в комическом *разноречии* сказок, фельетонов. О разноречии как «пародийной форме воспроизведения парламентского, судебного, делового красноречия, педантической речи ученого, библейского стиля и ханжеской моральной проповеди, речевой манеры того или иного социально определенного персонажа» писал на материале английского юмористического романа М. М. Бахтин⁶⁹.

На фоне обезличенно-книжного, официального языка основной массы материалов газеты и журнала, постепенно актуализирующийся, набирающий силу фельетон выделялся широким выбором тем, раскованной интонацией, широким спектром игрового, комического разноречия. Изначально размещившийся за пределами основного пространства издания фельетон вошел в лучшие его авторских явления в поле притяжения критического направления фольклорно-балаганных форм, долго существовавших за пределами интересов образованного меньшинства.

Максиматкина А. И. Зарождение фельетона в России: многозначность понятия, перипетии и пути // МедиаАльманах. 2007. № 4. С. 62–69.

⁶⁸ «Всему свету известно, что никто постоянное моего не следовал за исполинским ходом нашего века. Сколько глубоких и блистательных творений по части политики точных наук и чистой литературы вышло у нас из печати в течение последнего десятилетия (шагнувшего так далеко вперед) и обратило на себя справедливое внимание завидующей нам Европы! Ни одного из таковых явлений не пропустил я из виду; обо всяком, как известно, написал я по одной статье, отличающейся ученостью, глубокомыслием и остроумием...». См.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 178–179.

⁶⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 114.

Балаган активно функционировал в Европе и России еще в XVIII-XIX вв. Как форма организации народного праздника он в своем составе предлагал множество свободно располагавшихся на площади развлечений: звучали голоса зазывал с их раёшниками, работали акробаты, жонглеры; звали качели-карусели, показывали панорамы с тем же комическим раёшником, представляли спектакли и сценки в разной технике – с живыми актерами, куклами, и т. д.⁷⁰ Комизм грубоватых сценок балагана соединял функции критики и веселого развлечения-наслаждения специфическими способами выражения для настроенной на это праздничной массы людей⁷¹.

В эпоху бурного развития периодических изданий с публикацией в них преимущественно серьезных (новостных, др.) материалов фельетон отчасти выступал в функциях балаганных форм. Как праздник с балаганами на фоне трудовых будней, он выделялся тем, что, включаясь в обсуждение актуальных проблем, развлекал, веселил, почему и был особенно интересен читателю.

Этому способствовало специфически *литературное, авторское* использование самых разных выразительных возможностей сценок балагана на основе более или менее ощутимого *принципа* удвоения-маски с его передразнивающим, искажающим – творчески преображающим комическим эффектом. Его создавали фамильярная разговорная речь сценок, диалогов, монологов, изображение ролевого поведения автора и его героев, прямые обращения к читателю, др. приемы установления непосредственного контакта с ним в подчеркнуто игровых вариантах.

⁷⁰ «Балаганы на Царицыном лугу! – вспоминает князь А.А. Оболенский. – Сколько в них было непосредственно народного творчества!.. Нелепые, примитивные пьесы, непременно с выстрелами, сражениями, убитыми и ранеными, примитивные актеры с лубочно нарисованными лицами и неуклюжими движениями. Но что-то увлекало в этих сумбурных зрелищах. Не говоря уже о простонародье, которое валом валило на балаганы, где зрители с увлечением участвовали в игре бурным смехом или возгласами поощрения и негодования, но и так называемая “чистая публика” охотно их посещала. Очевидно, в этом народном лубке было нечто от подлинного искусства...». Цит. по: Конечный А. М. Петербургские балаганщики // Петербургские балаганы. СПб., 2000. С. 11.

⁷¹ В толковании корнеобразующего слова *публика*, от которого образовано слово *публицистика*, первыми названы *зрители*, а потом уже и другие: «Публика – люди, находящиеся где-то в качестве зрителей, слушателей, посетителей ...и т. п., а также вообще – люди, общество». См.: Словарь иностранных слов : около 20 000 слов. М., 1993. С. 561. По-своему интересно и другое: пространство периодического издания, как и балаганное, формировалось, монтировалось из некоторого количества материалов-компонентов разного содержания, и каждый читатель, подобно посетителю балагана, был свободен в выборе для себя последовательности знакомства с ними.

О. М. Фрейденберг на примерах долитературных источников Древней Греции отметила проявляющуюся со временем связь политики и этики, серьезного и комического. Она писала о том, что комическое античной пародии, без которого не мыслим античный политический фарс, возникало, как «второй план мифа, как его другой аспект...»⁷². Думается, подобная связь серьезного и его «другого» аспекта в пространстве периодического издания проявилась в самой непосредственной форме. Фельетон Нового времени как авторский текст с ярко выраженным комическим модусом, сохраняющий верность истокам в русле критического направления народной культуры, содержательно и концептуально был связан с разработкой «оборотной», «теневой» стороны явлений, процессов, событий фактов, освещаемых периодикой, прямо или, чаще, косвенно выражал их оценку, и тем самым включался в современную ему «балаганную парадигму»⁷³.

С учетом приведенных и др. материалов полагаем допустимым использование в описании поэтики исследуемых текстов М. А. Булгакова, наряду с определением «фельетонное», и «балаганно-фельетонное».

В связи с этим возникает проблема использования понятия *смех*. Его находим в работах О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина, М. И. Стеблин-Каменского, Д. С. Лихачева и его соавторов в работах о долитературных, устных, коллективных, еще неотделимых друг от друга процессах создания и восприятия форм народной культуры. Утверждаемая М. М. Бахтиным концепция карнавального смеха, после его монографии о Ф. Рабле, думается, чрезмерно расширяется, неправомерно распространяется и на те явления, которые, подобно балагану, четко разделяют балаганщиков – создателей зрелища, и зрителей, его воспринимающих⁷⁴.

При этом и комизм балаганных форм, и, в нашем представлении, их наследник – фельетон знают разные степени и оттенки отрицания, и, соответственно, разную природу смеха как реакции на воспринимаемое. Смех,

⁷² Фрейденберг О. М. Комическое до комедии: (к проблеме возникновения категории качества) // Миф и театр : лекции по курсу «Теория драмы» / О. М. Фрейденберг. М., 1988. С. 105.

⁷³ Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. Самара, 2010. С. 5.

⁷⁴ М.М. Бахтин, как будто предвидя подобные ситуации, предупреждал: «Основное карнавальное ядро этой (народной – Т.В.) культуры вовсе не является чисто художественной театрално-зрелищной формой и вообще не входит в область искусств. Она находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это сама жизнь, но оформленная особым игровым образом ...Карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Карнавал не созерцают, в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден». См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 9–10.

сохраняющий архаический потенциал, возникающий в процессе восприятия объекта, не имеющего однозначного отрицания, смех амбивалентный, включающий элементы самоиронии, М. И. Стеблин-Каменский называет «ненаправленным». А смех, имеющий целью осмеяние, обличение, уничтожение вредоносного объекта (героя), он определяет как «направленный»⁷⁵.

Фельетон предполагает градации представления объектов в тех же параметрах. Есть фельетоны, широкий спектр комического которых имеет амбивалентную природу *ненаправленного* типа: и есть сформировавшиеся на основе сатиры, сосредоточенные на разоблачении, *направленные* на социальное и нравственное уничтожение вредных явлений. Это фельетоны разного типа. Они предполагают и реакцию воспринимающих разного свойства. В случаях, когда автор прибегает к самоиронии, формирует амбивалентное отношение к предмету, читатель становится как бы соучастником объединяющего его с автором веселого сотворчества. Направленность осуждающего свойства, беспощадной критики объединяет автора и читателя в более однозначной позиции – дистанцирует от объекта. Фельетон второго типа утверждался в истории советской журналистики по преимуществу. Но, думается, дольше сохраняли свой художественный потенциал тексты первого типа.

Приведенный материал, как и материал аналитических глав, позволяют думать, что, оказавшись при своем появлении в позиции рубрики, фельетон изначально обнаружил функцию не только остро критическую, как это принято считать отечественными авторами⁷⁶, но и функцию развлечения, получения удовольствия читателями. Такие тексты служили способом привлечения и увеличения подписчиков. На фоне однообразно серьезных официальных документов, отчетов о выступлениях политиков, обезличенной новостной информации, фельетон привлекал разнообразием способов подачи материала, искусно создаваемым разноречием, использованием разнообразных средств комического. Наряду с акцентируемой в истории отечественной журналистики критически-обличительной функцией фельетона, он по-своему восполнял

⁷⁵ Стеблин-Каменский М. И. Апология смеха // Изв. РАН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37, № 2. С. 151.

⁷⁶ В работах А. А. Тертычного, С. Г. Корконосенко, Г. В. Лазутиной, А. В. Колесниченко, Е. П. Прохорова и других, пишущих о фельетоне, основной утверждается функция осмеяния/критики.

потребность читателя в поводах для радости и веселья. И это оправдывало его как явление, объясняло популярность: М. И. Стеблин-Каменский считал радость и смех «едва ли не самой сильной и жизненно важной потребностью человека, а умение смешить достаточным оправданием искусству»⁷⁷. Вольный или невольный учет ожиданий читателей влиял на формирование сущностных качеств определенной разновидности фельетона, прежде всего, – его специфической художественной выразительности.

Соотношение актуальности темы, концентрации материала, ударности своеобразных способов художественного (комического) воплощения в требовательных к объему текстах периодических изданий определили наше представление о фельетоне, как о форме вариативной, в авторских моделях творчества трудно поддающейся однозначному определению⁷⁸.

Качества, за которые фельетон любили читатели – легкость стиля, остроумие авторов, отчасти намеренную несерьезность высказывания, – историки советской журналистики связывали с реакционностью изданий⁷⁹. В их работах функция развлечения/наслаждения оказывалась не просто недооцененной, но отрицаемой: она получала явно негативную оценку. Думается, что акцентированное порицание развлечения / наслаждения с целью утверждения функции осмеяния/разоблачения было неосознанной формой признания. Наряду с ощутимой функцией осмеяния/ разоблачения нравов и лиц⁸⁰ в лучших фельетонах отечественных писателей функция развлечения сохранялась.

⁷⁷ Стеблин-Каменский М. И. Апология смеха // Изв. РАН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37, № 2. С. 153.

⁷⁸ В разделе монографии «Творчество сатириков в литературной парадигме Серебряного века», посвященном комическому как жанрообразующему фактору малой прозы, Е.Н. Брызгалова рассматривает рассказ-анекдот, рассказ-зарисовку, рассказ-портрет, рассказ-пародию, др. и не находит оснований для выделения фельетона как жанра. См.: Брызгалова Е. Н. Творчество сатириков в литературной парадигме Серебряного века. Тверь, 2006. С. 85–164.

⁷⁹ Гуральник У. А. Смех – оружие сильных: советская сатирическая и юмористическая литература сегодня. М., 1961. 248 с. ; Журбина Е. И. Искусство фельетона. М., 1965. 288 с. ; Заславский Д. И. Винтик с рассуждением. Фельетоны. Памфлеты. М., 1977. 303 с. ; Комаров С. А. Жанр фельетона в русской советской литературе 1920-х – начала 1930-х годов. Мариуполь, 2015. 357 с.

⁸⁰ В соответствии с духом времени статья о фельетоне в 11-м томе «Литературной энциклопедии» 1939 г. подчеркивает, что жанр социально-политического фельетона с социальной острой проблематикой был одним из ведущих в публицистике В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина; отмечает, что в жанре стихотворного фельетона писали Н.А. Некрасов, И.И. Панаев, Козьма Прутков (псевдоним А. Толстого и братьев Жемчужниковых). «Отчетливую политическую окрашенность фельетонный жанр приобрел в изданиях второй половины XIX в. («Искра», «Гудок», «Будильник»), здесь печатались Д. Минаев, Н. Курочкин, Г. Успенский, В. Буренин. В 1910-е годы русский фельетон достиг расцвета у В. Розанова, В. Дорошевича, А. Амфитеатрова, А. Яблонского. Существенную роль в развитии русского фельетона сыграло творчество авторов «Сатирикона» (А. Аверченко, Н. Тэффи, Саша Черный) и «Нового сатирикона» (фельетонные стихи-гимны В. Маяковского)». Цит. по: Литературная энциклопедия [Электронный ресурс] : в 11 т. М., 1939. Т. 11. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor> (дата обращения: 12.06.2019).

Более того, думается, что широко понимаемая балаганно-фельетонная составляющая в развитии комического «направления» русской литературы XIX в. – начала XX в. не в последнюю очередь определяла основания неклассических форм её развития во всех родах: от сказок А. С. Пушкина до циклов очерков и «Истории одного города» М. Е. Щедрина, драматической трилогии А. В. Сухово-Кобылина, лирической сатиры сатириконцев, др. Наряду с этим, шел процесс «проникновения в стихи и прозу начала игрового, сценического... Театральные приемы многообразно проявляются в литературном пространстве», – отмечает И. В. Корецкая⁸¹. Поэты и прозаики широко используют выразительный потенциал *чужого слова, речевого поведения* изображаемых лиц, в том числе, в представлении многочисленных сценок-диалогов, характерных для драмы как рода литературы.

Эта ярко выраженная тенденция нашла своеобразное воплощение в близких фельетону по функциям и выразительности театрально-пародийных, игровых, балаганных формах «Кривого зеркала» («Вампука» М. Н. Волконского, др.), кабарежных формах «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов», которые оказали влияние на поиски отечественного театрально-драматического искусства 1920-х годов. Об этом убедительно писала Е. С. Шевченко⁸².

Можно доверять информации о культурной жизни Киева времен молодости М. А. Булгакова, собранной А. М. Смелянским. «Вслед за гастрольями «Кривого зеркала» и «Летучей мыши» город обзаводится сначала театром «Фарс», потом театром-кабаре «Сатириконт». Как грибы после дождя, вырастают театры миниатюр, «Интимный театр», многочисленные варьете <...> С лета 1918 г. Киев становится приютом петербургской и московской художественной богемы. За несколько месяцев перед глазами молодого врача проходит такой парад имен, направлений, театров, кабаре, звезд эстрады, в таком немислимом сочетании,

⁸¹ Корецкая И. В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 1. С. 160.

⁸² Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара, 2010. 484 с. Эти тенденции исследовались и на материале современной драмы: Заржецкий В. В. Традиции балагана в русской современной драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. М., 2006. 35 с. В этих и других случаях речь идет о «включениях значений, свойственных балагану, в драматургию и литературу в целом, а также в профессиональный театр». См.: Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. Самара, 2010. С. 3.

которое может только присниться»⁸³. И хотя М. А. Булгаков не был замечен в симпатиях к экспериментам в искусстве, он не мог, принимая или отвергая, не впитывать атмосферу поисков времени, в котором переплелись, «дикивинно перемешались» «направления, жанры, стили, которые в конце концов выплавили главный жанр эпохи, который можно было бы назвать словами поэта «мистерия-буфф»⁸⁴.

Отечественная культура этой поры в своей устремленности к синтезу все шире включает в свой арсенал богатейший по своим выразительным возможностям опыт устного слова улицы, опыт комического в вариантах народного творчества и, что не менее важно, опыт художников уже их использовавших. Разнообразие этих поисков, осознанно и неосознанно формировало творческие предпочтения М. А. Булгакова-художника.

Он, по собственным многочисленным признаниям, начинал как фельетонист и драматург одновременно. Трудно что-либо сказать о пяти пьесах, написанных во Владикавказе, – сохранились только названия и афиши⁸⁵. Но некоторые основания размышлять о направлении развития таланта художника в самую раннюю пору его становления дают дошедшие до нас фельетоны 1919 – первой половины 1921 г.

1.2 Дефиниции фельетонных текстов М. А. Булгакова публикаторами и автором

Открытие М. А. Булгакова-фельетониста для широкой читательской аудитории произошло только в пору *перестройки и гласности*. По справедливому замечанию Н. Н. Киселева, творчество М. А. Булгакова, в том числе и его фельетонное наследие, следует рассматривать в рамках «возвращенной литературы» (или «литературного ренессанса»)⁸⁶. Вместе с ранними рассказами («Красная корона», «В ночь на 3-е», оба 1922 г. и др.), повестью «Собачье

⁸³ Смелянский А. М. Михаил Булгаков и Художественный театр. М., 1989. С. 24.

⁸⁴ Смелянский А. М. Михаил Булгаков и Художественный театр. М., 1989. С. 27.

⁸⁵ Файман Г. С. Местный литератор – Михаил Булгаков (Владикавказ 1920-1921 гг.) // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 209–224.

⁸⁶ На пути к Булгакову // Творчество Михаила Булгакова : сб. ст. Томск, 1991. С. 4.

сердце», пьесой «Багровый остров» в круг чтения вошли и тексты, написанные в 1919-1921 гг. для периодических изданий. Очень многое утрачено. От пьес остались только названия, афиши⁸⁷. Но найденные и опубликованные газетные публикации дают интереснейший материал для размышлений об истоках поэтики М. А. Булгакова.

В контексте биографии писателя его ранние тексты владикавказской поры первыми начали называть Л. М. Яновская и М. О. Чудакова в конце 1970-х, в середине 1980-х гг. Информация о фельетонах «Грядущие перспективы» (Грозный, 13 ноября 1919), «В кафе» (Владикавказ, февраль 1920), «Неделя просвещения» (апрель, 1921) существенно раздвинула представление о границах творчества, актуализировала проблему его периодизации. Эти фельетоны, введенные в научный оборот его биографами, лишили однозначной убедительности бытовавшее с 1920-х годов представление о том, что в литературу М. А. Булгаков вошел в московский период жизни.

Первые публикаторы этой части творчества писателя столкнулись не только с проблемой разыскания текстов в потоке печатных и рукописных источников, но и с проблемой их номинации. Думается, сложность определения (фельетон, рассказ, очерк, др.) возникла, в том числе, и в силу того, что извлеченные из временного контекста и, главное, из контекста периодических изданий эти булгаковские тексты открывались, прежде всего, своей художественной выразительностью. Мы сегодня можем говорить, что публикаторы столкнулись с авторской моделью⁸⁸ фельетонов М. А. Булгакова, для которых характерна не просто высокая степень беллетризации, но и ориентация на сатиру М. Е. Салтыкова-Щедрина, которого сам М. А. Булгаков в письме Правительству назвал своим учителем⁸⁹.

⁸⁷ Файман Г. С. Местный литератор – Михаил Булгаков (Владикавказ 1920-1921 гг.) // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 209–225.

⁸⁸ В. Е. Головчинер и О. Н. Русанова, которые вводят понятие *авторской модели* в литературоведческий дискурс, видят в его основе акцентированную или неакцентированную «ориентацию автора на культурную модель – известного героя, сюжет, мотив, ситуацию из репертуара мировой культуры или на событие актуальной реальности в разных его составляющих». См.: Головчинер В. Е., Русанова О. Н. Авторская модель художественного текста как синтез выразительных возможностей рода литературы // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2014. № 7. С. 178.

⁸⁹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 446.

Уходя от определения текстов писателя малой формы, составители первых сборников объединили фельетоны и рассказы под одной рубрикой «рассказы и фельетоны». Так опубликованы «Грядущие перспективы» и «Неделя просвещения» в сборнике «Похождения Чичикова» под редакцией В. В. Петелина в 1990 г.⁹⁰ Примечательно, что и в собрании сочинений М. А. Булгакова в пяти томах (1989-1990), выпущенном к юбилею писателя, они отсутствуют⁹¹. Это при том, что уже были изданы их называвшие книга Л. М. Яновской «Творческий путь Михаила Булгакова» (1983) и получившая широкую известность научная биография М. А. Булгакова М. О. Чудаковой «Жизнеописание Михаила Булгакова» (1988). Еще раньше была опубликована их упоминавшая документальная повесть Д. А. Гиреева «Михаил Булгаков на берегах Терека» (Орджоникидзе, 1980).

Предметом научного анализа «возвращенные» фельетоны М. А. Булгакова стали не сразу⁹². Первая диссертационная работа по специальности «журналистика» датирована 2004 годом. М. С. Кривошейкина классифицировала

⁹⁰ Сборник «Похождения Чичикова» (1990) с предисловием его собравшего В. В. Петелина включал тексты, публиковавшиеся в 1919-1924 гг. в газетах «Грозный», «Коммунист», «Бакинский рабочий», «Гудок», «Накануне», «Рабочий», «Вечерняя Москва», «Петроградский рабочий», журналах «Рупор», «Железнодорожник», «Дрезина» – 109 названий. Большинство произведений – фельетоны. Второй сборник в той же редакции «Колесо судьбы» вышел тоже 1990-м г., в том же издательстве «Современник», в аналогичном графическом дизайне, что позволяет думать об этих книгах как о двухтомнике. Определяя концепцию первого, В. В. Петелин констатировал: «В этом томе *впервые (выделение наше – Т.В.)* собраны все известные повести, очерки, рассказы, фельетоны Михаила Булгакова, написанные им в 1919–1924 годах. Кое-что безвозвратно утрачено, кое-что еще не найдено. День за днем, год за годом пройдет перед читателем вся творческая жизнь художника слова в строго хронологической последовательности». См.: Петелин В. В. Часы жизни и смерти // Булгаков М. А. Похождения Чичикова. М., 1990. С. 60. Хронологическую последовательность составил сборник и автор вступительной статьи подтверждает указанием даты и места (газеты/журнала) первой публикации. В 1995–2000 гг., под редакцией В. В. Петелина вышло десяти томное собрание сочинений М. А. Булгакова. И тот же принцип – хронологический был соблюден в публикации приложений, вариантов текстов. Иное основание – тематика определяет концепцию восьмитомника, составленного В. И. Лосевым (СПб.: Азбука, 2011). В нем фельетоны «Грядущие перспективы» (1919) и «В кафе» (1921) даются в первом томе, имеющем условное название «Белая гвардия», а фельетон «Неделя просвещения», написанный двумя месяцами позже фельетона «В кафе» и опубликованный во владикавказской газете «Коммунист», – во втором томе, условно сатирическом, в который вошли повести «Собачье сердце», «Дьяволиада», др., написанные в Москве. Третий том объединил разные по модусу тексты, но с одним общим «жанровым» основанием – «записки»: «Записки юного врача», «Записки на манжетах», «Записки покойника». Сюда же включены фельетоны разных лет то под рубрикой «записки», то как «путевые заметки».

⁹¹ Во втором томе этого собрания сочинений, где представлены сатирические произведения, опубликованы фельетоны лишь московского периода (1921–1934 гг.).

⁹² Недооценка или незнание фельетонного массива в творчестве Булгакова приводит, порой, к неверным или поверхностным заключениям. Так, Ж.-Ф. Жаккар призывает по-новому взглянуть на «Дьяволиаду», полагая, что «исторически она является первым камнем того громадного сооружения, которым станет «Мастер и Маргарита». См.: Жаккар Ж.-Ф. О зеркальной структуре повести «Дьяволиада» Михаила Булгакова // Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. М., 2011. С. 325. Не отрицая гипотезу Ж.-Ф. Жаккара в принципе, уточним, что впервые образы-мотивы «нехорошей квартиры», «квартирного вопроса», «фальшивой бумажки», огня, как очищения, и пожара как наказания, персонаж Аннушка-Чума, впервые появляются в фельетонах «№13 – Дом Эльпит – Рабкоммуна» (1922), «Москва краснокаменная» (1922), «Торговый ренессанс» (1922), «Столица в блокноте» (1922-1923), «Сорок сороков» (1923). «Вопрос о жилище» (1924).

фельетоны, опубликованные в газетах «Гудок» и «Накануне» (1922–1926 гг.) на идейно-тематическом основании, убежденная в том, что невозможно сопоставлять художественно-публицистические тексты с художественными⁹³. При этом она замечает, и с этим нельзя не согласиться, что «булгаковский фельетон ближе по своей структуре к традиционному безадресному фельетону XIX века, что не случайно. Хотя Булгаков в журналистику пришел после революции, несомненно, его взгляд на характер и место фельетона в газете формировался под воздействием старой школы»⁹⁴. К газетным публикациям М. А. Булгакова обращался и П. В. Кузнецов, изучавший своеобразие фельетона 1920-х годов на примере трехсот текстов разных авторов в газете «Гудок». Среди просмотренных были и булгаковские, в связи с которыми отмечено, что благодаря ощутимому художественному компоненту, они «могут быть интересны современному читателю»⁹⁵. Фельетоны московской поры в сопоставлении с сатирическими повестями 1920-х гг. попали в поле зрения автора литературоведческой диссертации А. Ф. Петренко⁹⁶. Исследуя комическое в них, он отмечает использование автором гоголевских сюжетов и тем, зооморфизацию и гротеск щедринской природы. Три диссертационных сочинения, касающихся фельетонов М. А. Булгакова, – это не много. И поэтика булгаковских фельетонов в них не рассматривалась.

Отметим, изучение публикаций М. А. Булгакова в периодической печати, его прозы и драмы развивается параллельными путями. До сих пор никто не заметил оснований, их сближающих⁹⁷. О наличии таких оснований заставляет думать почти одновременное их появление, что было обусловлено природой его таланта, широким диапазоном его реализации.

⁹³ Кривошейкина М. С. Жанр фельетона в журналистском творчестве М. А. Булгакова (период работы в газетах «Гудок» и «Накануне») : дис. ... канд. филол. наук : 10.00.10. Тверь. 2004. С. 22.

⁹⁴ Там же. С. 22.

⁹⁵ Кузнецов П. В. Свообразие фельетонистики 1920-х гг. в газете «Гудок» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. М., 2011. С. 71.

⁹⁶ Петренко А. Ф. Сатирическая проза М. Булгакова 1920-х годов: Поэтика комического : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Пятигорск, 2000. 201 с.

⁹⁷ Следует отметить одно исключение – замечание театроведа А. М. Смелянского. Он первым обратил внимание на то, что уже в фельетонах М. А. Булгакова намечаются черты поэтики будущего драматурга. По его наблюдению, многие его фельетоны представляют собой или включают драматические сценки: «Без всякого авторского присутствия, которое выражается только в пояснительных, служебных ремарках, воссоздается фантастический, разметанный в куски быт во всем богатейшем спектре живых голосов и типов времени. Бытовое действие чаще всего разворачивается в пределах театрализованного пространства, – отмечает он. – В сущности, большая часть фельетонного массива построена по этюдному методу, известному режиссерам». См.: Смелянский А. М. Михаил Булгаков и Художественный театр. М., 1989. С. 43.

Как выше отмечалось, публикации ранних произведений М. А. Булгакова сразу обнаружили проблему их номинации. В. И. Лосев понимает текст «В кафе» (январь, 1920) как очерк⁹⁸, а В. В. Петелин помещает его в первый том собрания сочинений в 10-ти томах с маркировкой «рассказ»⁹⁹. Самый первый художественно-публицистический текст М. А. Булгакова «Грядущие перспективы» М. О. Чудакова квалифицирует то как фельетон, то как рассказ¹⁰⁰. Б. С. Мягков в пределах одной главы называет его то памфлетом, то эссе, то статьей¹⁰¹. Напомним, сам М. А. Булгаков в «Автобиографии» назвал его рассказом, но, как заметила М. О. Чудакова, у него были причины скрывать первую публикацию¹⁰². Самое распространенное, встреченное нами, обозначение текстов московских циклов «Сорок сороков» и «Столица в блокноте» – очерк-фельетон.

Отметим, что и сам М. А. Булгаков, называвший себя в письме Правительству 1930 г. *МИСТИЧЕСКИМ ПИСАТЕЛЕМ*¹⁰³, сделал кое-что для дезориентации своих исследователей: он давал основания для разных жанровых определений своих произведений.

⁹⁸ «Очерк «В кафе» важен, прежде всего, как свидетельство того, что Булгаков широко публиковался в белогвардейских газетах в конце 1919 – начале 1920 г. о чем он сообщал в своих письмах родственникам», – пишет в комментариях В. И. Лосев. См.: Лосев В. И. В поисках рая. Комментарии // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег / М. Булгаков. СПб., 2011. С. 623.

⁹⁹ В том же первом томе Собрания сочинений Михаила Булгакова в 10-ти томах под редакцией В. В. Петелина, где собраны ранние повести, рассказы, очерки, фельетоны, написанные автором в период 1919–1924 (до марта) годах, «Грядущие перспективы» (1919) имеют жанровое определение «эссе», «Неделя просвещения» (1922) названа рассказом, а «Торговый ренессанс» (1922) – статьей. См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 10 т. М., 1995. Т. 1. 469 с.

¹⁰⁰ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 119–127.

¹⁰¹ Мягков Б. С. Фельетоны М. Булгакова: их герои и прототипы (На примерах последних театральных фельетонов писателя) // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты, поэтики, эстетики, философии. Самара, 1994. С. 10–24.

¹⁰² Определение «Грядущих перспектив» как *рассказа*, опубликованного 13/26 ноября 1919 г., М. О. Чудакова, которая первой обнаружила это произведение, объясняет осторожностью писателя. «Пять лет спустя, в октябре 1924 года, в короткой автобиографии, предназначенной для печати, Булгаков опишет, обдуманно затемняя конкретности и сохраняя какие-то важные ему самому черты подлинности, момент начала своей печатной жизни...<...> Тьма неизвестности покрывает и город, и название газеты, и содержание *рассказа*. Скорее всего, речь идет именно о *статье* «Грядущие перспективы»; *жанр рассказа* выглядел в 1924 году более безобидно – при упоминании о печатании в 1919 году» (курсив мой – Т.В.). Владикавказ в ту пору был под властью Вооруженных сил Юга России (ВСЮР), возглавляемых генералом А. И. Деникиным». См.: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 124. Б. В. Соколов уверенно и однозначно называет «Грядущие перспективы» *фельетоном*, «единственным произведением, где Булгаков смог открыто выразить свои взгляды на дальнейшую судьбу России и на большевизм» (Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 172).

¹⁰³ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 446. Выделение в цитате принадлежит М.А. Булгакову.

По-разному представил М. А. Булгаков существование близкого ему героя, его «труды и дни» 1919-21 гг. не только в художественных текстах, созданных в московскую пору (в «Записках на манжетах» 1922, 1923; «Богеме» 1925; в пьесе «Багровый остров» 1928 г.), но и в эго-документах (в письмах родным, в Автобиографии 1924 г.). Дело в том, что об интересующих нас моментах в последних он пишет как *о результатах жизни*, сглаживая какие-то детали в силу личных и политических обстоятельств. Эго-материалы М. А. Булгакова более эпичны, чем названные его художественные вещи. Последние представляют напряженную лирическую процессуальность проживания важных моментов жизни безымянным я, и вследствие этого предполагают более высокую степень его автобиографичности.

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

Но в разных своих текстах он связывает начало творческой работы героя с автобиографическими чертами то с пьесой, то с фельетонами, то с тем и другим почти без временного зазора. «Записки на манжетах» ¹⁰⁴ сразу представляют реальность жизни как бред больного¹⁰⁵, и в нем навязчивую мысль «что мы будем есть? Что есть-то мы будем?! ... Я с ума схожу, что ли? ... Отчаяние. Над головой портянка, в сердце черная мышь»¹⁰⁶. И в этом состоянии отчаянного полубреда

¹⁰⁴ «Записки» датируются самим автором в первой публикации 1920–1921 годами, дополняются в 1923, 1925 годах. См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 598.

¹⁰⁵ Экспрессивность письма, сопоставимая с «Красным смехом» Л. Андреева, усилена напряженностью лирического переживания, реального автобиографического опыта.

¹⁰⁶ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 486–487.

является откуда-то почти ирреальная фигура «помощника присяжного поверенного» с предложением «написать пьесу из жизни туземцев». В «Записках на манжетах» не упоминается предшествующий фельетон как факт биографии героя: сразу как о центральном её событии идет речь о создании пьесы. Сам герой в результате воспринимает её «в смысле бездарности <...> нечто совершенно особенное, потрясающее». Но за неё было заплачено 200 тысяч, и через две недели она уже шла на сцене. И это тоже воспринимается почти как бред. Завершается эпизод в каком-то смысле попыткой самооправдания: «писали же втроем: я, помощник поверенного и голодуха»¹⁰⁷. Начало столичной – московской жизни предстает тоже как наваждение, как *мираж* в их выражающих, непонятно что обозначающих словах: «дювлам» («Дювлам»¹⁰⁸. Что же значит-то? Значит-то что ж?»), «худо», «лито», «изо»... В «лито» издавались приказы и сочинялись лозунги, но эта фантастически бессмысленная деятельность давала возможность герою получать паек, деньги – жить. Деятельность нового, непонятного государства проявилась в том, что это самое «лито» как учреждение неожиданно для героя сначала перевели в другое место Москвы, а потом и вовсе ликвидировали «с такого-то числа». «Ликвидировали» для героя возможность поддерживать свое существование на физическом уровне¹⁰⁹. Герой отброшен на начальные позиции. Он «потушил лампу собственноручно и вышел. И немедленно с неба повалил снег. Затем дождь. Затем не снег и не дождь, а что-то лепило в лицо со всех сторон»¹¹⁰.

Комментаторы, думается, справедливо предполагают, что «Богема» сначала входила в состав «Записок на манжетах»¹¹¹. В начале автор называет «Богему» «записками», упоминает тот же важнейший мотив, который объединяет, цементирует в целое разрозненные «записки на манжетах». Он полагает в

¹⁰⁷ Там же. С. 489.

¹⁰⁸ Деталь реальности – афиша, извещающая о двенадцатилетнем юбилее В. В. Маяковского, дана в ряду фантастических деталей советского быта-существования.

¹⁰⁹ Оставили эту возможность, не известно почему, трем особам женского рода: одна обозначена фамилией, вторая – именем, а третья и вовсе все обессмысливающей «котиковой шапочкой».

¹¹⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 508. Слово *снег* выступает в функциях мотива гибели: содержащая его реплика Алексея в первом действии «Дней Турбиных» завершается выделенным в самостоятельное предложение словом «Гроб». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 27.

¹¹¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 602.

«Богеме», что его «*записки* никогда не увидят света ... *грозный призрак голода* постучался в его скромную квартиру»¹¹² (курсив мной – Т. В.). Память снова ведет М. А. Булгакова во Владикавказ, к появлению присяжного поверенного, теперь он назван по фамилии (заметим, туземно-экзотической) – Гензулаев. Ему герой признается в своем бессилии что-либо изменить в своей голодной жизни: все возможности исчерпаны. И в перечислении видов деятельности, за которые он получал деньги, появляется важная информация: «Фельетон в местной владикавказской газете я напечатал и получил за него 1200 рублей и обещание, что меня посадят в особый отдел, если я напечатаю еще что-нибудь, похожее на этот первый фельетон <...> Гензулаев ... меня подстрекнул написать вместе с ним революционную пьесу из туземного быта»¹¹³. Совпадение целого ряда деталей и оценки автором полученного результата¹¹⁴ не оставляют сомнений в том, что в «Богеме» М. А. Булгаков пишет о том же прошлом, которое не отпускает его, как преступление. Он судит себя, пытается оправдаться «призраком голода», и не может на этом остановиться. Здесь дается информация о *фельетоне*, опубликованном раньше работы над пьесой.

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

Интерпретация этого момента М. О. Чудаковой¹¹⁵ может быть дополнена нашей. Вряд ли в самый острый момент решительных боев за Владикавказ белогвардейская газета приняла для публикации *рассказ* как собственно литературное, нейтральное в политическом отношении произведение. Это мог

¹¹² Там же. С. 466.

¹¹³ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 466–467.

¹¹⁴ «Мы её написали за 7/2 дней, потратив, таким образом, на полтора дня больше, чем на сотворение мира. Несмотря на это, она вышла еще хуже, чем мир. Одно могу сказать: если когда-нибудь будет конкурс на самую, бессмысленную, бездарную и наглую пьесу, наша получит первую премию...». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М. 1989. Т. 1. С. 467.

¹¹⁵ Чудакова М. О. полагала (сноска 17), что *рассказом* Булгаков назвал текст в целях конспирации, скрывая его политическую тенденциозность: был уверен, что разыскивать его никто не будет.

быть только текст, определенным образом ориентирующий читателя в политической ситуации. Кроме того, изначальная предназначенность материала для газетной публикации актуализирует его, встраивает в концептуально отформатированный редакцией комплекс текстов, сообщает ту остроту содержания, которой автор изначально, может быть, и не предполагал (хотя случай с М. А. Булгаковым предполагал определенность позиции).

Определение «рассказ» в Автобиографии не меняет существа дела: текст в газете, издаваемой белыми, публиковался в функциях *фельетона*.

М. А. Булгаков это, если даже не осознавал, то явно ощущал. Потому и прописал отчетливо в «Богеме» – написал *фельетон*, опубликовал в газете, получил плату, указал сумму – 1200 рублей. В этом коротком фрагменте важна одна тонко введенная деталь, которой писатель осознанно микширует свою действительно первую публикацию¹¹⁶, - явно сбивая временные рамки, уводит её в тень опубликованных, видимо, уже и при советской власти фельетонов. Герой сообщал Гензулаеву об угрозе-обещании в случае публикации чего-нибудь похожего «на этот первый фельетон посадить в особый отдел». М. А. Булгаков усиливает акцент на этой информации, переводя разговор из сообщения в диалог:

– За что? (Гензулаев испугался. Оно и понятно. Хотят посадить – значит, я подозрительный.)

– За насмешки¹¹⁷.

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

В более раннем тексте, в письме двоюродному брату и другу – К. П. Булгакову еще из Владикавказа при власти белых он пишет 1/19 февраля 1921 г.: «Около года назад я писал тебе, что я начал печататься в газетах. *Фельетоны мои шли во многих кавказских газетах... потом на сцене пошли мои пьесы* (курсив мной – Т. В.). Сначала одноактная юмореска «Самооборона», затем

¹¹⁶ Её анализ в разделе 1.3 покажет отсутствие в первой публикации комических компонентов.

¹¹⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 467.

написанная наспех, черт знает как, 4-актная драма «Братья Турбины»... Бог мой, чего я еще не делал: читал и читаю лекции по истории литературы, ... вступительные слова и проч. проч.»¹¹⁸. Отметим, что в перечне форм деятельности в личном письме отсутствует *рассказ*, о котором как о первом произведении сообщается в официальной Автобиографии. Более того, в информации о *фельетонах* и *пьесах* сообщается в множественном числе. Из последних в письмах родным он упоминает не только «Самооборону», «Братья Турбины», но и пьесу «Парижские коммунары» (в апреле 1921 г. сестре – Н. А. Булгаковой-Земской); в качестве лучшего своего драматического произведения называет комедию-буфф «Вероломный папаша» («Глиняные женихи») в письме другой сестре; и ей же отправляет последний «фельетон» «Неделя просвещения» как «образчик того, чем приходится пробавляться»¹¹⁹.

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

1.3 Поэтика ранней прозы М. А. Булгакова 1919–1920 гг.:

«Грядущие перспективы», «В кафе», «Неделя просвещения»

Внимание к ранним текстам М. А. Булгакова, им самим называемым то рассказами, то фельетонами, обусловлено двумя причинами. Первая в том, что эти тексты владикавказского периода практически не были предметом

¹¹⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 391.

¹¹⁹ Там же. С. 395, 397.

специального анализа, тем более с точки зрения поэтики. Внимание немногих исследователей сосредоточено, как правило, на фельетонах московского периода, особенно опубликованных в газете «Гудок», известной составом талантливых сотрудников – в будущем известных писателей¹²⁰. Таким образом, в поле зрения литературоведов и историков журналистики не включаются истоки творчества М. А. Булгакова, формирование характерных черт его поэтики. Это и определило нашу задачу в этом разделе – рассмотреть дошедшие до нас ранние тексты будущего писателя в плане организации их выразительных возможностей.

Насколько известно сегодня, М. А. Булгаков начинал с публицистического фельетона «Грядущие перспективы» в белогвардейской (на тот момент) газете «Грозный» (ноябрь, 1919). Свое первое произведение, ощущая его отчетливо социальную направленность (и очень рассчитывая в условиях своего существования на его оплату), он отнес в газету «Грозный». (Опубликовано 13/26 ноября 1919 г.) Эта дата важна в связи с политической ситуацией: с начала ноября 1919 г. началось отступление Вооруженных сил России под властью Д. И. Деникина, оно завершилось полным разгромом в марте 1920 г.

Исходная ситуация «Грядущих перспектив» – с очевидностью приближающееся поражение защитников России со стороны белых. Гибель всего, что с этим было связано, осмысливается автором как беда¹²¹. В терминах концепции В. Я. Проппа – это ситуация нанесения вреда, и герой (народ и сам автор) должны пройти испытание, чтобы восстановить мир. Такой ракурс интерпретации позволяет думать, что М. А. Булгаков, вступая на литературное поприще, видимо, непроизвольно обращается к традиции, усвоенной им с детства, и первый его опубликованный текст сохраняет следы памяти о фольклорных истоках, которые служили основанием литературной формы фельетона в XX веке.

В «Грядущих перспективах» он размышляет о судьбе России, которая находится в состоянии Гражданской войны. Сравнивает положение дел на Родине, где «много пролито крови» и еще предстоят сражения, с судьбой Европы,

¹²⁰ В пору работы М. А. Булгакова в российской газете железнодорожников ее литсотрудниками служили Ю. Олеша, В. Катаев, И. Ильф, Е. Петров, Д. Бедный, К. Паустовский, М. Зощенко.

¹²¹ Своего рода «Комедия о беде Государству Московскому», по одному из рабочих названий пьесы «Борис Годунов» А. С. Пушкина.

вышедшей из Первой Мировой войны и уже начинающей восстанавливать мирную жизнь. И, как справедливо замечает М. О. Чудакова, «итоги пережитого автором за истекшие два с половиной года (с 1917 г. – Т. В.) окрашены мрачными ожиданиями», а грядущие перспективы рисуются в тонах безнадежных¹²². В качестве главных мотивов «Грядущих перспектив» она называет вину и расплату. «Два понятия главенствовали в этой первой известной сегодня статье Булгакова – “безумие” и “плата”»¹²³. В качестве основания своего понимания она цитирует текст публикации: «Нужно будет платить за прошлое неимоверным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном и в буквальном смысле слова. Платить за безумие мартовских дней, за безумие дней октябрьских, за самостийных изменников, за развращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станками для печатания денег... за все! И мы выплатим»¹²⁴.

В «Грядущих перспективах» автор выступает от имени своего поколения – поколения, потерявшего свою Россию, передает боль, остроту переживания момента.

Несмотря на отсутствие комического, «Грядущие перспективы» можно считать фельетоном: текст организуется публицистической насыщенностью, свойственной фельетону. В нем выражена предельно обнаженная гражданская позиция автора. Его не заслоняет маска множественного числа в местоимении «мы»: личность, индивидуальность проступает на первый план в стилистической организации текста. Публицистический пафос и авторское «я» передается не только вербальными, но синтаксическими средствами художественной выразительности: лексическими повторами, композиционными стыками, инверсиями, риторическими вопросами.

Забота художника ощутима и в организации текста как целого: отчетливо выделяются зачин, развитие, кульминация, концовка. Все это говорит о том, что художественная составляющая фельетона для М. А. Булгакова была чрезвычайно важна. В последующих его текстах она будет нарастать за счет беллетризации сюжета.

¹²² Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 120.

¹²³ Там же. С. 120.

¹²⁴ Булгаков М. А. Похождение Чичикова: повести, рассказы, фельетоны, очерки 1919-1924 гг. М., 1990. С. 64.

Уже в зачине «Грядущих перспектив» можно видеть дробление высказывания на абзацы-предложения, выделение кратких фрагментов в отдельные строки, усиление крайнего эмоционального состояния множеством восклицательных и вопросительных знаков, а также не однократно повторяющимся противопоставлением благополучного Запада разоренной войной России. Создается экспрессивно выраженное чувство потерянного мира, тревоги и безнадежности положения русского человека. Это ощущается в любом фрагменте, в том числе, и в следующем:

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

Эта мысль настойчивая.

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

Она проста: а что же с нами будет завтра?

Появление ее естественно.

Мы проанализировали свое недавнее прошлое. О, мы очень хорошо изучили почти каждый момент за последние два года. Многие же не только изучили, но и прокляли.

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

Не видеть!

Остается будущее. Загадочное, неизвестное будущее.

В самом деле: что же будет с нами?¹²⁵

С вопросом «что же будет с нами», который звучит рефреном, стягивая содержание фельетона, – вопросом экзистенциального свойства, связано выражение авторской позиции в ранней публицистике М. А. Булгакова.

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

¹²⁵ Булгаков М. А. Похождение Чичикова: повести, рассказы, фельетоны, очерки 1919–1924 гг. М., 1990. С. 62.

Если в «Грядущих перспективах» концепированный автор (по Б. О. Корману) максимально близок автору биографическому, то уже в фельетоне «В кафе» ощутима некоторая дистанция между автором и рассказчиком. Несмотря на то, что М. А. Булгаков наделяет героя фактами своей биографии, герой фельетона – похож на него, но другой. Особенность булгаковского письма в том, что голос рассказчика вбирает в себя и голос автора. Эту характерную черту булгаковской поэтики на примере более поздних, «гудковских» фельетонов отмечала Е. И. Орлова. Но, видимо, такова особенность авторского дарования – полифония голосов проявляется уже в ранней прозе, в небольшом по объему тексте.

Сравнение первых беллетризованных булгаковских фельетонов дает возможность увидеть, как нарастают в них компоненты художественной выразительности в организации целого, как экспрессия уходит в наблюдение, публицистика – в художественный анализ с введением дополнительного голоса, дополнительной точки зрения. В первом фельетоне М. А. Булгакова еще заметно явное и неявное влияние Н. В. Гоголя и В. М. Дорошевича – один оказывается близок способностью героев фантазировать до завиральных идей, другой – короткой строкой, придающей динамизм тексту. Но уже проявляется и такая черта его собственной манеры – склонность к театрализации, диалогизации прозы, которая потом станет отличительной чертой поэтики прозы и не только фельетонной.

В экспозиции через описание кафе М. А. Булгаков метафорически рисует образ терпящей бедствие, воющей России: пол грязный, столики липкие, оркестр из трех музыкантов играет «неопрятно» – разухабисто. На всей обстановке – печать разлада, разрушения привычного, устоявшегося миропорядка. Эта Россия, о которой болит душа М. А. Булгакова, противопоставлена респектабельной Европе, показанной метонимически, через деталь – кофе по-варшавски.

Этот кофе пьют посетители того же кафе – военные, дамы и «рослые, румяные, упитанные» штатские. За ними наблюдает герой фельетона, чьими глазами и читатель видит убогую обстановку кафе и его посетителей. Рассказчик – человек штатский, но носящий в данный момент английскую шинель, уже

воевавший и пострадавший за Россию. Выяснится, что он тоже любит уют, мягкие диваны и кофе по-варшавски, но вынужден пить «желтую жидкость» и есть «сухое пирожное».

С одной стороны, этот герой-рассказчик идейно и духовно близок автору-повествователю «Грядущих перспектив». Он так же мучительно переживает трудный для Родины исторический момент. Его, фронтовика, возмущают досужие разговоры метонимически неодушевленных «лакированных ботинок» о положении дел на фронте и тяготах войны, и особенно то обстоятельство, что эти люди с румяной и упитанной внешностью сидят в тыловом кафе. Но в отличие от автора-повествователя «Грядущих перспектив», открыто призывающего дать отпор отрядам Троцкого, герой-рассказчик «В кафе» смел только в своих фантазиях. Все обличительные речи, едкие саркастические замечания, ирония, насмешка в адрес «румяных и упитанных» остаются невысказанными – выражены в сослагательном наклонении («Что было бы, если я внезапно чудом, как в сказке, получил бы вдруг власть над всеми этими штатскими господами»?¹²⁶).

Проявление комического в фельетоне связано с контрастом действий и намерений героя-рассказчика. События разворачиваются в двух планах: реальном и вымышленном. Реальность подчеркивается назывными предложениями, похожими на ремарки, фиксирующими статику, состояние: «Кафе в тыловом городе. Покрытый грязью пол. Туман от табачного дыма»¹²⁷. В это лишенное гармонии пространство входит герой-рассказчик, его музыкальный слух оскорблен несбалансированным, вульгарным звучанием оркестрика, состоящим из скрипки, виолончели, пианино - инструментов, музыка которых ассоциируются с чем-то душевным и возвышенным. Мысленная констатация дисгармоничности музыки и интерьера отличает рассказчика от других посетителей. В остальном своими действиями он ничем не выделяется от них: делает заказ официантке, сидит за столом, пьет чай и слушает разговоры вокруг, потом расплачивается и уходит.

¹²⁶ Булгаков М. А. В кафе // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег / М. А. Булгаков. СПб., 2011. С. 24.

¹²⁷ Там же. С. 23.

В реальном событийном плане нет поступков, локальных событий, следовательно, и поводов для проявления фельетонной сущности. Зато реальность мыслительной деятельности, фантазии героя такую возможность дает. В качестве выразительного сигнала сначала выступает ирония «в высоких регистрах». На любезность посетителя буфетчица, как ему кажется, отвечает молчаливым презрением: «Возвращается с таким видом, будто делает мне одолжение»¹²⁸. Герой-рассказчик, заметив за соседним столиком респектабельных посетителей, начинает прислушиваться, но слышит только обрывки разговора: «Ростов... паника... Ростов... конница»¹²⁹. Однако в нем уже зреет неприязнь к ним: мужчин он редуцирует до лакированных ботинок, и метонимия здесь явно окрашивается в сатирические тона. Ирония в отношении к даме выражена через характеристику её интонации: говорит томно.

Развитие ментального сюжета связано с размышлениями героя, в которые вовлекается и читатель. Именно к читателю обращены слова рассказчика: «Фантазия моя начинает играть». Организация текста фельетона «В кафе» напоминает одноактную пьесу с пространными ремарками. Поэтому возможно употребление термина «действие» не в собственно драматургическом, театральном смысле, но в смысле близком. Уже в раннем фельетоне проявилось драматургичность мышления М. А. Булгакова: его склонность по-своему театрализовать прозу. Видимо, эту особенность он сам отнесет к чертам своего писательского дара, сравнив с правой и левой рукой пианиста.

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

¹²⁸ Булгаков М. А. В кафе // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег / М. А. Булгаков. СПб., 2011. С 23.

¹²⁹ Там же. С. 24.

– Пойдемте со мной!

– Куда? – изумленно спросил бы господин.

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

– Это делает вам честь.

– Идемте со мной, я дам вам возможность записаться немедленно в часть. Там вам моментально дадут винтовку и полную возможность проехать на казенный счет на фронт, где вы можете принять участие в отражении

ненавистных всем большевиков.¹³⁰

Комизм этого эпизода совершенно драматургической природы – читатель (он же потенциальный зритель) должен услышать и мысленно увидеть то, что случилось у столика, из контекста понять, какие отношения связывают действующих лиц. Другими словами, читатель, как бы становящийся зрителем, вовлекается в действие, ибо он «считывает» отношения героев, которые выражены в невербальной форме – в предполагаемых жестах, мимике, манере поведения, интонациях. Более того, разговор предполагает быструю реакцию его участников и быстро меняющееся настроение. Сначала герой-рассказчик подчеркнуто серьезен, свое возбуждение и даже раздражение он прячет под преувеличенной вежливостью. «Лакированные ботинки» явно растеряны и отчасти напуганы неожиданной «атакой» со стороны такого же посетителя кафе. Штатский не знает, чего ждать от человека, который настойчиво предлагает ему поехать на фронт за казенный счет. Он, безусловно, улавливает ироничность интонации и даже сарказм в голосе человека в английской шинели.

Со своей стороны, рассказчик описывает ожидаемую реакцию на его «любезное» предложение как комический номер: господин в лакированных ботинках бледнеет на глазах и давится пирожным; едва проглотив, начинает несвязно бормотать. Из его лепета следует, что «румяный и упитанный» штатский оказывается больным. Заметим, мотив мнимого больного весьма распространен в балагане. Ряд описаний выглядит ремарками или репликами «в сторону», то есть на зрителя.

¹³⁰ Булгаков М. А. В кафе // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег / М. А. Булгаков. СПб., 2011. С. 24.

Целый абзац саркастических замечаний о болезни цветущего господина, которые адресованы, прежде всего, возможным зрителям, оформлены, как реплики «в сторону». Чтобы показать степень неверия рассказчика в предлагаемую версию болезни, М. А. Булгаков использует прием усиления комического эффекта за счет утروения оценочных наречий, усиления их в названиях болезней, характеризующих «его» состояние: «Отчаянно, непоправимо, неизлечимо вдребезги болен! У него порок сердца, грыжа и самая ужасная неврастения»¹³¹.

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

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

Используя этот прием гоголевской сатиры в описании поведения Хлестакова, Ноздрева, Булгаков выставляет в таком же комическом виде, как и «лакированные ботинки», героя-рассказчика как защитника Родины. Рассказчик храбр только в своих фантазиях, а ведет себя так же, как и лакированные ботинки, – были бы деньги, он и даму бы угощал, и другого качества кофе пил бы, а, возможно, и жил бы в Варшаве. Герой оказывается героем только в своем воображении. На реальное действие он не решается. Ирония, снимает героический пафос, обращается и на него самого.

¹³¹ Булгаков М. А. В кафе // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег / М. А. Булгаков. СПб., 2011. С. 25.

Кульминация комического в фельетоне почти совпадает с развязкой в момент, когда герой расплачивается за «желтую водичку» (автор указывает точную сумму – 27 рублей) и уходит как проигравший в этом споре с жизнью. Усиление обличительно комического в кульминации обнаруживает, что единственный «защитник» оказался несостоятельным. Защищать Родину некому.

В этом тексте угадываются черты булгаковской биографии. Самоирония смягчает регистр комического, делает его амбивалентным, более того, она отчасти направлена и на читателя, переживающего бурю в тыловом городе. По справедливому замечанию Е. И. Орловой, особенность иронии

М. А. Булгакова в том, что «она часто направлена на самого рассказчика, независимо от степени приближенности его к автору»¹³². Самоирония, уточним мысль исследователя булгаковской журналистики, станет отличительной чертой комического в творчестве писателя в целом.

Еще два важных для дальнейшего творчества М. А. Булгакова мотива – «дым» и «музыка» – обнаруживает фельетон «В кафе». Дым в кафе сигаретный, но его можно воспринимать и как метафору слухов (по пословице «нет дыма без огня»), и как дым реальных пожаров. Эти две семантические линии сойдутся в говорящей фамилии главного героя пьесы «Багровый остров» – журналиста и драматурга Дымогацкого.

Музыкальный фон, введенный в фельетон упоминанием инструментов дворянской культуры придает оттенок парадоксальности происходящему. Музыка будет обязательным элементом картины мира в булгаковской прозе и в его драматургии¹³³. «Музыка – это “грунт” театрального сознания Булгакова, и ее надо рассматривать в плане формирования собственной поэтики», – справедливо полагает А. М. Смелянский¹³⁴.

¹³² Орлова Е. И. Автор – Рассказчик – Герой в фельетонах М. А. Булгакова 20-х годов // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1981. № 6. С. 27.

¹³³ Уместно напомнить жанровый подзаголовок пьесы «Багровый остров» – «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича, с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами» (выделено нами – Т.В.). Музыка в этом семиотическом ряду поставлена первой, до театральных спецэффектов, исполнителей.

¹³⁴ Смелянский А. М. Драмы и театр Михаила Булгакова // Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков. М., 1990. Т. 3. С. 576.

С сигаретным дымом, разухабистой музыкой, с хлопающими входными дверями, с грязным полом и столами связан образ погубленной России. Тыловое кафе с одной стороны, рождает ассоциации с преисподней, с другой – с Ноевым ковчегом, где каждой твари по паре, и каждый хочет спастись. Боль за Родину, ощутимая даже в легко меняющемся пространстве мысли героя, придает фельетону молодого М. А. Булгакова эпический масштаб, выделяет его текст из ряда многочисленных фельетонов-однодневок. Напомним, фельетон «В кафе» был опубликован, когда Владикавказ находился еще во власти белых, и острие критики было направлено на тех, кто так же, как и сам М. А. Булгаков, не принял социалистической революции, то есть, на своих и на себя.

Трагическая тема Гражданской войны, разрушения мира, изложенная фельетонным языком, развернутая через призму иронии и самоиронии, не снижает пафос, напротив, побуждает любить Родину и сражаться за нее. При этом булгаковский фельетон лишен характерной для газеты назидательности, дидактичности. Энергия авторского письма направлена на воссоздание эпической полноты мира: где-то под Ростовом – война, немцы, а в кафе на окраине страны едят пирожные. Но если образ вывихнутого мира нарисован в «Грядущих перспективах» публицистическим пером и не выходит за границы одного текста, то в беллетризованном фельетоне «В кафе», в том числе и благодаря аллюзиям с «Мертвыми душами», «Ревизором», он обретает художественный объем, через ассоциативные связи входит в соприкосновение с образом русского мира гоголевской сатиры. Способ усиления напряжения действия в булгаковском фельетоне тот же, что и в гоголевском «Ревизоре»: что-то неясное, но очень страшное, как две крысы из сна городничего, может настичь каждого.

Соединение лирики и иронии, героического пафоса и сатиры, которое только намечено в фельетоне «В кафе», в последующем станет отличительной чертой не только фельетонов, но и драматургии («Дни Турбиных», «Бег») приведет к созданию отчетливо трагифарсовой выразительности – постоянной в драматургии М. А. Булгакова.

Для понимания нашей темы важно, что между первыми двумя публикациями в газете и третьей, у М. А. Булгакова появились две пьесы: юмореска в одном действии «Самооборона» и «Парижские коммунары». Более того, он сразу увидел их поставленными¹³⁵, почувствовал возможности написанного текста на сцене. Этот опыт был полезен при создании фельетона в сказовой форме «Неделя просвещения». В ней автор «умер в героя», выступая под речевой маской социально, личностно далекого ему героя с сохранением всех характеризующих его особенностей в своеобразном монологе.

В третьем фельетоне, относящемся к владикавказскому периоду, опубликованному уже в советской газете «Коммунист» (1921, апрель) М. А. Булгаков делает следующий шаг в сторону беллетризованного фельетона и драматической формы – обращается к возможностям сказа, отказываясь от корректировки изображаемого в авторском слове¹³⁶. Импульсом для создания «Недели просвещения» послужила биографическая реальность: М. А. Булгаков выступал с докладами о русской литературе перед красноармейцами в рамках подобной «недели».

В этом тексте появляется сюжет – посещение оперы красноармейцами, не имеющими представления об искусстве, тем более о таком элитарном, как опера. Этот сюжет дал возможность М. А. Булгакову обратиться к теме, которая редко в годы Гражданской войны рассматривалась в жанре фельетона, и которой суждено было стать важнейшей в дальнейшем творчестве писателя, – к теме встречи двух культур одного народа, отношений интеллигенции и социальных низов. В творчестве 1920-х годов, в отличие от 1930-х, М. А. Булгаков решал их на материале современной ему реальности, как в прозе («Собачье сердце», «Роковые яйца»), так и в драме («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Багровый остров»).

Комическая составляющая «Недели просвещения» заключается в исходной ситуации: красноармейцев, мечтающих попасть в цирк, посмотреть ученых слонов, массово, в приказном порядке, в целях просвещения отправляют слушать

¹³⁵ Файман Г. С. Местный литератор – Михаил Булгаков (Владикавказ 1920-1921 гг.) // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 211–216.

¹³⁶ В цитируемом собрании сочинений этим текстом открывается раздел «Рассказы и фельетоны» без их дифференциации. См.: Булгаков М. А. Неделя просвещения // Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 211–216.

оперу. Позиция автора здесь лишена фельетонной изначальной однозначности. Он представляет «вывихнутость» мира, в которой никто не виноват. Военком направляет бойцов Сидорова и Пантелеева в театр не в наказание, а «для удовольствия»¹³⁷: на него возложена миссия – организовать культурный досуг неграмотных бойцов с целью их просвещения. Отказаться от оперы и пойти в цирк, где они были намерены провести увольнительную, красноармейцы не могут – приказ командира лишил их возможности выбора. Но в новой для себя ситуации они ведут себя так же, как если бы пошли в цирк: для усиления удовольствия они покупают семечки и с ними идут в оперу.

Автор явно сомневается в эффективности результатов такого просвещения. Принцип противопоставления театра цирку становится стержневым в сюжетно-композиционной организации фельетона. Но объекта осмеяния в фельетоне нет. Поводом не столько осмеяния, сколько сомнения становится метод насильственного приобщения к искусству. Но как ни парадоксально, он срабатывает, ведет к планируемому командиром результату.

История излагается от имени красноармейца Сидорова. Сказовый прием дает возможность для создания массы комических эффектов и, по сути, драматургического представления – ролевого поведения героя. Наивность восприятия всего, что он видит, слышит в театре, подчеркнута способом изложения¹³⁸. Для М. А. Булгакова здесь принципиально важно речевое поведение героя – оно определяет все пространство текста, демонстрируя драматургический потенциал прозы.

¹³⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 211–216.

¹³⁸ Реакция красноармейца Сидорова, человека деревенского, неграмотного, сопоставима с реакцией не только ряда героев из рассказов М. Зощенко 1920-х гг., но и Наташи Ростовской, попавшей первый раз в оперу. В том и другом случае описывается то, что бросается в глаза людям, не понимающим условности оперного театра. Наташа видит декорации – картонные деревья и дыру в полотне вместо луны, толстых мужчин и женщин, которые поют. И ее это зрелище своим несовпадением с реальностью отталкивает как фальшь. В отличие от толстовской героини, которая не пытается проникнуть в суть представления, герои фельетона М. А. Булгакова эмоционально подключаются к оперному спектаклю. Они слышат музыку, фиксируют ее развитие на своем языке («жалобно, тоненько играют скрипки», «за скрипками на дудках, а за дудками на барабане», «оркестр нажаривает», «гром пошел по всему театру, а потом, как рявкнет с правой стороны...»). Они улавливают сюжетную линию и пересказывают её, интерпретируя по-своему действия героев («Среди прочих Альфред. Тоже пьет и закусывает. И оказывается, влюблен он в эту самую Травиату. Но только на словах этого не объясняет, а все пением, пением». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 213–214. Красноармейцы сопереживают героям, тогда, как у Наташи непонимание сути оперного искусства вызывает только раздражение и отторжение.

Как человек другой культуры, герой «Недели просвещения» по-своему не глуп. Кульминации фельетон достигает в момент, когда он, по-крестьянски хитроумный, в надежде на то, что «ученых» не отправляют слушать оперу, и впредь можно будет ходить не в оперу, а в цирк, заявляет военному, что готов учиться грамоте. И в процессе не представленного обучения, что-то с ним произошло, он почувствовал себя другим человеком. Рассказ заключается его торжеством: «Ну, походил я в нее (в школу – Т. В.), и что вы думаете, выучили-таки! И теперь мне черт не брат, потому я грамотный!»¹³⁹. Финал «Недели просвещения», по сути, открыт, многозначен: не известно, на что торжествующий, уверенный в себе Сидоров употребит свою грамотность.

В сказовой речи героя проявляется свойственная народному творчеству амбивалентность оценок. Но и отношение автора к героям никогда не окончательно, все время корректируется ориентацией на результат. В этом фельетоне у М. А. Булгакова даже командир не является объектом сатиры: он выполняет задачу просвещения своих красноармейцев, как её понимает, по-своему заботится о них. Тем более, что он достигает цели: в логике сюжетного развития поход в оперу дал толчок мысли героя-рассказчика: он придумал, как в следующий раз как избежать посещения театра, и в результате он обучился грамоте. Таков парадоксальный итог недели просвещения.

В последнем предложении высказывает специфическое в лексиконе автора словечко «чёрт». С одной стороны, оно входит в ряд поговорок, фразеологизмов, характерных для языка народной среды, является метафорическим синонимом слов «удалец», «молодец», «все нипочем». С другой, черт – знак нечистой силы, власти другого мира. В дальнейшем inferнальные мотивы, прием дьяволизации советской действительности станут отличительной чертой поэтики не только ряда фельетонов начала 1920-х гг., но и романа «Мастер и Маргарита».

Отметим, что уже в раннем фельетоне (обычно «Неделей просвещения» открываются сборники фельетонов М. А. Булгакова) появляются важные черты булгаковской поэтики. Наряду с указанным выше мотивом inferнальности

¹³⁹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 216.

ощутим мотив испытания героев театром или шире – культурой; активно используется музыкально-литературный контекст¹⁴⁰, который ведет к обобщениям, выходящим за рамки возможностей публицистического жанра.

Выводы по главе 1

Изученный материал по фельетону позволяет видеть, что наиболее активно он обсуждался в самый продуктивный период творчества М. А. Булгакова. Высказывания в дискуссиях, публикациях 1920-х гг. журналистов-фельетонистов, а также некоторых серьезных ученых свидетельствуют о множестве мнений по его поводу и отсутствии общего основания в качестве жанрового. В русле работ по исторической поэтике определяется рабочее понимание близости фельетона с комическими / балаганными текстами народного творчества. Основание такого сближения – совмещение в том и другом случае функций критики актуальных для социума явлений / лиц создателей текстов и наслаждения своеобразной формой такой критики воспринимающими.

Комическое в разных его градациях и формах проявляется в фельетоне как базовая художественная выразительность, и это предопределяет возможность двойного бытования и, соответственно, разной номинации подобных текстов двух последних веков. Тексты, с особой выразительностью актуализирующие в периодических изданиях проблемы социума для живущих с автором в одном времени читателей, традиционно в XIX–XX вв. определяются как фельетоны. В случаях талантливой воплощения они могут публиковаться и позже в различного рода сборниках, собраниях сочинений, и тогда их фельетонность отступает перед художественной – комической выразительностью. И публикаторами, и читателями они воспринимаются как малая художественная проза (рассказы и др.).

Это позволяет объяснить, почему фельетоны М. А. Булгакова печатаются среди рассказов в собраниях его сочинений, отдельных сборниках; почему и сам он, упоминая о них в письмах разным адресатам, не был строго последователен в обозначении жанра своих газетно-журнальных публикаций.

¹⁴⁰ В фельетоне упоминается не только опера Дж. Верди «Травиата», но и Вторая рапсодия Ф. Листа, которую любил исполнять сам М. А. Булгаков.

Сформированное представление об истоках фельетона в русле балаганных форм на путях их трансформации в литературные авторские модели творчества позволяет объяснить привлекательность этой формы с её свободой использования богатейшего спектра комической выразительности народной культуры для многих крупнейших писателей XIX–XX вв., в том числе и М. А. Булгакова.

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

Между первыми двумя текстами в кавказских газетах и третьим М. А. Булгаков совершенно естественно для него обращается к драматургии. Более того, юмореску «Самооборона» и «Парижские коммунары» автор увидел в постановках Первого Владикавказского Советского театра.

Третья публикация «Неделя просвещения» представляется закономерным завершением линии домосковского периода становления художника. Он обращается к форме сказа, в которой автор выступает в своеобразном монологе под речевой маской человека, во всех отношениях ему далекого.

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

Тот факт, что М. А. Булгаков в кавказскую пору своего творческого пути писал одновременно фельетоны для читающей публики и пьесы для публики в зрительном зале, проливает свет на способ мышления и текстопорождения начинающего автора, ощущающего выразительность диалога, природу разговорного слова.

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

2 Трансформация компонентов фельетона в поэтике пьесы «Багровый остров»

2.1 Поэтика фельетона «Багровый остров»

Фельетон «Багровый остров» опубликован во втором томе пятитомного собрания сочинений М. А. Булгакова под рубрикой «Рассказы и фельетоны». В Примечаниях дается дата создания и информация о том, что в 1927 г. написана пьеса, «истoki которой можно найти в этом *рассказе*»¹⁴¹. В Примечаниях к другому изданию пьесы говорится о том, что пьеса «Багровый остров» «восходит по сюжету к одноименному *фельетону* Булгакова»¹⁴² (в обоих случаях курсив наш – Т.В.). Таким образом, определения произведения и этих серьезных изданиях расходятся, утверждая нас в возможности и необходимости размышлять не столько о его жанре, сколько о широко понятом направлении творчества, развивающем с древнейших времен критические основания балаганных форм народного творчества. Подтверждения этому находим в интервью режиссера Камерного театра А. Я. Таирова, фрагмент которого приведем ниже.

В январе 1926 г. Камерный театр, которому требовалась актуальная современная пьеса, обратился к М. А. Булгакову с предложением написать такую на основе его фельетона «Багровый остров», который был опубликован в газете русских эмигрантов «Накануне» весной 1924 г.

Для темы наших размышлений важно, что не роман, не одну из повестей или других художественных форм предложил театр взять за исходный материал – его заинтересовал именно фельетон. Это свидетельствовало не просто о высокой оценке художественной основы будущей пьесы, но ее драматургического потенциала.

«Фельетон Булгакова “Багровый остров” можно рассматривать как ранний набросок будущей пьесы драматурга Дымогацкого; важнейшие особенности ее содержания, сюжетной интриги и стиля здесь уже налицо», – пишет в Примечаниях к пьесе А. А. Нинов¹⁴³.

¹⁴¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 731.

¹⁴² Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 568.

¹⁴³ Нинов А. А. Примечания к пьесе «Багровый остров» М. А. Булгакова // М. А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 573.

С определением «набросок» согласиться можно, но с той оговоркой, что в замысле у М. А. Булгакова в 1924-м году не было намерения писать на этом материале пьесу¹⁴⁴. Как отмечалось выше, прецедент возник по инициативе театра. И текст фельетона располагал к этому. Драматизация фельетонной прозы, использование диалогов, масок, самоирония, погружающие читателя в игровую стихию, были отличительными чертами выразительности булгаковских фельетонов¹⁴⁵. Они сразу и явно обозначены игровым обозначением жанра («Роман тов. Жюля Верна»), переводчика («С французского на эзопский перевел Михаил А. Булгаков»). Каждое словосочетание здесь воспринимается как градация комического ряда – в советском «*тов.*» рядом с именем Жюля Верна», в «*эзопском*¹⁴⁶» языке, в необычном для русской практики обозначении переводчика – «Михаил А. Булгаков»¹⁴⁷).

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

Среди них первый и очевидный прием этого типа – маски вымышленных авторов с функцией их удвоения на определенных участках действия. Их сближение, порой совмещение делает прозаический текст очевидно игровым.

¹⁴⁴ Не известно, написан ли фельетон по заданию редакции еженедельника «Накануне», выходящего за границей как издание русских эмигрантов или по инициативе М. А. Булгакова, но в фельетонном наследии писателя этот текст стоит особняком. В отличие от большинства его фельетонов, этот не был прямым откликом на злобу дня и по объему текста он превышал краткие публикации в газетах.

¹⁴⁵ Эти черты отмечают А. М. Смелянский и Е. А. Кухта. Последняя называет фельетоны М. А. Булгакова, правда, более поздней, «гудковской» поры «сатирическим театром». См.: Кухта Е. А. Сатирический театр фельетонов М. Булгакова в «Гудке» // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 246–259.

¹⁴⁶ В созданном в духе балагана «эзопском языке» играют, перемигиваются значениями имя известного баснописца Эзопа и не вполне литературное русское слово, которое легко угадывается при замене в устном его звучании *з* на *ж*.

¹⁴⁷ В таком виде имя уже известного реального автора travestировано для этого фельетона непринятой формой написания: нормой было бы два инициала рядом.

Уже в заголовочном комплексе М. А. Булгаков вступает в игру с читателем под маской переводчика романа французского писателя-фантаста XIX века, чрезвычайно популярного в России и в начале XX века¹⁴⁸.

Авторская игра ощутима и в том, что первое название – «Багровый остров» отсылает, с одной стороны, к известному роману Ж. Верна «Таинственный остров», с другой, – к литературной пародии А. П. Чехова «Летающие острова», героем которой стал Ж. Верн. М. А. Булгаков как будто заимствует у А. П. Чехова маску переводчика Ж. Верна («Соч. Жюль Верна, перевод А. Чехонте»), устанавливая тем самым игровые связи между своим текстом и двумя другими текстами (из чеховского в качестве игрового компонента используется заголовочный комплекс как своеобразное указание на имеющийся прецедент).

В сложной системе мотивных и ассоциативных связей в фельетоне проявляется и ряд жюльверновских героев. Среди наиболее запоминающихся – лорд Гленарван, Мишель Ардан, капитан Гаттерас, Паганель, Филеас Фогг. Игру в ассоциации организуют фельетонист М. А. Булгаков, используя известные имена, членение небольшого по объему фельетона на три части, 14 глав (каждой из которой даны названия), как и сближение топосов – затерянного в океане экзотического острова и адресов на материках.

«Эзопский» язык «переводчика Михаила А. Булгакова» сразу дезавуирует жюльверновскую экзотику, «переводит» текст из героического модуса в комический. Океан, где расположен остров, у него назван Тихим ...«за свои бури и волнения», а сам остров – «необитаемым», хотя «населен славными и родственными племенами – красными эфиопами, белыми арапами и арапами неопределенной окраски»¹⁴⁹. Благородный лорд Гленарван не открывает, а присваивает себе остров, попутно наказывая туземцев. Эти детали выводят фельетонную ситуацию за пределы точного адреса, дают возможность более широких обобщений. Однако указание на то, что «Багровый остров» идет в

¹⁴⁸ Маска стороннего наблюдателя-иностранца позволяет, выводя на первый план экзотику *чужого* места, смикшировать в фельетоне свое отношение к революционным событиям. Парадоксально, но в созданной позднее пьесе авторская позиция выявлена более явно в текстах начинающего драматурга Дымогацкого, которого Булгаков наделяет чертами своей биографии (о чем далее).

¹⁴⁹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 411.

переводе «Михаила А. Булгакова» удерживает восприятие читателя в контексте художественно-публицистического творчества писателя знакомой фамилией.

Выразительность текста не оставляет сомнения: в заголовочном комплексе не просто стилизация под Жюль Верна.

Хотя пародию и только пародию увидел в фельетоне и пьесе А. А. Нинов. Он также указывает, что «по стилю фельетон Булгакова близок ранней литературной пародии Чехова "Летающие острова"»¹⁵⁰. Но при этом оставляет фельетон без внимания и только пьесу «Багровый остров» сопоставляет с чеховской пародией «Летающие острова». Комментатор фактически ставит знак равенства между фельетонным приемом и литературным жанром пародии. Хотя функции у них разные. Прием определяется направленностью его на локальное качество предмета фельетона, его задача – укрупнить жизненное явление до карикатурных размеров искажением части. Пародия имитирует, комически заостряя, принципиальные свойства других литературных произведений, например, стиля, жанра, любимых приемов какого-либо автора, направления в целом¹⁵¹. А. А. Нинов, сам того не замечая, говорит о том, что роднит два булгаковских текста с одним названием: драматург в пьесе использовал прием пародии, преимущественно, в непародийных функциях, вне направленности на собственно литературные явления.

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

Удвоение предметов критики обуславливает поэтику фельетона, его сюжетно-композиционную, пространственную организацию, именование героев. Пародийность приемов западной линии создается использованием атрибутов,

¹⁵⁰ Нинов А. А. Примечания к пьесе «Багровый остров» // М. А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 573.

¹⁵¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 289.

отсылающих к экзотике жюльверновских романов. Англичане и французы – люди с белым цветом кожи, наделены именами героев разных романов. Они представляют не просто собирательный образ Европы, но в развитии сюжета также и своеобразной Антанты в отношении к взбунтовавшемуся острову красных эфиопов.

Исходное зерно фельетона составляют семантические перевертыши значений географических названий и имен персонажей. Если герои Ж. Верна – воплощение благородства, отваги, смелости, их ведет в опасное плавание жажда открытий, то в фельетоне европейцами с теми же именами движут интересы коммерции.¹⁵²

Созвучие в двойных именах коренных островитян отсылают к другому автору. Повелитель острова Сизи-Бузи, проходимец при дворе Кири-Куки и особенно военачальник Рики-Тики заставляют вспомнить героев Р. Киплинга, который, как известно, писал о колонизированной Индии. Рядом этих имен Багровый остров уподоблен колонии. Соответственно, отношения между европейцами, прибывшими на остров в Тихом океане, и местным населением строятся как отношения между колонизаторами и «туземцами». И эфиопы, и арапы, и сам Сизи-Бузи с бурным ликованием обменивают бобровые шкуры, слоновую кость, рыбу, яйца, жемчуг на стеклянные бусы, тухлые сардинки, и огненную воду. Сюжетное поражение цивилизованного Запада происходит в кульминационной (отметим знаковое для М. А. Булгакова числительное) 13-й главе¹⁵³ с ироническим названием «Неожиданный финал». Военная экспедиция «корпорации» лорда Гленарвана и Мишеля Ардана к берегам Багрового острова заканчивается не просто убедительным поражением европейцев, но братанием красных эфиопов с армией белых арапов.

Развитие «островного» сюжета связано с другим предметом пародичности¹⁵⁴ – с мифом о революционном преображении острова. Багровым он становится не сразу, а в результате природных и социальных катаклизмов.

¹⁵² В момент проигранного сражения с туземцами за Багровый остров лорд Гленарван переживает из-за упущенной выгоды, сорвавшихся планов получения дешевого жемчуга.

¹⁵³ Этим числом начинается название фельетона «№13. Дом Эльпит – Рабкоммуна» (1922); в 13-й главе появляется Мастер в последнем романе и др.

¹⁵⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 298–290.

В завязке фельетона пики авторской иронии направлены как на правителя острова, так и на островитян, в массе своей ему послушных. Сизи-Бузи замечателен тем, что пьет огненную воду, принимает здравницы в свою честь и посылает карательные экспедиции белых арапов для «приведения эфиопов к одному знаменателю». Перемены в жизни островитян наступают не в силу их сознательных выступлений (они завершились поркой), а в результате внезапного извержения трехсотлетнего вулкана¹⁵⁵. У М. А. Булгакова тема катастрофы на Багровом острове решается иносказательно и потому расширительно. Автор «очищает» территорию острова огнем по аналогии с тем, как В. Маяковский очищал Землю водами Всемирного потопа в «Мистерии-буфф» (1918).

Мотивы «вины и расплаты» за мартовские и октябрьские дни, обозначенные уже в фельетоне М. А. Булгакова «Грядущие перспективы», получает в «Багровом острове» творческое развитие. Трагическую страницу истории России «переводчик Михаил А. Булгаков» по прошествии семи лет травестирует. С одной стороны, он подвергает осмеянию основы демократии западного мира: с помощью выборов к власти приходит пьяница, бездельник и самозванец Кири-Куки. С другой стороны, в качестве объекта травестии оказываются «родные берега»: народные массы показаны как толпа, которой манипулирует самозванец.

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

¹⁵⁵ Деталь интересна совпадением с трехсотлетием дома Романовых, пышно отпразднованным в преддверии революции в 1913 г.

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

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

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

– Ура!!!

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

– А теперь, братцы, вали присягать!

И когда восхищенные эфиопы взвыли:

– К-кому?!!

Кири ответил пронзительно:

– Мне!!!

На сей раз хлопнуло арапов. Но паралич продолжался недолго.

С криком:

– Угодил, каналья, в точку! – военачальник первый бросился качать Кири-Куки ¹⁵⁶.

Бранные слова, которыми толпа награждает бывшего царедворца и нового правителя острова в процессе выборов, могут, с одной стороны, восприниматься в аспектах пародирования поведения массы в момент революционной смены власти, с другой стороны, – как использование сохранившегося в долговременной памяти ритуального обряда инвективы (О. М. Фрейденберг). У М. А. Булгакова хула соединяет выражение восхищения, растерянности и не только в толпе. «Мошенник гениален», – заключает свой репортаж о выборах на Острове корреспондент американской газеты «Нью-Йорк Таймс». И «переводчик Михаил А. Булгаков», смягчая оксюморон, заменяет определение «мошенник» именем: четвертую главу «романа» он озаглавил в том же духе: «Гениальный Кири-Куки».

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

¹⁵⁶ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 414.

Происходящие «со сверхъестественной быстротой» изменения на острове потребовали смены автора: дистанцированного «переводчика» романа сменяет экспрессивный журналист – корреспондент «Нью-Йорк Таймс». С одной стороны, безымянный журналист, появившийся на острове красных эфиопов сразу после «открытия» новой территории лордом Гленарваном, не отделяет себя от толпы. Он в гуще событий. Более того, он сразу прошел «инициацию» – заразился тропическим триппером. С другой стороны, он ведет себя как представитель цивилизованного мира – носитель демократических свобод и ценностей: у него нет имени – аноним. Но его выделяет внешность, поведение человека другой цивилизации – в белых штанах, с трубкой, всегда с записной книжкой. Он умудряется телеграфировать даже с эфиопского острова. Его телеграммы, фиксирующие разные события на острове, можно воспринимать как разновидность любимого балаганного средства – макароническую речь: от «У дураков на острове национальный праздник – байрам» до «Ephior sakatil grandiozni bount. Ostrov gorit, povalnaja tschouma. Gori trupov. Avansom piatsoot. Korrespondent»¹⁵⁷. Телеграмма на латинице сигнализирует о резкой перемене в жизни острова. Пафос и ужас корреспондента снимаются комически сниженным требованием гонорара себе в двух завершающих словах. Адрес сатиры смещается в сторону Европы.

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

С исчезновением корреспондента с Острова тема балагана дает знать о себе фрагментарно. Исчезает со страниц «романа» и Кири-Куки. О нем презрительно вспомнит лишь Рики в Европе, докладывая Лорду о том, что подлец сбежал, бросив соплеменников. Дальше балаганная стихия изредка прорывается в

¹⁵⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 414, 416.

ругательствах Ардана (в упоминании о фланелевых штанах его бабушки), в макаронической речи Гленарвана (в ситуации неумелой стрельбы Гаттераса). И лишь в главе «Непобедимая армада» балаган актуализируется на миг в связи с объявившимся Кири. Бывший правитель Острова пытается повторить ход с выборами, апеллируя к арапам как к своим: «А меня-то, что ж. братцы, забыли? Чай, я ваш. Тоже арап»¹⁵⁸. Но Кири наказан по обычаю туземцев жестоко и бесповоротно, на чем кончается не только его жизнь, но и балаган.

При этом своеобразная театрализации балаганного типа и диалогизация текста сохраняются до конца «романа». Каждая из «глав» «романа Жюль Верна», сохраняя игровой принцип в фельетонном изложении, оформляется как эпизод со своим названием, со сменяющимися декорациями и героями.

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

«Багровый остров» – фельетон 1924 г и пьеса 1927 – 1928 гг. с тем же названием отделены временем, разнообразным опытом жизни страны и самого автора, в том числе и созданием ряда произведений, принесших ему известность (романа «Белая гвардия», пьес «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», др.). Факт сохранения названия фельетона в драме позволяет думать о прямом указании автора на их внутреннюю связь, на их восприятие как своеобразной «двойчатки». Он явно

¹⁵⁸ Булгаков много раз достаточно тонко обыгрывает слово *арап*, используя не только прямое, но переносное значение (плут, мошенник), закрепившееся в выражении «брат на арапа». В том же 1924 г. это же значение обыгрывает В. Маяковский – в «Юбилейном» читаем: «Вот арап, а состязается с Державиным!»

использовал в новом качестве что-то от содержания и выразительности одного произведения в другом. Это и определило задачу исследования следующего раздела – выявить трансформации компонентов фельетона в пьесе 1928 г. М. А. Булгакова.

2.2 Трансформация фельетона в действии пьесы «Багровый остров»

Через два года после публикации фельетона, вернувшись к «островному» сюжету, М. А. Булгаков трансформировал его в драматической форме, но сохранил обозначение балаганной природы в заголовочном комплексе.

В процессе обсуждения режиссера Камерного театра с драматургом была достигнута договоренность о пьесе, на основе которой можно было создать «современную буффонаду... широкое, народное балаганное представление», – приводит текст интервью с А. Я. Таировым газета «Вечерняя Москва» от 07 сентября 1926 г.¹⁵⁹ Сам автор на титульном листе пьесы, отданной в Камерный театр, определит её как драматический памфлет¹⁶⁰; литературоведы будут писать о ней как о сатирической комедии (Н. Н. Киселев¹⁶¹ и др. за ним¹⁶², как о «пьесе пародийного толка, соединившей в себе несколько разновидностей древнего и устойчивого в искусстве разных веков и народов жанра»¹⁶³. В контексте отечественного литературоведения своего времени Ю. В. Бабичева оперирует понятием жанр, но как чуткий исследователь она констатирует «три жанровых уровня в структуре комедии», о «совмещении трех видовых разновидностей пародийного жанра», вспоминает о «четвертой» (сатировой) драме» древнегреческой культуры¹⁶⁴. Нам представляется продуктивным анализ поэтики пьесы «Багровый остров» в аспектах авторской модели широко понимаемого балаганно-комического направления народного творчества в литературе.

¹⁵⁹ Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 568.

¹⁶⁰ Там же. С. 567. Драматургическим памфлетом Булгаков назовет её в письме «Правительству СССР» 28 мая 1930 г. См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 446.

¹⁶¹ Киселев Н. Н. Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Тр. / Том. гос. ун-т. 1974. Т. 252, вып. 2 : Проблемы метода и жанра. С. 73–88.

¹⁶² Неволов Ю. Б. В. Маяковский и М. Булгаков (спор о драме и уроки полемики) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : межвуз. сб. науч. тр. Куйбышев, 1990. С. 30–43 ; Петров В. Б. Типологические сходства в комедиях В. Маяковского и М. Булгакова двадцатых годов // Поэтика советской литературы двадцатых годов : межвуз. сб. науч. тр. Куйбышев, 1989. С. 98–111.

¹⁶³ Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. Вологда, 1982. С. 96.

¹⁶⁴ Там же. С. 97.

Думается, А. Я. Таирова, предложившего М. А. Булгакову написать пьесу на основе фельетона, привлекла, в том числе, ирония по поводу событий «островного» сюжета, в котором красные эфиопы, освободившись от власти своего царя, избавляются и от белых арапов, устанавливая свою власть, называя остров Багровым. На основе подобных сюжетов, но серьезно, без какой бы то ни было иронии, строились многие новые «революционные мелодрамы»¹⁶⁵. Режиссеру Камерного театра интересна была также и возможность высказаться по поводу театральных дел. В интервью журналу «Жизнь искусства» он говорил, что штампы псевдореволюционных пьес способны лишь «осквернить дело революции и сыграть обратную общественную роль, заменяя подлинный пафос и силу революционной природы мещанским сладковатым сиропом беспомощного и штампованного суррогата»¹⁶⁶.

По условиям договора, М. А. Булгаков должен был принести пьесу в июне 1926 г. Но в его квартире в мае произвели обыск, изъяли повесть «Собачье сердце», дневник, др., его дважды вызывали на допросы. В этих условиях работа над пьесой остановилась, и к началу театрального сезона она не была готова. Только в сентябре 1928 г. театр анонсировал будущую премьеру как явление на основе «широкого народного балаганного представления»¹⁶⁷. Таким образом, пьеса изначально осознавалась и утверждалась театром как явление древнейшей в своих традициях балаганной поэтики, о чем и пойдет речь дальше.

С удвоением как приемом и принципом этой поэтики в значительной мере была связана специфика комического в фельетоне «Багровый остров», она получила самое «широкое» развитие в пьесе с таким же названием. На этой основе в балагане как явлении народного театра создаются многообразные возможности дублирования персонажей, ситуаций, повторы с изменением/искажением деталей, путаницей, игрой словами и смыслами, имеющими одновременно развлекательно-комическую и содержательно-

¹⁶⁵ В пьесах 1923–1924 гг. «Озеро Люль» А. Файко, «Канцлер и слесарь» А. Луначарского и других действие происходило в вымышленном пространстве. «Место действия – где-то на далеком Западе или, может быть, на крайнем Востоке. Какой-нибудь большой остров» – так обозначает топос названной пьесы А. М. Файко. См.: Файко А. М. Театр. М., 1971. С. 8.

¹⁶⁶ Таиров А. Я. «Багровый остров» // Жизнь искусства, 1928. № 49. С. 14

¹⁶⁷ Примечания // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 568.

серьезную функцию в интерпретации. «Сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок», – писал А. С. Пушкин, заканчивая «Сказку о золотом петушке».

Представление истории Багрового острова в драматической форме изначально предполагало разнообразно составленную систему действующих лиц в их речевом поведении. Они как бы сами создавали тексты своих реплик в процессе живого, устного, спонтанного диалога, богатого возможностями комической выразительности (переспрашивание, непонимание, обмолвки, наконец, смешение стилей устной речи лиц разных социальных слоев, национальностей).

Кроме того, М. А. Булгаков, не раз использовавший в предшествовавших произведениях обстоятельства своей жизни¹⁶⁸, в драматургическую разработку «островной» истории включил и, в соответствии с ней, травестировал в балаганно-фельетонной поэтике реальные факты биографии – заказы ему пьес и работы над ними в театрах. Он ввел новую, по сравнению с фельетоном, сюжетную линию театрального производства с его специфически игровым местом действия, всегда готовыми к перевоплощению героями-актерами и, что особенно важно, – нового в театре человека, начинающего человека, связанную с ним третью линию действия.

Как и сам М. А. Булгаков в кавказскую пору, его герой имел опыт работы в газете, но хотел большего и, видимо, имел для этого основания – написал пьесу. С первым своим опусом он и появился в театре. Линия Дымогацкого, создавая богатейшие возможности для комедийной разработки, вплеталась в историю театрального производства и сохраняла свою относительную самостоятельность в полифоническом действии пьесы¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Автобиографические мотивы обнаруживают в булгаковских фельетонах многие исследователи и биографы – И. М. Нусинов, М. О. Чудакова, В. И. Лосев, В. В. Петелин, М. С. Кривошейкина. Обращались в этом аспекте и мы на примере «Записок на манжетах», «Богемы».

¹⁶⁹ Следует отметить, что полифонический тип развертывания действия в драме, как показала это В. Е. Головчинер в монографии «Эпическая драма в русской литературе XX века», медленно утверждался в отдельных фактах XIX в. («Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Ревизор» Н. В. Гоголя, драматическая трилогия А. В. Сухово-Кобылина), гораздо активнее – в драматургии XX в. Преобладала традиция *линейной* организации драмы, концентрирующей события по линии судьбы героя (в драматургии А. Н. Островского, др.). Аристотель в пору расцвета древнегреческой трагедии надолго утвердил её в своей «Поэтике», отвергая более древний и еще существовавший в его пору опыт многогеройной, многосоставной, эпизодической – эпической организации действия.

В пьесе «Багровый остров» двумя потоками событий параллельно развивались две относительно самостоятельных истории. Одна, известная в основных событиях, была разработана в пьесу-аллегию «Багровый остров» как бы Дымогацким по канве фельетона М. А. Булгакова 1924 г., и название фельетона сохранила. Другая линия действия пьесы 1928 г. связана с постановкой пьесы Дымогацкого как возможностью сохранить театр в условиях нависшей угрозы его закрытия. Она была написана М. А. Булгаковым без всяких на то признаков в фельетоне. Но именно фельетонный по своей явной актуальности сюжет театрального производства в современных государственных условиях оформлял, цементировал действие пьесы, предназначенной для Камерного театра. «Багровый остров» 1926-1928 гг.¹⁷⁰ создавался, в первую очередь, как пьеса о театре и, шире, метонимически на его примере о государственном устройстве советской России второй половины 1920-х гг.

Балаганно-комическое удвоение начинает проявляться в игровом, сложно составленном заголовочном комплексе. Вторая его часть под названием произведения – обозначение жанра обычно дается одним словом. У М. А. Булгакова на месте и в функции жанра дается непривычно обширный текст: «Генеральная репетиция пьесы гр-на Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами». Обозначены наличие «пьесы» как явление литературы со своим автором и факт «репетиции» – её воплощения на сцене театром. Но она тоже представлена средствами литературы – драматургическим текстом М. А. Булгакова, как бы фиксирующим собственно театральный процесс.

Островная история, по аналогии с «романом Жюль Верна» в фельетоне, могла быть пародией по форме и поводом для пародичности. «Репетиция» (от лат. Repetitio), буквально – «повторение», располагает к этому. Но М. А. Булгаков снова удваивает ситуацию: с одной стороны, предлагает представить литературный текст как театральный процесс, а с другой, обыгрывает ситуацию с

¹⁷⁰ Журнал «Жизнь искусства» в № 20 (18 мая) 1926 г. сообщал о включении «Багрового острова» в репертуар театра; «Новый зритель» в № 40 (30 сент.) 1928 г. информировал о разрешении пьесы Главреперткомом к постановке в Камерном театре. Михаил Афанасьевич Булгаков. Публикации на страницах театральных журналов, альманахов, сборников, 1925–2001 : аннотиров. библиогр. указ. М., 2008. С. 23, 38.

точностью до обратной. «Повторения» – репетиции, указанной заголовочным комплексом, нет: актеры театра видят, держат в руках текст пьесы первый раз, играют буквально «с листа»¹⁷¹, надеясь получить разрешение на постановку. Устраивается мистификация, игра в репетицию и, по сути, обман Саввы Лукича, которого тот не замечает. Ему важен лишь «финал идеологический».

Заметим, здесь используется удвоение и как художественный прием, и как принцип в целом. Умножение и / или изменение / искажение направлено на выявление смыслов читателем / зрителем написанного Дымогацким и играемого театром. В системе с другими приемами удвоение сигнализирует о признаках комического балаганного типа. В народном театре на смысловых повторах/искажениях построены многие диалоги. В современной М. А. Булгакову драме близкие к анализируемым текстам и очевидные примеры удвоения во множестве можно видеть в драматургии В. В. Маяковского, Н. Р. Эрдмана¹⁷². В «Багровом острове» М. А. Булгакова удвоение задается разными способами, реализуется в разных вариантах.

«Багровый остров» – так называется не только пьеса о театре М. А. Булгакова, о том, как театр Геннадия Панфиловича, чтобы выжить, добивается разрешения на постановку пьесы «гражданина Жюль Верна». Но так называется и опус начинающего драматурга «о красных туземцах и белых арапах». Соединяя одним названием два разные истории (события на вымышленном экзотическом острове и в реальном советском театре), два времени (условно-мифологическое и конкретно-историческое), драматург создает основания для балаганной игры с подменами, розыгрышами, мистификациями.

¹⁷¹ Условность ситуации не замечается: автор принес в театр экземпляр пьесы для директора; как могли оказаться в руках актеров тексты с их ролями, не важно: они свои роли сразу играют.

¹⁷² Удвоение демонстрируется уже названием пьесы «Мистерия-буфф» (1918). Соединение выразительности двух жанров, противоположных по целям и средствам, направлено на балаганно-комическое воплощение в пьесе серьезных событий всемирного масштаба. Балагану В. В. Маяковский остался верен до конца жизни. На диспуте по поводу своей последней пьесы «Баня» в 1930 г. он говорил: «Меня сегодня в «Вечерней Москве» критиковали рабочие. Один говорит: «Балаган», другой говорит: «Петрушка». Как раз я и хотел и балаган, и петрушку ... я старался сделать не художественно» (Маяковский В. В. Собр. соч.: в 12 т. М., 1978. Т.12. С. 114). Принцип удвоения Н. Эрдман успешно использовал в «Мандате» (1925 г.) – пьесе с явными признаками балаганной поэтики. См.: Щеглов Ю. К. Конструктивный балаган Н. Эрдмана // Проза. Поэзия. Поэтика / Ю. К. Щеглов. М., 2012. С. 118–160. Одна линия действия здесь связана с якобы имеющимся у Гулячкина мандатом как документом, знаковым от новой власти; другая с царским платьем как знаком старой власти, случайно попавшим в один дом, потом в другой, и спутавшим планы всех действующих лиц.

И тем самым выстраивает систему своеобразных «зеркал», в которой одни и те же «действующие лица оказываются одновременно в разных пространственно-временных образованиях, оборачиваются разными ликами, дополняют, договаривают, наращивают содержательный объем каждого»¹⁷³.

Лежит на поверхности, вернее, вынесена в заглавие ситуация удвоения по линии автора. Имена Михаила Булгакова и Жюль Верна поставлены рядом, создавая подвод для игры. Связь между авторами парадоксальна. Жюль Верн, как быстро выясняется, имя изображаемого героя – начинающего драматурга. Оно выбрано в качестве псевдонима журналистом Дымогацким и не раз оказывается в прологе поводом для иронического обыгрывания в речах директора театра и стоящего за ним истинного автора – М. А. Булгакова.

Заметим, именно заказ театра делает репортера Дымогацкого / Жюль Верна драматургом. Договор директора театра с ним вынесен за рамки пьесы как внесценическое событие. О нем известно из реплик директора через балаганный прием охаивания. Геннадий Панфилович отсутствующего драматурга честит, как может, называет уничижительно «Васькой», «главным проходимцем и бандитом», ругает себя за то, что ему доверился – аванс выплатил. И первый диалог директора с появившимся в театре драматургом выстроен в том же ключе: Геннадий Панфилович указывает автору пьесы на нарушения сроков исполнения договора, ерничает, возбуждается и уже в лицо бросает обвинение «господину» / «гражданину» Жюлю Верну в том, что тот своим опозданием сорвал сезон. Степень возмущения выплескивается в комической контаминации слогов двух слов: «Так поступатели не ... Так писатели не поступают, дорогой гражданин Жюль Верн»¹⁷⁴.

Однако уже в следующей мизансцене, в разговоре по телефону с Саввой Лукичом, называет автора «страшным талантищем», а о самом его детище – «Багровом острове» говорит, как о «до мозга костей идеологической пьесе», хотя не читал её. Он внушает чиновнику мысль о её значимости, не будучи уверен, что

¹⁷³ Головчинер В. Е. «Багровый остров» М. Булгакова: в споре с В. Маяковским, в русле его исканий // Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007. С. 182.

¹⁷⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 152.

для этого есть основания. «Я тут наговорил – идеологическая, идеологическая, а ну, как она вовсе и не идеологическая?.. Главное горе, и посмотреть-то ведь некогда...»¹⁷⁵, – сетует Геннадий Панфилович. Таким образом, Дымогацкий – Жюль Верн характеризуется одним лицом – директором театра прямо противоположным образом, причем обе оценки преувеличены в крайней и высшей степени. М. А. Булгаков как автор текста явно ориентируется на балаган, не знающий средин.

В прологе приемы фельетонной выразительности – окарикатуривание, шаржирование (древнейшие способы концентрации смысла), нарочитая путаница, усиленная необходимостью ускорения событий (цензор на следующий день уезжает отдыхать в Крым), получают в пьесе форму подчеркнуто балаганных. В спешке подбирается оформление сцены. При этом рабочий сцены Володя в функциях «создателя» сценического пространства, к которому то и дело обращается помощник режиссера Метелкин, все время что-то путает. Выполняя указание подать на сцену «экзотику», спускает «готику» – средневековый европейский храм с вшитым в него куском Грановитой палаты и боярами – знаком старой России; меняет его на океан и никак не может точно установить вулкан, изрыгающий дым. Пока меняют задники, обнажается закулисы с зеркалами. И перед взором зрителя / читателя открываются гримерные с актерами и париками на болванках. В это время музыканты настраивают инструменты. Шум общей неразберихи усиливается музыкальной какофонией. В этот момент помощник режиссера командует невидимому Володе, чтобы тот давал занавес, что обозначает конец пролога.

Очевидное удвоение / умножение происходит и на уровне действующих лиц. Оно задается афишей, где рядом с большинством имен указаны роли, а то и несколько исполняемых ролей. Больше всего у самого малозначащего в театре – помощника режиссера Метёлкина (он играет слугу лорда Паспарту, а также

¹⁷⁵ Там же. С. 153. Режиссер Камерного театра А. Я. Таиров оказался в сходной ситуации, он ждал пьесу, запрещение которой в 1928 г. была реально. Накануне премьеры он в своем интервью пытался снять остроту её проблематики: «Это театр в городе Н. со всей его допотопной структурой, со всеми его обще-театральными, сценическими и актерскими штампами, который попав в бурное течение революции, наскоро “приспособился” и стал с помощью все того же арсенала своих изобразительных средств, ничтоже сумняшеся, ставить на своей сцене сугубо “идеологические” пьесы”. См.: Таиров А. Я. «Багровый остров» // Жизнь искусства. 1928. №. 49. С. 14.

совершенно балаганную фигуру – говорящего попугая, и по ремарке, «он же ставит самовары Геннадию Панфиловичу»), а также у главного – автора новой пьесы. Для журналиста Дымогацкого псевдоним Жюль Верн, вполне естественен, но рядом с его именем в списке действующих лиц обозначено имя – Кири-Куки, проходимца при дворе, персонажа из его же пьесы.

Игра с удвоением имен-обозначений в действии многообразно изобретательна. Только что, в отсутствие опаздывающего с заказом автора, директор театра обругал его бандитом, но, представляя его Савве Лукичу по телефону, поднимает статус: «Известный писатель Жюль Верн представил нам свой новый опус «Багровый остров». Как умер?! Он у меня в театре сейчас сидит...»¹⁷⁶. С появлением у Дымогацкого новых имен-масок стремительно нарастает амбивалентность оценки его фигуры.

О функции маски – «скрывать лицо» или, напротив, выявлять истинное лицо писали А. К. Дживилегов, К. Леви-Стросс, О. Н. Купцова, С. Г. Исаев, др. О. Н. Купцова отмечает, что «во многих языках, слова, обозначающие маску, переводятся, как “второе лицо”, “чужое лицо”, “фальшивое лицо”» и корректирует: человек «под маской становится одновременно еще и кем-то другим», «культура XIX и XX веков под маской понимает не столько накладку на лицо с прорезями для глаз, сколько всю систему поведения: при определенном, “знаковом” облике персонажа подразумеваются еще и угадываемые, прогнозируемые, находящиеся в этой роли-маске поступки»¹⁷⁷.

В «Багровом острове» «второе лицо»-маску имеют все персонажи, кроме Саввы Лукича.

В случае с персонажами пьесы Дымогацкого, которым он в силу своей любви к творчеству Ж. Верна, дал имена его героев, функции театральной маски удваиваются за счет функций литературной маски. Происходит это благодаря принципу «наложения», который выделяет С. Г. Исаев. «Масковый художественный эффект, использующий наложение, построен на том, *что и как* маска

¹⁷⁶ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 153.

¹⁷⁷ Купцова О. Н. Маска: лицо «другого» мира // Маска, кукла, человек. Материалы лаборатории режиссеров и художников театров кукол. М., 2004. С. 14.

скрывает»¹⁷⁸. У М. А. Булгакова принцип наложения использован в другой функции – не скрыть лицо, а обнаружить, усилить выразительность какого-то из ликов в составе роли, в поведении человека вообще.

Так, Кай и Фарра в романах Ж. Верна – свирепые вожди племен, в афише пьесы Дымогацкого охарактеризованы как «положительные туземцы», в действии проявляются как зачинщики бунта и к финалу предстают правителями Багрового острова. Думается, что М. А. Булгакову важен был ответ свирепых жюльверновских вождей на их современных «двойниках», возглавляющих государство на Багровом острове Дымогацкого.

А. А. Нинов и Б. В. Соколов видят в удвоении имен «Багрового острова» пародию на революционную драму 1920-х годов. Думается, травестия здесь лишь отчасти включает эффект пародии, но не исчерпывается им. Так лорд Гленарван – благородный капитан и английский аристократ из романа «Дети капитана Гранта» реализуется в действии пьесы как прагматичный, корыстный и жесткий делец – продукт современной английской цивилизации. В системе удвоений соотнесенность сохранившихся в памяти представлений о жюльверновских персонажах и создаваемых под теми же именами Дымогацким / Булгаковым, рождает игровой эффект, дает возможность резче обозначить контраст того, что было, с тем, что стало.

Имя Геннадия Панфиловича обозначено в перечне действующих лиц первым. Еще раньше вместе с обозначением статуса оно появляется в подзаголовке пьесы. На его характеристику как хозяина театра работает не только его поведение в роли лорда Гленарвана в пьесе Дымогацкого, но и возникающие по ходу действия явные знаки Фамусова. Перед началом действия, по ремарке, за сценой слышны глухие голоса, звуки музыки – репетируется «Горе от ума». В эпизоде появления Саввы Лукича директор театра, взявший себе роль лорда, от неожиданности, сам не замечая того, заговорил текстом грибоедовского героя¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Исаев С. Г. Литературно-художественные маски: теория и поэтика. СПб., 2012. С. 15.

¹⁷⁹ В ужасе от речей Чацкого заткнувший уши Фамусов не сразу слышит доклад слуги о приходе Скалозуба, которого он ждал. И тем сильнее его радостная реакция, она передается через градацию глаголов: «Принять его, позвать, просить, сказать, что... очень рад» см.: Грибоедов А. С. Сочинения. М. ; Л., 1959. С. 31. М. А. Булгаков дает сцену в той же логике эмоционального нарастания, но использует градацию еще и в

Игра оттенками разных ролей расширяет содержание образа директора театра и в целом делает его не однозначным. Он готов угодить чиновнику Савве Лукичу, но его поведение определяется стремлением спасти театр как свою семью¹⁸⁰, сохранить труппу и возможность работать – жить. Для этого нужно обеспечить требуемый властью репертуар. В своем бедном театре он считает каждую копейку и скряжничает, но Савве Лукичу бутерброд с красной икрой приготовил. И автору выдал аванс за новую пьесу, заплатил твердой валютой – червонцами. Образ Геннадия Панфиловича выведен за пределы однозначно сатирической интерпретации, дает основания для выразительности более сложного балаганно-амбивалентного типа.

Определенная система в смене ролей ощущается и в образе Дымогацкого. Он сам, выручая театр в отсутствие актера – любимца публики Морромехова, вызвался играть роль Кири-Куки, проходимца при дворе Сизи-Бузи. Комическая многослойность, соотнесенность имен-масок псевдонима – Жюля Верна, роли Кири, исполняемой на сцене, к концу действия обнаруживает еще и потенциал образа Чацкого в высшем его гражданском выражении.

Прежде чем завершить смену масок-смыслов текстом героя «Горя от ума», М. А. Булгаков включает в состав образа Дымогацкого знаки автобиографических героев «Записок на манжетах» и «Богемы». Даже для тех, кто с ними не знаком, монолог автора запрещающей «туземной пьесы» звучит пронзительно. Маркированный именем вынужденно исполняемого «проходимца при дворе» Кири, начинающий автор выпадает из действия своей пьесы, его монолог звучит, как бред журналиста с псевдонимом Жюль Верн. «Чердак?! Опять чердак? Сухая каша на примусе?.. Рваная простыня?.. Прачка ломится каждый день, когда заплатите за стирку кальсон¹⁸¹?! Ночью звезды глядят в окно, а окно треснувшее,

информации о появлении чиновника: сначала о нем сообщает помощник режиссера в роли Паспарту, дублирует из будки суфлер, наконец, усиливая эффект, хором проговаривают актеры в ролях английских матросов с корабля. И только после этого, сохраняя лицо, лорд (в маркировке М.А. Булгакова) произносит: «Слышу. Слышу! Ну что ж, принять, позвать, просить, сказать, что очень рад...». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 197.

¹⁸⁰ В фамилии Фамусов задана семантика семьи.

¹⁸¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 209. Кальсоны, их состояние – специфически автобиографическая деталь. М.А. Булгаков в письме от 19/26.04.1921 из Владикавказа просит сестру Н.А. Булгакову из его старых вещей «отобрать лучшее и необходимое из белья», «прислать хоть маленькую

и не на что вставить новое. Полгода я горел и холодел, встречал рассветы на Плющихе с пером в руке, с пустым желудком. А метели воют, гремят железные листы... а у меня нет калош!...»¹⁸². Выразительность лирического монолога героя передается, в том числе, фрагментарно-экспрессивной организацией коротких предложений, знакомой по ранним текстам М. А. Булгакова («Грядущим перспективам», особенно по «Запискам на манжетах»).

Дымогацкий-Кири, разрушая границы всех до сих пор явленных масок, оказался способен подняться на выражение напугавшего Геннадия Панфиловича, нечаянного, спонтанного и тем более сильного протеста. Он направляет его в сторону «бессудной власти», бросает в лицо Савве Лукичу обвинение, почти дословно цитируя монолог Чацкого «А судьи кто?». И это «почти» срабатывает снайперски: две тонко и точно привнесенные в грибоедовский текст буквы («к» и «л») обеспечили художественный объем широкого социального-исторического и культурного содержания. Осуждение судьей «времен очаковских» у Грибоедова прозвучало как обвинение тем, кто стал судьями во времена «колчаковские и покоренья Крыма» (времена Гражданской войны, боев с Колчаком и теми, кто пытался удержать Крым)¹⁸³.

Выразительность образа Дымогацкого не исчерпывается сатирой на конъюнктурщика-драмодела (каким видело его большинство интерпретаторов пьесы советской поры). Наложением разных ликов-масок он, с одной стороны, соотносится с известными персонажами литературы; с другой, – укрепляется, утверждается, набирает потенциал личности творческой, судьбы реального автора пьесы¹⁸⁴.

Принцип удвоения на уровне композиции, проявленный как «текст в тексте» (при постановке пьесы «театр в театре») в целом заинтересованно

посылку с необходимым». «Нуждаюсь в белье». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 396. Эта деталь отзовется в «Днях Турбиных» в просьбе «ужасного неудачника» – комического Лариосика: какие-то злодеи украли у него в поезде чемодан с бельем, и, отправляясь в ванну, он громко, прямым текстом в присутствии Елены просит кальсоны. Потом Чарнота в «Беге» в лимонных кальсонах (ничего другого у него нет) является в Париже к Корзухину с целью добыть денег для спасения Серафимы.

¹⁸² Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 209.

¹⁸³ Сценами бегства из Крыма не только генералов, но и людей, не понимающих, почему и куда бегут, начиналась следующая, последняя из пьес Булгакова, посвященных актуальной современности – «Бег».

¹⁸⁴ На амбивалентность образа Дымогацкого обращала внимание Ю.В. Бабичева, но видела в нем другую стратегию: «Комический Жюль Верн – пародийный травестийный вариант высокихообразов Мольера, Пушкина, Мастера, то есть Художника, чей творческий порыв пресечен неразумным деспотизмом и своеволием». См.: Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. Вологда, 1982. С. 97.

отмечен многими исследователями¹⁸⁵, но не рассматривался ранее ни через призму балаганно-фельетонной выразительности, ни с точки зрения границ вводного текста. Принято считать, что в прологе и эпилоге представлен сюжет жизни театра, а с первого по четвертый акт – относительно самостоятельный текст в тексте о событиях на экзотическом острове. Осталось незамеченным постоянное нарушение границ «революционной аллегории» героями «производственной» пьесы и принципиальная их соотнесенность.

Показательны в этом плане эпизоды с появившимся в конце третьего акта Саввой Лукичом. Формально всевластный советский чиновник неизменно явлен только под собственным именем¹⁸⁶ и в соответствии со своей должностью и функцией «разрешить» или «запретить» пьесу, спектакль. Лорд-директор театра из желания *угодить* спрашивает, откуда тому *угодно* смотреть на подавление взбунтовавшихся туземцев: из партера, из ложи или прямо на сцене. Тот изъявляет желание «прокатиться на старости лет». Но как только он делает шаг на сцену – в сторону английского корабля, отправляющегося на остров с карательной целью, сразу обнаруживается, что маской было его собственное – ничего не значащее имя (Савва – от эфиопского *человек*). В непроизвольном жесте проявляется сущность: он предстает среди карателей в функции карателя. Потом драматург покажет его «воцарившимся» на троне Сизи-Бузи.

Направляясь на корабль, Савва Лукич приветствует белых арапов, как только что это сделал Лорд, и с удовольствием слышит такой же «оглушительный» ответ в свою честь. Эффект удвоения сцены в этом случае объединяет Савву с лордом – инициатором карательной экспедиции. Статус Саввы явно повышается / понижается, когда сам лорд-Геннадий Панфилович по-лакейски помогает ему подняться на корабль: «Пожалте, Савва Лукич, ножку не ушибите об трап». Корабль отплывает под лозунги лорда «Вперед и смерть туземцам! Смерть Ликки и Тохонге!». Как будто одобряя их смысл, по ремарке, «красующийся на корабле» Савва завершает сцену: «Отличный

¹⁸⁵ В том числе: Хатямова М. А. Метатекстовая организация пьес М. А. Булгакова: к проблеме условности в драме // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2014. № 11. С. 60–64.

¹⁸⁶ До появления Саввы на сцене его имя произносят с тем же страхом и подобоострастием, какими окрашено звучание имени княгини Марьи Алексеевны в «Горе от ума»: «Что скажет княгиня...».

финальчик третьего акта». В начале четвертого акта он первым сходит с английского корабля на берег Багрового острова и занимает пустующий трон Сизи-Бузи.

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

Так, перебивка планов подготавливает появление Саввы Лукича на сцене. Именно в момент принятия самых решительных действий лордом, когда он дает приказ освободить арапов из каменоломен, вооружить и с ними ехать на остров для подавления бунта, вбегает растерянный Паспарту – слуга Паганеля с криком «Лорд! Лорд! Лорд!»

Лорд: Какая еще пакость случилась в моем замке?!

Паспарту: Савва Лукич приехали!!¹⁸⁷.

Еще не названо имя нарушителя действия, протекающего в английском дворце лорда, но уже проговаривается его характеристика. Он, еще не видимый, определен как «пакость». Этот момент вносит радующий читателя/ зрителя балаганно-комический и в то же время оценочно-снижающий – фельетонный эффект.

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

¹⁸⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 197.

Если в ранее написанных «Днях Турбиных» элементы комического оттеняют трагическую, по сути, ситуацию в жизни героев и страны в целом, то в «Багровом острове», напротив, серьезные, драматические ноты врываются в балаганную стихию. Неожиданный перепад в действии был отмечен первыми критиками спектакля Камерного театра «Багровый остров» (пьеса не была напечатана): «В одном только месте Таиров сделал неожиданное и странное ударение. Разворачивая весь спектакль, как пародию, он в последнем акте внезапно акцентирует «трагедию автора» запрещенной пьесы, – пишет И. И. Бачелис в рецензии «О белых арапах и красных туземцах». – Линия спектакля ломается и с места в карьер скачет вверх, к страстным трагическим тонам. Из груди репортера Жюль Верна рвется вопль бурного протеста против ограничения... “свободы творчества”». Обычно на этом месте цитату её приводящие завершают. Но интересно и продолжение мысли критика: «Звучит это достаточно смешно, ибо текст роли приходит в комическое столкновение с тоном исполнения. Трагедия автора пьесы не нашла лучшей аргументации, как в крушении его мечты о зернистой икре и трости с набалдашником...»¹⁸⁸.

Критик справедливо отмечает как особо важный момент соединение в действии комического и трагического, но оценивает его как погрешность драматурга. И. И. Бачелис акцентирует внимание на материальной стороне выражения радости автора принятой пьесы, не желая видеть, что и сам М. А. Булгаков иронизирует над помешавшимся от радости героем в момент разрешения его пьесы. Обозначенный как Кири, Дымогацкий начинает приглашать всех в гости на «новую квартиру в бельэтаже с зернистой икрой» (ей в театре только что угощали – умилоствовали, как божество, Савву Лукича). Более того, М. А. Булгаков готовит этот момент, не раз подчеркивая нищету начинающего драматурга. Для него пьеса на революционную тему – способ вырваться из нищеты¹⁸⁹. Неслучайно момент первоначального запрета Саввой Лукичом пьесы приводит Дымогацкого в состояние помешательства, полубреда: в

¹⁸⁸ Бачелис И. И. О «белых арапах» и «красных туземцах» // Мол. гвардия. 1929. № 1. С. 108.

¹⁸⁹ За пьесу только авансом он получил 400 рублей, а гонорар за репортажи о пожарах платят по три рубля семьдесят пять копеек, и тот надо выпрашивать. См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 152, 2090.

одном ряду он называет чердак, лунный свет вместо одеяла, пожары на Мещанской, бродячих бешеных собак и солнце над Багровым островом.

Очевидная для героя связь запрета пьесы с нищетой и разрешения с возможностью изменить свое существование имеет у М. А. Булгакова реальные биографические основания. Сотрудничество с Камерным театром, как и с другими московскими театрами (с Художественным, с театром имени Вахтангова), для писателя было важно не только в творческом отношении, но и в материальном. Надеясь Дымогацкого приметам своей жизни, М. А. Булгаков и сам вступает в игру, распространяет принцип удвоения на себя.

Есть еще один мотив, связывающий Пролог и Эпилог в единый «театральный сюжет», создающий напряжение действия, – это мотив ожидания. В начале пьесы ждут драматурга, потом ждут для разрешения новой пьесы цензора-чиновника. Закрывающая пьесу реплика директора театра: «Снять “Эдипа”»... Идет “Багровый Остров!”» не однозначна. Театр и молодой драматург счастливы. Но вряд ли торжество лорда-директора театра разделяет автор – М. А. Булгаков: ради сомнительного по художественным достоинствам «Багрового острова» Дымогацкого снимается с репертуара «Эдип»...¹⁹⁰

Выводы по главе 2

На фоне типичных для публикаций М. А. Булгакова в периодике топосов «города», «дома», «квартиры» в фельетоне «Багровый остров» впервые появляется остров-государство, в травестийно-балаганных приемах решается проблема его политической организации.

Как возможность комического заострения в тексте 1924 г. использованы разные стратегии изложения. М. А. Булгаков ввел ряд «авторов» островного летописания: что-то в истории острова проявилось через травестированные знаки известных романов Ж. Верна, что-то корректировал на свой лад современный «переводчик»; самые горячие события, усиливая комизм изложения, представлены в формах кратких телеграмм с острова анонимного «американского» корреспондента.

¹⁹⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 215. Трагедия Софокла называется «Эдип-царь»: её играли в театре Геннадия Панфиловича или переделку, типа «Багрового острова» Дымогацкого, каких было много в те времена, не уточняется.

Удвоение ощутимо выступает, с одной стороны, в разрушении представлений Запада о советской России как о месте, где живут дикие красные эфиопы, с другой стороны, героического мифа отечественной литературы о рождении из очистительного огня революции государства нового типа.

Пьеса с таким же названием существенно актуализирует эти проблемы, и, может быть, единственный раз в творчестве писателя так остро и прямо ставит проблемы государственного устройства в связи с местом человека в нем.

Драматическая природа «Багрового острова» позволила широко и многообразно развернуть заданные фельетоном стратегии удвоения балаганного типа за счет полифонической организации действия с двумя относительно самостоятельными сюжетами – островного и театрального, соответствующими им системами персонажей; с многообразными возможностями соединения в одном исполнении людей театра (директора Геннадия Панфиловича, его актеров) и их ролевого поведения в пьесе Дымогацкого, фарсовых ситуаций неожиданных выходов из одного существования в другое в духе балагана.

Пьеса о багровом острове Дымогацкого как «текст в тексте» лишается обычной в таких случаях герметичности: бессчетными включениями в собственно театральную историю усиливает энергию и разнообразие выразительности комического.

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

Если в ранее написанных «Днях Турбиных» элементы комического оттеняют трагическую, по сути, ситуацию, то в «Багровом острове», напротив, серьезные, драматические ноты врываются в балаганную стихию. Это особенно

заметно по линии относительно самостоятельного в действии образа Дымогацкого. Он особо выделен амбивалентностью стремительно нарастающих в нем стратегий: проходимец при дворе, Кири как начинающий автор пьесы спонтанно выплескивает свой протест против чиновничьего произвола словами Чацкого, обнаруживает биографические детали судьбы М. А. Булгакова и её перспективу.

Разработка фельетона в пьесу свидетельствует, в том числе, о появлении у М. А. Булгакова по особому значимой для него темы творчества и судьбы художника. Они будут занимать его все больше, нарастать и укрепляться в пьесах «Кабала святош», «Пушкин», в «Театральном романе», в романах «Мольер» и «Мастер и Маргарита».

3 Функционирование балаганных компонентов в пьесах

«Зойкина квартира», «Дни Турбиных», «Бег»

3.1 «Зойкина квартира» в контексте фельетонов М. А. Булгакова первой половины 1920-х гг.

В отличие от «Дней Турбиных» и «Багрового острова» у «Зойкиной квартиры» нет одного очевидного источника, который бы послужил основой пьесы. Среди прецедентных текстов наиболее близкими по сюжету и мотивам составители третьего тома пятитомного собрания сочинений В. В. Гудкова и А. А. Нинов называют его ранние прозаические вещи от «Дьяволиады» и «Китайской истории» до неизданного рассказа «На передовых позициях». Они приводят воспоминания Л. Е. Белозерской о знакомстве М. А. Булгакова с заметкой в «Красной газете» о том, как милиция раскрыла карточный притон, действующий под видом пошивочной мастерской в квартире некой Зойки Буяльской¹⁹¹.

О том, как возник замысел пьесы, писал сам М. А. Булгаков в «Театральном романе». Его герой сообщает о вальсе, который звучит по вечерам из-под пола и рождает «видения»: притон курильщиков опиума, сизый дым, женщина с ассиметричным лицом, какой-то фрачник, отравленный дымом, и подкрадывающийся к нему с финским отточенным ножом человек с лимонным лицом и раскосыми глазами. «Удар ножом, поток крови. Бред, как видите! Чепуха! И куда отнести пьесу, в которой подобное третье действие?»¹⁹². Выделим в этой записи акценты криминального порядка.

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

¹⁹¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 621.

¹⁹² Там же. Т. 4. С. 519.

«Зойкину квартиру» отличает от «Дней Турбиных» изображение предельно близких времени создания «дней» и героев, социально и духовно автору далеких. Даже дворянин Обольянинов не вызывает симпатии: он показан безвольным морфинистом, и Зойка скорее говорит о любви к нему, чем испытывает её. Во всяком случае, её забота о нем ни его, ни её не поднимает в воспринимающем сознании. Умение играть на рояле делает его тапером в зойкином предприятии: как знак его прошлого у него остается только деталь одежды – фрак. Думается, при рождении замысла именно он стал определяющим в характеристике этого персонажа.

К метонимии как средству фельетонной выразительности М. А. Булгаков прибегал не раз (вспомним лакированные ботинки в фельетоне «В кафе»). Подобный тип появился в фельетоне «Человек во фраке» (1923)¹⁹³, резко выделяя слушателя оперы «Гугеноты» из потока потертых пиджачков и вытертых френчей. Подчеркнуто фельетонная деталь одежды как знак биографии, социального положения в пьесе получит развитие в связи с образом Обольянинова. Обращенное к нему «бывший граф» он сам уподобит в ироническом ключе «бывшей курице», которую демонстрируют в зоологическом саду¹⁹⁴. Зойка выскажется в том же плане: «Ах, Павлик, вас, действительно нужно поместить в музей»¹⁹⁵. В новой советской реальности таким нет места.

Не только «фрачника» и «даму с ассиметричным лицом» можно найти в московских фельетонах М. А. Булгакова. Почти каждый из списка действующих лиц «Зойкиной квартиры» обнаруживает своих предшественников. Жители Москвы, которые были толпой, «гражданами» в фельетонах 1922–1923 гг., вышли на подмостки в 1926-м в ролях домуправа, красного спеца, государственного чиновника, ответственных и безответственных дам, фокстротчика, поэта,

¹⁹³ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 2. С. 257–258.

¹⁹⁴ Этот момент интересен соотносительностью с финалом пьесы «Клоп» В. В. Маяковского. В нем бывший рабочий Присыпкин, размороженный в обществе будущего, единственное комфортное для себя место находит в клетке зоологического сада как пища для другого экспоната – клопа. Используемый в метафорически обобщающей характеристике персонажа прием зооморфизации из фольклорного арсенала можно рассматривать как один из частных, но показательных знаков близости художественного мышления двух драматургов.

¹⁹⁵ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 90.

администратора.¹⁹⁶ Это одно из оснований считать ряд фельетонов М. А. Булгакова прецедентными текстами по отношению к «Зойкиной квартире» и видеть истоки такой типологии в народном творчестве.

Представляется, что наиболее близкими пьесе текстами по сюжету, героям, мотивам, сквозным темам, хронотопу являются фельетоны «№13. – Дом Эльпит – Рабкоммуна» (1922), «Спиритический сеанс» (1922), «Москва краснокаменная» (1922), «Торговый ренессанс» (1922), «Сорок сороков» (1923), «Московские сцены» (1923), «Вопрос о жилище» из цикла «Москва 20-х» (1924). В них возникают и получают развитие мотивы «нехорошей квартиры», «фальшивой бумажки», важные в поэтике и действии комедии. То, что в рассказах и фельетонах нередко «встречаются образы, интонации, ритмические структуры из серьезной прозы Булгакова», отмечали Л. Л. Фиалкова и В. В. Гудкова – составители собрания сочинений в 5 томах¹⁹⁷, об этом писал А. А. Нинов как комментатор, но они не связывали конкретные фельетоны с пьесой «Зойкина квартира».

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

¹⁹⁶ Род занятий, функция как обозначение и самая общая характеристика героя широко используются в фольклоре.

¹⁹⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 708.

домком оказался «трусом и мерзавцем»: в списке жильцов хозяина не пометил кузена и кухню как служащих, и вот теперь его «обложили»¹⁹⁸. В фельетоне объектом осмеяния оказываются не только те, кто приходит уплотнять, но и те, кого уплотняют. Описание того, как хозяин шестикомнатной квартиры превращал ее в трехкомнатную, как своими руками, создавал «чертову тесноту», прописывая на эту жилплощадь кузена из Минска и кухню с Плющихи, как он предусмотрительно запасался нужными «бумажками», – все это отмечено знаками фельетонной выразительности. Перипетии с решением пространственных проблем в московских фельетонах часто дают основание для представления деградации «бывших».

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

В поэтике фельетонов М. А. Булгакова уплотнение / бездомность напрямую связаны с темой «нехорошей квартиры». В «Московских сценах», «Москве 20-х», «Самогонном озере» она трактуется в аспектах тесноты, появления в *своем* пространстве *чужих* лиц и в оценке автора приобретает инфернальные черты («№ 13. – Дом Эльпит – Рабкоммуна», «Спиритический сеанс»). Первым эту черту поэтики булгаковских фельетонов отметил современник писателя, его постоянный оппонент, критик И. М. Нусинов: «"Ведьмы" пришли на смену прекрасному уюту Турбиных»¹⁹⁹.

«Чертовщина» у М. А. Булгакова порождена советской реальностью. Она, по словам Ю. К. Щеглова, имеет обманчивую видимость порядка, ибо основана «на извращении всех человеческих понятий и норм», и потому имеет характер злокачественный²⁰⁰. Новый порядок как разрушающая сила напрямую

¹⁹⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 294.

¹⁹⁹ Нусинов И. М. Путь Булгакова // Печать и революция, 1929. №4. С. 46.

²⁰⁰ Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. М., 2012. С. 417.

оказывается связанным с темой ада / преисподней. Эта тема начинает разрабатываться в серии фельетонов и фельетонов-очерков 1922–1924 гг., а затем обнаруживается в пьесе «Зойкина квартира» (позже в романе «Мастер и Маргарита»). Такой аспект замечен даже в тех текстах М. А. Булгакова, в которых идет речь о том, как отстраивается и хорошеет Москва после «голодных времен».

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

«Решительно скажу: едва / Другая сыщется столица, как Москва»²⁰¹, – «подправляя» А. С. Грибоедова, М. А. Булгаков делает эти строки эпиграфом к циклу фельетонов-очерков «Сорок сороков», в которых показана *другая* столица, от «голых времен» до эпохи нэпа (курсив везде мой – Т. В.). Другая уже потому, что возникает сразу как inferнальное пространство. В первой панораме Москва предстает сначала, как «глыба *мрака* и три огня»²⁰². Затем пейзаж меняется: «не то *дым*, не то *туман* стлался над ней»²⁰³. В третьей панораме столица видится как трепещущие «то желтые, то белые *огни* в черно-синей ночи»²⁰⁴. Появляются и соответствующие звуки: скрежет трамваев, ровный гул улицы, крики мальчишек – разносчиков газет.

– Москва звучит, кажется? – неуверенно сказал я <...>

– Это – нэп, - ответил мой спутник, придерживая шляпу.

– Брось ты *чертово* слово! – ответил я. – это вовсе не нэп, это сама жизнь²⁰⁵.

М. А. Булгаков обыгрывает / уточняет противопоставление нэп – чертово слово: «это сама жизнь». Жизнь с гремящими трамваями, с гудящей и шаркающей толпой, с электрической вывеской «Реклама» в четвертой панораме противопоставляется безжизненному пространству, не пригодному для жилья в

²⁰¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 278.

²⁰² Там же. С. 278.

²⁰³ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 279.

²⁰⁴ Там же. С. 281.

²⁰⁵ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 280.

панораме первой. И жизнь столицы 1923 г. постоянно маркируется чертами ада – фиксируются *мрак, дым, огни, гул*. Важен еще и ракурс, который выбирает фельетонист: звук идет снизу, из чрева Москвы; можно думать, что и тепло – от печей ада. Знаки ада сохраняются в выводе: «Москва – котел: в нем варят новую жизнь»²⁰⁶ (курсив мой – Т. В.).

Москва для М. А. Булгакова первой половины 1920-х гг. – время поисков заработка, съемных квартир, жизни впроголодь – ад. «Самый ужасный вопрос в Москве – квартирный», – писал он в одном из писем сестре²⁰⁷. К своей бездомности этой поры художник возвращался на протяжении всей творческой жизни. Квартира в аспектах хронотопа не просто превращается в «нехорошую квартиру», но и противопоставляется дому²⁰⁸.

Процесс превращения города и дома в «адово место» показан в фельетоне «№13 – Дом Эльпит – Рабкоммуна» (1922), который можно с полным правом считать основным прецедентным текстом комедии. С «Зойкиной квартирой»²⁰⁹ его сближает хронотоп, частично система персонажей и авторская позиция.

Исходная картина в начале фельетона-очерка не просто рисует быт старой Москвы. Дом предстает как герой фельетона. «Так было. Мышасто-серая пятиэтажная громада загоралась ста семьюдесятью окнами на асфальтированный двор с каменной девушкой у фонтана... <...> Ах, до чего был известный дом. Шикарный дом Эльпит»²¹⁰. По замечанию Н. В. Березиной, исследовавшей хронотоп ранней прозы М. А. Булгакова в лингвистических аспектах, все

²⁰⁶ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 280. В «Сорока сороках» М. А. Булгаков уподобляет фельетон киносценарию (тот же принцип применён в «Дьяволиаде»). Автор наблюдает Москву с крыши дома Э. К. Нирензее (Б. Гнезниковский пер., 10 — в этом доме помещалась редакция газеты «Накануне»). Отсюда же бросается на московскую мостовую главный герой «Дьяволиады» Коротков.

²⁰⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 413.

²⁰⁸ О противопоставлении дома – квартире как антидому писал Ю. М. Лотман, размышляя о художественном пространстве романа «Мастер и Маргарита». Эту оппозицию он рассматривает в ряду универсальных, определившихся в мировом фольклоре, проявляющихся в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, М. А. Булгакова. «Квартира становится средоточием аномального мира. Именно в ее пространстве пересекаются проделки inferнальных сил, мистика бюрократических фикций и бытовая склока». См.: Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 457–463.

²⁰⁹ В обоих случаях речь идет о знаменитом доме на Большой Садовой, 10, где жил и сам М. А. Булгаков. Знаменит он был жильцами и гостями. По некоторым сведениям, до революции здесь жил художник П. П. Кончаловский, к которому приходили Ф. И. Шаляпин, С. Т. Коненков. Дом до революции принадлежал табачному магнату, владельцу фабрики «Дукат» – Пигиту. В доме слышна была музыка из сада «Аквариум», который находится вблизи, об этом упоминается в фельетоне и в комедии; в романе «Мастер и Маргарита» в нем располагается варьете, где Воланд и его свита устраивают сеанс черной магии.

²¹⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 242.

характеристики «мышастой громады» в фельетоне: и размеры дома, и цвет, и его повсеместная известность, и роскошь объединяются текстовым смыслом «обладающий чем-либо в большом количестве»²¹¹. Но важно и другое: «громада» отмечена знаками домашнего уюта: лампы, абажуры, печи, часы, а снаружи – девушка у фонтана. Предметный мир создает пространство прошлого дома Эльпит почти как волшебного.

В пьесе внушительные размеры дома отмечает Аметистов в разговоре с управдомом: «Громадный у вас дом, товарищ дорогой. Такой громадный!». Размеры все еще поражают, но теперь пространство дома воспринимается иначе. «И не говорите. Прямо мученье», – отвечает Аметистову Аллилуя²¹².

Процесс превращения строения, предназначенного для жилья, в «антидом» (Ю. М. Лотман) задан скрытой дихотомией в названии: дом – рабкоммуна. Важен и номер дома – 13, т.е. чертова дюжина. Это число вынесено в начало названия. Все знаки преобразования идут по линии утраты положительных коннотаций и наращивания знаков inferнальности. Устроенный быт эпохи Эльпита сменяется разорением в эпоху Рабкоммуны: происходит замена / подмена предмета хорошего качества – худшим. Хотя кое-какие «вещи остались», но в доме № 13 они уже о незыблемости, вечности и «мудрости» не говорят. Их неизменность в квартирах объясняется просто: «вывезти никому не дали». «Во всех 75 квартирах оказался невиданный люд. Пианино умолкли, но граммофоны были живы и часто *пели зловещими голосами*. Поперек гостиных протянулись веревки, а на них сырое белье. *Примусы шипели* по-змеиному, и днем и ночью плыл по лестницам щиплющий *чад*. Из всех кронштейнов лампы исчезли, и наступил ежевечерно *мрак*. В нем спотыкались тени с узлом и тоскливо вскрикивали: «Мань, а Ма-ань! Где же ты? *Черт* те возьми!»²¹³ (курсив мой – Т.В.).

Через три года подобное описание фельетона превратятся в ремарки «Зойкиной квартиры»: во дворе из граммофона будет звучать голос Шаляпина, поющего куплеты Мефистофеля, Манюшка будет служить горничной у Зойки, а

²¹¹ Березина Н. В. Хронотоп ранней прозы М. А. Булгакова. Лексический аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. СПб., 2006. 20 с.

²¹² Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 97.

²¹³ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 2. С. 244.

веревки с бельем протянутся в прачечной китайцев, там же будет гореть керосиновая лампа. Пьеса вырастает из фельетонов, сохраняя преимущественно фельетонную выразительность. За три года, что отделяют фельетон «№ 13. – Дом Эльпит – Рабкоммуна» от комедии, в облике дома и в положении его жильцов произошли решительные изменения. К началу действия квартира еще сохраняет признаки Дома –здесь звучит рояль, поют романс Рахманинова. Ее еще отделяют от улицы и дворов темные шторы, но уже во втором действии первый план занимают манекены, которые теснят пространство жизни. Изменения по линии живое/мертвое в «нехорошей квартире» стали происходить, как только на стене повесили портрет Карла Маркса²¹⁴.

«Квартира» в сильной позиции названия пьесы изначально задает мотив антидома. Инфернальное в фельетонах М. А. Булгакова связывается с советским порядком в образе председателей и членов домкомов, а также в обезличенном виде – с документами, расписками, словом, «окончательными бумажками», которые должны удостоверить личность, подтверждать какие-то права (например, на жилплощадь). Они порой обнаруживают основание думать о *манускриптах* как сигналах вечного сюжета договора человека с дьяволом.²¹⁵

В первой картине Зойка действует в функциях беса – подкупает Аллилу, как до начала действия, коммерческого директора Гуся-Ремонтного. Сохраняя за собой квадратные метры квартиры, она сначала поражает председателя домкома знанием номеров купюр, которые были им получены в качестве взятки от Гуся. Потом предъявляет ему «документик» от того же Гуся – «разрешение» на создание в квартире пошивочной мастерской и окончательно подкупает – «покупает» Аллилу, заставляя его взять пятитысячную купюру под видом ненужной ей, непригодной, фальшивой. Пораженный её способностями домком восклицает в середине диалога: «Вы, Зоя Денисовна, с нечистой силой знаете, я давно заметил»²¹⁶.

²¹⁴ Функция портрета вождя та же, что фальшивой бумажки, –охранительная в определенных ситуациях. Ср.: герой комедии Н. Р. Эрдмана «Мандат» (1925) Павел Гулячкин пристроил портрет Маркса к обратной стороне картины «Вечер в Копенгагене», чтобы переворачивать её в соответствии с тем, кого он увидит подходящим к дверям.

²¹⁵ О трансформации сюжета договора человека с дьяволом на материале комедий Н. Р. Эрдмана писала В. Е. Головчинер. См.: Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007. С. 150–152.

²¹⁶ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 81.

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

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

О намерениях Зойки узнают еще два человека: Оболянинову замысел открывает сама хозяйка квартиры, Аметистов подслушивает их разговор за дверью. С этого момента оба выступают в функциях ее помощников, в логике поэтики «закатного романа» – в качестве свиты «черта в юбке». Оба – из «бывших», из прошлой жизни Зойки. Но Оболянинов в силу разных причин и, главное, в силу своей болезни не может быть надежным партнером в предприятии: он вял, безынициативен, морально опустошен, раздавлен реалиями жизни и годится только на роль тапера. С ним связана линия, ведущая к смерти: необходимость иметь дело с *чужими* – китайцами, которые готовят необходимые ему дозы морфия. Аметистов, напротив, полон жизненной энергии, инициативен, умеет приспособиться к любым условиям и при этом *чертовски* обаятелен. Он буквально с порога предлагает себя на место «опытного прохвоста», как аттестует должность администратора в зойкином предприятии Оболянинов. Тем не менее, Зойка не сразу соглашается принять предложение Аметистова. Его внезапное появление (буквально с того света: «Тебя же расстреляли в Баку, я читала!»²¹⁷), неожиданное и нежелательное, приводит её в замешательство. Но она воспринимает его как знак судьбы («судьба – это ты!», «видно, придется мне еще

²¹⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 92. Сообщение о расстреле в газете можно трактовать по Ю. М. Лотману, как необыкновенное происшествие. См.: Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Об искусстве / Ю. М. Лотман СПб., 1998. С. 482.

нести мой крест»²¹⁸). Поэтому, а не только из-за угроз Аметистова донести на нее «в Гепеу», она принимает его в свое дело. Взявшийся в Москве неизвестно откуда, под чужим именем, он поселяется в её доме. Зойке не хватало деятельного помощника, драматургу – героя с дьявольской энергией для воплощения затеянной аферы.

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

В фигуре Аметистова Д. С. Лихачев видел предтечу Остапа Бендера²¹⁹. Но в аспектах нашего анализа важнее то, что Аметистов – предтеча балаганного Кири-Куки («Багровый остров») и особенно главы inferнальной инстанции в «Мастере и Маргарите» Воланда. Они определяются по тем же «мелочам», о которых упоминает ученый. Наличие чемодана, макароническая (ужасное французское произношение) и в то же время афористичная речь, нехватка брюк, «гениальное» хвастовство и вранье, должность администратора («прохвоста») сближает Аметистова с «проходимцем при дворе» Кири-Куки. Появление из ниоткуда – прямо с вокзала как топоса границы между мирами (если иметь в виду, что Аметистова расстреляли по известной Зойке газетной заметке), изобилие справок, мандатов («фальшивых бумажек»), множество имен, определенного типа бездомность найдет свое развитие и завершение в образе Воланда. В «Зойкиной квартире» драматург только нащупывает образ, который позже с другой степени

²¹⁸ Там же. С. 93.

²¹⁹ «Истинного предшественника (Остапа Бендера – Т.В.) легко узнать по «мелочам», это Аметистов в пьесе Михаила Булгакова «Зойкина квартира». Дело не только в том, что оба героя – дельцы, нахалы, прожектеры, но в том еще, что оба стремятся устроить свое благополучие с помощью женщин, оба в прошлом провинциальные актеры и не брезгают шулерством, у обоих нет багажа, оба имеют что-то зеленое в своем костюме, оба испытывают недостаток в белье, у обоих своеобразная манера говорить – отрывочная и афористичная, у обоих поразительная самоуверенность и т.д., и т.п». См.: Лихачев Д. С. Еще раз о точности литературоведения (заметки и соображения) // Рус. лит. 1981. № 1. С. 84–88.

убедительности проявится в Воланде. Организация и конференс дефи́ле, аукциона по продаже поцелуя Лизоньки предвосхищает сеанс черной магии в варьете.

Появление Аметистова в «нехорошей» квартире сразу отмечено как знаками балаганной поэтики, так и инфернальными мотивами. С одной стороны, – линия балаганного «низа» акцентируется в сцене встречи с Зойкой просьбой о брюках, и она дает ему «великолепные брюки» Обольянинова, ненамеренно сближая членов «свиты». Но брюки оказываются в клеточку; ближе к финалу «беспартийные штанишки» он обменивает на фрак. С другой стороны, Аметистов приходит с улицы проникает в квартиру без стука, без звонка, как нечистая сила, подслушивает важный для него разговор, умело использует полученную таким образом информацию. В его чемодане – поддельные мандаты, портреты вождей и шесть колод карт, скорее всего, крапленых. Музыкальный ряд, сопровождающий его появление, также наводит на мысль о «черте из табакерки». Во дворе, названном в первой ремарке «страшной музыкальной табакеркой», Шаляпин из патефона поет куплеты Мефистофеля, а кто-то «тонким» и «глупым» голосом запекает: «Вечер был, сверкали звезды, на дворе мороз трещал, шел по улице...»²²⁰. В этот момент, как актер на реплику, входит в дом Аметистов и допевает: сначала «малютка», потом «сирота». Фактически он таким образом представляется читателю / зрителю. В песне идет речь о сироте, которого оберегает Бог, но существует и пословица «не так страшен черт, как его малютки»²²¹.

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

²²⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 90.

²²¹ У Н. С. Лескова в рассказе «Зимний день» упоминается эта пословица по отношению к толстовцам в значении несколько отличном от поговорки «не так страшен черт, как его малютка». См.: Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 12 т. М., 1989. Т. 12. С. 7. Н.И. Коновалова приводит китайский аналог поговорки в том же значении: «*Легче увидеть самого Янь Уан, чем справиться с чертенком = трудно справиться с теми слугами, которые обижают, пользуясь властью своего хозяина.*» </...> батюшка ЯньУан – дух, управляющий адом, в предании буддизма. Ср: не так страшен черт, как его малютки». См.: Коновалова Н. И. Метафорический параллелизм в русских и китайских паремиях // Урал. филол. вестн. 2012. № 3. С. 213.

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

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

Но основная черта, которая отличает Аметистова от Кири-Куки и других персонажей пьес М. А. Булгакова – бесовская энергия, притягивающая губительную силу нечистых и нечестных денег. До определенного момента «кузен» Зойки подчиняет своей воле и китайца Херувима, которого в квартиру пустила сама хозяйка, открыв дорогу криминалу и смерти. Но в финале пьесы Аметистов оказывается бессильным перед криминальной силой его страсти к Манюшке. «Этого в программе не было!» – комментирует он убийство Гуся. Но при этом ему удастся избежать ареста и в Зойкиной квартире. Драматург второй раз спасает Аметистова в силу наличия у него дара игровой балаганной природы, а Обольянинова подводит под арест и фактически обрекает на смерть (без морфия в изоляции тот уже не может обходиться).

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

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

Процесс замены/подмены концентрируется в ситуации, когда ателье по пошиву «прозодежды» превращается в место развлечения: некий Иван Васильевич, домовладелец из Ростова-на-Дону, сначала Херувима принимает за женщину, потом манекен за даму, наконец, танцует и разговаривает с манекеном, как с живым человеком. В его пьяном монологе звучит претензия обманутого клиента: «К кому ни ткнешься, все не мадам, да не мадам... а сулили девочек».²²² Здесь нет людей – все уподоблены маскам. Сам Иван Васильевич, несмотря на то, что имеет имя, в плане действия – маска, зафиксированная в списке действующих лиц как «Мертвое тело».

«Производственный» второй акт выстроен по принципу «монтажа аттракционов» (С. М. Эйзенштейн). В квартиру к Зойке идут не только за модными нарядами, сюда приходят наниматься на работу: слышны бесконечные

²²² Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 133.

звонки, голоса за сценой. Аметистов снует, как челнок, между полуодетыми дамами (идет процесс примерки) к двери и обратно. Внесценические голоса врезаются в разговор Закройщицы и Швейи с дамами, так же, как и голоса точильщиков ножей, паяльщиков самоваров, покупателей примусов прерывают на улице куплеты Мефистофеля в первой ремарке. Вновь возникает ощущение «страшной музыкальной шкатулки». Пустые разговоры о манто, шляпках, прическах, зарплатах мужей-чиновников перемежаются со стонами невидимых москвичей снаружи. Трижды, рефреном (с небольшими изменениями) слышен их вопль о заколдованном круге: «А на бирже (в союзе) говорят, дайте удостоверение с места службы, тогда запишем. А пойдешь наниматься, говорят, дай с биржи. Что ж, удавиться мне прикажете?»²²³.

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

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

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

²²³ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 100.

гостей. Но ложный рай становится *адом, чертовым местом* в момент появления китайцев Газолина и Херувима.

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

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

«Зойкина квартира» имела успех у зрителей в силу современности криминальной истории нэповского времени в её основе, остроумного авторского текста, блестящего коллектива актеров, занятых в спектакле театра им.

Вахтангова. Сколько-нибудь заметных, даже отрицательных рецензий спектакль не оставил. Думается, пьеса интересна не столько особыми достижениями драматурга, сколько первым опытом переработки материала фельетонов в пьесу, рядом намеченных типов, ситуаций, которые получают развитие в романе «Мастер и Маргарита».

3.2 Балаганные компоненты в поэтике пьесы «Дни Турбиных»

Пьесу «Дни Турбиных» исследователи творчества М. А. Булгакова рассматривают, как правило, в связи с позицией автора и его героев в остродраматической ситуации смены государственной власти в России. Однако анализ её поэтики обнаруживает использование также и выразительных возможностей самого широкого спектра комического. Нам интересны его градации и функции. Исследование этих аспектов дает интересный материал для интерпретации пьесы и осмысления места драматурга в творческих исканиях эпохи.

М. А. Булгаков не раз высказывал устно, в письмах, в фельетонах и сатирических повестях негативные оценки мейерхольдовского театра²²⁴ и, шире, того направления в искусстве, которое он наиболее последовательно развивал²²⁵. Но художественная реальность его собственного творчества свидетельствует, что он как драматург мыслил в направлении творческих поисков театрального авангарда, ориентации его художников на выразительность народного театра. Об этом свидетельствует использование выразительных возможностей комического, в том числе, и балаганного свойства, в поэтике пьесы «Дни Турбиных».

Позицию М. А. Булгакова в театральных дискуссиях 1920-х гг. как будто специально иллюстрирует начало этой пьесы с музыкальным кодом, естественным для этого автора – любителя и знатока оперного искусства

²²⁴ В. Э. Мейерхольд не раз становился мишенью булгаковской сатиры. В «Биомеханической главе» из цикла фельетонов «Столица в блокноте» (1922) автор под маской рабочего описывает свое впечатление от постановки «Великодушного рогоносца». В сатирической повести «Роковые яйца» (1924) упоминается «погибший» при постановке «Бориса Годунова» Мейерхольд.

²²⁵ Принципиальной новизной творческих поисков В. Э. Мейерхольда были отмечены постановка «Балаганчика» А. А. Блока (1906 г.), программные теоретические статьи «Театр (к истории и технике» (1908 г.), «Балаган» (1912 г.) и др., определяемые мыслью о том, что необходимо вернуть театру то, что было им утеряно. И основания для этого он находил в статьях о «Борисе Годунове» А. С. Пушкина, в изучении опыта народного театра разных национальных традиций. Воплощает он свои идеи в послереволюционных постановках пьес В. В. Маяковского, А. В. Сухово-Кобылина, Н. Р. Эрдмана, Н. В. Гоголя, А. С. Грибоедова, др.

(«придворного», по статье А. С. Пушкина «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»)). Первая ремарка фиксирует: «Часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини». Ремарка задает знаки культуры практически уже ушедшего времени родителей героев²²⁶, но собственно действие начинается с контраста этой *нежной* мелодии: под гитару звучит живое пение Николки.

Пулеметы мы зарядили,
По Петлюре мы палили.
Пулемет-чики-чики...
Голубчики-чики...²²⁷.

Николку резко обрывает старший брат Алексей: «Черт тебя знает, что ты поешь! Кухаркины песни. Пой что-нибудь порядочное»²²⁸. Что больше вывело из себя Алексея: содержание песни, напоминающей о реально наступающем ужасе-Петлюре, или нелитературный текст²²⁹, – становится ясно из диалога. В качестве противопоставления прозвучавшей песне возникает слово *опера*, имя Шервинского, который в финале собирается дальнейшую жизнь связать с профессиональной оперной сценой. Но песня Николки, воспринимаемая Алексеем как явление другой культуры (культуры улицы, балагана), тоже получает развитие и не в одном эпизоде.

Прерывая «кухаркину песню», Алексей просит Николку спеть «веселую», и тот запевает про «дачников, дачниц», про «любимую / буль-буль-буль бутылочку / казенного вина». Она того же, примитивно-игрового типа, что и первая, – их с очевидностью сближает тип синтаксических конструкций, повторение звуковых комплексов. Но вторая не вызывает негативного отношения старшего брата: он и сам пел её в бытность юнкером в качестве строевой. Тип пения, далекий от искусства *менуэта* и, шире, дворянской культуры, им представленной, уже вошел в дом, в быт Турбиных и людей их круга. Это станет ясно в сцене импровизированной пирушки с хоровым пением травестированного

²²⁶ Читавшие роман «Белая гвардия» помнят акцент его начала на переживании младшим поколением Турбиных смерти матери.

²²⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 8.

²²⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 8.

²²⁹ «Кухаркина» – *другая* культура. Это культура улицы, ошутимая в фольклорно-игровой природе синтаксиса, звуковых повторов.

стихотворения А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге»; потом в сцене Александровской гимназии, где мальчишки-юнкера, подбадривая, поднимая настроение друг другу перед боем с петлюровцами, будут петь хором романсы для женского голоса как строевые песни. Во всех этих случаях компоненты с «веселящим», нарочито-игровым нарушением норм, принятых в искусстве дворянского образованного общества, выполняют функцию разрядки напряжения, снятия остроты переживания трагического свойства.

Но та же юнкерская песня про «буль-буль бутылочку казенного вина» практически сразу обретает несвойственное ей серьезное звучание. Сцена с комическим, неявно балаганным исполнением второй песни Николки завершается нарастанием, усилением тревожного предчувствия. По ремарке, электричество внезапно гаснет, и «громадный хор» проходящих по улице строем юнкеров «в тон Николке» поет ту же песню про «любимую бутылочку казенного вина». Явно несерьезный текст выступает в этой сцене в другой функции. В исполнении Николки он имеет нарочито комический, игровой характер: младший брат пытается снять напряжение в доме, вызвать улыбку, отвлечь от тяжелых мыслей брата. «Громадный хор» за стеной создает некомический эффект²³⁰, предваряя застольный монолог Алексея и в недалеком будущем остродраматическое третье действие в Александровской гимназии.

Близкий по своей природе текст звучит по-разному и выступает в разных сценах в разных функциях. Об исполнителях «громадного хора» или о других, таких же, Алексей скажет за последней для него дружеской пирушкой: «Дрогнуло мое сердце... потому что на сто юнкеров – сто двадцать человек студентов, и держат они винтовку, как лопату. И вот вчера на плацу... Снег идет, туман вдали... Померещился мне, знаете ли гроб»²³¹.

Заметим, переводит в комический модус, нарочито примитивизирует в начале действия, снижает явление («Петлюра идет на нас...») младший брат Николка. В соответствии с пониманием комического в его древних истоках, и

²³⁰ Здесь и далее использована идея доклада В. Е. Головчинер «Комическое в некомическом стихотворении В. Маяковского "Юбилейное"», прочитанного на конференции «Комической в русской литературе XX–XXI века: авторы и герои» в ИМЛИ РАН 15 дек. 2016 г.

²³¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 127.

молодость героя, и его способность посмеяться над страшным явлением может интерпретироваться как семантика жизни²³²: младший Турбин будет ранен, но выживет. Серьезному, с самыми трагическими предчувствиями старшему Турбину не суждено дожить до финала.

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

Такое чередование в поэтике драмы интересовало В. Э. Мейерхольда. Задолго до М. М. Бахтина с его книгой о творчестве Франсуа Рабле и народной культуре Средневековья и Ренессанса он изучал балаган, приемы итальянской комедии масок, драматургию Гоцци, полагал, что в них заключены традиции, которые могут содействовать возрождению искусства театра. Он писал в статье «О балагане»: «Театр ... будет учиться у испанцев и итальянцев XVII в. строить свой репертуар на законах Балагана, где “забавлять” всегда стоит раньше, чем “поучать” <...> Гротеск не знает *только* низкого или *только* высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и *играя* *одною лишь своею своеобразием*»²³³.

Принцип чередования, а точнее, соединения высокого и низкого, трагического и комического проявляется не раз и в анализируемой пьесе. Он ощутим не только в организации музыкальных фрагментов, но на уровне мест действия, системы персонажей, ситуаций их появления и проявления.

В дом Турбиных, в круг их друзей – военных, рискующих жизнью, вводятся два комических персонажа. С одной стороны, неожиданно прибывший из Житомира их родственник – кузен Лариосик с отчетливо выраженным амплуа комического чудака, а с другой стороны, – красавец и щеголь, адъютант гетмана Шервинский, умеющий во время «приодеться» и «переодеться».

²³² Фрейденберг О. М. Комическое до комедии: (к проблеме возникновения категории качества) // Миф и театр : лекции по курсу «Теория драмы». М., 1988. С. 75.

²³³ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 215, 225.

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

Лариосик появился в тот момент, когда ждали другого – мужа Елены, полковника Тальберга. Случилась подмена, путаница из ряда балаганных. В логике развития действия это уже вторая подмена. Первым вместо ожидаемого Тальберга появился обмороженный, прямо с фронта капитан Мышлаевский. Но человеком *со стороны* в системе действующих лиц оказывается именно Лариосик. Он многого не знает о жизни в Киеве и о своих родственниках. Своими репликами не попадая, что свойственно балаганному диалогу, воспоминаниями, комическими по своему эффекту действиями он развлекает, заставляет улыбаться и окружающих его лиц, и читателей / зрителей.

При его появлении долго звенит звонок. Лариосик входит со словами: «Вот я и приехал. Со звонком я у вас что-то сделал»²³⁴. Сломанный звонок на фоне еще играющих менуэт часов стал одним из многочисленных, но особенным – комическим сигналом нарушения порядка в доме Турбиных.

В первом акте представлена жизнь семьи, в которую врываются отдельные сигналы *с улицы*, новые и все более страшные вести о происходящем в государстве. «Механизмы» реальности внешнего мира дают сбои последовательно в деталях, которые в другое время могли бы восприниматься как комические преувеличения. Так, телеграмму о приезде Лариосика (гиперболизированные шестьдесят три слова) Турбины не получили; проезд из Житомира до Киева (около двухсот километров) занял одиннадцать дней²³⁵. В дороге кузена ограбили, но он сохранил, довез книги А. П. Чехова из собрания сочинений, представляющие для него ценность.

²³⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 12.

²³⁵ «Шестьдесят три слова! Ой... Ой... Ой...» «Ой... Ой... Ой... одиннадцать дней!» – комически утрируя повтором, что свойственно балагану, повторяет слова Лариосика Николка. А тот не слыша интонации, серьезно сокрушается и тоже, зная или не зная это, цитирует Шекспира «Ужас, ужас...» и добавляет уже от себя: «Это такой кошмар». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 13, 14.

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

Лариосик – *другой*, но не чужой в кругу Трубиных и их друзей. М. А. Булгаков наделил его любовью к поэзии, литературе, особенно к А. П. Чехову, которого сам любил и который был автором МХТ. Неслучайно и место для ночлега Лариосику определяют в библиотеке. Сочинения А. П. Чехова, завязанные в рубашку («последнюю рубашку» отдал), для этого чудака – незыблемый оплот мира, в котором он живет. Книги связывают его с домом в Житомире и одновременно дают ему пропуск в дом Турбиных, соединяют с часами, играющими менуэт, оранжевым абажуром и кремовыми шторами. Внося книги Чехова в дом, Лариосик, по точному замечанию А. М. Смелянского, приносит и “старое русско-интеллигентское мировоззрение”, еще не поколебленное ужасами Гражданской войны»²³⁶. Ему драматург поручает произносить тосты – в честь женщины, в честь дома-гавани.

Но культура, вера и верность идеалам не исключают комических красок в обрисовке героя. Они ощутимы в преувеличенной патетике, риторике речей милого всем Лариосика, в активности его проявлений не попад. Во время исполнения «Песни о вешем Олеге» он один громко пропевает слово, которое всех остановило, заставило замолчать – «За царя!». Он один при исполнении гимна «Боже, царя храни», продолжает сольно петь о царе²³⁷.

Комизм неуклюжего, нелепого, бесконечно наивного Лариосика вводится в функции смягчения в действии страшных предчувствий Алексея. Трагический

²³⁶ Смелянский А. М. Михаил Булгаков и Художественный театр. М., 1989. С. 121.

²³⁷ Отрекшийся от престола император для Турбиных и друзей в начале действия - фигура умолчания.

прогноз полковника Турбина о встрече с большевиками драматург сопровождает пародийно-музыкальным комментарием кузена за роялем:

Жажду встречи,
Клятвы, речи –
Все пустяки, все трын-трава... ²³⁸.

Подчеркивая важность образа Лариосика в системе персонажей, драматург вводит его третьим (как в сказке) в число влюбленных в Елену друзей дома, чем сближает с Мышлаевским и Шервинским. Сцена объяснения Лариосика в любви под ёлкой, открывающая последний акт, получает отчетливо комический характер, ибо каждое свое заявление от избытка чувств и поэтического склада души он переводит в план едва ли не гротескных преувеличений. Отказ Елены завершается его фразой в духе Мышлаевского: «За водкой к армянину. И напьюсь до бесчувствия»²³⁹.

Сближение Лариосика с Мышлаевским, боевым офицером, другом Алексея Турбина, начинается с моментов их появления. Оба приходят в дом вместо ожидаемого Тальберга из мира, где идет война. Обоих Елена отправляет в одну ванну (где же взять горячей воды на две?). Гигиеническая процедура выполняет функцию приобщения к гостеприимному дому Турбиных. Сцена застолья с тостами, пением продолжает этот обряд посвящения Лариосика в семейный круг. Тамадой выступает капитан Мышлаевский, который проводит своеобразную инициацию – учит Лариосика пить водку. В четвертом акте вполне освоившийся Лариосик ловит себя на том, что говорит, как «Витенька», и действует, как действовал бы он.

В системе персонажей полной противоположностью приехавшему Лариосику оказывается серьезный отъезжающий Тальберг. Именно он оказывается чужим в доме Турбиных, несмотря на то, что является мужем Елены. Это подчеркивается и неприязненным к нему отношением братьев. В логике развития действия его внезапная «командировка» в Германию однозначно воспринимается ими как постыдное бегство крысы с тонущего корабля. При том, что «на корабле» в опасности остается жена, по функции в действии – *прекрасная Елена*.

²³⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 27.

²³⁹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 66.

Тальберг, которого в начале действия все напряженно ждут, появляется третьим после Мышлаевского и Лариосика. Подчеркнуто деловитый и важный, о них, уже полюбившихся читателю/зрителю, он отзывается неодобрительно и холодно («трактирный завсегдатай», «житомирский кузен»). На фоне этих персонажей, появляющихся в доме Турбиных с чем-то (Мышлаевский с раздобытой невесть где и как бутылкой водки, к которой относится очень трепетно; Лариосик с узлом книг), убегаящий Тальберг собирает / забирает свои вещи. Появляется другой чемодан – с которым он собирается уехать в Германию. В сцене разговора за закрытой дверью муж сообщает жене «важную вещь»: «Немцы оставляют гетмана на произвол судьбы». Далее следует диалог, состоящий из вопросов невпопад и переспросов: с одной стороны, артикулирующих важность сообщения об оставлении Киева немцами, с другой – нивелирующих их значимость и бегство самого Тальберга.

Елена. Что же теперь будет?

Тальберг. Что теперь будет. Гм... Половина десятого. Так-с... Что теперь будет? Лена!

Елена. Что ты говоришь?

Тальберг. Я говорю – Лена!

Елена. Ну что «Лена»!

Тальберг. Лена. Мне сейчас нужно бежать.

Елена. Бежать? Куда?

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

Елена. Тебя можно будет спрятать.

Тальберг. Миленькая моя, как можно меня спрятать! Я не иголка. Нет человека в городе, который не знал бы меня. Спрятать помощника военного министра при гетмане! Не могу же я, подобно сеньору Мышлаевскому, сидеть без френча в чужой квартире. Меня отличнейшим образом найдут²⁴⁰.

Функция вопросов и переспросов в балагане, по Ю. К. Щеглову, разбивает информацию «на кванты». Так создается крупный план, а высказывание получает четкость. «Коммуникативная ясность и четкость – неременная черта балаганного

²⁴⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 16.

театра. Логическая схема сообщения скандируется путем окликаний, откликов, анонсов, переспрашиваний, повторов, неторопливо выдвигающих в поле внимания поочередно все его главные элементы, начиная с таких преамбул, как привлечение внимания адресата (всегда образующих отдельную реплику) и указание модальности предстоящего обращения (новость, вопрос, приказ и т.п.)»²⁴¹. В приведенном выше диалоге, получающем форму минус-приема балаганного типа, напротив, все теряет значение, мельчает, как и личность самого Тальберга. В связи с этим героем балаганный прием выступает в подчеркнуто некомических функциях и этим он (герой) еще более *отдаляется* от Турбиных и их близких.

Таким образом, и в представлении некомического персонажа - серьезного Тальберга М. А. Булгаков широко использует выразительные средства комического балаганного типа: ситуации опоздания, замещения другим, зооморфизацию («крыса»), диалоги с повторами, в конечном счете, при последнем появлении – изгнание как фармака (козла отпущения). Отсутствие в этом персонаже семантики комического может быть прочитано, по О. М. Фрейденберг, как отсутствие светлого начала, любви, жизни²⁴².

После отъезда-бегства Тальберга рядом с Еленой оказывается Шервинский – самый настойчивый из влюбленных в неё друзей дома. В образе, особенно важном в драматическом действии (в будущем – избранника Елены), заметно ощутима комическая составляющая балаганного типа. В начале действия щеголяющий, красующийся в форме адъютанта гетмана он может в разговорах преувеличить важность своей информации, почти прилгнуть, во втором действии – прихватить из гетманского дворца оставленный кем-то в спешке золотой портсигар. Если обмороженный Мышлаевский появляется с фронта с рассказами о жутком состоянии армии и пьянстве её командиров, то Шервинский в «великолепнейшей черкеске» – с вызывающим сомнение воспоминанием, как он однажды в Жмеринке пел эпиталаму из «Нерона» и держал верхнее «ля» вместо «фа» десять тактов²⁴³.

²⁴¹ Щеглов Ю. К. Конструктивный балаган Н. Эрдмана // Проза. Поэзия. Поэтика / Ю. К. Щеглов. М., 2012. С. 374.

²⁴² Фрейденберг О. М. Комическое до комедии: (к проблеме возникновения категории качества) // Миф и театр : лекции по курсу «Теория драмы» / О. М. Фрейденберг. М., 1988. С. 75.

²⁴³ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 21.

Накануне страшного по своим последствиям боя он рассказывает о том, что «вчера во дворце был ужин *на двести персон с рябчиками и гетманом* в национальном костюме» (курсив наш – Т. В.), делится слухами о том, что «известие о смерти его императорского величества... несколько преувеличено»²⁴⁴.

Неслучайно именно ему М. А. Булгаков дает возможность увидеть бегство гетмана во всех балаганно-фельетонных – снижающих эту персону подробностях. Но всепрощающая авторская поддержка обеспечена Шервинскому за его голос. Бывшего поручика и личного адъютанта гетмана на фоне идущих воевать Мышлаевского и Студзинского поднимает перспектива служения не просто мирному делу, но оперному искусству, а также и выбор Елены. Именно его она выделяет среди друзей дома, его предложение принимает.

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

Второй акт начинается с появления адъютанта на месте службы. Эта картина чрезвычайно важна в логике разворачивания действия: по сути, она предопределяет (и по контрасту выделяет) его кульминацию – картину смертельного для Алексея боя в гимназии. Если до этих событий у кого-то из круга Турбиных могла теплиться надежда на возвращение императора (больше всех этим характеризуются герои с комической составляющей – Лариосик и Шервинский), то после сцены бегства гетмана стало ясно и не только увидевшему её воочию Шервинскому, но читателям и зрителям: надеяться не на что, защищать некого.

В первом акте о власти много и нелюбезно – серьёзно говорили²⁴⁵ у Турбиных, в начале второго акта, предваряя балаганный «Багровый остров»,

²⁴⁴ Там же. С. 28.

²⁴⁵ И здесь у М. А. Булгакова балаганное и серьёзное оказывается рядом, одно проникает в другое, они оттеняют, усиливают друг друга, выполняя функцию балаганного представления – развлекать, веселить публику. Показателен эпизод застолья, в котором подвыпившие друзья хотят поднять настроение и требуют *гитары*, пения Николки – того, что в начале первой картины Алексей однозначно отверг как «кухаркину песню». Реплика перед новой песней младшего Турбина (*с гитарой поет*) лишь слегка перефразирует первую реплику, предшествующую

власть и конкретное её воплощение – гетман с его окружением представлены исключительно как балаганные фигуры. Отсутствие имени гетмана становится одним из способов обобщения – важны его место и функция в государстве, его дело / занятие (как в балагане: купец, аптекарь / врач, солдат...).

В этой сцене достигает кульминации мотив бегства. Он обозначен серьезно в первом акте отъездом в Берлин Тальберга. Но и в нем неявно, точечно, используется такой балаганный способ оценки персонажа, как зооморфизация («Я заметил, он на крысу похож»). Эта оценка метафорически распространяется на всю вертикаль лиц, имеющих отношение к власти в следующей картине – в гетманском дворце: они бегут.

Действие этой картины реализуется как серия актов бегства, разных по способам воплощения и силе фельетонно-сатирического разоблачения (упоминаются внесценические лица: князь Новожильцев, командующий добровольческой армией князь Белоруков, весь штаб русского командования, немецкая армия с её руководством). Но, не зная об этом, появляющиеся в кабинете Шервинский, потом и сам гетман по нарастанию требовательно и негодуя ведут себя по отношению к находящемуся в нем нижестоящему чину. И чем выше и ответственнее должности, тем более резко проявляют они себя в момент бегства – предательства своих обязанностей.

Первым в кабинет гетмана входит поручик Шервинский и строго спрашивает с лакея Федора за явное нарушение порядка – отсутствие дежурного адъютанта князя Новожильцева. В пылу возмущения он не замечает, что лакей за отсутствующего князя не может отвечать, не сразу улавливает, что тот бежал, захватив все личные вещи при получении «неприятного известия»²⁴⁶. Шервинский

отвергнутому Алексеем пению – *играет на гитаре и поет*. Более того, ремарка новой ситуации, предвещающая новый случай травестики, удваивает знаковое слово *гитара* в тексте реплики.

Мышлаевский. Давай сюда *гитару*, Николка, давай!

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

Травестирование стихотворения «Песни о вещем Олеге» А. С. Пушкина посредством вокального исполнения, сопровождения на гитаре усиливается введением «текста в тексте» – припева, который подхватывают все: «Так громче музыка...». В завершающей припев здравнице все останавливаются на слове «царь», лишь один Лариосик поет полностью. Его останавливает Алексей («Что вы, что вы!») и при повторении припева далее звучит только музыка: по ремарке «все» «поют фразу без слов». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 25.

²⁴⁶ Узнаваемость реплики гоголевского городничего, начинающей пьесу «Ревизор», не приглушает отсутствие приставки и суффикса в прилагательном – «пренеприятнейшее» у Н. В. Гоголя.

пытается дозвониться по разным номерам, наконец, узнает по телефону о том, что «командующий добровольческой армией тяжело заболел, со всем штабом отбыл в Германию», и начинает сам принимать меры для бегства из дворца.

В этот момент появляется гетман. Представляющий высшую власть, он выступает в функции комического дублера не только императора, который присутствовал виртуально в речах героев в первом акте, но и своего адъютанта Шервинского, каким он предстал в начале второго акта. Тот и другой поражают при своем появлении неуместными акцентами в одежде, фиксируемыми в ремарках.

Гетман, как в первом акте Шервинский, по ремарке предстает ряженым: «в богатейшей черкеске, малиновых шароварах...». Текст реплик и поведения обнаруживает в нем комического дублера Шервинского. Только что адъютант распекал лакея за отсутствие дежурного. Теперь распекаемым оказался Шервинский. Он задавал риторические вопросы Федору о психическом здоровье оставившего пост князя, теперь сам в свой адрес слышит те же вопросы, только еще более грозно («Вы сами-то как? В здравом уме?»). Гетман как глава украинского правительства требует докладывать на украинском языке, пытается сам на нем изъясняться. Ни у того, ни у другого ничего из этого не получается, и излюбленный прием балагана – макароническая речь вносит соприродный ему комизм.

Пафосный тон в репликах гетмана о манифесте, обращении к народу, требование вести протокол, намерение заявить протест Германии, которая без его ведома «спасает» его подчиненных, – все это не более чем поза, последняя попытка сохранить лицо. Разоблачающий эффект излюбленного выразительного средства балагана – макаронической речи, специфическое использование слов одного языка в речи на другом усиливается с появлением немцев. Диалог с немецким генералом можно считать образцом балаганного юмора («В моем распоряжении только маленьких десять минут, после этого я раздеваю с себя ответственность жизнь вашей светлости»²⁴⁷).

Балаганный гротеск нарастает стремительно. Мотив мнимого больного начала сцены (*Вы в здравом уме?*) реализуется в лучших традициях балаганной

²⁴⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 39.

поэтики в эпизоде подготовки гетмана к *выносу* из дворца. Даже не сам бежит: немцы быстро «забинтовывают ему голову наглухо», имитируя раненого, делают его бездвижной, безвольной куклой («мертвым телом»), выносят со сцены исторической на носилках и в мундире немецкого генерала. Обобщение стремительно нарастает.

Щедро используемая во втором акте (в сценах гетманского дворца – средоточия государственной власти) балаганная выразительность с третьего акта идет на убыль. Она еще заметна в хоровом пении юнкерами женских романсов в начале третьего акта, в отдельных, явно утрирующих речевую выразительность балагана репликах²⁴⁸ в конце третьего акта, но нарастают случаи использования самого слова *балаган* (и близких ему) в переносном значении. Герои этим словом дают оксюморонную оценку исторической катастрофы.

Это видно в приведенном в сноске фрагменте диалога Мышлаевского с Шервинским в конце третьего акта. Но впервые эта тенденция обнаруживается в кульминационной сцене – в речи распускающего дивизион полковника Турбина. Дважды как обобщение сути происходящего в России произносит он слово *балаган*, использует его в качестве презрительной характеристики бросивших страну на произвол судьбы законных представителей власти: гетмана, «бежавшего переодетым германским офицером, в германском поезде, в Германию», и «другую каналью, его сиятельство командующего армией князя Белорукова», бежавшего в том же направлении вместе со своим штабом. Обращаясь к офицерам и юнкерам, обвинившим его в трусости, он заявляет: «Я вас не поведу, потому что в балагане я не участвую и, тем более, что за этот балаган заплатите своею кровью и совершенно бессмысленно – вы»²⁴⁹. Вспомнит произвольно об этом слове из монолога командира Мышлаевский в конце третьего акта или сам назовет происходящее «балаганом», не важно. Слово возникает в речи разных лиц.

Из лексикона другой культуры, более соответствующей менюэту Боккерини, найдет в конце четвертого акта синоним для обозначения случившегося Тальберг:

²⁴⁸ Мышлаевский. Здоровеньки булы, пане личный адъютант. Чему ж це вы без аксельбантов? ...

Шервинский. Что означает этот балаганный тон?

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

Шервинский.... Я что ль виноват в катастрофе? См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 59.

²⁴⁹ Там же. С. 53.

«Гетманщина оказалась глупой опереткой».²⁵⁰ Он (этот синоним) только подтверждает прозвучавшую ранее оценку сути происшедшего.

Итак, М. А. Булгаков не ставит под сомнение ценности высокой культуры прошлого, но в новых исторических условиях свое отношение к её явлениям корректирует. Это происходит не только по линии менуэта Боккерини, оставшегося в первой ремарке, оттесненного кухаркиной песней Николки, но и стихотворения Пушкина о вещем Олеге, исполняемого подвыпившей компанией друзей-офицеров хором как песни. Особенно резко меняется в «Днях Турбиных» природа комического с появлением в диалогах темы власти и в действии её представителей. Уже в изображении адъютанта гетмана Шервинского в первом акте нарастают балаганные черты – в чрезмерных акцентах украинского костюма, в поведении посвященного в тайны власти и нелепых домыслах о возвращении государя императора. В изображении самого гетмана как представителя высшей власти, его позорного бегства как одного из многих М. А. Булгаков использовал самый широкий спектр балаганной выразительности в его фельетонно-сатирической функции. После этого она постепенно убывает в количестве и интенсивности проявления, но звучит в устах разных героев слово *балаган*. Тем самым, с одной стороны, героям дана возможность дать согласующуюся с авторской оценкой происходящего с Россией зимой 1918–1919 гг. С другой стороны, М. А. Булгаков ретроспективно обозначил технику изображения и ракурс восприятия всего, что связано в его пьесе с изображением власти. В связи с этим ввел и ударно использовал выразительность балаганно-фельетонного репертуара в некомическом по модусу произведении.

3.3 Природа, место и функции балаганно-фельетонных компонентов в пьесе «Бег»

«Бег» завершает в творчестве М. А. Булгакова 1920-х гг. ряд пьес с изображением актуальной современности, трагических для России последствий Гражданской войны²⁵¹. Продолжая драматургическую линию «Дней Турбиных» с

²⁵⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 74.

²⁵¹ После «Бега» будет написан ряд пьес, в которых актуальная современность уйдет в подтекст. На первый план выйдут герои и обстоятельства широкого культурно-исторического плана: Мольер, Пушкин...

группой равно важных в полифоническом действии героев, он последний раз представляет близких ему по духу лиц своего поколения в тот момент, когда выбора уже не осталось. В восьми снах художник по-своему выверяет, договаривает, осмысливает возможные варианты и своей личной судьбы на переломе истории. Серьезность проблематики не отменила использования разных градаций комического, фельетонно-балаганных компонентов в поэтике пьесы.

Важную роль комического в «Беге» ощутили уже некоторые современники драматурга. М. Горький предрекал «пьесе с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием» «анафемский успех» как «превосходнейшей комедии», роль генерала Чарноты считал комической. Эти соображения он высказал на заседании художественного совета МХАТа, которое состоялось 09 октября 1928 года: «Булгаков читал “Бег”. Чтение вызывало взрывы смеха»²⁵².

Реакция слушателей, думается, была важна драматургу. Он так «организовал впечатление» (по формуле С. М. Эйзенштейна в статье «Монтаж аттракционов»), что комические моменты оттеняли, делали более явственной трагедию бегущей / бежавшей из России белой армии и значительной части интеллигенции. В широком спектре выразительных средств комического «Бега» для нас особенно интересны те, что созданы на основе приемов фельетона, восходящего в своих истоках к народному театру, к его балаганным формам, прежде всего. Выразительность такого типа мы обнаружили в отдельных компонентах разного объема «Дней Турбиных», особенно широко в «Багровом острове». В «Беге» она акцентируется с первого сна, становится в нем определяющей в связи с образом Чарноты.

Думается, балаганное начало пьесы по-своему предопределяется опытом представления гетманского дворца в «Днях Турбиных». Эпизоды с компонентами фельетонно-балаганной поэтики сближены, во-первых, местом действия – средоточия власти светской, в одном случае, и религиозной, в другом; мотивом бегства героев высокого ранга, и, главное, их переименованиями, переодеваниями во имя самосохранения и, наконец, ярко выраженной балаганной выразительностью на речевом уровне.

²⁵² Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. С. 193.

Балаганное преображения гетмана из главы государства в больного / раненого немецкого генерала в целях маскировки и незаметного исчезновения из дворца, по сути, окрашивает одну из смысловых кульминаций действия пьесы о Турбиных. Бегство представителей верховной власти лишало смысла всякие усилия героев драмы по её защите и неизбежно вело к гибели лучшего из них. Тот же прием с маскировкой-переодеванием и несоответствием всего всему, представлением двух действующих лиц как *других* используется в первом сне «Бега», но с другим эффектом.

Природа действия с переодеванием в обоих случаях – балаганная, но ситуации различаются мерой и результатом использования комического. В «Днях Турбиных» фельетонное содержание происходящего в кабинете гетмана сосредоточено на представлении одного лица – человека высшей власти; оформляется в диалогах с выразительностью откровенно балаганного типа и получает в целом беспощадно сатирический, и при этом радостно обличающий эффект. Радость возникает в процессе «открытия» – автор позволяет воочию увидеть истинный масштаб персоны власти.

Комическое в первом сне «Бега» рассеивается в своей двунаправленности. Его объектами оказываются два лица с чужими документами. Одно в момент приближения красных долго накрыто с головой попоной, не видимо, стонет, сигнализируя о приближении родов, а при появлении белых оказывается генералом кавалерии Чарнотой²⁵³. Другое – «в бараньем тулупе»²⁵⁴ с паспортом на имя Махрова – химика из Мариуполя обнаруживает главного духовного пастыря белого воинства. В облике первого, резкого в своих армейских реакциях и выражениях, энергичного, деятельного, моментально нашедшего тактическое решение прорыва линии красных и спасения полка де Бризара, при малейшей возможности оседлавшего коня и бросившегося в бой, балаганно-комическая выразительность выступает как яркая дополнительная характеристика. На фоне

²⁵³ Неслучайно его скрывает попона – деталь конской упряжи, покрывало на круп лошади для её защиты от переохлаждения или насекомых.

²⁵⁴ Все три детали, характеризующие его в первой ремарке (химик Махров в бараньем тулупе) – род занятий, фамилия, заметная деталь одежды в ближайших коннотациях соотносятся с представлением о человеке, который обманывает внешним видом, выдает себя за другого, вызывает ассоциации с известным выражением «волк в овечьей шкуре» – проявляет отрицательные свойства в самой высокой степени.

Чарноты велеречивый, высокопреосвященнейший архиепископ Африкан явно снижен. Он озабочен только собственной персоной: в момент опасности спрашивает, где его двуколка, и исчезает. Появляющийся в эпизодах двух первых снов, он представлен как персонаж фельетона, личность блеклая и тип сатирический.

Обаяние образу Чарноты сообщает жизненная энергия, в том числе, и совершенно бескорыстная, направленная на помощь Серафиме в течение всего действия пьесы. Он больную вывез её монастыря (внял словам своей походной жены Люськи), потом вырвал из рук хлудовского окружения: «ворвался в помещение контрразведки, арестованную Корзухину, угрожая вооруженной силой, отбил и увез»²⁵⁵, посадил на корабль, отплывающий в Стамбул, и, как мог, помогал там. Завязкой будущих отношений Чарноты с Серафимой и Голубковым, которым автор сообщил (это читается в номинациях и поведении) черты безгрешных ангелов, стала случайная встреча в церкви.

Впервые столь отчетливо проявляется в драматургии М. А. Булгакова фольклорно-сказочный в своем основании и по своим функциям мотив²⁵⁶ помощи-спасения невинной, обижаемой (муж отрекся в обстоятельствах, угрожающих её жизни). И важно, что этот мотив определяет деятельность Чарноты, которого автор отмечает к концу пьесы фантастическим, возможным только во сне (или в сказке) посещением Парижа и невероятным выигрышем у Корзухина несчетной суммы.

Все спасающиеся в храме оказываются на границе жизни и смерти. Казалось бы, в этой обстановке нет ни оснований, ни возможностей для проявления комического. Но наличие женщин, в том числе, «беременной», в мужском монастыре неявно фиксирует обстоятельства вывернутой на изнанку жизни, — балаганной неразберихи, которая усугубляется стремительной сменой власти. Признаки балагана явно нарастают с усилением общей тревоги. Удвоение ситуаций проверки документов военными, представляющими разную власть,

²⁵⁵ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 249.

²⁵⁶ Менее отчетливо заметна в действии «Дней Турбиных» сказочность мотива трех женихов — влюбленных в Елену героев. Её финальный выбор выделяет, отмечает, может быть, не самого безупречного, но того, кто связывает свое будущее не с войной, а с лично важным для М. А. Булгакова оперным искусством.

обнаруживает удвоение в системе действующих лиц. Причем двумя ряженными оказываются самые значительные лица – высокопреосвященнейший в белом стане Африкан и генерал Чарнота.

Наиболее опасные моменты в сценах проверки документов сопровождаются вербальными акцентами комического свойства. Когда командир буденовцев останавливается около черной попоны, под которой стонет «загадочная и весьма загадочная особа», монах Паисий, согласно ремарке, «сатанеет» от ужаса. Едва красноармейцы уходят, «химик» Махров вслед им роняет привычно-молитвенное слово, как о нечистых: «Расточились...»²⁵⁷, Критическая ситуация разрешается по-балаганному – руганью и смехом. Из-под черной попоны с роженицей звучит достаточно экспрессивная речь. «Она» обнаруживает точное знание военной ситуации и причин стремительного появления красных в расположении белых: «Оттого это произошло, что генерал Крапчиков – задница, а не генерал!...»²⁵⁸.

Все, что следует далее, дается в том же ряду балаганной выразительности, напоминая разговоры Петрушки с зеваками на торговой площади: такие диалоги «украшены» насмешками, бранными выражениями. В роли Петрушки – беременная Барабанчикова с совершенно не подобающей для женской особы речью.

Драматург включает в комические препирательства литературный мотив карточной игры²⁵⁹. Невидимая беременная из-под попоны обнаруживает не только информированного в ситуации на фронтах человека, но еще и азартного игрока. Фельетонное содержание первого сна с судьбой России, в буквальном смысле поставленной на карту и бездарно *проигранной*, выражено у М. А. Булгакова средствами балагана. Тема сражения снижается, профанируется как история недоигранной партии в винт.

В момент появления белых балаганная стихия первого сна достигает апогея: услышав голос полковника де Бризара, Барабанчикова, как Петрушка, отбрасывает попону-ширму и оказывается боевым генералом, хотя, по ремарке, и в смятой амуниции.

²⁵⁷ В молитве: «Да воскреснет Бог, да расточатся врази его...».

²⁵⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 221.

²⁵⁹ Самая близкая литературная ассоциация, усиливая трансформирующий эффект в пьесе, имеет отношение к «Пиковой даме» А. С. Пушкина, но звучит цитатами из арий оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама».

Фигура де Бризара в системе персонажей первых снов «Бега» занимает примерно то же положение, что Студзинский в «Днях Турбиных»: он из близкого круга Чарноты и Хлудова, командир гусарского полка. Но драматургически его образ, в сопоставлении со Студзинским, существенно выигрывает. Сконцентрированный на меньшем пространстве действия, он решен интереснее, ярче, и более самостоятелен в своей балаганной функции. Де Бризар успевает отметить привлекательность Серафимы, настаивает на том, чтобы она уехала с полком, и важно, что он наделен чувством комического.

В ситуации некомического ряда именно он вносит черты балаганного разноречия. Так, во время второй проверки документов в монастыре, теперь уже белыми, разряжая обстановку, де Бризар называет монаха «сатаной чернохвостой», Голубкова, приват-доцента и сына профессора – «гусеницей в штатском», и явно иронизируя, храм – «Ноевым ковчегом». Но гораздо важнее, что во втором сне с Хлудовым на первом плане, где знаки балаганной выразительности почти не проявляются, именно де Бризар превращает распоряжения главнокомандующего в балаганное шутовство. Он корректирует отдельными репликами брошенные тому прямо в лицо гневные инвективы Хлудова. В момент, когда все приготовивший для бегства главнокомандующий продолжает отдавать приказания, де Бризар вдруг обращается к нему, как к императору. И тут же, таинственно подмигивая его окружению, поет строчку из оперы «Пиковая дама»: «Графиня, ценой одного рандеву, хотите, пожалуй, я вам назову...». Его поведение, объясняют главнокомандующему контузией.

Тем самым завязывается мотивная связь сразу трех пьес. Цитата из классического текста в качестве обвинения, снижения руководителя высокого ранга заставляет вспомнить Дымогацкого, который бросает в лицо Савве Лукичу слегка измененные слова Чацкого «А судьи кто», и его поведение директор театра пытается объяснить контузией на польском фронте в «Багровом острове». Обращение де Бризара к главнокомандующему как к императору отсылает к обсуждению этой фигуры в начале «Дней Турбиных». Литературный мотив судьбы из «Пиковой дамы» в седьмом сне «Бега» подхватит и укрепит Чарнота во

время карточной игры с Корзухиным. Таким образом, фигура второго плана в «Беге» – де Бризар оказывается важной в системе пьес М. А. Булгакова 1920-х гг.: связывает их как на мотивном уровне, так и в объединяющей их выразительности.

Но вернемся к моменту появления де Бризара в храме. Процедура предъявления документов превращается в представление, которое завершается чисто балаганным трюком – открывается люк в полу, появляется дряхлый монах, а за ним хор монахов со свечами. Основания для балаганного по своей природе комизма усиливаются, когда начавшийся благодарственный молебен монахов грубо обрывает Чернота: «Что вы, святые отцы, белены объелись»? Высокий пафос церковнославянских речей Африкана он снижает не только смыслом своей реплики, но и просторечием её оформления «драпать надо!».

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

По О. М. Фрейденберг и В. Я. Проппу, смех, и, прежде всего, балаганно-фольклорный, несет семантику жизни, света. Неслучайно самый балаганно-выразительный поворот событий первого сна связан именно с «рожающей» Барабанчиковой.²⁶⁰ Этот поворот, как и все ситуации с участием Чарноты обнаруживают яркое выражение балаганной природы: он часто оказывается на грани полного краха, на границе между жизнью и смертью. И ситуации предельного напряжения драматического действия драматург подчеркивает комическими компонентами балаганной выразительности.

²⁶⁰ В. Я. Пропп отмечает в главе «Обрядовый смех»: «Некогда смеху приписывалась способность не только повышать жизненные силы, но и пробуждать их. Смеху приписывалась способность вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова... Смех способствовал воскрешению из мертвых <...> Есть теоретики и историки литературы, которые к фаллическим процессиям античности, вызывающим смех и веселье, возводят происхождение комедии». См.: Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М., 1999. С. 163–164.

«Смерть видел вот так близко, как твою косынку», – говорит он Люське, и тут же рассказывает, как Крапчиков²⁶¹, оставивший расшифровку полученной депеши до утра, усадил его играть в винт. В пересказе Чарноты эпизод с игрой в карты несет и семантику перемены судьбы. «Малый в червах – и на тебе – пулеметы! Буденный – на те тебе – с небес! Начисто штаб перебили! Я отстрелялся, в окно, огородами, в поселок, к учителю Барабанчикову, давай, говорю, документы. А он, в панике, взял да не те документы мне сунул!»²⁶². Оказавшись с документами беременной женщины на руках, Чарнота опять *играет* – изображает беременную бабу: «Лежу, рожаю, слышу, шпорами – шлеп, шлеп...».

Принципиально важно, что, в отличие от «Дней Турбиных», где откровенно балаганными средствами в их направленнно-сатирических функциях характеризуются представители высшей власти, в «Беге» балаганный комизм в его амбивалентной функции используется и в изображении социально и нравственно, по-человечески близкого М. А. Булгакову героя – прежде всего – Чарноты²⁶³. Только ему дана возможность предстать в мужском и женском облики, что закреплено афишей: среди действующих лиц сразу после Чарноты указана «Барабанчикова, дама, существующая исключительно в воображении генерала Чарноты»²⁶⁴.

Чарнота подобен вечному Петрушке. На протяжении действия он не раз попадает в ситуации, угрожающие жизни, и остается жив. Именно таким – будто воскресшим на чужом берегу²⁶⁵ после поражения белой армии в Крыму, в новом облики и новой роли – в черкеске, но без погон как ярмарочный торговец-зазывала, предстает он в пятом сне в Константинополе. Согласно ремарке, выпивший и мрачный Чарнота торгует с лотка какими-то прыгающими фигурками и резиновыми чертями.

²⁶¹ Крапчиков – семантически специфическая фамилия: есть понятие *крапленые карты* – карты, отмеченные незаметными знаками, позволяют шулерам легко находить нужные в колоде.

²⁶² Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 223.

²⁶³ Можно отметить в связи с этим, как своеобразно использует М. А. Булгаков прием дублирования героя. В «Днях Турбиных» дублером комического Шервинского можно, в известной степени, считать, предельно сниженного сатирическими средствами гетмана. В первых снах «Бега» ироничный полковник де Бризар выступает в функциях помощника и, в известной степени, дублера Чарноты. Он, остается в церкви, когда генерал вышел, и как бы подхватывая от него эстафету, при проверке документов использует в речи достаточно резкие выражения; он начинает действовать в направлении спасения Серафимы, уговаривая её бежать; он, продолжая линию прямого обличения Хлудовым главнокомандующего, позволяет себе достаточно оскорбительные для него реплики.

²⁶⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 216.

²⁶⁵ В поэтике фольклора в *другом* – в мертвом царстве.

С Чарноты, точнее с его голоса, который вплетается в «странную симфонию» Константинополя, начинается и выстраивается по линии его существования действие пятого сна. Стремлением выиграть у судьбы очередную *партию* – заезд на тараканьих бегах вяжутся все события этого кульминационного в действии пьесы сна. Он отмечен особой концентрацией балаганной выразительности, которая реализуется как по первому, очевидно акцентированному плану, так и по открывающемуся за ним расширительно ассоциативному.

Уже первая реплика Чарноты («Не бьется, не ломается, а только кувыркается! Купите красного комиссара для увеселения ваших детишек-ангелочков! Мадам! Мадам! Аштэ пур вотр анфан!»²⁶⁶) содержит целый ряд характерных приемов балаганной выразительности. Здесь явно задан и усилен удвоением контраст балаганного типа. Во-первых, красных комиссаров Чарнота предельно снижает, представляя их чертями, во-вторых, «чертей» он предлагает купить в качестве игрушек для «ангелочков»-детей. И то, и другое может рассматриваться в словах бывшего генерала как балаганное уничижение (побивание) противника. Из того же арсенала балаганных средств увеселения и смешение разных языков, – макароническая речь. Наконец, прямое обращение зазывалы к широкой публике, ко всем, кто может стать покупателями, явно указывает на поэтику балаганного представления²⁶⁷.

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

²⁶⁶ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 250.

²⁶⁷ О связи балаганного представления и торговли писали Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 197 ; Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII – начало XX в. Л., 1988. С. 6 ; Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара, 2010. С. 41 ; Заржецкий В. В. Традиции балагана в русской современной драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. М., 2006. С. 6.

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

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

Тараканьи бега в функциях конских состязаний и образ «тараканьего царя» Артура Артуровича сигнализируют о глубине нравственного падения части русских эмигрантов. Этот сон завершается полным поражением в прошлом генерала-майора кавалерии на тараканьих бегах, как предприятию, отмеченном хтоническими знаками. Итог закономерен. В этой игре с судьбой он второй раз оказывается в не свойственной для него пассивной позиции ожидания (первым было ожидание под попоной проверки документов буденовцами). Чарнота даже не видит «бегов», не видит, как «сбоит Янычар», потому что он стоит у кассы и ждет объявления о пришедших первыми и выигрыша. Слышит, как кричит безымянная фигура, что «Артурка жулик, пивом опоил Янычара». Чарнота, обычно деятельный и энергичный, здесь бессилен что-либо изменить. Его угроза

убить Артура – всего лишь фигура речи и выражение бессилия («убить мало!»); он даже в завершающей пятый сон драке – типичной сценке балагана, не участвует. Последняя ремарка этого сна фиксирует жест его очередного провала: «Чарнота у кассы схватывается за голову».

Крах в этом *месте* был предсказуем: иметь «торговое дело» рядом с такими *бегами*, значит, полагаться на слепую фортуна, а не на себя. М. А. Булгаков определяет место действия как «странное», «необыкновенное». В «странной симфонии» с турецкими напевами и мелодией «Разлуки», которую играет русская шарманка, по ремарке, звучат «стоны» уличных торговцев, голоса разносчиков газет, звоночки продавцов лимонада, гудение трамваев. По звуковому ряду все это создает скорее какофонию, чем симфонию. Она поддерживает визуальный ряд и выражает рассогласованность душевного состояния потерявших себя героев пьесы – русских эмигрантов.

Драматург характеризует место действия пятого сна в Константинополе как чужого, *иного* мира. Здесь вводится специальная маркировка на разных языках того, что выдается за русское в качестве экзотического товара с целью продажи. На фоне господствующего минарета «стоит *необыкновенного вида* сооружение *вроде* карусели» (курсив мой – Т. В.), над ним красуется крупная надпись на английском, французском и русском языках: «Стой! Sensation в Константинополе! Тараканьи бега!!!» «Русская азартная игра с дозволения полиции». И слова «с дозволения полиции» – тоже деталь, снижающая, выворачивающая ситуацию игры наизнанку. Сбоку – ресторан и надпись: «Русский деликатес – вобла. Порция – пятьдесят пиастров». Вобла-деликатес – нонсенс, «русская» за пятьдесят пиастров – еще более осязаемый. И над всем – вырезанный из фанеры раскрашенный таракан во фраке, подающий пенящуюся кружку пива.

Развернутая ремарка написана в репортажном стиле, отмечена знаками фельетонной выразительности, концентрирующей внимание на контрастах русской темы и чужого, чуждого всему русскому духа. Эти контрасты концентрируются в гротескном образе фанерного таракана во фраке, вознесенном

над всем. Представление о балагане в прямом значении – временной постройки для всякого рода зрелищ и балагана-вертепа в переносном значении – притона для низкой публики здесь соединяется.

Появление Чарноты и Артура Артуровича переводит фельетонную выразительность первой ремарки пятого сна в гротескно-балаганную и сообщает литературную коннотацию. Хозяин всего этого при своем появлении («мучается, пристегивая *фрачный* воротничок») соединяется с гротескным образом раскрашенного и вознесенного над пространством площади фанерного таракана *во фраке*²⁶⁸. Удачливость дельца Артура Артуровича в Стамбуле явно хтонического свойства. Не случайно в перечне действующих лиц он именован как *тараканий царь*. Так к нему обращается и Чарнота, отвечивая комплимент с откровенно ироническим подтекстом: «Вот уж ты и во фраке. Не человек ты, а игра природы – тараканий царь!»²⁶⁹. Знаки пространственного верха в представлении таракана в интерпретации получают значениями *другого*, здесь – хтонического мира²⁷⁰.

В *странном* месте и персонажи странные. Марья Константиновна не человек, а функция-маска: «личико в кассе» – так она обозначена в перечне действующих лиц. К карусели идут персоны странного и едва ли не гротескного вида – они обозначены только деталями внешности: «трое в шапках с павлиньими перьями, в безрукавках и с гармониями», жулики разного типа, негр, проститутка-красавица, фигура в котелке и в интендантских погонах. Вновь возникает, как в первом сне, своего рода «Ноев ковчег»; только на этот раз – в его предельно

²⁶⁸ Проблемы с воротничком, не исключают и литературной ассоциации: героя бунинского рассказа – очень богатого господина из Сан-Франциско в последнее утро его жизни тоже мучал не в меру тугой *воротничок*.

²⁶⁹ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 252.

²⁷⁰ Впервые *таракан* в связи с азартной игрой (рулеткой) появился в фельетоне «Таракан». Название фельетону дало прозвище рабочего пекарни №13, который на Смоленском рынке Москвы проиграл пять профсоюзных червонцев, новые сапоги, пытаясь вернуть которые, зарезал «кепку с ящиком». Фельетон и пьесу сближает не только показанный в динамике процесс игры и проигрыша, но и inferнальные, хтонические мотивы, которые нарастают к финалу, а проявляются в описании владельца ящика, организатора игры. У него нет физических параметров, очертаний человека: в фельетоне он обозначен как голос. «И тут услышал Таракан необыкновенный голос, всем заявляющий громко и отчетливо: «У меня денег воз – дядя из Японии привез». А потом голос так сказал: «А сам не кручу, не верчу, только денежки плачу». Голос, действительно, выдавал и забирал деньги. В пик наивысшего напряжения игры Таракан, не видевший ничего вокруг, «лицо голоса видел отлично – на лице, словно, постным маслом вымазанном, бритом с прыщом на скуле, были агатовые прехолодные глаза. Спокоен был голос, как лед». См.: Булгаков М. А. Таракан // Похождения Чичикова / М. А. Булгаков. М., 1990. С. 288–294.

сниженном территориально варианте. Неявные признаки *другого* места, которыми М. А. Булгаков обозначил места действия в первом и втором снах, в пятом реализовались в виде бесприютного для русских эмигрантов пространства с тараканьими бегами в центре. Здесь все фальшиво, как фальшивы сами эти бега²⁷¹, которые выдаются за любимую забаву русской императрицы.

Здесь могут преуспевать только такие люди, как Артур Артурович и Корзухин. Они представляют собой пару дублеров в географически далеких городах: их функционально объединяет жажда наживы и бездушное отношение к людям (как, впрочем, и места наибольшего присутствия русских эмигрантов).

Проживая внутренне вместе с Чарнотой опыт пребывания на чужой земле, М. А. Булгаков дает в его воспоминаниях Россию (а еще точнее, город своего детства и юности – Киев): «Эх, Киев – город, красота <...> вот так лавра пылает на горах, а Днепро, Днепро! Неописуемый воздух! Неописуемый свет! Травы, сенокосом пахнет, склоны, доли ...» Но и этот рай в памяти генерала от кавалерии подсвечен драматургом комически – будит воспоминания о «славном», «прелестном» ... бое под Киевом: «Тепло было, солнышко, тепло, но не жарко...». Балаганная выразительность фрагмента определяется быстрой сменой планов, «монтажностью» воспоминаний, соединением «верха» и «низа», в конечном счете, восхищением «недостойным» предметом. Череду воспоминаний о теплом Киеве и славном бое Чарнота завершает рассуждением о вшах, как о «животных» боевых: «И вши, конечно, были. Вошь, вот это насекомое! Вошь – животное военное, боевое, а клоп – паразит. Вошь ходит эскадронами, в конном строю, вошь кроет лавой, и тогда, значит, будут громаднейшие бои!»²⁷². Лирическое воспоминание и в комическом преломлении служит в «Беге» утверждению мысли милого сердцу М. А. Булгакова героя о России как о потерянном рае.

В связи с судьбой Хлудова эта мысль вырастает до трагического звучания. Знаково-иронический образ бега тараканов впервые возникает именно в его

²⁷¹ Тараканьи бега – до гротеска сниженный образ забегов на ипподромах в прошлом России. Вспомним, реальное и успешное участие в бегах прекрасного наездника А. В. Сухова-Кобылина, яркий эпизод с неудачей на ипподроме Вронского в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

²⁷² Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 252.

сознании, когда он – еще в России, в Крыму в разговоре с главнокомандующим явно и прямо, обвиняя его, проводит параллель между бегством возглавляемой им армии и тараканов в своем давнем видении.

Но игровой, фельетонно-балаганный аспект «тараканьих бегов» получает свое воплощение только в связи с Чарнотой. Именно ему, игроку по натуре, человеку с ураганным темпераментом, дано в полной мере испытать на себе эффект «русского» изобретения в Турции. То, что тараканьи бега придумали русские эмигранты, в пьесе заявлено «афишно»: вывеской над каруселью. Приписка к объявлению о русской азартной игре «с дозволения полиции», как и клоп, ползущий по лицу Чарноты, представление «участников» бегов Артуром Артуровичем, – все это отсылает к повести

А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» и к фельетонам А. Т. Аверченко из «Записок простодушного».

Известный фельетонист под маской «простодушного» пишет о тараканьих бегах как о русском «изобретении» – о выражении изворотливости русского ума, проявлении смекалки, приспособляемости, кажется, даже с некоторым восхищением. Толстовский Невзоров после ряда неудач в самом финале повести придумывает тараканьи бега – это его последний шанс разбогатеть. У Булгакова кружение / карусель, тараканьи бега представлены в кульминации действия не просто как жульническое предприятие, где не считаются ни с кем (русского генерала обманут, оберут до нитки, как и английского матроса), но как место гибельное, позор для всего русского мира²⁷³.

Фельетонное содержание кульминационного пятого сна «Бега» с тараканьими бегами в чужом Стамбуле получает балаганно-комическое воплощение в разнообразии его градаций по отношению к разным персонажам. В сферу комического втягивается едва обозначенное безликое «личико» и абсолютно автором отрицаемый, доведенный до гротескного изображения в фанерном таракане Артур Артурович. И Чарнота тоже. Его представление

²⁷³ После троекратного отрицания «Поганое царство! Паскудное царство! Тараканьи бега!» Хлудов в варианте пьесы 1937 г. «несколько раз стреляет по тому направлению, откуда доносится хор». «Гармоники, рывкнув, умолкают. Хор прекратился. Послышались дальние крики. Хлудов последнюю пулю пускает себе в голову и падает ничком у стола. Темно». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М, 1990. Т. 3. С. 278.

М. А. Булгаковым позволяет думать об амбивалентной природе комического в бахтинском понимании. Есть и не малые основания в поведении этого героя для осуждения, но и для сочувствия, даже некоторого любования им автор сохраняет.

Он может быть уподоблен Петрушке, которому жизнь щедро раздает со всех сторон оплеухи, а он снова и снова поднимается, чтобы действовать – порой алогично, парадоксально, но всегда доставляя радость воспринимающему сознанию. Тараканьи бега в Стамбуле не бой под Киевом, здесь Чарнота проиграл. Но это только эпизод его жизни в перспективе действия. Драматург даст ему возможность отыгаться в центре Европы – в парижском доме Корзухина, чтобы он свой сверхъестественный, баснословный выигрыш отдал Серафиме, и тем самым, как в сказке, третий раз спас ей жизнь.

Балаганно-комический образ Чарноты, с одной стороны, в самых разных аспектах противопоставлен драматическому, если не трагическому образу Хлудова, с другой стороны, он своей параллельной линией действия дополняет его, восстанавливая полноту проявлений жизни. Именно Чарнота последовательно помогает Серафиме, действуя в этом направлении активно и решительно. Но после того, как он проиграл свой ящик с куклами и газыри, как от него ушла Люська (что говорит о потере энергии жизни), знаки балагана начинают затухать, чтобы вспыхнуть вновь в седьмом сне.

В конце третьего действия знаком балагана является только шарманка, на которой играет Голубков, персонаж некомического плана. Это у него возникает мысль добратся до Парижа, просить займы денег у Корзухина для спасения Серафимы. Но Голубкову не дано выступить в роли спасителя. Эту миссию выполняет Чарнота. И хотя спасение – мотив скорее сказочный, чем балаганный, участие Чарноты неизменно сопровождается знаками балаганной выразительности. Об этом просто кричит лимонный цвет кальсон на нем²⁷⁴ при его появлении в Париже. Ему в полном смысле слова терять нечего: бывший генерал начинает разговор с бывшим товарищем министра торговли фамильярно-

²⁷⁴ Этот знак балаганного низа усиливается и закрепляется последней в седьмом сне репликой Люськи вслед уходящему от Корзухина с выигрышем генералу: «Чарнота! Купи себе штаны!». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 272.

снижающим обращением «Здорово, Парамоша!». Карточная игра, и, прежде всего, увеличение ставок происходит под аккомпанемент русских колоколов – музыкального сигнала при открытии сейфа в доме Корзухина. Все в этой сцене перевернуто с ног на голову, все смешалось.

Знаками балаганной поэтики отмечено уже начало седьмого сна. Перед появлением Голубкова и следом Чарноты бывший заместитель министра и бывший муж Серафимы Корзухин обучает слугу Антуана (русского Антона) французскому языку. Эта сцена аналогична эпизоду в гетманском дворце «Дней Турбиных» – требованию гетмана к офицерам и собственным попыткам говорить по-украински. «Французское» произношение хозяина положения и слуги в «Беге» – такая же типично макароническая речь, свойственная балагану.

Драматург расставляет знаки балаганной выразительности таким образом, чтобы кульминация седьмого сна пришлась на процесс игры в карты – еще одной попытки Чарноты сыграть с судьбой.

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

Он выигрывает сказочную сумму не для себя, а для спасения самого слабого среди действующих лиц, самого не приспособленного к жизни лица – Серафимы. Выигрыш выступает в функциях фольклорного торжества справедливости: наказания корыстного и подлого Корзухина. Обращение к нему в варианте пьесы 1928 г. «крысик», «жабочка»²⁷⁵ вызывает те же ассоциации, что тараканий царь Артур Артурович, соединяя их в своеобразную пару.

²⁷⁵ Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 464.

В отношении к попавшим в жернова большой истории, безгрешным Серафиме и Голубкову проявляется в стамбульских сценах и серьезный двойник Чарноты – Хлудов²⁷⁶. Едва не ставший причиной смерти Серафимы в Крыму (отдал её в контрразведку²⁷⁷), он для её спасения в Турции жертвует медальон – последнее, что у него осталось в эмиграции от родного дома. Хлудову, уезжая в Париж, доверяет Голубков жизнь и честь своей спутницы.

В образе генерала Хлудова серьезное концентрируется на грани трагического. Хотя драматург представляет его в авторской ремарке второго «сна» едва ли не как ряженого²⁷⁸, он лишен даже тени комического, скорее страшен в своих действиях, особенно во втором и третьем сне. Он входит в действие с мотивом холода, истощения жизненных сил, с нарастанием знаков смерти, становится причиной её для виновных и невиновных (вестовой Крапилин).

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

Гневные речи Хлудова соответствуют значению его фамилии: в старину «хлудом» называли жердь, дубину²⁷⁹. Его обвинения выступают в функции наказания дубиной. Для Хлудова невозможны двойные стандарты, особенно

²⁷⁶ Е. С. Шевченко выделяет два типа парности балаганных героев: по принципу различия (контраста) и по принципу повтора (дубля). Для русской балаганной традиции, считает она, характерна парность дублирующая. См.: Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара, 2010. С. 37. Но самые заметные герои «Беге» в одном отношении, являют собой пару – это два генерала белой армии; в другом – контраст трагического и комического воплощения.

²⁷⁷ Страшная сцена допроса Серафимы – аналог эпизода в штабе первой конной Петлюры в «Днях Турбиных».

²⁷⁸ «На нем солдатская шинель, подпоясан он ремнем по ней не то по-бабьи, не то как помещики подпоясывали шлафрок. Погоны суконные, и на них небрежно нашит черный генеральский зигзаг. Фуражка защитная, грязная, с тусклой кокардой, на руках варежки». См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 227.

²⁷⁹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. М., 2004. Т. 4. С. 245.

в отношении Родины, воинского долга и офицерской чести, поэтому аттракцион тараканьих бегов Артура Артуровича в центре Константинополя воспринимается им, как трагический балаган – «позорище русское». Хлудов вспоминает эпизод из своего детства с бегущими и тонущими в воде тараканами, излагает главнокомандующему перед тем, как белая армия с теми, кто к ней примкнул, покинет русский берег.

Таким образом, в «Беге» явлены два типа выразительности: один тяготеет к полюсу балагана и трагикомедии в связи с Чарнотой, другой – к полюсу трагедии государства Российского в образе верного долгу Хлудова. На него легла вся тяжесть «вины и расплаты». Думается, образ комического Чарноты с балаганной составляющей в художественном отношении оказался богаче, многообразнее, интереснее в своих проявлениях, чем выдержанный в серьезном модусе образ Хлудова.

Выводы по главе 3

Среди пьес 1920-х гг. «Зойкина квартира» выделяется тем, что прочнее и очевиднее других связана с фельетонным творчеством автора, с «разрешенными» объектами критики, направленной как на «бывших», так и новых «граждан» времени нэпа. Эта пьеса выделяется также и линейной организацией действия. Действие в ней происходит в пространстве квартиры, которая предстает не просто местом действия, но главным объектом трансформации (жилое помещение, швейная мастерская, «веселый дом»). В ситуации всеобщего уплотнения Зойка «бесовски» ловко проводит сцену с домкомом, используя нужную «бумажку», подкуп, и сохраняет таким образом все имевшиеся в её распоряжении комнаты. Далее в дело вступает неожиданно, как из-под земли, появляющийся Аметистов. И уже он ведет действие: почти замещая Зайку, энергично манипулирует поведением массы появляющихся лиц, делает все для извлечения у них денег. Деятельность героев приобретает все более криминальный характер с появлением китайцев, трупом на сцене и неизвестных с мандатами в смокингах.

Достоинства пьесы для театра им. Евг. Вахтангова и его зрителей определяли остроумный, как всегда у М. А. Булгакова, текст, удивительный дар его диалогической организации и острый сюжет, сохраняющий своими разоблачениями актуальность и для новой российской реальности.

Действие «Дней Турбиных», хотел или не хотел этого автор, изначально создавалось на основании, сближающем пьесу с драматургией мейерхольдовских авторов (В. Маяковского, Н. Эрсмана, др.). На это указывает группа равно важных в полифоническом действии лиц, монтажная композиция картин, обособленных местом действия и составом. Такой тип организации действия получит развитие в «Беге».

Две эти пьесы связаны и по другим параметрам. В том числе – компонентами с широким спектром выразительных средств, созданных на основе комизма народных представлений. Мотив несостоятельности руководителей страны самого высокого ранга, их постыдного бегства, оставления Родины в трудный час решается как в формах прямо высказанной оценки-хулы штабс-капитаном Мышлаевским, полковником Турбиным, генералом Хлудовым, так и средствами «направленного» сатирического осмеяния / разоблачения с использованием комического эффекта балаганных переименований, переодеваний, документов в функциях масок, ярко выраженной балаганной выразительности на речевом уровне.

Талант М. А. Булгакова проявился в виртуозном владении этими приемами, в способности использовать их в разных градациях и разных функциях. В «Днях Турбиных» балаганными средствами в их фельетонно-комической функции характеризуется представитель высшей власти – гетман. В «Беге» компоненты с эффектом балаганного комизма используется и в других функциях, в том числе, в изображении социально и нравственно близких М. А. Булгакову героев, прежде всего, – генерала Чароты. Его представление драматургом позволяет видеть амбивалентную природу комического в бахтинском понимании. Усилению такого аспекта выразительности в связи с образом Чароты служат и неявно сказочные коннотации, художественно утверждающие его «победу» вопреки очевидным обстоятельствам.

Можно полагать, что многочисленные компоненты с фельетонной и балаганно-фельетонной выразительностью выделяются в пьесах М. А. Булгакова как яркое микроцелое – «аттракционы», по С. М. Эйзенштейну. Такие компоненты, системно организованные автором в логике действия, можно рассматривать в функциях родового оформления, усиливающего роль создателя текста.

Заключение

Далеко не каждый художник наделен даром самовыражения в разных родовых формах литературы, и среди них – в драме, какой изначально обнаружил М. А. Булгаков. Он легко, органично, «как пианист правой и левой рукой», работал в одно и то же время как всевластный повествователь в эпических формах и как драматург, все пространство текста отдающий самовыражению, речевому поведению персонажей. Его произведения дают интереснейший материал для исследования по особому актуальной сегодня проблеме взаимодействия разных родовых возможностей в поэтике одного текста.

Выяснение природы булгаковского фельетона на материале раннего кавказского периода обнаружило изначальное тяготение писателя к драматургическим формам выразительности: напряженному монологу («Грядущие перемены»), включению диалогических сценок в повествование («В кафе»), к сказовой форме как способу ролевого проявления героя («Неделя просвещения»). Два последних случая позволяли думать о создании трансродовых форм на основе объединяющей их комической выразительности.

Для анализа пьес М. А. Бугакова 1920-х гг. было важно обнаружить истоки фельетона в критическом направлении балаганной культуры народного праздника, в творчестве авторов, использовавших её выразительность (Аристофан, Мольер, Гоголь, др.), а также установить важность функции удовольствия / радости для воспринимающих. Это позволило объяснить преобладание в рассмотренных произведениях М. А. Булгакова комического амбивалентной природы. В связи с этим, думается, что широко бытующее мнение о М. А. Булгакове как о сатирике, требует дополнительного и специального исследования.

Думается также, что усилия исследователей, теоретиков литературы, прежде всего, могут быть направлены на поиски других истоков и других функций фельетона как относительно молодого в литературе явления, на исследование трансформации других его выразительных возможностей в творчестве разных авторов разного времени.

В произведениях многих отечественных художников 1920-х гг. уже было обнаружено широкое и системное использование выразительных возможностей как классического, так и современного городского фольклора (в «Двенадцати» А. Блока, текстах Окон РОСТА и балаганной драматургии В. Маяковского, пьесах Н. Эрзмана, др.). Имя М. А. Булгакова в этом контексте не упоминалось. А между тем предложенный в работе вариант генезиса и функций фельетона как явления, фельетона как истока творчества художника и компонентов, сущностно определяющих его драматургию 1920-х гг., дает для этого серьезные основания.

Выделением компонента как части поэтики целого в аспектах смены способов выразительности мы получили возможность исследовать в его пределах трансформации доминирующей для этого текста системы: обнаружили в нарративах фельетонов появление, накопление / усиление драматического потенциала, а в драме – все большее разнообразие градаций комического, так или иначе соотносимых с выразительностью фельетонов.

С наибольшей очевидностью и художественным результатом об этом свидетельствует трансформация фельетона «Багровый остров» 1924 г. в пьесу с тем же названием 1928 г. В полифоническом действии и монтажно-эпизодической композиции последней выделяются компоненты разного объема с использованием широчайшего спектра комического фельетонно-балаганного типа. В этом качестве рассматриваются драматургический вариант вводного в пьесе «островного» сюжета (метафорически соотносимого в год десятилетия советской власти с её установлением и результатом), отдельные сцены (в том числе, «производственно-театрального» сюжета, разделенного на пролог и эпилог), отдельные образы-персонажи, литературные, музыкальные, театральные коннотации, расширяющие художественное пространство и возможности интерпретации целого.

В «Зойкиной квартире» обнаруживается другой вариант работы драматурга с фельетонным материалом: М. А. Булгаков концентрирует содержание целого ряда своих газетных текстов о квартирном вопросе в столице, о типах и делах времен нэпа в линейной организации действия криминального типа. И слово

«фарс» в определении варианта пьесы, опубликованного в томе М. А. Булгакова «Пьесы 20-х годов» («трагический фарс в 3-х актах»), может восприниматься как еще одно авторское указание на народные истоки его комической выразительности.

В «Днях Турбиных» и «Беге» собственно фельетонные компоненты обретаются на периферии полифонического действия (в «Днях Турбиных» концентрируются в картине гетманского дворца, в «Беге» распределены по линии Чарноты и др.). Но в этих пьесах используются комические компоненты чрезвычайно широкого спектра: в «Днях Турбиных» фиксируются многообразные проявления юмора, в том числе и фольклорного типа (начинающая пьесу «кухаркина песня» Николки, др.) в «Беге» в связи с образом Чарноты особенно – комизма площадного, балаганного типа, театра кукол. Оттеняя, подчеркивая драматизм судеб героев, комическое в этих пьесах выполняет функцию утверждения жизни даже в моменты, когда над ней нависает реальная угроза.

Фельетонно-комические и комические компоненты, системно проявляющиеся в пьесах М. А. Булгакова, можно интерпретировать в аспектах активно проявляющейся функции организации впечатления, выступающей в воспринимающем сознании в качестве своеобразного эквивалента родового оформления текста.

Логике внутреннего развития Булгакова как художника, неуклонно и для себя органично идущего к драме, легко и свободно использующего в ней выразительность фельетона, усвоившего уроки праздничного народного представления и авторов, развивавших это направление в литературе, отвечала востребованность его произведений лучшими режиссерами и театрами страны в 1920-е гг., в том числе и авангардными. Это определяет перспективы изучения пьес М. А. Булгакова самого продуктивного периода его творчества в соотношении с произведениями авторов из круга В. Мейерхольда, и шире – русского театально-драматургического авангарда. Природа комического, выявленная в поэтике пьес 1920-х гг., предполагает возможность уточнения аналогичных аспектов в произведениях художника, созданных в изменившихся социокультурных обстоятельствах 1930-х гг.

Список использованных источников и литературы

Источники

1. Аверченко А. Т. Собрание сочинений : в 6 т. / А. Т. Аверченко ; вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. С. Никоненко. – М. : Терра-Кн. клуб, 2006. – Т. 1–6.
2. Булгаков М. А. В кафе // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег / сост. В. И. Лосев. – СПб., 2011. – С. 23–27.
3. Булгаков М. А. Колесо судьбы: повести, рассказы, фельетоны, очерки 1925-1927 гг. : [сборник] / М. А. Булгаков ; сост. и авт. предисл. В. В. Пелевин. – М. : Современник, 1990. – 559 с.
4. Булгаков М. А. Неделя просвещения // Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков. – М., 1989. – Т. 1. – С. 211–216.
5. Булгаков М. А. Похождение Чичикова: повести, рассказы, фельетоны, очерки 1919-1924 гг. : [сборник] / М. А. Булгаков ; сост. и авт. предисл. В. В. Пелевин. – М. : Современник, 1990. – 591 с.
6. Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов / М. А. Булгаков ; вступ. ст., сост. и общ. ред. А. А. Нинова. – Л. : Искусство, 1989. – 591 с.
7. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков ; ред. колл.: Г. С. Гоц, А. В. Караганов, В. Я. Лакшин, П. А. Николаев, В. В. Новиков, А. И. Пузиков ; вступ. ст. В. Я. Лакшина. – М. : Худож. лит., 1989–1990. – Т. 1–5.
8. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 8 т. / М. А. Булгаков ; сост., подготовка текстов, вступ. статья, коммент. В. И. Лосева. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2011. – Т. 1–8.
9. Булгаков М. А. Сыновья муллы // Булгаковская энциклопедия / под ред. Б. Соколова. – М., 1996. – С. 562–584.
10. Булгаков М. А. Таракан // Похождения Чичикова / М. А. Булгаков. – М., 1990. – С. 288–294.
11. Гессе Г. Игра в бисер : роман / Г. Гессе ; пер. с нем. С. Анта ; примеч. С. Аверинцева. – СПб. : Амфора, 1999. – 543 с.
12. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 8 т. / Н. В. Гоголь ; под ред. В. Р. Щербины. – М. : Правда, 1984. – Т. 1–8.

13. Грибоедов А. С. Сочинения / А. С. Грибоедов. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1959. – 782 с.

14. Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 12 т. / Н. С. Лесков ; сост. и общ. ред. В. Ю. Троицкого. – М. : Правда, 1989. – Т. 1–12.

15. Маяковский В. В. Собрание сочинений : в 12 т. / В. В. Маяковский ; сост.: В. В. Макаров, В. В. Воронцов ; вступ. ст. А. И. Метченко. – М. : Правда, 1978. – Т. 1–12. – (Библиотека «Огонек» : Отеч. классика).

16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин ; примеч. Б. В. Томашевского ; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). – 4-е изд. – Л. : Наука, 1977–1979. – Т. 1–10.

17. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений : в 10 т. / М. Е. Салтыков-Щедрин ; под ред.: С. А. Макашина, К. И. Тюнькина. – М. : Правда, 1988. – Т. 1–10.

18. Толстой А. Н. Собрание сочинений : в 10 т. / А. Н. Толстой ; под ред.: А. Алпатова [и др.] ; вступ. ст. В. Щербины. – М. : Гослитиздат, 1958–1961. – Т. 1–10.

19. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. : сочинения : в 18 т. : письма : в 12 т. / А. П. Чехов ; гл. ред. Н. Ф. Бельчиков [и др.] ; АН СССР, Ин-т мировой лит. – М. : Наука, 1974. – Т. 1–30.

20. Файко А. М. Театр: Пьесы. Воспоминания / А. М. Файко. – М. : Искусство, 1971. – 566 с.

21. Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / Н. Р. Эрдман ; ред. и вступ. ст. А. П. Свободина. – М. : Искусство, 1990. – 527 с.

Литература

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

23. Аристотель Поэтика. Риторика / Аристотель ; пер. с др.-греч.: В. Апфельрота, Н. Платоновой. – СПб. : Азбука, 2013. – 352 с.

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

25. Бабичева Ю. В. Фантастическая диалогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич») // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 125–139.
26. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века / Ю. В. Бабичева. – Вологда : ВГПИ, 1982. – 128 с.
27. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М. : Акад. Проект, 2010. – 351 с.
28. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 506 с.
29. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 4-е изд. – М. : Сов. Россия, 1979. – 320 с.
30. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – 528 с.
31. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
32. Бачелис И. И. О «белых арапах» и «красных туземцах» // Мол. гвардия. – 1929. – № 1. – С. 105–111.
33. Белая Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы / Г. А. Белая. – М. : Наука, ИМЛИ РАН, 1977. – 255 с.
34. Бердыева О. С. Драматургия Булгакова 20-30-х годов как ненаписанная проза [Электронный ресурс] // Literary. ru : обновляемая база публикаций о русской литературе. – Электрон. дан. – М., 2007. – URL: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1197114030&archive=1197244339&start_from=&ucat=& - (дата обращения: 30.03.2019).
35. Березина Н. В. Хронотоп ранней прозы М. А. Булгакова. Лексический аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Н. В. Березина. – СПб., 2006. – 20 с.
36. Богуславский А. О. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития / А. О. Богуславский, В. А. Диев. – М. : АН СССР, 1963. – Т. 2 : 1936–1945. – 288 с.

37. Богуславский А. О. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития / А. О. Богуславский, В. А. Диев. – М. : АН СССР, 1963. – Т. 3 : 1946–1966. – 240 с.

38. Богуславский А. О. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития / А. О. Богуславский, В. А. Диев. – М. : АН СССР, 1963. – Т. 1 : 1917–1935. – 376 с.

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

40. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.

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

42. Булгаковская энциклопедия / под ред. Б. Соколова. – М. : ЛОКИД ; Миф, 1996. – 592 с.

43. Варнеке Б. В. История античного театра / Б. В. Варнеке. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 312 с.

44. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; вступ. ст. И. К. Горского. – М. : Высш. шк., 1993. – 327 с.

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

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

47. Веснина Т. Л. М. Булгаков в зеркале журналистики 20-30-х годов // Актуальные проблемы журналистики : сб. тр. мол. ученых. – Томск, 2014. – Вып. 9. – С. 7–9.

48. Веснина Т. Л. Проблема власти художника в пьесе М. Булгакова «Багровый остров» / Т. Л. Веснина, В. Е. Головчинер // Русская культура в современном культурном пространстве : сб. ст. по материалам VII Всерос. науч. конф. Томск, 30–31 окт. 2015 г. – Томск, 2016. – С. 104–114.

49. Веснина Т. Л. Проблема границ островного сюжета в пьесе М. Булгакова «Багровый остров» / Т. Л. Веснина, В. Е. Головчинер // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2014. – 11. – С. 66–71.

50. Веснина Т. Л. Своеобразие образа В. Дымогацкого в пьесе «Багровый остров» М. Булгакова // IV Всероссийский фестиваль науки, XVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование». Томск, 21–25 апр. 2014 г. – Томск, 2014. – Т. 5, ч. 2 : Филология. Русский язык и литература. – С. 292–294.

51. Виленский М. Э. Как написать фельетон / М. Э. Виленский. – М. : Мысль, 1982. – 207 с.

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

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

54. Головчинер В. Е. «Горе от ума» А.С. Грибоедова и «Борис Годунов» А.С. Пушкина как направления поисков в драме // Литература и театр : кол. монография / редкол. Д. В. Родионов [и др.]. – М., 2016. – С. 12–19.

55. Головчинер В. Е. «Юбилейное» и «Во весь голос» в логике виденческого сюжета В. Маяковского // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве. К 125-летию со дня рождения : материалы междунар. науч. конф. Москва, 18–20 сент. 2018 г. – М., 2018. – С. 31–39.

56. Головчинер В. Е. Авторская модель художественного текста как синтез выразительных возможностей рода литературы / В. Е. Головчинер, О. Н. Русанова // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 7. – С. 178–185.

57. Головчинер В. Е. К проблеме понятия «культурная модель». Системы и модели в литературоведении (размышления на заданную тему) // Трансформация и функционирование культурных моделей в литературе : материалы Третьей Всерос. науч. конф. с междунар. участием. Томск, 07–08 февр. 2008 г. – Томск, 2008. – С. 3–12.

58. Головчинер В. Е. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбинных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрдмана) // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2011. – № 7. – С. 7–15.

59. Головчинер В. Е. Мистериальная драматургия В. Маяковского // Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск, 2007. – С. 153–157.

60. Головчинер В. Е. Мотив истинного правителя в драматических вариантах // Поэтика русской литературы в историко-литературном контексте. – Новосибирск, 2008. – С. 324–338.

61. Головчинер В. Е. Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр : материалы междунар. науч.-практ. конф. Самара, 13–15 нояб. 2006 г. – Самара, 2006. – С. 46–60.

62. Головчинер В. Е. Проблема традиций в искусстве начала XX века (Архаика и авангард) // Современные образовательные стратегии и духовное развитие личности : материалы Всерос. науч. конф. Томск, 27–28 марта 1996 г. – Томск, 1996. – Ч. 3. – С. 38–41.

63. Головчинер В. Е. Трансформация мотива договора человека с дьяволом в пьесах Н. Эрдмана 1920-х // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив) : материалы II междунар. науч. конф. Томск, 25–26 янв. 2005 г. – Томск, 2005. – С. 118–128.

64. Головчинер В. Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сиб. филол. журн. – 2010. – № 1. – С. 12–18.

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

66. Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца / В. Е. Головчинер. – Томск : Изд-во ТГУ, 1992. – 184 с.

67. Головчинер В. Е. Эстетика примитива как направление поисков в русской литературе XX века // Рус. лит. XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения : материалы Междунар. науч. конф. Москва, 10–11 нояб. 2004 г. – М., 2004. – С. 16–20.

68. Груздев И. А. Техника газетного фельетона // Фельетон : сб. ст. – Л., 1927. – С. 13–29.
69. Гудкова В. В. «Зойкина квартира» М. А. Булгакова // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 96–124.
70. Гудкова В. В. Время и театр Михаила Булгакова / В. В. Гудкова. – М. : Сов. Россия, 1988. – 127 с.
71. Гудкова В. В. Истоки. Критические дискуссии по поводу творчества М. А. Булгакова: от 1920-х к 1980-м // Лит. обозрение. – 1991. – № 5 – С. 3–10.
72. Гудкова В. В. Когда отшумели споры: булгаковедение последнего десятилетия // Новое лит. обозрение. – 2008. – № 3. – С. 363–378.
73. Гудкова В. В. О чем рассказывают «восемь снов» «Бега» // Вопр. театра. – 1987. – № 11. – С. 230–249.
74. Гудкова В. В. Старинные маски в послереволюционном балагане // Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX веков. – М., 2000. – С. 225–233.
75. Гудкова В. В. Старинные шуты в социалистическом сюжете. Официальный концепт советской истории и комические истории ранних пьес: образ «другого народа» // Новое лит. обозрение. – 2007. – № 3. – С. 151–178.
76. Гудкова В. В. Судьба пьесы «Бег» // Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. – Л., 1987. – С. 39–59.
77. Гуральник У. А. Смех – оружие сильных: советская сатирическая и юмористическая литература сегодня / У. А. Гуральник. – М. : Знание, 1961. – 248 с.
78. Гуревич А. Я. К истории гротеска. О природе комического в «Старшей Эдде» // Изв. АН СССР. Серия литература и язык. – 1976. – Т. 35, № 4 – С. 334–342.
79. Двалишвили Р. В. Некоторые вопросы жанровых особенностей фельетона : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.00.00 / Р. В. Двалишвили. – Тбилиси, 1971. – 22 с.
80. Дживилегов А. К. Искусство итальянского возрождения : учеб. пособие / А. К. Дживилегов. – М. : ГИТИС, 2007. – 504 с.
81. Дмитриева Т. Б. Д.А. Фурманов // История русской советской литературы : в 4 т. – М., 1967. – Т. 1 : 1917-1929. – С. 324–342.

82. Дрейден С. Нужна «Вампука» // Жизнь искусства. – 1929. – №. 5 – С. 16.
83. Дубровская С. А. От «Арзамаса» до Гоголя: смеховое слово в пространстве русской литературы 1810-х – начала 1840-х гг. : монография / С. А. Дубровская ; науч. ред. О. Е. Осовский. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2018. – 252 с.
84. Ершов Л. Ф. Из истории советской сатиры. М. Зощенко и сатирическая проза 20-40-х годов / Л. Ф. Ершов ; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. – 155 с.
85. Ершов Л. Ф. Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – Л., 1992. – Кн. 1. – С. 23–48.
86. Ершов Л. Ф. Сатира и современность / Л. Ф. Ершов. – М. : Современник, 1978. – 271 с.
87. Ершов Л. Ф. Сатирические жанры русской советской литературы (от эпиграммы до романа) / Л. Ф. Ершов. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. – 282 с.
88. Жаккар Ж.-Ф. О зеркальной структуре повести «Дьяволиада» Михаила Булгакова // Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. – М., 2011. – С. 325–334.
89. Жиличева Г. А. Метафора балагана в нарративной структуре русских романов 1920-1930-х годов // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2011. – № 7. – С. 65–69.
90. Жолковский А. К. Работы по поэтике выразительности : инварианты-тема-приемы-текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : Прогресс : Юниверс, 1996. – 341 с.
91. Журбина Е. И. Искусство фельетона / Е. И. Журбина. – М. : Худож. лит., 1965. – 288 с.
92. Журбина Е. И. Современный фельетон (опыт теории) // Печать и революция. – 1926. – № 7. – С. 18–35.
93. Журбина Е. И. Фельетон в газете 40-х годов / Е. И. Журбина. – М. : Огонек, 1930. – 48 с.
94. Заржецкий В. В. Традиции балагана в русской современной драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В. В. Заржецкий. – М., 2006. – 35 с.

95. Заславский Д. И. Винтик с рассуждением. Фельетоны. Памфлеты / Д. И. Заславский. – М. : Сов. писатель, 1977. – 303 с.
96. Заславский Д. И. Истоки и пути фельетона / Д. И. Заславский. – М. : Огонек, 1931. – 96 с.
97. Заславский Д. И. Фельетонисты о своей работе // Фельетон : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Тынянова, Б. В. Казанского. – Л., 1927. – С. 50–51.
98. Заславский Д. И. Фельетон в газете. Лекции / Д. И. Заславский ; Высш. парт. школа при ЦК ВКП (б), Каф. журналистики. – М., 1952. – 28 с.
99. Земская Е. А. Николка Турбин и братья Булгаковы // Театр. – 1991. – № 5. – С. 33–47.
100. Земская Е. А. Театр в жизни молодого Булгакова // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 202–208.
101. Зорич А. Я за «краски!» // Журналист. – 1926. – № 11. – С. 6–8.
102. Зыкун Н. И. Сатирические жанры журналистики: проблемы типологии // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2015. – № 1. – С. 181–191.
103. Иванова Е. С. Организация и сюжетно-фабульная структура снов в пьесе «Бег» М. А. Булгакова / Е. С. Иванова, И. М. Попова // Вопросы современной науки и практики. Университет им. В. И. Вернадского. – 2014. – № 1. – С. 243–249.
104. Иванышина Е. А. Об испорченном тексте в структуре пьесы М. Булгакова «Багровый остров»: к проблеме перевода // Сиб. филол. журн. – 2009. – № 2. – С. 101–108.
105. Исаев С. Г. Литературно-художественные маски: теория и поэтика / С. Г. Исаев. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2012. – 336 с.
106. Каверин В. А. Заметки о драматургии Булгакова // Театр. – 1956. – № 10. – С. 69.
107. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Изд. центр РГГУ, 2013. – 583 с.
108. Киселев Н. Н. Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Тр. / Том. гос. ун-т. – 1974. – Т. 252, вып. 2 : Проблемы метода и жанра. – С. 73–88.

109. Киселев Н. Н. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») // Творчество Михаила Булгакова. – Томск, 1991. – С. 139–156.
110. Колесниченко А. В. Настольная книга журналиста / А. В. Колесниченко. – М. : Изд-во МГУ, 2008. – 334 с.
111. Кольцов М. Е. Фельетонисты о своей работе // Фельетон : сб. ст. / под ред. Ю. Н. Тынянова, Б. В. Казанского. – Л., 1927. – С. 49.
112. Комаров С. А. Жанр фельетона в русской советской литературе 1920-х – начала 1930-х годов / С. А. Комаров. – Мариуполь : ПДТУ, 2015. – 357 с.
113. Конечный А. М. Петербургские балаганщики // Петербургские балаганы : [сборник]. – СПб., 2000. – С. 4–22.
114. Коновалова Н. И. Метафорический параллелизм в русских и китайских паремиях // Урал. филол. вестн. – 2012. – № 3. – С. 212–215.
115. Корецкая И. В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2001. – Кн. 1. – С. 131–190.
116. Корконосенко С. Г. Основы журналистики / С. Г. Корконосенко. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 287 с.
117. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. – Ижевск : Ин-т компьютерных исследований, 2006. – 551 с.
118. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б. О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992. – 235 с.
119. Кривошейкина М. С. Жанр фельетона в журналистском творчестве М. А. Булгакова (период работы в газетах «Гудок» и «Накануне») : дис. ... канд. филол. наук : 10.00.10 / М. С. Кривошейкина. – Тверь. – 2004. – 163 с.
120. Кройчик Л. Е. Советская сатирическая повесть / Л. Е. Кройчик. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1975. – 462 с.
121. Кройчик Л. Е. Современный газетный фельетон / Л. Е. Кройчик. – Воронеж : Изд. Воронеж. ун-та, 1975. – 230 с.
122. Кузнецов П. В. Своеобразие фельетонистики 1920-х гг. в газете «Гудок» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / П. В. Кузнецов. – М., 2011. – 161 с.

123. Купцова О. Н. Маска: лицо «другого» мира // Маска, кукла, человек : материалы лаборатории режиссеров и художников театра кукол. – М., 2004. – С. 5–15.

124. Купцова О. Н. Театр ярмарок и бульваров // Балаган : материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол. – М., 2002. – Ч. 1. – С. 34–43.

125. Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. – М., 1964. – Т. 2 : Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – С. 238–382.

126. Курляндская С. В. Фельетон – жанр сатирический: По материалам советской литературы и критики 20-х годов / С. В. Курляндская. – М. : Моск. гос. пед. ин-т, 1967. – 32 с.

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

128. Лазуткина Г. В. Технология и методика журналистского творчества : практ. пособие / Г. В. Лазуткина. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – 79 с.

129. Лакшин В. Я. Мир Михаила Булгакова // Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков – М., 1989. – Т. 1. – С. 5–68.

130. Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра / О. Б. Лебедева. – Томск : Изд-во ТГУ, 1996. – 356 с.

131. Линде Ю. В. Поэтика народного театра в пьесе М. Булгакова «Багровый остров» // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 2. – С. 162–167.

132. Литературная энциклопедия [Электронный ресурс] : в 11 т. / гл. ред. А. В. Луначарский. – М. : Худож. лит., 1939. – Т. 11. – Электрон. версия печат. публ. – URL: [http:// feb-web.ru/feb/litenc/encyclp](http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp) (дата обращения: 12.06.2019).

133. Литературная энциклопедия литературных терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николукин. – М. : Интелвак, 2003. – 1132 с.

134. Лихачев Д. С. Еще раз о точности литературоведения (заметки и соображения) // Рус. лит. – 1981. – № 1. – С. 84–88.

135. Лосев В. И. В поисках рая. Комментарии // Белая гвардия. Дни Турбиных. Бег / М. Булгаков. – СПб., 2011. – С. 5–16.
136. Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1982. – 225 с.
137. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1–3.
138. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб., 1998. – С. 482–494.
139. Любомирский О. И. Линия штампа в советской драматургии // Жизнь искусства – 1928. – № 28. – С. 8.
140. М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени : сб. ст. / сост. А. А. Нинов. – М., 1988. – 496 с.
141. Манн Ю. В. Карнавал и его окрестности // Вопр. лит. – 1995. – № 1. – С. 154–182.
142. Матюшина М. О пьесе «Бег» и ее авторе // Театральное обозрение. – 1987. – № 13. – С. 26–27.
143. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 1–2.
144. Мелетинский Е. А. О литературных архетипах // Чтения по истории и теории культуры. – М., 1994. – Вып. 4. – 136 с.
145. Мелетинский Е. А. О происхождении литературно-мифологических литературных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. – М., 2001. – С. 73–149.
146. Милн Лесли. Творчество М. А. Булгакова в европейских традициях шутовства // Дискурс. – 1998. – № 7. – С. 55–59.
147. Мильдон В. И. Балаган в литературе (введение в философию балагана) // Балаган. – М., 2002. – Ч. 1. – С. 75–83.
148. Миронова М. А. Театральная критика 1920-х годов: рецепция пьес Н. Эрсмана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.10 / М. А. Миронова. – М., 2006. – 242 с.

149. Михаил Афанасьевич Булгаков. Публикации на страницах театральных журналов, альманахов, сборников, 1925-2001 : аннотиров. библиогр. указ. / Рос. гос. б-ка по искусству ; сост.: Е. И. Алексеенкова [и др.] ; предисл. М. О. Чудаковой. – М. : Рос. гос. б-ка по искусству, 2008. – 216 с.

150. Михаил Булгаков, его время и мы : кол. монография / под ред.: Г. Пшебинды, Я. Свежего. – Краков : Scriptum, 2012. – 921 с. – (Seria: BarwyRusi ; Т. 2).

151. Мягков Б. С. Фельетоны М. Булгакова: их герои и прототипы (На примерах последних театральных фельетонов писателя) // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты, поэтики, эстетики, философии. – Самара, 1994. – С. 10–24.

152. На пути к Булгакову // Творчество Михаила Булгакова : сб. ст. – Томск, 1991. – С. 4.

153. Неводов Ю. Б. В. Маяковский и М. Булгаков (спор о драме и уроки полемики) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1990. – С. 30–43.

154. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII-начало XX в. / А. Ф. Некрылова. – 2-е изд., доп. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1988. – 213 с.

155. Некрылова А. Ф. Русский народный кукольный театр : учеб. пособие / А. Ф. Некрылова, В. Е. Гусев ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : ЛГИТМИК, 1983. – 53 с.

156. Немцев В. И. Контексты творчества Михаила Булгакова (К проблеме традиций) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1990. – С. 15–29.

157. Нинов А. А. Легенда «Багрового острова». Документально-исторический очерк о М. Булгакове // Нева – 1989. – № 5. – С. 171–192.

158. Нинов А. А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // Пьесы 20-х годов / М. А. Булгаков. – Л., 1989. – С. 4–32.

159. Нинов А. А. О драматургии и театре Михаила Булгакова (Итоги и перспективы изучения) // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 6–38.
160. Нинов А. А. Примечания к пьесе «Багровый остров» М. А. Булгакова // Пьесы 20-х годов / М. А. Булгаков. – Л., 1989. – С. 566–586.
161. Новиков В. В. Михаил Булгаков – художник / В. В. Новиков. – М. : Моск. рабочий, 1996. – 357 с.
162. Новицкий П. И. «Багровый остров» М. Булгакова // Репертуарный бюл. – 1928. – № 12. – С. 10.
163. Нович И. С. Дерево современной литературы // На литературном посту. – 1926. – № 3. – С. 24–26.
164. Нусинов И. М. Путь Булгакова // Печать и революция. – 1929. – № 4. – С. 40–53.
165. Орлова Е. И. Автор – Рассказчик – Герой в фельетонах М. А. Булгакова 20-х годов // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – 1981. – № 6. – С. 23–27.
166. Очерки русской советской драматургии / ред.: С. В. Владимиров, Г. А. Лапкина. – М. ; Л. : Искусство, 1963. – Т. 1 : 1917-1933. – 1002 с.
167. Пенская Е. Н. Синтез жанров в драматической трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2016. – № 6. – С. 112–127.
168. Песочинский Н. В. «Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда и критика о нем // «Золотой сезон» советского театра, 1921 / 1922 : сб. науч. ст. – СПб., 2016. – С. 34–48.
169. Петелин В. В. Часы жизни и смерти // Булгаков М. А. Похождения Чичикова. М., 1990. С. 3–61.
170. Петренко А. Ф. Сатирическая проза М. Булгакова 1920-х годов: Поэтика комического : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Ф. Петренко. – Пятигорск, 2000. – 201 с.
171. Петров В. Б. Пьеса М. А. Булгакова «Багровый остров» (к проблеме традиций и новаторства) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1990. – С. 30–43.

172. Петров В. Б. Типологические сходства в комедиях В. Маяковского и М. Булгакова двадцатых годов // Поэтика советской литературы двадцатых годов : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1989. – С. 98–111.

173. Петровский М. С. Мифологическое городоведение Михаила Булгакова // Театр. – 1991. – № 5 – С. 14–32.

174. Петровский М. С. Михаил Булгаков и Владимир Маяковский // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 369–391.

175. Пикель, Р. «Бег» от кого и куда // Жизнь искусства. – 1928. – № 52. – С. 9.

176. Пиотровский, А. И. Советская драматургия, 1929 // Жизнь искусства. – 1928. – № 12. – С. 8.

177. Попов П. С. Биография М. А. Булгакова // Письма: жизнеописание в документах / М. А. Булгаков. – М., 1989. – С. 537.

178. Попова Н. Фельетон умер! Да здравствует фельетон? [Электронный ресурс] // EJO. European journalism observatory. – Электрон. дан. – Рига, 2016. – URL: <http://ru.ejo.ch/nashi-novie-statyi/da-zdravstvuet-felyeton> (дата обращения: 29.06.2018).

179. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.

180. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.

181. Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики / Е. П. Прохоров. – 8-е изд. испр. – М. : Аспект Пресс, 2011. – 351 с.

182. Прохорова И. Д. Зарождение фельетона в России: многозначность понятия, перипетии и пути / И. Д. Прохорова, А. И. Максиматкина // МедиаАльманах. – 2007. – № 4. – С. 62–69.

183. Росницкая О. Б. Карнавальные и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира», «Дни Турбиных» // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре : сб. ст. – Волгоград, 2001. – С. 152–156.

184. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.

185. Рудницкий К. Л. Булгаков // Спектакли разных лет. – М., 1974. – С. 207–285.
186. Рудницкий К. Л. Михаил Булгаков // Вопросы театра : сб. ст. и материалов. – М., 1966. – С. 67–137.
187. Русанова О. Н. Культурные модели в русской литературе и их воплощения в авторском тексте // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2008. – Вып. 2. – С. 103–105.
188. Русанова О. Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.00.08 / О. Н. Русанова. – Новосибирск, 2006. – 22 с.
189. Словарь иностранных слов : около 20 000 слов. – М. : Рус. яз., 1993. – 561 с.
190. Смелянский А. М. Драмы и театр Михаила Булгакова // Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков. – М., 1990. – Т. 3. – С. 573–609.
191. Смелянский А. М. Михаил Булгаков и Художественный театр / А. М. Смелянский. – Изд. 2, перераб. и доп. – М. : Искусство, 1989. – 432 с.
192. Смелянский А. М. Уход // Театр. – 1998. – № 2. – С. 88–115.
193. Соколов Б. В. Багровый остров. Пьеса // Булгаковская энциклопедия / под ред. Б. В. Соколова. – М., 1996. – С. 28–32.
194. Соколов Б. В. Багровый остров. Фельетон // Булгаковская энциклопедия / под ред. Б. В. Соколова. – М., 1996. – С. 32–33.
195. Соколов Б. М. Художественный язык русского лубка / Б. М. Соколов. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 264 с.
196. Спендель де Варда Д. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 304–312.
197. Старых А. В. Становление фельетона в русской провинциальной частной газете : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / А. В. Старых. – Оренбург, 2010. – 168 с.
198. Стеблин-Каменский М. И. Апология смеха // Изв. РАН СССР. Сер. лит. и яз. – 1978. – Т. 37, № 2. – С. 149–156.

199. Стрельцов В. Б. Фельетон. Теория и практика жанра / В. Б. Стрельцов. – Минск : Изд-во БГУ, 1983. – 63 с.
200. Сухих И. Н. Сны Михаила Булгакова // Проза советского века: три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко / И. Н. Сухих. – СПб., 2012. – С. 62–138.
201. Таиров А. Я. Багровый остров (Беседа с А. Таировым) // Жизнь искусства. – 1928. – № 49. – С. 14.
202. Тamarченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Изв. АН. Сер. яз. и лит. – 2001. – Т. 60, № 6. – С. 3–13.
203. Тamarченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. – М., 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы развития в историческом освещении). – С. 93–94.
204. Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Academia, 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 509 с.
205. Теория литературы : в 4 т. / гл. ред. Ю. Б. Борев [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы развития в историческом освещении). – 592 с.
206. Терзопулос Т. Возвращение Диониса / Т. Терзопулос. – М. : Электротheater Станиславского, 2015. – 168 с.
207. Тертычный А. А. Жанры периодической печати : учеб. пособие / А. А. Тертычный. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 193 с.
208. Толутанова Ю. Н. Сатира в публицистике. Специфика и жанровые особенности фельетона как предмет многочисленных споров исследователей // Культура народов Причерноморья. – 2007. – Т. 2, № 110. – С. 229–231.
209. Толутанова Ю. Н. Советская сатирическая публицистика М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова двадцатых - первой половины тридцатых годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Ю. Н. Толутанова. – М., 2005. – 26 с.
210. Трансформация и функционирование культурных моделей в литературе : материалы III Всерос. с междунар. участием науч. конф. Томск, 07–08 февр. 2008 г. – Томск, 2008. – 328 с.
211. Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив) : материалы II Междунар. науч. конф. – Томск, 2005. – 242 с.

212. Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX в. (архетип, мифологема, мотив). – Томск, 2002. – 151 с.

213. Трухачёв Е. В. Повествовательное и драматическое в творчестве М. А. Булгакова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. В. Трухачёв. – Саратов, 2012. – 18 с.

214. Туркельтауб И. «Багровый остров» в Московском Камерном театре // Жизнь искусства. – 1928. – № 52. – С. 10–11.

215. Туркельтауб И. Режиссер и драматург // Жизнь искусства. – 1928. – № 51. – С. 11.

216. Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция : избр. тр. / Ю. Н. Тынянов ; сост., вступ. ст., коммент. В. И. Новикова. – М. : Аграф, 2002. – 495 с.

217. Тынянов Ю. Н. От редакции / Ю. Н. Тынянов, Б. В. Казанский // Фельетон : сб. ст. – Л., 1927. – С. 5–9.

218. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – М. : Наука, 1977. – 574 с.

219. Уварова И. П. Всемирный океан // Балаган : материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. – М., 2002. – Ч. 1. – С. 6–9.

220. Уварова И. П. Мистификация как явление культуры // Миф и мистификация : материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. – М., 2000. – С. 3–9.

221. Уварова И. П. Повесть об одном домике / И. П. Уварова. – М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – 336 с.

222. Уварова И. П. Традиции старинного театра и русские сценические искания начала 20 века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / И. П. Уварова. – М., 1980. – 166 с.

223. Файман Г. С. «Булгаковщина» // Театр. – 1991. – № 12. – С. 82–86.

224. Файман Г. С. Местный литератор – Михаил Булгаков (Владикавказ 1920 -1921 гг.) // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 209–224.

225. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. : пер. с нем. / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1973. – Т. 1–4.

226. Фельетон // Энциклопедический словарь : в 86 т. / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – Репр. изд. – СПб., 1993. – Т. 69. – С. 445.

227. Фельетон : сб. ст. / под ред.: Ю. Тынянова, Б. Казанского – Л. : Academia, 1927. – 96 с. – (Вопросы современной литературы).

228. Фрейденберг О. М. Комическое до комедии: (к проблеме возникновения категории качества) // Миф и театр : лекции по курсу «Теория драмы» / О. М. Фрейденберг. – М., 1988. – С. 74–127.

229. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Вост. лит., 1998. – 800 с.

230. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

231. Хабибьярова Э. М. Трагическая ирония в пьесе М. Булгакова «Бег» // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2013. – № 14, вып. 77. – С. 99–104.

232. Хализев В. Е. Драма как род литературы / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

233. Хатямова М. А. Метатекстовая организация пьес М. А. Булгакова: к проблеме условности в драме // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 11. – С. 60–64.

234. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М. О. Чудакова. – 2-е изд. доп. – М. : Книга, 1988. – 672 с.

235. Чудакова М. О. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне. // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 96–124.

236. Шаймарданова Р. Т. Музыкальное многоголосие в рассказах М. Булгакова 1920-х годов // Актуальные проблемы современной науки. Гуманитарные науки : тр. I Междунар. форума (6-й Междунар. конф. мол. ученых и студентов). Самара, 12–15 сент. 2005 г. – Самара, 2005. – Ч. 46. – С. 160–163.

237. Шаймарданова, Р. Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Р. Т. Шаймарданова. – Екатеринбург, 2006. – 26 с.
238. Шариф Я. Вопросы газетной культуры / Я. Шариф. – М. ; Л. : Гос. изд-во, 1927. – 209 с.
239. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Е. С. Шевченко. – Самара, 2010. – 39 с.
240. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов / Е. С. Шевченко. – Самара : Изд-во СНЦ РАН, 2010. – 484 с.
241. Шкловский В. Б. Гамбургский счет / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1990. – 544 с.
242. Щеглов Ю. К. Конструктивный балаган Н. Эрдмана // Проза. Поэзия. Поэтика / Ю. К. Щеглов. – М., 2012. – С. 357–412.
243. Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика / Ю. К. Щеглов. – М. : Новое лит. обозрение, 2012. – 417 с.
244. Щетинин Р. Б. Жанровые особенности мениппеи // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2009. – № 3. – С. 84–93.
245. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М., 1964. – Т. 2. – С. 270–273.
246. Яблоков Е. А. «Они сошлись...» // Михаил Булгаков. Владимир Маяковский: диалог сатириков. – М., 1994. – С. 5–56.
247. Яблоков Е. А. По дороге благих намерений. Мифологический подтекст повести М. Булгакова «Роковые яйца» // Филологические записки. – Воронеж, 1997. – С. 18–41.
248. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л. М. Яновская. – М. : Просвещение, 1983. – 320 с.
249. Ярхо В. Н. Аристофан / В. Н. Ярхо. – М. : ГИХЛ, 1954. – 136 с.
250. Henry B. Reality and illusion: duality in Bulgakov's theatre plays // Bulgakov: The Novelist-Playwright. – Routledge, 2005. – P. 103–114.
251. Larsen S. «I'M an Actor, Not a Writer» – acting and Authorship in Bulgakov's Works // Theater. – 1991. – Vol. 22, № 2. – P. 39–46.

252. Milne L. Mikhail Bulgakov: the Status of the Dramatist and the Status of the Text // *Russian Theatre in the Age of Modernism*. – London, 1990. – P. 236–259.

253. Perrie M. The terrible Tsar as comic hero: Mikhail Bulgakov's Ivan Vasil'evich // *Epic revisionism. Russian history and literature as Stalinist propaganda* / ed. by: D. Brandenberger, K. M. F. Platt. – Wisconsin, 2006. – P. 143–156.

254. Proffer E. The major works of Mikhail Bulgakov / E. Proffer. – Ann Arbor : University Microfilms, 1970. – 950 p.

255. Sonnino M. Comedy Outside the Canon: From Ritual Slapstick to Hellenistic Mime // *Submerged Literature in Ancient Greek Culture*. – Berlin ; Boston, 2014. – P. 128–150.