

Julia Babicheva

Театр Михаила Булгакова : статья I

Studia Rossica Posnaniensia 18, 121-152

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ТЕАТР МИХАИЛА БУЛГАКОВА

СТАТЬЯ I*

(THE THEATRE OF MIKHAIL BULGAKOV)

Part I

JULIA BABICHEVA

Wologodskij Gosudarstviennyi Piedinstitut, Kafedra Litieratury
ul. Pirogova 7/14, Vologda, USSR.

ABSTRACT. In the first part of a larger work the author considered the controversial problems of the specificity of the genre of dramas of Bulgakov. The author suggests the introduction of such concepts as "tragicomedy" and "comitragedy" in order to properly describe the output of the Soviet playwright. From this point of view the author analysed such work as *The purple island* and *Zojka's flat*.

Высоко профессиональная, построенная на абсолютном понимании сценической „коробочки” драматургия Булгакова — незаурядное явление в нашей литературе. (Я. Лурье, И. Серман)

Булгаков театрален до мозга костей (К. Рудницкий)

В русской драматургии, я думаю, он займет свое место — особенное (С. Ермолинский)

Булгаков едва ли не самый яркий представитель драматургической техники (В. И. Немирович-Данченко)

... он ощущал жизнь как действие... Острота его чувства как драматурга, была в самом настоящем смысле потрясающей. (А. Файко)

Театр Булгакова... Из всех аспектов изучения наследства этого писателя такой мне наиболее близок. Он позволяет рассмотреть творчество Булгакова как завершение многих традиций, рожденных в недрах литературы начала

* Статья II в следующем номере.

века: внедрение эпического и лирико-психологического начал в классическую драматическую форму; прояснение собственно авторского видения мира в рамках наиболее „объективированной” драматургической структуры; некоторые специфические жанровые искания и находки — романтическая комедия, комедия-пародия, стилизация, лирическая драма и пр.

Материалом для изучения наследства Булгакова в таком аспекте служит в первую очередь собственно драматургия его, частично еще не опубликованная; во вторую — новые, синтетические, не канонизированные пока наукой о литературе формы литературного творчества: инсценировки классических повествовательных произведений, киносценарии и оперные либретто и, наконец, то особенное „драматургическое начало” в самой булгаковской прозе, которое делает ее столь удобной для сценической и кинематографической интерпретаций¹.

За двадцать лет активной творческой деятельности Булгаковым были созданы следующие произведения драматургического рода: в начале 20-х годов во Владикавказе — *Самооборона*, *Братья Турбины*, *Глиняные женихи*, *Парижские коммунары*, *Сыновья муллы*²; во второй половине 20-х годов — *Зойкина квартира*, *Дни Турбиных*, *Бег*, *Багровый остров*, *Кабала святош (Мольер)*; в 30-е года — *Адам и Ева*, *Полумумный Журден*, *Блаженство*, *Иван Васильевич*, *Последние дни (Александр Пушкин)*, *Батум*, *Ласточкино гнездо*³. Тогда же театральные инсценировки: „Война и мир”, „Мертвые души”, „Дон Кихот”⁴; киносценарии — „Ревизор”, „Мертвые души”; либретто — „Минин и Пожарский”, „Петр Великий”, „Рашель”, „Черное море”.

Вскоре после смерти Булгакова Комиссия по его литературному наследству на заседании 4 мая 1940 года приняла решение печатать сборник его драматических произведений в таком составе: *Дни Турбиных*, *Бег*, *Дон Кихот*, *Мольер*, *Пушкин*, *Иван Васильевич*⁵. Издание такого сборника сильно задержа-

¹ Об этом в траурной речи на похоронах Булгакова сказал А. Файко: „Когда Михаил Афанасьевич писал свой последний роман, то, мне кажется, этот роман он писал тоже как драматург” (ОР ГБЛ, ф. 562, к. 28, ед. хр. II, с. 35. Речь публиковалась в газете „Горьковец” 1940, № 11).

² Все они, кроме *Глиняных женихов*, ставились на местной сцене. Рукописи утрачены. В 1960 г. найден суфлерский экземпляр *Сыновей муллы* (см. „Литература и жизнь” 1960, 14 окт., с. 4).

³ Последнее существует лишь в самом черновом наброске и в пересказе вдовы писателя, записанном также Поповым. Все эти материалы хранятся в ОР ГБЛ.

⁴ *Дон Кихот* может быть рассмотрен и как оригинальная драма по мотивам романа Сервантеса.

⁵ 14 октября 1940 года на вечере памяти Булгакова в Доме актера выступил директор Большого театра Я. Леонтьев с воспоминаниями о работе писателя в БАГТ литконсультантом. Он выразил сожаление, что „в издающийся сейчас сборник избранных произведений драматурга не вошли написанные им полноценные художественные оперные либретто” („Литературная газета” 1940, 20 окт., № 53).

лось. Лишь в 1955 году издательство „Искусство” выпустило в свет две его пьесы: *Дни Турбиных* и *Последние дни (Пушкин)*, в 60-е годы один за другим вышли сборники *Пьесы* (1962) со вступительной статьей П. Маркова и примечаниями К. Рудницкого и *Драмы и комедии* (1965) со вступительной статьей В. Каверина. Давняя программа комиссии по литературному наследству была выполнена и даже перевыполнена публикацией в последнем сборнике *Полоумного Журдена*, а в журнале „Звезда Востока” почти тогда же (1966, № 7) — комедии *Блаженство* с коротеньким редакционным примечанием. Однако же такие интересные образцы булгаковской комедиографии, как *Багровый остров* и *Адам и Ева*, еще ждут своего часа; неизвестна русскому читателю историческая пьеса о революционном движении на Кавказе *Батум*: Из произведений синтетических жанров опубликованы лишь киносценарии по Гоголю *Мертвые души* и *Ревизор* („Москва” 1978, № 1; „Искусство кино” 1983, № 9) и либретто *Минин и Пожарский (Музыка России, вып. 3, Москва 1980)*.

БУЛГАКОВ-КОМЕДИОГРАФ В ДИСКУССИИ О НОВОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ В 20-е ГОДЫ

Во-первых,
почему
весь театр разворочен?
Благонамеренных людей
это возмутит очень
.....
Мы тоже покажем
настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее
театром превращена. (В. Маяковский, *Мистерия-Буфф*)

Десять лет XX века вошли в историю русской драмы как эпоха „невероятного напряженного искания театральной истины”. Тонкий знаток театра и активный театральный деятель той поры (драматург, режиссер, театровед) Н. Евреинов писал в 1912 году: „... мы слышим такую разноголосицу в понимании существенных задач сценического творчества, какой, насколько я знаю историю театра, никогда до сих пор не существовало”⁶. Историю театра он знал безупречно, но не мог тогда предположить, что через пятнадцать лет, когда Россия перешагнет исторический рубеж 17-го года и начнет складывать новую общественную систему, напряжение театральной мысли станет еще более „невероятным”, а споры — еще острее. Если в 10-е

⁶ Н. Н. Евреинов, *Театр как таковой*, Санкт-Петербург 1912, с. 18.

годы дискуссия развивалась в суженных рамках внутренних законов искусства („театральная истина”), то в 20-е годы споры начинались в сфере идеологии (формула времени: „наша театральная политика”⁷), а уж оттуда расходились кругами, вбирая в себя и специфический круг проблем — „театральных истин”.

XII съезд партии (1923) заострил особое внимание на идеологической значимости театральных зрелищ и предложил шире использовать их для систематической и массовой пропаганды коммунистических идей. „Необходимо поставить в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм, — было записано в его резолюции. В этих целях необходимо, привлекая соответствующие силы как в центре, так и на местах, усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса”⁸. В мае 1927 года было проведено широкое Всесоюзное совещание по вопросам театра Агитпропом ЦК ВКП(б), которому предшествовало более узкое и профессиональное собрание деятелей театра в Народном комиссариате Просвещения РСФСР. В 1930 году собралась первая Всероссийская конференция драматургов и композиторов. Театральное дело стало делом государственным и арендой разрешения актуально-политических задач. В резолюции совещания при ЦК было записано: „Основной критерий оценки работы театров, который может применяться в применении теаполитики соответствующими советскими органами, — это критерий социально-политической значимости”⁹.

Остро дискутируемые на совещаниях вопросы подхватила и размножила специализированная пресса (ленинградский театральный еженедельник „Жизнь искусства”, московский — „Новый зритель”, журнал „Советский театр” и др.), сделав дискуссию всенародным достоянием и тоже особо заострив ее политическую суть. Так, например, „Советский театр” начал 1930-й год редакционной¹⁰ программной статьей *Единство пролетарского фронта*, в которой театр объявлялся плацдармом самой активной идеологической борьбы в момент „крайнего обострения классово-идеологической борьбы и идеологии”. „Все попытки идеологического нападения на пролетарскую революцию проходят через театр”, — утверждалось там.

Таким образом, театральная дискуссия 20-х годов стала действительно

⁷ Так называлась книга начальника Главполитпросвета Наркомпроса РСФСР Р. А. Пельше, выпущенная Госиздатом в 1929 году.

⁸ *Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК*, т. 2, Москва 1970, с. 466.

⁹ *Пути развития театра*. В кн.: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927, Москва—Ленинград 1927.

¹⁰ Редакционную коллегию журнала в те годы составляли: А. Н. Афиногенов, Я. И. Боярский, О. С. Литовский, П. И. Новицкий (председатель). Зав. редакцией — И. И. Бачелис.

остро-политической и идеологической дискуссией и на всех уровнях, даже сугубо профессиональном, отразила в себе своеобразие и сложность этапа утверждения новой идеологии, отмеченного как большими достижениями, так и многими просчетами и перегибами, иногда болезненно отражавшимися на сложном и тонком процессе становления нового революционного искусства.

Как уже отмечалось, материалы совещания при Агитпропе ЦК (доклады, прения по ним и резолюции) были тогда же опубликованы и стали всеобщим достоянием. Яростные споры разгорались по докладам А. В. Луначарского „Итоги театрального строительства”, В. Г. Кнорина „Основные задачи в области руководства художественно-театральной работой” и С. И. Гусева „Состояние театральной критики и ее задачи”. В дискуссии явственно обозначилась группа критиков и театральных деятелей, укрепившихся на позициях вульгарного социологизма и видевшая единственный путь построения нового театра в прямолинейном и непосредственном отражении классово-борьбы в театральном действии (работник Реперткома В. И. Блюм, редактор журнала „Современный театр” А. Р. Орлинский, сотрудник главного управления театрами Наркомпроса П. И. Новицкий¹¹, О. Литовский и др.). Забывая в неистовстве спора о специфике общественной функции искусства, они по существу наносили вред делу, которому служили так ревностно. Проницательному глазу истинных ревнителей нового революционного искусства это было заметно уже тогда. А. В. Луначарский, вступив на совещании при Агитпропе с „блюмами” в спор, квалифицировал их воинственную позицию ядовитой формулой: „Дозвольте вдарить!”.

В такой накаленной обстановке все вопросы, связанные со спецификой театрального зрелища и драматургии, ставились и решались в подчеркнуто политическом аспекте. Упомянутая группа критиков вульгарно-социологической ориентации, большая часть которых занимала руководящие посты и имела на театральную политику непосредственное влияние, склонна была просто отмахнуться от вопросов такого рода как несущественных и решаемых декретивно. Может быть, именно поэтому в ряд опубликованных тогда для общего сведения материалов не попали глубоко профессиональные суждения режиссеров-новаторов, высказанные ими на совещании при Наркомпросе. А между тем именно в них больше всего отразился весь драматизм сложной переломной эпохи, когда необходимо было осмыслить само существо революционных преобразований в такой тонкой и специфической сфере идеологии, какою является искусство. Стенограммы выступлений А. Я. Таирова, Е. И. Любимова-Ланского, В. Э. Мейерхольда и К. С. Станиславского были извлечены из архивов и опубликованы лишь в конце 50-х годов и то с некото-

¹¹ П. И. Новицкий изложил свои взгляды в кн.: *Современные театральные системы* (Москва 1933); О. Литовский во многом сохранил и утвердил свою позицию много позже в кн.: *Так и было. Очерки, воспоминания, встречи* (Москва 1958).

рыми оговорками о содержащихся там неудачных выражениях, которые вынуждали публикаторов внести „некоторые редакционные поправки и купюры”¹².

Все выступления выдающихся режиссеров содержали в себе решительные, порой до резкости, возражения против политики „дозвольте вдарить” и, в частности, против выступления А. Р. Орлинского с его методом „революционной зарядки” театральных деятелей и драматургов, с его укороченным представлением о новом театральном зрелище как об „агитке” на тему советского быта. С искренней тревогой за судьбу любимого дела говорил об этом. В. Мейерхольд: „... боюсь, что Орлинский, говоря здесь о зарядке, говорил о приемах вульгарного революционизирования, когда всякая пьеса оканчивалась непременно помахиванием красным флагом, чтобы это была оголенная схема, где люди делятся на „красных” и на „белых”, где нет живых людей и где действуют абстракции”¹³.

Не внешнюю форму, а сущность революционного преобразования театрального дела стремились осознать и в своей деятельности, и в своих выступлениях на диспуте режиссеры-новаторы, вполне отдавая себе отчет, что такая задача не может быть решена наскоком, декретом, пресловутой „зарядкой”: „... нужно, раньше всего, подойти к вопросу очень серьезно, по возможности, доказательно”, — рассудил А. Я. Таиров, а В. Э. Мейерхольд, возмущаясь практикой критики спекулировать словами „идеологически приемлемо” — „идеологически неприемлемо”, — решительно утверждал, что настоящая „зарядка” или „обработка” драматургов — это, прежде всего, приобретение познаний, „что такое драматургия, как драма строится, что есть определенные законы для драматургического построения”.

„Общественная мысль, — сетовал Таиров, — взяла на себя роль хирурга, цель которого — резануть, сделать операцию, уничтожить”, а надо бы ей стать акушером, „потому что мы имеем дело с самым нежным и самым сложным актом — актом рождения”¹⁴. В целом выступление Таирова, режиссера-экспериментатора, руководителя Камерного театра, подвергнувшегося особенно резким наскокам и обвинениям в формализме со стороны „блюмовской” критики¹⁵, было особенно содержательным и конструктивным.

¹² В спорах о путях развития советского театра. *Публикация, предисловие и примечания Ю. Дмитриева и К. Кириленко*. В сб.: Ежегодник института истории искусства 1959, Москва 1959, с. 114 - 139.

¹³ Там же, с. 131.

¹⁴ *В спорах о путях развития советского театра*, ук. соч., с. 122, 126, 134.

¹⁵ См., например, статью Б. Розенцвейга, *Путь Камерного театра от „Сакунталы” до „Натальи Гарповой” (1914 - 1929)*, („Советский театр” 1930, № 1). Общая оценка деятельности театра сводится здесь к формуле „воинствующий формализм”. При этом автор статьи сочувственно ссылается на только что вышедшую книгу немецкого театроведа Ю. Баба, *Das Theater der Gegenwart*, где говорилось: „Совершенно непонятно, как это такой снобистский театр, как театр Таирова, вообще существует в революционной России” (с. 4).

Он предупреждал об опасности узких и декретивных рекомендаций вроде тех, которые содержало выступление Орлинского; утверждал, что превращение театра в бытовой и жанровый далеко отбросит его назад; страстно ратовал за широкий фронт экспериментов в сфере содержательной формы. „Можно говорить, что экспериментальный театр не нужен, так как это какая-то высшая математика. А попробуйте без высшей математики мост построить, — не постройте: провалится. Попробуйте без театральной высшей математики построить мост к новому зрителю, — не постройте и провалитесь... Современный театр должен экспериментировать, искать способы и приемы для построения мостов нового репертуара к сердцу, к восприятию, к ощущению, к реакции со стороны зрителя”¹⁶. Отметив при этом, что единая категория „советского зрителя” пока не сложилась и зрительские слои очень различны по своей подготовке, он внес предложение разделить театры на две основные категории: экспериментальные и популяризаторские. Первые должны „удовлетворять непосредственно наиболее квалифицированную часть советского зрителя и преемственно передавать свои приемы целому ряду других театров”. Свой театр Таиров мыслил как экспериментальный.

Выступивший на совещании режиссер Е. О. Любимов-Ланской, руководитель театра МГСПС (позднее — имени Моссовета), не расходясь с Таировым в этой части программы, уточнил смысл деятельности своего — „популяризаторского” — театра, с самого начала ориентированного на открыто актуальную пьесу, то есть такую, которая отражает острые заботы текущего момента.

В. Э. Мейерхольд оценил показательные работы этого театра („Цемент” в инсценировке Галиата и „Штиль” Билль-Белоцерковского) вместе со спектаклями театра Революции („Рост” А. Глебова и „Купите револьвер” Б. Иллеша) как типичные образцы „вульгарного революционизирования”, при этом уточнив позицию, с которой он их не принимал: необходимо служить актуальным задачам, но не схемами, а „способами культурными”. Сообщив, что в его театре „на днях” слушалась новая пьеса (Д. Чижевского¹⁷), Мейерхольд искренне негодовал: „... мы не могли эту пьесу слушать, — до такой степени она была халтурна” — и потом: „Нельзя же, товарищи, организации, которая работает над такими текстами, как *Ревизор* Гоголя, как *Дело Сухово-Кобылина*, такую чепуху предлагать”¹⁸. В своем слове Мейерхольд очень резко отозвался о выступлении на совещании В. А. Филиппова, который не справился с порученной ему задачей охарактеризовать современное состояние

¹⁶ В спорах о путях развития советского театра, ук. соч., с. 125.

¹⁷ Возможно, речь шла о *Странствующих энтузиастах*. Другие пьесы этого автора: *Восставший раб*, *Контрторзики*, *Современный брак*, *Голгофа*, *Сиволапинская комедия*, *Его величество Трифон* заслуживают примерно той же оценки.

¹⁸ В спорах о путях развития советского театра, ук. соч., с. 132 - 133.

советской драматургии, потому что не нашел разумного принципа классификации драм, подменив его невнятным и неаргументированным выделением двух категорий: „идеологическая — неидеологическая“.

Организованные споры о театральном искусстве и драматургии выплескивались на страницы периодической прессы и оказывали встречное влияние на состояние текущего литературного процесса и театральной практики. В сфере драматургии и особенно — в бурно развивающейся в те годы комедиографии эти споры продолжались, в свою очередь обеспечивая возможность вести их затем на уровне мобильной театральной и литературной критики в тех же журналах, где находили себе приют установочные теоретические трактаты.

Мы не остановимся сейчас на широкой картине состояния русской драматургии 20-х годов с целью реконструировать главные силовые линии широко развернувшейся дискуссии о существовании и назначении нового революционного театра. Отложим эту заманчивую для исследователя работу на потом по двум причинам: во-первых, как когда-то В. Филиппов, мы еще не нащупали самого рационального принципа классификации разнородных явлений драматургического искусства тех дней; во-вторых, насколько возможно без этого, такая общая картина уже нарисована в ряде специальных трудов последних десятилетий¹⁹. Они способны послужить отправной точкой для размышлений над нашей темой. Опираясь на них, мы постараемся оценить роль одного, думается, из самых оригинальных и талантливых драматургов тех лет, М. А. Булгакова, в дискуссии, определившей дальнейший путь развития советской драмы и театрального искусства.

Трудно сказать с полной определенностью, насколько Булгаков был осведомлен о содержании организованной дискуссии по вопросам театра на совещаниях при Агитпропе ЦК и в Наркомпросе. В широкую же дискуссию, протекавшую на страницах периодики и в открытых диспутах, он был вовлечен самым действенным способом, став на какое-то время помимо своей воли центральной фигурой идеологической борьбы в качестве автора *Зойкиной квартиры*, *Дней Турбиных*, *Бега* и *Багрового острова*. Их состоявшиеся или предполагаемые театральные постановки вызвали волну отчаянных споров, в которых родилось тогда зловещее словечко — „булгаковщина“²⁰.

¹⁹ М. Микулашек, *Пути развития советской комедии 1925 - 1934*, Прага 1962; А. О. Богуславский, В. А. Диев, *Русская советская драматургия 1917 - 1935*, Москва 1963; А. О. Богуславский, В. А. Диев, А. С. Карпов, *Краткая история русской советской драматургии*, Москва 1966; *Очерки истории русской советской драматургии 1917 - 1934*, т. I, Москва—Ленинград 1963; Н. Н. Киселев, *Русская советская комедия 20 - 30 годов* (автореферат), Москва 1974; тот же, *Проблемы советской комедии*, Томск 1973.

²⁰ О. Литовский, выступив в конце 50-х годов с книгой воспоминаний (*Так и было*, ук. соч.), все еще не в силах был отрешиться ни от концепции, ни от термина. В очерке *В зрительном зале и за кулисами* он утверждал: „Произведения Булгакова, начиная от его откровенно

Степень напряжения интереса к его творчеству может быть проиллюстрирована таким примером. В. Блюм в статье *Петр I в МХТ-2* („Советский театр” 1930, № 3 - 4, с. 26), допуская возможность существования советской пьесы на историческую тему, делает в скобках совсем не к месту внезапный и злой выпад против Булгакова: „как будто «тематика» что-то гарантирует! А в *Днях Турбиных* — не советская тематика?”

Решительно не согласный с подобной „трактовкой” своего творчества, М. Булгаков принял непосредственное публицистическое участие в спорах о его пьесах и их театральных интерпретациях²¹. Другой активной формой его вмешательства в театральную дискуссию — на разных ее уровнях — стало само его художественное творчество, и в первую очередь — новые драмы, каждая по-своему. Основной и самой продуктивной формой участия драматурга в споре о путях развития новой драматургии, предназначенной новому театру и новому зрителю, был смелый эксперимент в сфере драматургических жанров, который велся, выражаясь словами Таирова, на уровне „высшей математики” искусства, с учетом сложившихся вековых традиций отечественной драматургии и в первую очередь комедиографии.

В архиве Булгакова в ИРЛИ (Пушкинском Доме) хранится справка о литературных занятиях, написанная им в апреле 1930 года, где есть запись: „1924 - 1930 — только занятия драматургией”. В этот „театральный период” им созданы: *Зойкина квартира*, *Дни Турбиных*, *Бег*, *Багровый остров* и *Мольер (Кабала святош)*. Все они настолько различны по своей жанровой природе и форме, что даже один только этот эпизод творческой жизни Булгакова уже оправдывает однажды высказанное П. Марковым суждение о жанровой природе его драматургии в целом: „Ему были одинаково доступны историческая хроника и веселый водевиль, психологическая драма и остро-сатирический фарс”²². Это суждение привлекает нас главной сутью — утверждением необычайного жанрового разнообразия драматургии Булгакова. Что же до перечисленных здесь жанровых форм, то они названы очень приблизительно и не очень ответственно, и потому не могут послужить нам в качестве рабочих определений.

Все драматургическое наследие Булгакова принято разделять на два основных потока: драму и комедию. Конечно, и тут сразу потребуется оговорка,

контрреволюционной прозы... и кончая *Мольером*, занимают место не в художественной, а в политической истории нашей страны, как наиболее яркое и выразительное проявление внутренней эмиграции, хорошо известной под нарицательным именем „булгаковщины”.

²¹ В ЦГАЛИ (ф. 2355, оп. 1, ед. хр. 5) хранится стенограмма выступления Булгакова на диспуте о *Днях Турбиных*; в архиве Булгакова в ГБЛ — письмо, с которым он в марте 1930 года обратился к советскому правительству (ф. 562, к. 19, ед. хр. 30), где подводился итог тщетным многолетним усилиям писателя снять с себя подозрения в „очернительстве” новой жизни.

²² П. Марков, *Булгаков*. В кн.: М. Булгаков, Пьесы, Москва 1962, с. 7.

что мера условности подобного деления для Булгакова особенно велика: драма трагедийного накала прорывается у него порой фарсовым весельем, а забавная и эксцентричная комедия осложняется пронзительно драматическим монологом или действием²³. Если принять за основу справедливое замечание В. Смирновой: „Пьеса „Бег” — трагикомедия, явление редкое в нашей советской драматургии, да и вообще в русской драматической литературе”²⁴, то следовало бы, вероятно, все драмы Булгакова называть „трагикомедиями”, а все комедии — „комитрагедиями”.

Последние мы и намереваемся рассмотреть в первую очередь, поскольку именно этот жанр лидировал в русской советской драматургии эпохи ее становления. В упоминавшемся выступлении Таирова на совещании в Наркомпросе это распределение акцентов объясняется таким образом. Поскольку новый быт еще не сложился, — рассуждал тогда режиссер, — и к тому же искусство вообще склонно в быту замечать в первую очередь отрицательные моменты, то сама ориентация театра на отражение в первую очередь советского быта невольно склоняет его к комедии — к „гротескной комедии”²⁵. Резкое неприятие некоторой частью новой критики „сложных личных переживаний” в качестве предмета искусства²⁶ невольно тормозило в те годы развитие традиционной русской психологической драмы.

Но даже вычленив комедию („комитрагедию”) в качестве определенной разновидности драматургического наследия Булгакова, мы тут же должны заметить, что он очень разнообразен и как комедиограф — что ни произведение, то новая и весьма необычная жанровая форма: „музыкальная” комедия *Зойкина квартира*, пародия-фарс-памфлет *Багровый остров*, фантастическая (романтическая) комедийная дилогия („аипоту”) *Блаженство — Иван Васильевич*, комедия-притча (*Parodia sacra*) *Адам и Ева*.

Для иллюстрации мысли о том, что Булгаков-драматург на основе „выс-

²³ К. Рудницкий назвал *Бег* Булгакова „странной пьесой”, которая „начинается как трагедия и кончается откровенным фарсом” (*Вопросы театра*, Москва 1966, с. 132); когда-то в статье о *Багровом острове* И. Бачелис употребил то же слово, отметив „Странное ударение” в течении действия на сцене Камерного театра: „линия спектакля ломается и с места в карьер скачет вверх к страстным трагическим тонам” („Молодая гвардия” 1929, № 1, с. 108). В таком смысле все драмы Булгакова в равной мере могли бы быть названы „странными”.

²⁴ В. Смирнова, *Михаил Булгаков — драматург*. В ее кн.: Из разных лет, Москва 1974, с. 145 - 146.

²⁵ В спорах о путях развития советского театра, ук. соч., с. 124.

²⁶ „Сложные личные переживания отдельных художников, пытающихся осмыслить происходящие в нашу эпоху процессы и понять их значение в судьбах человечества, превращаются в факторы идеологического наступления враждебных нам классовых сил”, — со всей категоричностью заявлялось в редакционной статье журнала „Советский театр” („Единство пролетарского театрального фронта” 1930, № 1, с. 1). Опасаясь „превратиться в фактор”, многие художники предпочли тогда комедийную или публицистико-агитационную („агитку”) форму драмы.

шей математики" искусства, экспериментируя в сфере жанра, смело сочетая не только элементы различных жанровых форм, но и формы разных искусств, строил „мосты" к новому зрителю, мы остановимся пока только на одной, самой первой комедии „театрального периода" — на *Зойкиной квартире*.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА (ЗОЙКИНА КВАРТИРА)

Она была окончена, по-видимому, еще в конце 1925 года²⁷. В России не публиковалась. Две авторизованные машинописные копии 1926 года и позднейший экземпляр 1935-го хранятся в архиве Булгакова в рукописном отделе Государственной библиотеки им. В. И. Ленина²⁸. В 1929 году в немецком переводе издавалась в Берлине в составе сборника булгаковских пьес. С октября 1926 года шла на сцене московского театра Вахтангова (в 1928 году снята с репертуара) и еще в ряде городов. Опубликована во втором номере альмахаха „Современная драматургия" за 1982 год (с. 169 - 192).

Современная критика на спектакль в столичном театре реагировала в основном недоброжелательно. В театральных рецензиях и проблемных статьях 1926 - 1930 гг. пьеса Булгакова многократным повторением была квалифицирована как „злбный политический памфлет" на революцию и ее завоевания: как составная часть булгаковской „плановой пятилетки дискредитации революции" и одновременно как пошлая и бездарная вещь, терпимая на сцене лишь благодаря талантливому исполнению вахтанговцев²⁹.

Периферийная печать подала кое-где робкий голос в защиту комедии и ее автора. В бакинском Рабочем театре *Зойкину квартиру* ставили в том же октябре 1926 года и в газете „Бакинский рабочий" развернулась о ней дискуссия. Некто „Р. Б." призывал к справедливости: „Разве таких Зоек, Амелистовых, Гусей у нас нет? Или нельзя их вывести на сцену, показать всю их отвратительную мерзость? „Руководитель театра В. Швейцер назвал тогда *Зойкину квартиру* „прекрасной сатирической комедией"³⁰.

Русская эмиграция в Берлине охотно воспользовалась возникшим инцидентом и попыталась взять комедию на вооружение контрреволюции. В январе 1928 года Новый Русский театр поместил в газете „Дни" (ред. А. Ф. Керенский) такое объявление о подготовленном спектакле: „Сенсационная пьеса. Запрещенная и снятая со сцены в Москве *Зойкина квартира*. Трагико-

²⁷ М. Чудакова в статье *Архив М. А. Булгакова* приводит этому факту косвенные доказательства („Записки ОР ГБЛ" 1976, № 37, с. 58).

²⁸ ОР ГБЛ, фонд М. А. Булгакова (562), к. 11, ед. хр. 5 - 6, 8. Здесь ссылки на позднейший текст.

²⁹ „Жизнь искусства" 1926, № 46; Программы государственных академических театров, 1926, 16 - 22 ноября; „Печать и революция" 1929, № 4; „Экран" 1929, № 7; „Советский театр" 1930, № 1 и др.

³⁰ Цитировано по статье В. Чеботаревой *Пьеса Булгакова на Бакинской сцене* („Литературный Азербайджан" 1972, № 1, с. 94).

медия в 4-х действиях М. Булгакова". Но через два дня рецензент той же газеты благоразумно остудил ажиотаж вокруг „сенсационной” пьесы, заодно выразив законное изумление по поводу необычайной суровости советской рапповской критики к этой комедии: „А что, собственно, взъелись на Булгакова за его *Зойкину квартиру*, трудно понять... Казалось бы, все это скорей сатира на «недорезанных буржуев» и «внутреннюю эмиграцию»»³¹. Сам автор тоже горестно недоумевал, что, собственно, взъелись на *Зойкину квартиру*?! Ибо в его художественную задачу ни в коей мере не входило дискредитировать революцию.

Когда французская переводчица Мари Рейнгардт, подготовив в 30-х годах текст *Зойкиной квартиры* для театра *Vieux Colombier*, прислала его автору, он был удручен и обеспокоен некоторыми отступлениями от оригинала и в связи с этим писал брату в Париж, прося его „лично проверить французский текст *Зойкиной* и сообщить мне, что в нем нет и не будет допущено постановщиками никаких искажений или отсебятины, носящих антисоветский характер и, следовательно, совершенно неприемлемых и неприятных для меня как Гражданина СССР»³².

Наука двух последних десятилетий, проявив повышенный интерес к наследию М. Булгакова, немного сделала для того, чтобы разрешить давнее недоумение („что, собственно, взъелись на *Зойкину квартиру*?”) и дать надлежащую оценку этой булгаковской пьесе. Авторы публикации материалов совещания театральных деятелей при Наркомпросе (*В спорах о путях развития советского театра*) в комментариях привычно определили комедию как „пошлую” и „идейно порочную”, переложив ответственность за это суждение на составителей первого тома *Очерков истории русского советского драматургического театра*³³.

М. Микулашек в монографии об истории советской комедии 20-х — 30-х годов безапелляционно и бездоказательно квалифицировал содержание пьесы как „обывательское злопыхательство” над трудностями первого советского государства³⁴. Десятилетием позже автор статьи о первых булгаковских комедиях Н. Киселев, предложив „непредубежденно” взглянуть на давнее произведение и освободить его от обвинения в контрреволюции, остановился на характеристике этой пьесы как „чисто развлекательной” и потому оставшейся в стороне от „магистральной линии” развития советской драматургической сатиры³⁵. Эта характеристика в основном и закрепила за комедией на

³¹ К. П., *Зойкина квартира. Театральные заметки*, „Дни” 1928, 23 янв., с. 3.

³² Цитировано по статье С. Ляндрес, *Русский писатель не может жить без родины* („Вопросы литературы” 1966, № 9, с. 137).

³³ Ежегодник Института истории искусств — 1959, Москва 1959, с. 137.

³⁴ М. Микулашек, ук. соч., с. 91 - 92.

³⁵ Н. Н. Киселев, *Комедии М. Булгакова „Зойкина квартира” и „Багровый остров”*. В сб.: Проблемы метода и жанра (Труды Томского университета) 1974, т. 252, вып. 2, с. 78.

сегодняшний день в той отрасли науки, которая занята изучением и систематизацией наследия Булгакова-драматурга. Милой „шалостью” талантливого пера, „тренировкой остроумия” считает ее В. Смирнова; в одно слово с ней К. Рудницкий определяет разработку серьезной социальной темы в *Зойкиной квартире* как „шаловливую”³⁶.

Нам думается, что рассмотрение „шаловливой” пьесы несколько в ином контексте — на фоне острой дискуссии о новом театре и новых формах драматургии — даст ей право на более значительную роль и в истории советской комедии, и в наследии Булгакова.

Зойкина квартира — пьеса о НЭПе. Точнее — о той накипи и „дряни”, которые НЭП внесла в формирующийся социалистический быт. Ее содержание — приспособленчество старого мира к новым обстоятельствам. Ее герои — тоскующие „осколки” разрушенного мира, новая советская бюрократия и бойкая банда авантюристов, какую всегда формирует смутное и переходное время. Ее основной фон — фарсовый, скорее веселый, чем гневный, ибо зыбкий, несложившийся быт нового времени представляется автору временным нелепым наваждением, „дьяволиадой” скоропреходящей. Для изображения мира фантомов драматург логично выбирает гротеск в качестве главного художественного приема³⁷.

В центре сюжета — бурная деятельность предприимчивой вдовы Зои Денисьевны Пельц, устроившей в своей квартире под видом пошивочной мастерской („прозодежды для жен рабочих и служащих”) уютный дом свиданий для новой „аристократии” — ответственных совслужащих. Ее правой рукой стал ловкий авантюрист и шулер — „кузен” Александр Тарасович Аметистов. Их главная жертва — коммерческий директор треста тугоплавких металлов Борис Семенович Гусь-Ремонтный. На периферии сюжета бойко процветает другое предприятие такого же рода — торговая точка наркотиками под видом китайской прачечной Ган-дзо-лина (он же Газолин) и его компаньона Херувима. Старый, отживший мир представлен в комедии колоритной фигурой графа-наркомана Павла Федоровича Абольянинова — возлюбленного бойкой вдовы и пассивного инициатора всех ее начинаний.

Робкий протест бакинского рецензента — „разве таких Зоек, Аметистовых, Гусей у нас нет?” — имел резон: комедия Булгакова опиралась на конкретные жизненные реалии. Л. Е. Белозерская, жена драматурга, называла отправной точкой *Зойкиной квартиры* заметку из отдела происшествий вечерней „Красной газеты” о раскрытии карточного притона некоей Зои Буаль-

³⁶ В. Смирнова, *Статьи и воспоминания*, Москва 1968, с. 48; К. Рудницкий, ук. соч., с. 134.

³⁷ Позднее, когда оказалось, что некоторые „фантомы” более живучи, чем представлялось автору в середине 20-х годов, ощутив и себя их жертвой, Булгаков уточнил жанр „пьесы” — „трагический фарс”.

ской, тоже действующего под видом пошивочной мастерской³⁸. Бывший чекист Т. Самсонов в свое время назвал в качестве прообраза *Зойкиной квартиры* притон Зои Шитовой на Никитском бульваре, где резвилась литературная богема и заключали темные сделки нэпмановские дельцы³⁹. В качестве живого прототипа Аметистова и еще ряда родственных ему литературных героев во главе с Остапом Бендером И. Кремлев называл героя нашумевшего фельетона в „Известиях” 1925 года — ловкого авантюриста, в конце концов явившегося к Верховному прокурору с саморазоблачением⁴⁰.

Бакинский журналист был прав: Зоек, и Аметистовых, и Гусей выбросила тогда на поверхность сама жизнь. Приметливый глаз драматурга только выхватил их из ее гуши, а ироничный ум осмыслил соотношение этих типов с процессом становления новой жизни. И напрасно предвзятая и недоброжелательная критика и тогда, и позднее ловила в его иронии нотки злопыхательства — их не было в *Зойкиной квартире*. В идеологическом смысле комедия Булгакова не выбивалась из того сложившегося здорового стереотипа, который был четко сформулирован Маяковским: „Теперь — поговорим о дряни”. „Дрянь”, „дьяволиада”, накипь, издержки коренной перестройки, временное явление — все это требовало остро сатирической реакции, и Булгаков-сатирик вступил с ними в бой в едином строю с другими. В этом смысле *Зойкина квартира* не представляет собою явления исключительного и выдающегося, и можно понять искреннее изумление в лагере идеологических противников: „А что, собственно, взъелись на Булгакова?!”

Гораздо больше интереса в общем контексте изучения давних споров о путях формирования новой драматургии представляет теперь необычная форма этой комедии. К. Рудницкий с легким оттенком укоризны сравнил ее в этом плане с „хорошо сделанной” французской драмой⁴¹. Если убрать оценочный оттенок, то эта формула очень точно определяет характер участия автора данного произведения в театральном диспуте тех давних дней.

Зойкина квартира — хорошо сделанная („высшая математика”!), экспериментального характера пьеса, удовлетворившая целый ряд запросов и стремлений, которые чуть позднее отольются в продуманные и выстраданные тезисы выступлений театральных новаторов на совещаниях при Наркомпросе и Агитпропе ЦК. Они говорили: новый быт, еще не устоявшийся, требует

³⁸ В. Петелин, *Возращение мастера*, „Москва” 1976, № 7, с. 197.

³⁹ Т. Самсонов, „Роман без вранья” + „Зойкина квартира”, „Огонек” 1929, № 10. В салоне Зои Шитовой бывал С. Есенин, об этом писал А. Марингоф в *Романе без вранья*.

⁴⁰ И. Кремлев, *В литературном строю*, *Воспоминания*, Москва 1968. Д. С. Лихачев в статье *Литературный дед Остапа Бендера* восстанавливает чисто литературную генеалогию этого образа, возводя его к Альфреду Джинглю из *Записок Пиквикского клуба* Ч. Диккенса (Сб.: *Страницы истории русской литературы*, Москва 1971, с. 245 - 248).

⁴¹ *Вопросы театра*, Москва 1966, с. 134.

корректив смехом; они решительно не принимали мнения Блюма, считавшего советскую сатиру исключительно формой враждебной идеологической диверсии⁴², они призывали на уровне „высшей математики” искусства искать „мостов” к новому зрителю: „современный театр должен экспериментировать, искать способы и приемы для построения мостов нового репертуара к сердцу, к восприятию, к ощущению, к реакции со стороны зрителя”.

Булгаков — экспериментировал. Он написал комедию, которая призвана была не столько стимулировать мысль (мысль здесь задана, безусловна, определена), сколько внушить и укрепить в зрителе ощущение. С этой целью он в качестве равноправных, если не определяющих, вписывает в систему драматургических образов комедии звуковые, музыкальные лейтмотивы.

В статье о драматургии Булгакова К. Рудницкий довольно внимания уделил демонстрации того, как „работает звук” и в *Днях Турбиных*, и в *Бега*, где „каждая реплика музыкальна”. Анализируя „своеобразный симфонизм” *Бега*, он заставляет нас услышать „звучание тем” в общей композиции этой „странной” драмы: „Грустно и тепло развивается хрупкий, лирический мотив Голубкова и Серафимы. Насмешливыми, комедийными аккордами врывается шумная, бесшабашная мелодия Чарноты и Люськи. Злым сатирическим речитативом дается Корзухин...”⁴³ Но то, что здесь представляет собою только развернутую метафору исследователя, буквально воплощено в поэтике *Зойкиной квартиры*.

Центральный обобщенный символический образ этой комедии — страшная музыкальная табакерка — непрерывно звучащий разными голосами двор большого многоквартирного дома. Непосредственным предшественником комедии в творчестве Булгакова по этому признаку был рассказ № 13. *Дом Эльпит-Рабкоммун*⁴⁴, близкий ей и по предмету изображения, и по найденной „музыкальной” форме. Мысль-ощущение, что нэпманский быт есть уродливый призрак старого мира, внешне отличающийся от него тем, что разрушена его видимая упорядоченность и вылезла наружу подлинная изнанка, составляет его содержание. С тех пор, как шикарный и доходный дом Эльпит превратился в Рабкоммуну, практически принадлежащую предприимчивой шайке новых дельцов, засевшей в бельэтаже и замаскированной бумажным лоскутком с надписью „Правление”, казалось бы, резко изменилось его общее „звучание”: „Пианино умолкли, но граммофоны были живы и часто пели зловещими голосами” (с. 127). Но внутреннее родство „нового” со старым сохранилось, сохранился некий единый музыкальный тон. Когда-то пьяная дочь в квартире генерала от-инфантерии де-Баррейна, где кутил сам

⁴² „Литературная газета” 1930, № 2, с. 3.

⁴³ *Вопросы театра*, Москва 1966, с. 133.

⁴⁴ „Красный журнал для всех” 1922, № 2. Позже вошел в состав сборника *Дьяволиада* (изд. Недра, 1925). Здесь цитируется по тексту этого сборника с указанием страницы.

Распутин, пела до рассвета: „Сегодня пьем! Завтра пьем! Пьем мы всю неделю-е-лю-эх! Раз... еще раз...” (с. 126).

Теперь, когда дом доведен грабительской шайкой („Правление”!) до полного раззора и, наконец, сожжен, его последняя ночь звучит эхом той, полузабытой: „Ударило: раз. Еще: р-раз!... Еще много, много раз...” (с. 132). Дальнейшее описание торжественной и победной „рапсодии” всеочищающего огня — это уже торжество и демонстрация собственно авторской позиции: „А там совсем уже грозно заиграл, да не маленький принц, а огненный король. Да не саррггиссio, а страшно — brioso” (с. 132). И на этом несложном, отчетливо и однозначно звучащем фоне так ясно, утверждающе, „правильно” воспринимается финал рассказа. У Аннушки Пыляевой, невольной поджигательницы, которая грозилась по адресу „Правления”: „Сук-кин сын! Я до Карпова дойду! Что? Морозить рабочего человека!” (с. 130), — „в голове первый раз в жизни просветлело”. „Подперла голову и отчетливо помыслила в первый раз в жизни так: „Люди мы темные. Темные люди. Учить нас надо, дураков...” (с. 13). Поистине надо было быть очень предубежденным, чтобы в общей „симфонии” этого рассказа услышать „злопыхательство” и „дискредитацию революции”, как сделала это в свое время рапповская критика.

Адский концерт, составивший содержательный фон авантюрного сюжета *Зойкиной квартиры*, слагается из уличных шумов („Изредка гудит трамвай. Резкие автомобильные сигналы”), деловой дворовой „симфонии” частного предпринимательства („Покупаем примуса! Точить ножи-ножницы! Самовары паяем!”), популярных песенных мотивов. Попеременно звучат, врезаясь в действие, — граммофон, гармошка, гитара, рояль, пианино, поющие голоса — „глухой”, „глупый и тонкий”, мальчишечьи...

У многих действующих лиц есть как бы своя музыкальная тема, предшествующая его появлению или сопровождающая его действия, чаще всего эта тема заимствована из популярных, или даже избитых городских романсов. Тема Абольянинова — „Не пой, красавица, при мне...”; тема Аметистова — „Вечер был, сверкали звезды...”; тема Аллы — молодой красивой женщины, зойкиной жертвы — „Покинем край, где мы так страдали...”; остро ироническая и многозначительная тема домуправа Портупеи (сначала — Алилуи) — „Многие лета...”

Общий „жанровый” музыкальный тон — веселая полька на гармошке (слабое, но вполне внятное читателю 20-х годов эхо прославленной польки андреевского произведения *Жизнь Человека*). Общая „содержательная” музыкальная тема — „На земле весь род людской...” (граммофон) и в качестве „припева” — „Эх раз, еще раз...” (гитара). Вместе они создали тот симбиоз смешного и страшного, который заставлял и заставляет до сегодня искать определения жанра этого произведения где-то в сфере взаимопроникновений разных жанровых стихий: „трагический фарс” (это сам автор); „трагическая буффонада” (это режиссер-постановщик в театре Вахтангова А. Д. Попов);

„трагикомедия” (это критик берлинских *Дней*); „сатирическая мелодрама” (это современный исследователь В. А. Сахновский-Панкеев).

В целом вся „симфония” (или точнее — какофония), весь „адский концерт” этой „страшной музыкальной табакерки” рождает и у читателя, и у зрителя необходимое автору ощущение нереальности, непропорциональности, ненужности зыбкого и преходящего — не нового, нет! — быта переходного времени, уродливой мимикрии разрушенного мира, стремящегося как-то сохранить себя в новых обстоятельствах. Не жизнь, а призрак жизни, наваждение, „дьяволиада”, „адский концерт”. По содержанию, по авторской позиции, по предмету изображения, по общему пафосу *Зойкина квартира* тесно примыкает ко всему циклу ранних сатирических гротескных рассказов и повестей Булгакова, по-новому повторяя в драматургической форме ряд уже разработанных там мотивов⁴⁵.

Да, Булгаков недооценил тогда силы и живучести „дьявольских наваждений” мешанского миропонимания. Ему еще придется вернуться к некоторым „фантомам” и осознать их глубже и серьезней (например, всесильный домуправ уже в новом освещении станет стержневым образом фантастической комедийной дилогии тридцатых годов *Блаженство — Иван Васильевич*). Но и в раннем, „шаловливом” варианте это был серьезный сатирический выпад против „дряни” — против всего, что было злостным приспособленчеством к самой идее революционного обновления и шельмовало эту идею.

Зойкина квартира на пути формирования Булгакова-драматурга и становления новой, более демократичной по содержанию и форме, чем изощренная „новая драма” 10-х годов (Л. Андреев и А. Блок), советской драматургии не была ни „шалостью”, ни неудачей, ни тем более идеологической диверсией. Это был эксперимент — и вполне продуктивный, поиск новых форм драматургического языка, новых „мостов” к более широкому кругу зрителей — к их уму, сердцу, „восприятию и ощущению”. При этом эксперимент шел в рамках освоенных классических традиций (значимость шумовых и музыкальных образов в чеховской драме, например, общеизвестна) и продолжался в последующем развитии булгаковской драматургии. Не входя пока в эту дальнейшую историю, выхватим из нее лишь один маленький факт: драма *Кабала святош* (Мольер), подводившая в 1929 году своего рода итог „театральному” периоду творчество Булгакова, с самого начала была задумана им как „пьеса из музыки и света”⁴⁶.

В том условном смысле, который был здесь специально оговорен, своего

⁴⁵ Например, принцип организации предприимчивой вдовой-попадшей Дроздовой куроводческой артели в повести *Роковые яйца* точно тот же, каким воспользовалась, создавая „пошивочную мастерскую прозодежды” вдова Зоя Пельц: в состав „артели” вошли „сама Дроздова, верная прислуга ее Матрешка и вдовьяна глухая племянница. Налог со вдовы сняли и куроводство ее процветало” (М. Булгаков, *Дьяволиада*, Москва 1925, с. 65).

⁴⁶ Записки ОР ГБЛ, № 37, с. 89.

рода „репликами” Булгакова в спорах о театре стали тогда и *Дни Турбиных*, и „странная” драма-сновидение *Бег*, и пародийный *Багровый остров*. Последний имеет прямое отношение к театральному диспуту и по содержанию. Научная мысль уже подметила⁴⁷, что „красная” драма новоявленного *Жюль Верна*, составившая основу композиции булгаковской комедии, сконструирована по мотивам требований рапповской критики к *Дням Турбиных*. Драматурга упрекали тогда, что его пьесе недостает „зоологического национализма”, „издевательского отношения офицера к денщику”, „варварского истязания революционеров”, „рабоче-крестьянской революционной силы”, „разгула и мотовства, взяточничества и казнокрадства”...⁴⁸ И с веселой злостью он написал пьесу-пародию, по данному рецепту, где все это было сконцентрировано в образы-гротески. Но *Багровый остров* — тема для самостоятельного исследования, и ему будет посвящена следующая статья нашего цикла.

„ЧЕТВЕРТАЯ ДРАМА” БУЛГАКОВА (*БАГРОВЫЙ ОСТРОВ*)

Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами. (А. С. Пушкин)

Комедия *Багровый остров* написана М. Булгаковым в 1927 году, а в декабре 1928 поставлена А. Таировым на сцене Камерного театра. Не публиковалась. Сохранилось несколько машинописных копий. Более ранняя (цензурованный экземпляр Камерного театра) хранится в ЦГАЛИ⁴⁹, позднейшая в ГБЛ⁵⁰. Жанровая природа этой комедии никогда и ни у кого не вызвала сомнений. Это — пародия⁵¹. Но это обманчивая беспроблемность, ибо само определение пародии как литературного жанра и тогда было, и теперь осталось — проблемой.

Для современной и враждебной Булгакову критики рапповского толка все было абсолютно ясно: где пародия, там издевательство, и стало быть *Багровый остров* — пасквиль на революцию и новое искусство. А его автор — злостный очернитель и идеологический враг. И судьба комедии и комедиографа

⁴⁷ А. М. Альтшуллер, *Дни Турбиных и „Бег” М. Булгакова в истории советского театра 20-х гг.* (диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук), Москва 1972.

⁴⁸ „Рабочая Москва” 1926, № 242, с. 4; „Новый Зритель” 1926, № 41, с. 3-4 и др.

⁴⁹ Ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 247.

⁵⁰ Ф. 562, карт. 11, ед. хр. 10.

⁵¹ „... Комедия эта — одно из самых простых, легче всего поддающихся анализу произведений Булгакова. Простота ее обусловлена очевидной скромностью задачи: пьеса замышлялась как пародия внутритеатрального, внутрилитературного значения”, — утверждает К. Рудницкий в статье *Михаил Булгаков* (Вопросы театра, ук. соч., с. 135).

была с ходу решена: „Против факта не попрешь, — сатирического таланта у Булгакова нет”⁵².

А между тем, природа пародии как древнейшего и устойчивого в культурах разных веков и народов вида искусства была далеко не выявленной и именно в 20-е годы вызвала в русской филологической науке волну особого к себе интереса, превратившуюся в небольшую дискуссию. В ней приняли участие Ю. Н. Тынянов (*Достоевский и Гоголь. К проблеме пародии*, 1919; позднее — *О пародии*, 1929)⁵³; О. М. Фрейденберг (*Происхождение пародии*, 1925)⁵⁴; В. В. Виноградов (*Этюды о стиле Гоголя*, 1926)⁵⁵; М. М. Бахтин (*Проблемы творчества Достоевского*, 1929; позднее — *Слово в романе*, 1935; *Из предыстории романного слова*, 1940)⁵⁶ и др.

Основным пафосом научной дискуссии стал тогда протест против прокрустова ложа общепринятого определения пародии, сложившегося к середине XIX века и не выдерживающего столкновения с живой жизнью богатого возможностями и подвижного жанра. Для того, чтобы все эти возможности выявить, филологи прошли мысль по широкому фронту истории мировой культуры от античности до Козьмы Пруткова. Главным заданием этой дискуссионной волны стало: разграничить форму и функцию пародийного искусства (по Тынянову — „пародичность” и „пародийность”) и установить на разных уровнях соответствия между ними.

В центре оказался вопрос о „факультативности” враждебного отношения пародирующего к пародируемому. Если литературная критика XIX века в основном использовала пародию как средство литературной борьбы и предполагала ее обязательной программой решительное неприятие пародируемого (отдельного явления искусства или целой концепции), — то древнее искусство знало и иное назначение пародии. Чуть позднее М. Бахтин так сформулировал эту важную для теоретиков 20-х годов мысль: „... пародирование заставляет ощутить те стороны предмета, которые в данный жанр, в данный стиль не укладываются. Пародийно-травестирующее творчество вносит постоянный корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное — противоречивее и разноречивее, чем это может вместить высокий и прямой жанр.”⁵⁷

В подтверждение мысли исследователь вспоминает о разных формах

⁵² И. Туркельтауб, „Багровый остров” в Московском Камерном театре, „Жизнь искусства” 1928, № 52, с. 10.

⁵³ Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977.

⁵⁴ В кн.: *Труды по знаковым системам*, вып. VI, Тарту 1973. Публикация Ю. М. Лотмана.

⁵⁵ В. В. Виноградов, *Избранные труды. Поэтика русской литературы*, Москва 1976.

⁵⁶ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.

⁵⁷ Там же, с. 421.

в которые выливалось в античном искусстве постоянное стремление сопровождать всякую трагическую и вообще — серьезную обработку жизненного материала параллельной комической: о „консульских дистихах” в изобразительном искусстве древнего Рима; о римских театральные „ателланах” и позже — „мимах”, но настойчивей других — о „четвертой” („сатировой”) драме, завершавшей трагическую трилогию в древнегреческой драматургии „Четвертая драма”, необходимо восполняющая трагическую трилогию, и такие фигуры, как „комический Одиссей” и „комический Геракл”, говорят о том, что „литературное сознание греков не усматривало в пародийно-трагически переработках национального мира никакой особой профанации или кощунства”⁵⁸.

Позднее отрицающая функция пародии стала ее обязательной принадлежностью, и именно на этой основе произошло ее разграничение со стилизацией. Учитывая этот факт, теоретики 20-х годов утверждали, что пафос отрицания — не единственное и даже не главное задание пародии. Трактую пародию как такое произведение, в котором „специфические черты враждебного (подчеркнуто мною — Ю. Б.) направления рисуются в намеренно утрированном, грубо выпяченном и вследствие этого непосредственно для всех зримом „виде”, — В. Виноградов вместе с тем полагает основной (и даже преимущественной) ценностью пародии то, что они „сознательно выделяют в стиле враждебного писателя комплекс наиболее острых по своей новизне форм”⁵⁹. Такая акцентировка мысли позволила ему провести уникальное исследование особенностей гоголевского стиля, отраженных в кривом зеркале пародии.

Отличая „риторическую пародию” („голое и поверхностное разрушение чужого языка”) от „пародийной стилизации” („должна воссоздать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир”)⁶⁰, теоретики тех лет явно отдавали предпочтение второму типу. Он рассматривался в родственном ряду со „стилилизацией” и „вариированием” и не обязательно воспринимался как средство отрицания пародируемого явления. Ю. Тынянов называл эту переходную форму „внепародийной пародией” и утверждал ее самостоятельную художественную ценность: „пародия, оторванная от пародийности, но носящая в своей структуре характер комического сдвига систем, оказывается каким-то ценным, устойчивым материалом”⁶¹.

Итак, главный пафос теоретического интереса к пародии, так ярко проявившегося в филологии 20-х годов, был обусловлен протестом против из-

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ В. В. Виноградов, ук. соч., с. 239.

⁶⁰ М. Бахтин, ук. соч., с. 175 - 176.

⁶¹ Ю. Тынянов, ук. соч., с. 291, 299.

мельчания этого богатого жанра и стремлением вернуть ему былой размах и многофункциональность. В этом смысле автор *Багрового острова* мог бы считать себя активным участником филологической дискуссии, на практике проверившим некоторые ее значительные утверждения.

В перспективе развития булгаковского творчества *Багровый остров* — типичный аналог античной „четвертой драмы“: „сатирическая“ комедия, пародийно-травестийный вариант его собственного „высокого прямого“ слова, „корректив реальности“, более противоречивой и разноречивой, чем ее отражение в „высоких“ жанрах. В этом смысле велико ее значение для осмысления литературного наследия Булгакова в целом. Это, во-первых, „четвертая драма“ к своеобразной булгаковской „высокой“ трагедийной трилогии о крахе белого движения, созданной в 20-е годы: *Белая гвардия*, *Бег*, *Дни Турбиных*. Подобно тому, как „комический Одиссей“ или „комический Геракл“ древних, здесь „комический Хлудов“ — разбитый полководец „белых арапов“ Ликки-Тикки помогает выяснить сложность авторской позиции в его отношении к эпохальным событиям, чего так и не сумела сделать когда-то чрезмерно бдительная, но слепая рапповская критика.

В другом ряду это — „четвертая драма“ к еще не созданной „высокой“ трилогии о трагической судьбе художника в его неравной борьбе с властью. Комический „Жюль Верн“ — пародийный, травестийный вариант „высоких“ образов Мольера, Пушкина, Мастера, то есть в целом — Художника, который пишет „не те“ произведения. Обратная сторона того же конфликта — губительная попытка художника написать „то“ путем приспособленчества.

И, наконец, в самом широком смысле — это „четвертая драма“, травестийная ипостась всей литературной судьбы писателя в целом, как он сам уже начал ее тогда пророчески осознавать. „Комический Чацкий“ (Дымогацкий) — романтик, изнемогший под игом молчалинства, прозревший Дон Кихот, любимый образ Булгакова 30-х годов, входит в образную систему эксцентрической комедии таким, на первый взгляд, резким диссонансом, что он сразу резанул слух современной критики и до сих пор ставит исследователей в тупик.

Три художественных задания обусловили и три жанровых уровня в структуре комедии. В *Багровом острове* совместились три видовые разновидности единого пародийно-травестийного жанра: „ироико-комическая“ драма („травести“); собственно или „риторическая“ пародия; „вариирование“ (или „гибридизация“), лишенная отрицательного пафоса и более близкая к стилизации. Попробуем рассмотреть их последовательно.

В основе художественного построения *Багрового острова* — весьма распространенный в комедиографии (если не сказать — банальный) прием: театр в театре. Он особенно популярен у сочинителей веселых и непритязательных театральных „капустников“, что и дало, по-видимому, в свое время повод В. Смирновой истолковать комедию Булгакова именно в этом плане — как

веселую шутку, не претендующую на особую глубину⁶². „Капустнический” прием потребовался Булгакову-комедиографу, чтобы уже внешне, композиционно расслоить различные задания.

Сюжет комедии вкратце таков: некий молодой автор, присвоивший себе звучный псевдоним Жюль Верна, принес в театр новую, „до мозга костей идеологическую” пьесу; театр, полуутонувший в рутине, но мечтающий об обновлении, за нее ухватился, а так как обстоятельства вынуждали осуществить постановку в рекордно короткий срок, то были мобилизованы все сложившиеся и веками испытанные штампы театральной постановки. Таким образом сразу обозначились два предмета для смеха: „идеологическая пьеса” и за нею — наивное „красное стилизаторство” как формы приспособленчества в искусстве, — и старый театр, мечущийся в поисках средств и путей к обновлению; театральная рутина, ставшая особенно смешной в переломную эпоху.

Содержание своей пьесы кратко излагает перед собравшейся труппой ее автор — Василий Артурович Дымогацкий, он же — „Жюль Верн”: „Это, видите ли, аллегория. Одним словом, на острове... Это, видите ли, фантастическая пьеса... на острове живут угнетенные красные туземцы под властью белых арапов...” (л. 12)⁶³. В его косноязычном изложении главное слово — „аллегория”, которое он настойчиво повторяет.

Багровый остров прежде всего — аллегорическое (травестийное) изложение истории русской революции, эмиграции и окончательной победы большевизма в России. По законам травестийного жанра, комическая аллегория вовсе не имела целью высмеять или отрицать величие событий, но лишь — „внести... корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова” *Дней Турбиных* или *Бега*. Эта часть комедии тесно связана с одноименным фельетоном М. Булгакова, опубликованным 20 апреля 1924 года в воскресной „Литературной неделе” берлинской газеты „Накануне”, где писатель активно сотрудничал в 1922 - 1924 годах.

Первый номер ежедневной газеты „левой” русской эмиграции вышел в Берлине под редакцией Ю. Ключникова и Г. Кирдецова 26 марта 1922 года. В нем была опубликована программная статья профессора Н. Устрялова *Народ и революция* — своего рода призыв к эмигрировавшей интеллигенции принять правду большевиков. Менее чем через месяц, 14 апреля 1922 года, там появились открытые письма видному и злостному белоэмигранту Н. В. Чаковскому его соратника по ЦК Трудовой народно-социалистической партии и позже — по правительству Северной области Вл. Игнатьева (корреспонденция была в сокращенном виде перепечатана из „Правды”) и писателя

⁶² В. Смирнова, *Из разных лет*, Москва 1974.

⁶³ Все цитаты из текста даются по машинописной копии 60-х годов, хранящейся в Отделе рукописей ГБЛ им. В. И. Ленина (ф. 562, карт. 11, ед. хр. 10). В тексте указывается в скобках только номер листа.

А. Н. Толстого. Последний заявил, что ему ведомы три пути для утверждения новой российской государственности. „Первый путь: собрать армию из иностранцев, прилатить к ним остатки разбитых белых армий, вторгнуться через польскую и румынскую границы в пределы России и начать воевать с красными”. Второй путь: „брать большевиков измором, прикармливая, однако, особенно голодающих”. И, наконец, третий: признать существующее в России правительство и „делать все, чтобы помочь последнему фазису русской революции” (с. 2). „Я выбираю этот третий путь” — громко заявил А. Толстой, вскоре после этого возвратившийся на родину. Тогда же он объявил о своем намерении возглавить литературное воскресное приложение (позже — „Литературная неделя”) газеты „Накануне”, имея в виду объединить там литературные силы (советские и эмигрантские), поддерживающие его идею „третьего пути”.

М. Булгаков опубликовал в этом приложении ряд своих ранних произведений, среди них — и упомянутый фельетон: *Багровый остров. Роман тов. Жюль Верна. С французского на эзоповский перевел Михаил А. Булгаков*.

В трех частях „романа” (*Взрыв огнедышащей горы, Остров в огне, Багровый остров*) и тринадцати его главах последовательно, шаг за шагом отразилась бурная эпоха трех революций в России, но отразилась как бы в кривом зеркале чужого и чуждого восприятия. По своей литературной природе — это произведение пародийного характера. Пародируются стили буржуазной газетной хроники (в центре фельетона сатирический образ Корреспондента „Нью-Йоркского Таймса”); злобной белоэмигрантской прессы и стонущие ноты новой мемуарной литературы, оплакивающей золотой век русской монархии.

В первой части „романа” восстановлена общая, так сказать „алгебраизированная” картина жизни буржуазного государства и роста народного недовольства. Она завершается пародийно стилизованной главой „Bount”. Неудачные предприятия временного правительства, возглавленного „пьяницей из махровых” Кири-Куки (Керенский), и их роковые последствия Корреспондент „Таймса”, выдворенный с Острова, комментирует уже „из европейского порта”: „Ephior sakatil grandiosni bount. Ostrov gorit, povalnaja tschouma. Gori trouпов. Avansom piatsot. Korrespondent” (с. 3).

Часть вторая — *Остров в огне* — пародийный вариант будущего „Бега”, „сатирическая комедия” о белой эмиграции с основным рефреном: „Чего натерпелись арапы в гостях у лорда и выразить невозможно”. Главной мишенью сатиры служат здесь не столько коварные „европейцы” (лорд Гленарван, Мишель Ардан и Паганель), сколько сами эмигрировавшие „арапы”. „Превратившиеся на хлебах лорда в бледные тени, шляясь в каменоломнях”, они злорадствовали: „Так им и надо, прохвостам. Пушай поумирают к свиньям. Когда все издохнут, вернемся и остров займем” (с. 4). И, наконец, пародийно предваряя финал „Бега”, автор повествует, как пятьдесят арапов, не выдержав

ностальгии, сбежали от лорда, оставив ему „нахальную записку“: „Лучше от чумы подохнуть дома, чем от вашей тухлой солонины. С почтением арапы” (с. 4).

Самая многозначительная часть — третья (*Багровый остров*), содержанием которой стало травестийное, комическое изображение „процветания острова”. Предмет насмешки — незадачливые „европейцы”, для которых этот „сверхъестественный” факт столь же непонятен, сколько и нежелателен. „Прошло 6 лет”, — начинается эта часть. — И на седьмой в Европе получили неожиданную радио-телеграмму: „Чума кончилась. Слава богу живы здоровы, чего и вам желаем. Ваши уважаемые эфиопы” (с. 4).

„Не то удивительно, — выразил изумленное европейское общественное мнение М. Ардан, — что они выжили, а то, что они дают телеграммы. Не дьявол же им соорудил радио-станцию?!” (с. 4). Посланный на разведку капитан Гаттерас обнаружил на острове полное благополучие. Европейцы двинули на Остров „непобедимую Армаду”. Но — „из плодородной земли острова навстречу незванным гостям встала неопишуемая эфиопова сила... Кое-где вкрапленные неслись в качестве отделенных командиров те самые арапы, что дали ходу из каменоломни. Означенные арапы были вдребезги расписаны эфиоповыми знаками...” (с. 5). Вся эта картина, вобравшая в себя пафос озорного ликования и победной насмешки, совершенно ясно и однозначно характеризует позицию автора пародийного „романа”: его сочувствие „неописуемой силе”, его насмешку над незванными гостями, его прощение прозревшим „арапам”... И достойным финалом, все в том же тоне ликующего озорства, стала в этом „ирои-комическом” повествовании „неслыханно-нахальная” телеграмма, полученная на „европейском берегу”: „Гленарвану и Ардану”.

На соединенном празднике посылаем вас к (неразборчиво) мат (неразборчиво).

С почтением эфиопы и арапы” (с. 6). „Соединенный праздник” победивших „красных эфиопов” и прозревших, умудренных тяготами эмиграции, получивших народное прощение „белых арапов” — это была, если можно так выразиться, политическая мечта М. Булгакова, — наивная и искренняя. И столь же искренним было его убеждение в необратимости победы „Острова” и его процветания.

Та же история и тоже в пародийном освещении составила внутреннее ядро содержания комедии *Багровый остров*. Только теперь это был уже не „роман”, а „пьеса гражданина Жюль Верна”, и соответственно сюжет подвергся некоторым жанровым коррективам: исчезли эпические описания „неописуемой эфиоповой силы” и араповых мук в каменоломнях; введена традиционная в драме любовная интрига. Но самая важная перемена заключается в том, что из произведения исчез его главный герой: умный, убежденный, вооруженный смехом идеологический борец — сам автор фельетона. Его заменил некто

Дымогацкий, о котором в перечне действующих лиц сказано многозначительно: „он же Жюль Верн, он же Кири-Куки, проходимец при дворе”. В качестве „Жюля Верна” он, наивный романтик, полгода с неумелой, но искренней страстью писал свою „красную” драму. В качестве „проходимца” он типичный приспособленец, откровенно спекулирующий на теме, заданной эпохой⁶⁴.

Смесь наивной романтики и грубой халтуры создала новый стиль, соответствующий иному художественному содержанию всей истории о красных эфиопах-островитянах и белых арапах. Она перестала быть только или даже по преимуществу травестийным изображением политических событий, а стала в первую очередь собственно литературной, а потом и театральной пародией. Что же послужило для нее строительным материалом?

Со времен Козьмы Прутков, в „лице” которого русская литературная пародия достигла большой высоты, в ее теории и практике установился сначала неписанный, а потом утвержденный закон: пародируется не единичное явление в искусстве, тем более — не личное свойство одного таланта, а литературная тенденция, порой — едва зародившаяся, но при этом уже обнаружившая в себе некий признак, грозящий со временем стать камнем преткновения на пути развития литературного процесса. Именно так создавался драматургический вариант *Багрового острова*. Предметом пародии стало то, что когда-то с легкой руки В. Шершневича получило летучую кличку „красного стилизаторства”. По поводу этой тенденции, грозящей исказить и вульгаризировать директивы партии об искусстве, в те годы выражал тревогу А. В. Луначарский⁶⁵. „Косноязычное искусство”, компрометирующее большие идеи, стало материалом для пародии Булгакова в первую очередь.

Литературная пародия — ядро композиции, но в еще большей мере это пародия театральная; пародия на какую-то сложившуюся и окостенелую систему театральных (постановочных) приемов. Недаром подзаголовок, определяющий жанровую природу произведения, на этот раз был не „роман тов. Жюль Верна”, но и не „пьеса гражданина Жюль Верна”, а „генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими (в другом варианте — „евро-

⁶⁴ См. резолюцию XII съезда РКП (б): „Необходимо поставить в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды идеи борьбы за коммунизм. В этих целях необходимо, привлекая соответствующие силы как в центре, так и на местах, усилить работу по созданию и подбору соответствующего репертуара, используя при этом в первую очередь гражданские моменты борьбы рабочего класса” (*Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК*, ук. соч., с. 466).

⁶⁵ „Лучше простая проповедь, простая лекция, чем косноязычное искусство, которое само по себе никого не убеждает. Неумелая потуга воспользоваться художественным языком для пропаганды идеи может чрезвычайно скомпрометировать эту идею”, — утверждал он (А. Луначарский, *Классовая борьба в искусстве*, „Искусство” 1929, № 1-2, с. 1’).

пейскими”) матросами. В 4-х действиях с прологом и эпилогом. Действие 1-е, 2-е и 4-е происходит на необитаемом острове, действие 3-е — в Европе; а пролог — в театре Геннадия Панфиловича”.

В этом качестве *Багровый остров* тесно связан, с одной стороны, с тоже пародийным по жанровой природе *Театральным романом* самого Булгакова; а с другой, — со всей практикой театра миниатюр и пародии А. Кугеля — З. Холмской *Кривое зеркало*. Об этой последней родственной связи сразу же, хотя и неодобрительно, заговорила критика, неизменно отмечая близкое родство *Багрового острова* с прославленной *Вампукой* — коронным номером *Кривого зеркала*.

Первоначальный сюжет „романа”, превращенного в „пьесу”, осложнился прологом, эпилогом и вставными эпизодами, где на первый план выдвинулись фигуры директора театра Геннадия Панфиловича и представителя Главреперткома всесильного Саввы Лукича. Последняя фигура внесла в общую структуру произведения еще один сатирический оттенок, давший автору повод уточнить жанровую суть произведения, назвав его дополнительно „драматическим памфлетом”⁶⁶.

Итак, пародия на театральную практику не какого-нибудь определенного театра, а сценическую рутину в целом, на устаревший театр в эпоху активных поисков нового в искусстве, в веселом и кусачем духе беззаботной *Вампуки* — и вместе с тем очень злой памфлет на вульгарное „революционерство” в практике работы Главреперткома — вот две основные стороны многослойного содержания булгаковской комедии. Здесь вывернуто наружу и пародировано все театральное „производство”. Вот Геннадий Панфилович перехватывает инициативу у зарпортованного автора („Разрешите мне более, так сказать, конспективно”) и сам излагает содержание его „аллегории” уже в форме режиссерской партитуры: „Итак. Акт первый. Кири-Куки провокатор. Ловяг двух туземцев (положительные типы). Хлоп! В тюрьму! Суд! Хлоп! Повесить! Убегают! Приезжают европейцы. Хлоп! Переговоры. Праздник на острове. Конец первого акта. Занавес” (л. 12).

Далее следует распределение ролей. „Геннадий. Сизи-Бузи второй. Повелитель туземцев, белый арап. Тупой злодей на троне. Ну, если тупой злодей — Сундучков. Получи, Анемподист!... Жак Паганель, француз. Акцент, империалист. Суздальцев-Владимирский... припомните, что сказал наш великий Шекспир: «Нет плохих ролей, а есть паршивцы актеры, которые портят все, что им не дай»” (л. 13 - 15).

На монтировку пьесы режиссер бросает незаменимого помощника Никифора Метелкина („он же слуга Паспарту, он же ставит самовары Геннадию Панфиловичу, он же говорящий попугай”).

⁶⁶ См. экземпляр пьесы со штампом Главного комитета по контролю за репертуаром, разрешающим постановку в Камерном театре (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 247).

Получай, дружок, экземпляр. Первый акт. Экзотический остров. Бананы дашь, пальмы... (Дымогацкому). Он в чем живет? Царь-то ихний?

Дымогацкий. В вигваме, Геннадий Панфилович.

Геннадий. Вигвам, Метелкин, нужен.

Метелкин. Нет вигвамов, Геннадий Панфилович.

Геннадий. Ну, хижину из „Дяди Тома” поставишь. Тропическую растительность, обезьяны на ветках... (л. 7 - 8).

И, наконец, суматоха подготовки к генеральной репетиции.

Метелкин. Володя, начинай!

...Сверху сползает задник — готический храм, в который вшит кусок Грановитой палаты с боярами...

Володька, чорт! Ну, что спустил? Не готический, а экзотический! Давай океан с голубым воздухом!

...Мрачно шумя, опускается океан. В оркестре настраивают инструменты. Зеркала исчезают. Опускаются горящие софиты, какие-то блоки.

Метелкин. Вулкан налево, калево двинь!...

Дирижер. Увертюра № 17, приготовьте ноты... (л. 18 - 20).

Нагромождение дешевых штампов, как и положено пародийному жанру, вызывает смех, но когда занавес раздвигается и начинается первый акт „идеологической” пьесы, первая же ремарка определяет и характер этого смеха, и общую позицию автора, его искреннюю привязанность к этому красочному, суматошному, даже нелепому в своих штампах миру: „На сцене волшебство — горит солнце, сверкает и переливается тропический остров”. В этой своей части „Багровый остров” — остроумная, озорная, но не злая „вампуга”. И только постепенно исподволь на нее наслаиваются инородные черты резкого памфлета — по мере того, как в общую сюжетную линию входит и все более укрепляется в ней тема всесильного Саввы Лукича.

Режиссер дает распоряжения помощнику: остров, вигвам, вулкан, тропическую растительность — и вдруг:

...трубочки с кремом и самовар.

Метелкин. Самовар бутафорский?

Геннадий. Э. Метелкин, десять лет ты в театре, а все равно как маленький! Савва Лукич придет генеральную смотреть (л. 8).

И дальше — все чаще, все тревожней упоминание этого имени.

Дымогацкий. Аллегория это, Геннадий Панфилович. Тут надо тонко понимать.

Геннадий. Ох, уж эти мне аллегории! Смотрите! Не любит Савва аллегорий до смерти! Знаю я, говорит, эти аллегории! Снаружи аллегории, а внутри такой меньшевизм, что хоть топор повесь! (л. 7).

Любовная сцена в доме лорда Гленарвана тоже вызывает тревожное сомнение режиссера: „Что говорить... оно талантливо сделано, только знает...”

Савва Лукич... он старик строгий... прицепится — порнография... он лют на порнографию”.

„Неужели он так страшен?” — недоумевает молодой автор.

„А вот сами увидите”, — обещает Геннадий Панфилович — и это обещание не столько Дымогоацкому, сколько зрителю: отныне тема Саввы становится ведущей сатирической темой. Место шутливой „вампуги” занимает злой памфлет на уродливые явления новой театральной политики — приспособленчество („вульгарное революционизирование”) и тупое злоупотребление властью.

Вторая картина третьего акта („арапское правительство” в гостях у лорда Гленервана) внезапно прерывается внетекстовой репликой Метелкина-Паспарту, на которую Геннадий-Лорд реагирует пародийно точно, не сразу выходя из роли.

„Паспарту (вбегает, растерян) Лорд! Лорд! Лорд!

Лорд. Какая еще пакость случилась в моем замке?

Паспарту. Савва Лукич приехали!” — Геннадий Панфилович немедленно преображается из лорда Гленервана в озабоченного директора театра и начинается тихая суматоха „революционного” приспособленчества.

Лорд. Ну, граждане Жюль Верн... того, этого... что, бишь, я хотел сказать?... Да, театр это храм... Одним словом, ничего лишнего... Метелкин! Бенгальского давай!

Паспарту. Тигра, Геннадий Панфилович?

Лорд. Не тигра, черт тебя возьми, огня бенгальского в софит!

Паспарту. Володя! В верхний софит бенгальского красного гуще!

Сцена немедленно заливается неестественным красным светом.

Лорд. Метелкин! Попугай пусть что-нибудь поприятнее выкрикивает. Да не очень бранись. Лозунговое что-нибудь.

Попугай. Здравствуйте, Савва Лукич, пролетарии всех стран соединяйтесь, рукопожатия отменяются (с. 85 - 87, разрядка — Ю. Б.).

Неестественный „красный” колер, все усиливаясь, приводит к предельно нелепому финалу: под угрозой запрета пьесе срочно придельывают „идеологический” конец с идеей солидарности красных туземцев и английских матросов и триумфом мировой революции. Победно звучит хор:

Вот вывод наш логический —

Не важно — эдак или так...

Финалом

(сопрано): победным...

(басы) идеологическим

Мы венчаем наш спектакль (л. 112, разрядка — Ю. Б.)

Так, наконец, выходит на первый план главный сатирический объект этого многопланового произведения — „неестественный красный свет” в новом искусстве и его вдохновитель — новый бюрократ-приспособленец, сотрудник

Главреперткома. Зритель должен был увидеть (вспомним предупреждение Геннадия: „А вот увидите!“), что Савва не только смешон; он действительно страшен, потому что вульгаризирует, шельмует и убивает великую идею революционного преобразования искусства и, обладая властью, делает это шельмование системой. Здесь автор комедии-пародии-памфлета уже не смеется. Он гневно вопиет, и в его вопле слышится та же тревога и страсть, что и в выше приведенных спокойно-рассудительных по форме словах А. В. Луначарского.

Теперь мы подошли к самому широкому, так сказать, обрамляющему кругу пародийного содержания сложно сконструированной „четвертой драмы“ Булгакова. До сих пор она постепенно входила в наше сознание

— как пародия на европейскую буржуазную прессу, комментирующую события русской истории, — в пьесе этот стиль представляет собою лишь рудимент раннего фельетона;

— как литературная пародия на „красное стилизаторство“;

— как театральная кривозеркальская „вампука“;

— как саркастический памфлет на конкретно-историческое явление ранней советской „театральной политики“ в момент ее становления.

И, наконец, она дает основание воспринять ее как „внепародийную пародию“ или „вариирование“ русской классической комедии — *Горя от ума* А. С. Грибоедова. В этой своей сущности *Багровый остров* — демонстрация тесной преемственной связи комедиографии Булгакова с идейной сущностью и поэтикой русской классической драматургии.

Все действие *Багрового острова* развивается на постоянном фоне *Горя от ума*. Уже в прологе зритель слышит за сценой „приятную и очень ритмическую музыку“ и „глухие ненатуральные голоса“ (л. 2) — это идет репетиция сцены бала грибоедовской комедии. Потом является расстроенный Метелкин.

Метелкин. Велите вы школьникам⁶⁷, Геннадий Панфилович, ведь это безобразие. Они жабами лица вытирают.

Геннадий. Ничего не понимаю.

Метелкин. Выдал я им жабы на *Горе от ума*, а они вместо тряпок грим стирают.

Геннадий. Ах, бандиты! Ладно, я им скажу,

— так мотив *Горя от ума* поначалу мягко вписывается в стиль „вампуки“. Затем начинает набирать силу и приобретать значимость. Резче вырисовываются внутренние ассоциации: Геннадий-Фамусов (он постоянно сыплет фамусовскими репликами), Савва-Скалозуб (так к нему обращается директор театра). Но все это до поры, до времени не более как общий фон, на котором намечается вечное сопоставление старого и нового. Значительной становится ассоциация в образе самозванного „Жюль Верна“ — Дымогацкого.

⁶⁷ В раннем варианте — „кадристам“.

Автор неопубликованной диссертации о драматургии Булгакова⁶⁸ Т. Ермакова, обнаружив, что в раннем варианте комедии имя героя писалось „Домагацкий”, вскользь комментирует: „что, кстати, более соответствует сути его характера”. С этим можно согласиться лишь постольку, поскольку автор предупредил нас, что его герой — не только Жюль Верн: „он же... прохождец”. То есть это — одна сторона образа. Другая, функционально более значительная, должна называться именно так, как в окончательном варианте, и вызывать прямую ассоциацию с фамилией Чацкого (не забудем, что эта последняя изначально произведена от слова „чад” и писалась как „Чадский”): „дым” — „чад”, то есть неясность, смутность, текучесть мыслей и чувств юного мечтателя, имеющего, впрочем, самые добрые намерения в жизни. Ассоциация эта в комедии упорно нагнетается. Отчаянные монологи Дымагацкого после того, как Савва запретил *Багровый остров* („Чердак!... опять чердак!”) — это пародийные вариации двух основных тем Чацкого: „миллион терзаний” и „судьи кто?”. Последняя закреплена прямым выходом на грибоедовский текст, слегка и многозначительно трансформированный:

А судьи кто? За древностью лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времен колчаковских и покоренья Крыма!

Здесь основной ключ ко всей комедии в целом, мысль, воедино сводящая все ее планы. Идеологический „наскок” в духе времен военного коммунизма уже неуместен в эпоху начавшегося строительства нового общества и рождения нового искусства, — считает автор. Савва — человек из вчерашнего дня, он и сам живет этим вчерашним („Я сам когда-то был таков... Это было во времена военного коммунизма... Что теперь...” л. 115). Сегодня этот живой анахронизм приносит только вред. Такова вполне определенная стержневая мысль, идеологическая основа „четвертой драмы” Булгакова. Страстно отрицая Савву как вредный анахронизм, Булгаков выражал не личную обиду на тех, кто по достоинству не оценил *Дней Турбиных*, а страстно сокрушался о попранных интересах республики.

Критика 20-х годов в целом приняла пьесу и спектакль как враждебную идеологическую диверсию. В „Правде”, в „Труде”, в „Вечерней Москве”, в „Жизни искусства”, „Современном театре”, „Репертуарном бюллетене”, „Молодой гвардии” и др. — в статьях разных авторов, в разных выражениях и меняющейся тональности, по существу, настойчиво повторялась мысль: это — сознательный и враждебный выпад против завоеваний революции⁶⁹.

⁶⁸ Т. А. Ермакова, *Драматургия М. А. Булгакова* (диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук), Москва 1971, с. 117.

⁶⁹ „Правда” 1928, 18 дек.; „Труд” 1928, 29 дек.; „Вечерняя Москва” 1928, 13 дек.; „Жизнь

Законченную формулу общему приговору дал в статье *О белых арапах и красных туземцах* И. Бачелис („Молодая гвардия” 1929, № 1): „по форме — пародия на театр, по существу — пасквиль на революцию” (с. 107).

Время и тщательное изучение всего наследия М. Булгакова давно сняло с него несправедливое обвинение в „очернительстве” революционной эпохи, но и они еще не дали пока адекватного истолкования такому оригинальному и богатому внутренними возможностями произведению, каким был для своего времени и остается для нас *Багровый остров*. Подводя общий итог сказанному, попытаемся сформулировать как общественно-эстетическую, так и общественно-политическую значимость давней комедии Булгакова, которая пережила и несправедливые оценки рапповской критики, и несправедливое забвение.

Соединив в себе несколько разновидностей пародийного жанра, *Багровый остров* представляет собою, во-первых, достойное продолжение традиций развития театрально-драматургической пародии, восходящей к крыловской *Поддипте* (Трумфу).

Вписываясь в контекст современной Булгакову общественной и культурной жизни, комедия эта представляет собой оригинальную и вескую реплику не только в споре о драматургии, как остроумно определил ее роль А. М. Альтшуллер⁷⁰, но и, что еще важнее, — в развернувшемся широко общем споре о новом театре, а также — важный аргумент в ученой дискуссии о сущности, функциях, разновидностях и возможностях возрождения былой значимости пародии как литературного жанра.

В общей же перспективе развития русского театрального искусства *Багровый остров* Булгакова — это живой эксперимент, материализованный поиск новых „мостов” к новому зрителю, „высшая математика” театрального искусства в его драматургическом звене.

THE THEATRE OF MIKHAIL BULGAKOV

by

JULIA BABICHEVA

Summary

The Russian writer Mikhail Bulgakov (1891 - 1940) was both a talented novelist as well as a good playwright. "For me he used to say — prose and drama are like the right and left palms of a pianist". However, because of the nature of his talent

искусства” 1928, № 52; „Репертуарный бюллетень” 1928, № 52; „Современный театр” 1928, № 51 и др.

⁷⁰ А. М. Альтшуллер, ук. соч., с. 276.

he is first of all a playwright. More than once the research workers emphasized particular dramatic properties in his novels and short stories.

The output of Bulgakov as a playwright (about 30 original works) is extremely varied as far as genres are concerned (e.g. dramas proper, theatrical productions, film scripts, opera librettos...). His dramas in the proper meaning of the word were divided in a simplified way into "dramas" and "comedies". Artificiality and conventionality of such a division appears more distinctly when we realize the fact that a dramatic (and even tragic) pathos in Bulgakov's plays is organically connected with the comic one. That is why taking account of all the nuances of genre one should rather speak of "tragi-comedies" and "comitragedies" of Mikhail Bulgakov.

These types of work contain model examples of the most original genre variants of the drama which were created by Bulgakov, or wittily reconstructed on the basis of already petrified systems. Such is the character of *The purple island (Bagrovij ostrov)* and *Zojka's flat (Zojkina kvartira)* and other. In the first part of the work the author begins her analysis of genre innovations of Bulgakov just on the basis of these two works.