



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA  
SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

Dottorato di ricerca in Letterature e Culture classiche e moderne  
Ciclo XXXI

**Инновационные модели в драматургии Михаила  
Булгакова и их применение в постсоветском театре на  
рубеже XX - XXI веков**

Supervisor:

ch.ma prof.ssa Laura Salmon

prof.ssa Sara Dickinson

Candidata: Natalia Osis

## Содержание

Введение	3
ГЛАВА 1. Булгаков между старым и новым: авангард или традиционный театр?	27
1.1. Предлагаемые обстоятельства: редакция «Гудка»	27
1.2. Расстановка сил в театральном процессе 20-х	39
1.3. Превращение прозаика в драматурга	46
1.4. Текстологическая проблема в драматургическом наследии Булгакова	54
ГЛАВА 2. Драматургические инновации Михаила Булгакова	62
2.1. Пьеса «Бег». Хроника событий	62
2.2. «Информационный шум» в основе научной критики и парадокс «традиционности»	65
2.3. Предпосылки для определения драматургического новаторства в булгаковедении	69
2.4. Киноязык в ранних пьесах Булгакова	75
2.5. Сон как прием в первых редакциях пьесы «Белая гвардия» и сон как драматургическая модель в пьесе «Бег»	83
2.6. «Бег» как пьеса-путешествие	100
ГЛАВА 3. Театральный канон и его ломка. От Булгакова – к современной драматургии	109
3.1. Условия применения новаторских драматургических моделей на театре	109
3.2. Кинофикация театра	113
3.3. Булгаков и советский театр 30-х – 80-х годов	115
3.4. Театр, драматургия и общество в постсоветский период	122
3.5. Условия для реализации в театре пьес, построенных по новаторским моделям Булгакова	128
ГЛАВА 4. Road drama на постсоветском пространстве	131
4.1. Смысловая нагрузка и роль пути в сюжетопостроении	131
4.3. Александр Молчанов. Пьеса-путешествие «Убийца»	140
4.4. Сравнительный анализ. Феномен дороги как основного элемента пьесы	145
ГЛАВА 5. «Сны о чем-то большем»: Николай Коляда и Олег Богаев	149
5.1. Способы реализации булгаковской модели «снов-на-сцене» в современной драматургии	149

5.2. Уральская школа Николая Коляды	150
5.3. Сны в пьесах Николая Коляды	153
5.4. Сны в «Русской народной почте» Олега Богаева	157
5.5. Сны «Русской народной почты» в двух театральных прочтениях: Коляда vs. Гинкас	161
ГЛАВА 6. Киноязык и художественное пространство в драматургии	167
6.1. Кинофикация постсоветской русскоязычной драматургии	167
6.1. Киноязык в пьесах Ольги Мухиной	171
6.2. Художественное пространство в пьесе «Любовь людей» Дмитрия Богославского	176
Заключение	195
Приложение №1 Ольга Михайлова о термине «Новая драма»	200
Приложение № 2. Интервью с Николаем Колядой	202
Тематическая библиография	203
Часть 1. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова	203
Часть 2. Булгаковские драматургические модели в современной пьесе	228

## Введение

Русскоязычная драматургия девяностых и нулевых годов выросла в очень крупное явление. Это не только огромный корпус текстов<sup>1</sup>, но и несколько десятков новых организационных структур, выстроенных вокруг драматургии и театра, ориентированного на новые пьесы. Это – новые жанры, новые методы, новые приемы.

Когда в постсоветской драматургии консолидировалось движение «Новой драмы» критики и теоретики в своих оценках разбились на два полярных лагеря, одни из которых (как, например, Freedman 2000, Болотян 2008, Заславский 1999, Лейдерман 1997, 1999, Липовецкий 2005, Мамаладзе 2005, Матвиенко 2010, Руднев 2003 и др.) приняли «Новую драму» как действительно новое и важное явление в драматургии, а другие (Аннинский 1993, Дмитриевский 1996, Соколянский 2003, Эрнандес 1992 и проч.) выступили ее яркими противниками, в принципе отказывая ей в праве называться художественным явлением. Представители фундаментальной науки и значительная группа авторитетных театральных критиков предполагали (и не всегда несправедливо), что целью новейшей драмы был эпатаж и информационный шум, но не искусство:

Выплеснувшийся на головы изумленной публики ушат грязных страстей столичных и провинциальных мафиози, воров, сутенеров, рэкетиров, киллеров, проституток, экзотики блатного быта, придорожных барачков, СИЗО, КПЗ, пустырей, свалок, ярких цветов венецианского карнавала и чопорных стокгольмских особняков озадачили зрителя растабурированностью ранее запрещенных сюжетов, неформальной лексикой, обилием обнаженной натуры (Дмитриевский 1996, 178).

Культурный шок, так же как и само представление о культуре, круто изменившееся в 90-е годы, конечно, сыграли свою роль, но основной причиной, по которой представители старой школы отказывали новейшей драме не только в научном внимании, но даже и в праве на существование, было отсутствие, с их точки зрения, внятного художественного высказывания и эстетической платформы: «Самая

---

<sup>1</sup> Специализированные периодические издания (журналы «Театр», «Театральная жизнь», «Современная драматургия», «Страстной бульвар, 10», «Петербургский театральный журнал», «Балтийские сезоны», «Искусство кино» и др.) предоставляли свои страницы драматургам разных поколений и пьесам разных жанров, составляя таким образом подробную картину драматургического процесса. Многочисленные драматургические конкурсы, один из которых («Премьера.txt») был организован автором данного исследования, публиковали сборники пьес. С появлением Интернета основным источником пьес стали базы данных центров драматургии, таких как «Любимовка», «Новая драма» и др. «Новая пьеса набралась силы именно потому, что ресурсы интернета и блогосферы максимально включились для продвижения и самой драматургии, и информации о ней» (Руднев 2018, 238).

неприятная черта нового театрального поколения – даже не малограмотность (нормативной лексикой они владеют еще хуже, чем ненормативной, и в большинстве своем пишут с ошибками), а предсказуемость» (Соколянский 2003, 36).

Сторонники «Новой драмы» вступили в открытую полемику с защитниками традиционного русского театра в печати:

Авторов новой драмы обвинили в том, что их эпатаж чаще всего не обеспечен золотым запасом мыслей и идей, что они пытаются брать числом, а не умением и что сплоченность их рядов есть лишнее свидетельство отсутствия в этих рядах подлинно крупных личностей. Между тем в полемическом пафосе младодраматургов были не только передергивания, но и своя правда (Давыдова 2005, 38).

Одним из результатов этой обширной полемики стал неожиданный парадокс: и сторонники, и противники новейшей драмы сходились в том, что в большинстве своем не видели преемственности постсоветской драматургии по отношению к советской. Для многих представителей старой школы это был *конец прекрасной эпохи*, вместе с которой ушла драматургия как предмет для научного анализа, и на ее месте появилось нечто совершенно другое – не пьесы, а злободневная журналистика, адаптированная для сцены и этой же сценой в основном не востребованная. Например, на страницах журнала «Современная драматургия» критик Е. А. Эрнандес (1992, 182) новейшую драматургию назвала «драматургией, которой нет». В то время как критики и исследователи, поддержавшие продвижение новой постсоветской драматургии, так же решительно отмежевывались от всего драматического советского наследия: «Пьесы, относящиеся к новой драме, сегодня модно называть текстами, отрицающими пути развития традиционного театра, ищущими новые идеи отражения сложной современной действительности» (Малинина 2005, 18). В монографии, ставшей итогом двух десятилетий работы с современной драматургией, Павел Руднев, говоря о новой пьесе в постсоветской России, подтверждает начало нового отчета: «Драматургия словно начиналась с нуля» (Руднев 2018, 234), и сравнивает театрально-драматургическую ситуацию 90-х с 20-ми годами.

На самом деле в вопросах преемственности современной русскоязычной драматургии есть сразу несколько парадоксов. Подчеркивая в предисловии к своей монографии проблему «пропасти, разрыва между драматургами 1980-х и 2000-х», Руднев тем не менее дает своей книге подзаголовок «Очерки российской драматургии. 1950–2010-е», объединяя под одной обложкой поздних советских авторов и

современных драматургов постсоветского призыва и ставит перед собой цель «показать неразрывность развития русскоязычной пьесы» (Руднев 2018, 7). В то же время сам термин «Новая драма» предлагает другую систему культурных связей, отсылая к Новой драме рубежа XIX и XX веков и ставя во главу угла кардинальную смену театрального конфликта:

Новая драма сформировалась на рубеже XIX–XX вв. как часть общеевропейского движения Свободных Независимых Общедоступных театров. И драматурги, и деятели театра одновременно почувствовали, что прежние пьесы перестали быть искусством, а прежний театр – мертвая оболочка. <...> Новая драма конца XIX века радикально обновила конфликт. Здесь герои стояли не друг против друга, как прежде, а лицом к враждебной реальности. <...> Сто лет спустя ситуация повторилась, – и что же? Драматурги принялись искать новые формы, новые конфликты, новых героев, а театр смотрит на все это с ленивым недоумением: зачем, когда и так жить можно (Михайлова 2006).

Термин «Новая драма» наиболее распространен для обозначения драматургических течений девяностых и нулевых, но не является, строго говоря, ни научно точным (поскольку совпадает с термином «Новая драма» рубежа XIX–XX вв.), ни единодушно принятым: «Термин был придуман случайно и стихийно только для того, чтобы дать почувствовать ее отдельность [...], как инаковой была «новая драма» Чехова, Ибсена, Стриндберга [...] На этом определении можно было бы и остановиться, но чем дальше мы живем с этим термином, тем больше он обесмысливается» (Руднев 2018, 256).

Научная литература на рубеже XX–XXI вв. успевала вести фиксацию отдельных процессов в режиме реального времени в целом ряде точечных исследований (Freedman 2000, Болотян 2008, Заславский 1999, Лейдерман 1997, 1999, Липовецкий 2005, Мамаладзе 2005, Матвиенко 2010, Моторин 2002, Наумова 2009, Руднев 2003, Сальникова 1997, Старченко 2005, и др.), не ставящих перед собой задачи обзора, представления общей панорамы и выявления основных тенденций (за редкими исключениями, такими как работы Маргариты Громовой)<sup>2</sup>, но при этом накопила большой материал для последующей систематизации.

Теперь, когда огромный, бурный поток драматургии девяностых и нулевых распался на отдельные течения, стало понятно, что речь шла не об одном, а сразу о нескольких

---

<sup>2</sup> Маргарита Громова (2009), авторитетный исследователь поздней советской и первой постсоветской драматургии, выделяет «новую волну» 1980-х–1990-х гг. (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Арро, А. Казанцев, В. Славкин, Л. Разумовская и др.) и «драматургию промежутка», (Н. Коляда, Н. Садур, Е. Сабуров, О. Юрьев, З. Гареев, А. Шипенко, Вен. Ерофеев и др.). Именно ученики Громовой сделали первые попытки осмыслить явление новейшей драматургии в целом (ср. Болотян 2008).

противоречивых процессах, запущенных при распаде культурных схем Советского Союза.

В данной работе будут выдвинуты два постулата, которые позволили найти новый фокус для рассмотрения театральных и драматургических процессов рубежа XX и XXI веков:

1. Преемственность современной драматургии нелинейна. Ее истоки можно проследить не только в поздней советской драматургии. Современная русская драма влилась непосредственно в мировой процесс, причем в самую авангардную его часть. По линии национальной преемственности она во многом родственна русскому театру 20-х годов, и, в частности, драматургии Михаила Афанасьевича Булгакова.

2. В области драматургии Михаил Булгаков был абсолютным новатором, создавшим новые драматургические модели «на вырост» будущему театру. Хотя у Булгакова и сложилась в конце 20-х репутация традиционалиста, тем не менее его театральная «традиционность» – это парадокс, возникший, как мы увидим, в силу ряда политических и исторических причин, а также в силу личных приязней и неприязней Михаила Афанасьевича, его соратников и противников. Именно Булгаков предложил такие инновации в профессиональном драматургическом письме, которые стали использоваться в полной мере только через несколько десятилетий – времени, которое потребовалось, чтобы его новаторские драматургические идеи не только дошли до зрителей и читателей, но и были усвоены молодыми театральными деятелями. И в данном случае путь вхождения в театральную реальность был опять же, парадоксальным: введение его новаторских пьес в массовый культурный оборот был обеспечен не только театральными, но и кинематографическими постановками, достигшими большого творческого успеха и заслужившими любовь самой широкой публики «Бег» (1970), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), «Дни Турбиных» (1976).

Исходя из этих предпосылок в данной работе будут выделены некоторые новаторские драматургические модели, построенные Михаилом Булгаковым (и отмеченные такими исследователями, как В. В. Гудкова (1981, 1987, 1988), А. М. Смелянский (1989), Дж. Спендель де Варда (1988), О. И. Акатова (2006) и др., которые нашли свое применение в русскоязычной постсоветской драматургии рубежа XX и XXI веков (Осис 2016, 2017). Таким образом, через призму Булгаковского творчества будут

проанализированы те тенденции современной русской драматургии, которые развивают направления, намеченные Булгаковым.

Немаловажным обстоятельством стал тот факт, что творчество Булгакова вошло в культурный обиход уже после смерти автора, на общей волне возвращенной литературы<sup>3</sup>, достигшей своего пика в 90-е, с распадом Советского союза и окончательным снятием цензурных ограничений.

Булгаков сыграл чрезвычайно важную роль не только в литературном и театральном процессе 20-х, но и в момент рождения нового, постсоветского искусства оказался знаковой фигурой для русской драматургии, потому что именно в его творчестве есть ярко выраженная дихотомия: с одной стороны «традиционность» – отчетливо прослеживаемая литературная преемственность, корни, глубоко врастающие в классическую русскую литературу, а с другой стороны – новаторство, острое чутье на перемены и экзистенциальные сквозняки, способность запечатлеть головокружительный бег времени.

Булгаков – один из самых изучаемых русских писателей, корпус критических и теоретических работ, посвященных ему огромен. Поскольку целью данного исследования являлся анализ инновационных драматургических моделей, в фокусе данного обзора была именно драматургия Булгакова, в первую очередь пьесы «Дни Турбиных» и «Бег», а также вопрос инноваций в драматургическом письме, привнесенных Михаилом Афанасьевичем Булгаковым. И тем не менее, определение на научном уровне инновационных драматургических моделей Булгакова представляется крайне сложной задачей – причем сразу по нескольким причинам, которые можно было бы условно назвать 1) конфликтом биографии и автобиографии в булгаковедении; 2) текстологической проблемой; 3) парадоксом «традиционности»; 4) «информационным шумом». Суть этих проблем нуждается в разъяснении:

1). «Биография или автобиография». Значительный объем автобиографических деталей и реминисценций во всех произведениях Михаила Булгакова, а также отдельные произведения, подпадающие под категорию автобиографических в чистом виде (ранние фельетоны, повесть «Тайному другу») создают дополнительную сложность в объективном анализе творческой биографии писателя.

---

<sup>3</sup> О термине и процессе «возвращенной литературы» – ср. подробнее Игошева (2002, 56–57).



Художественная сила произведений Булгакова так велика, что даже самому непредвзятому ученому сложно не попасть под влияние автора и воспринимать отдельные события его жизни не глазами лирического героя, но с точки зрения независимого исследователя. Несоответствие творческой автобиографии биографии научной неоднократно описано, но тем не менее восприятие авторского текста как «документального свидетельства» до самого последнего времени остается актуальным (ср. Сальмон 2012, 131). И М. О. Чудакова (1988), и В. В. Гудкова (1988), и Л. М. Яновская (1990), и А. М. Смелянский (1989), отмечая в своих работах, что автобиографическая проза Булгакова не является документальным текстом, тем не менее приводят цитаты из фельетонов Булгакова и записок «Тайному другу» в качестве решающих аргументов.

Взаимодействие Булгакова с писателями, поддерживающими советскую власть, его работа в железнодорожной газете «Гудок», политическая и творческая позиция по отношению к театральным системам Станиславского и Мейерхольда, влияние культуры и искусства 20-х гг. – вот неполный список тем, освещенных биографами Булгакова зачастую предвзято, в силу собственной политической ангажированности и/или сарказма самого писателя, излагавшего отдельные факты своей биографии далеко не объективно. Из этого следует что анализ факторов, повлиявших на развитие и становление Булгакова-драматурга до сих пор производился на основе художественно переосмысленных, но не строго научных биографий.

В данном исследовании предпринимается попытка заново составить общую и, по возможности, объективную картину взаимодействия Булгакова с советским искусством 20-х годов и проследить различные источники влияния, в том числе такие как авангардный театр, революционный кинематограф и литература пролетарских (или поддерживающих коммунистическую партию) писателей на манеру драматургического письма и, как следствие, на поиск инструментов для создания драмы нового типа.

2) Текстологическая проблема состоит в существовании сразу несколько авторских редакций пьес, каждая из которых является самостоятельным произведением. Например, «Дни Турбиных» по разным версиям насчитывает от трех (ср. Нинов 1987, Лурье 1987) до семи (ср. Марков 1976, Смелянский 1989) редакций, например, а «Бег» – три (ср. Гудкова 1987). Булгаков умер, не имея надежды опубликовать свои произведения в СССР, и, следовательно, не мог сам подготовить к печати и выбрать те

редакции, которые соответствовали бы авторскому сознательному проекту или, наоборот, оставить их все, дав им разные названия, поскольку очень часто речь идет о коренной перестройке сюжета – об изменении количества и характера персонажей, количестве сцен и даже об изменении финала – как в случае пьесы «Бег», где в одной из редакций Хлудов заканчивает жизнь самоубийством, в другой – остается в Константинополе, а в третьей – возвращается в Советскую Россию. Булгаковед А. А. Нинов (1987, 4) пишет о текстологической проблеме следующее:

Сам Булгаков не смог осуществить прижизненное издание своих пьес, а его публикаторы, за немногими исключениями с большим опозданием занялись специальными текстологическими исследованиями разных редакций и вариантов, которые позволили бы установить авторскую волю относительно каждой пьесы.

Одна из основных целей булгаковедения – определение тех вариантов произведений Булгакова, которые следует считать соответствующими сознательному проекту автора («авторской воле»), свободными от политической цензуры и/или творческого вмешательства МХАТа. Это крайне сложная задача. Поправки, внесенные автором под давлением политической цензуры в течение 20-х и самого начала 30-х гг., документированы, относительно легко определяемы и не вызывают разночтений. Более серьезную проблему представляет собой понимание настоящих причин изменений, внесенных Булгаковым в его пьесы в процессе работы с Художественным театром. В то время как отдельная группа ученых в целом склоняется к тому, чтобы считать их подавлением авторской воли и искажением авторского замысла (Чудакова 1988, Яновская 1990), другая группа исследователей – и это, как правило, театроведы (они смотрят на это совсем иначе и гораздо более положительным образом) – выдвигает тезис о творческом росте автора, о его постепенной адаптации к языку театра, и в таком случае, более поздние редакции считаются плодом его сознательного и более зрелого решения, настоящим авторским проектом (Лурье 1987, Смелянский 1987). Наиболее сложными оказываются случаи, в которых давление политической цензуры и театральное давление практически неотделимы друг от друга. Все эти случаи требуют внимательного, скрупулезного и точечного рассмотрения с обязательным учетом всех факторов.

Наиболее системно текстологическая проблема отражена в работах А. М. Смелянского (1989), Я. С. Лурье (1987) и Л. Милн (1983).

### 3) Парадокс «традиционности».

Определение и анализ новаторских моделей драматургии, предложенных Булгаковым, возможно только через преодоление «парадокса традиционности». В. Б. Петров в работе «Художественная аксиология Булгакова» задает крайне важный вопрос: почему Булгаков «при жизни пользовался скандальной известностью реакционного <...> автора?» (Петров 2003, 12). Петров считает, что разгадка этого феномена лежит в «сложности социокультурной ситуации на рубеже эпох и в первые годы советской власти» (там же), то есть в политическом противостоянии, которое сложилось вокруг пьес Булгакова. В данной работе под парадоксом «традиционности» пьес Булгакова будет подразумеваться противостояние не только политическое, но тесно с ним переплетенное противостояние творческое и театральное: антагонизм между подчеркнуто революционным (не только политически, но творчески) театром режиссера В. Э. Мейерхольда, созданном в 1920 году и Московским Художественным театром, основанном в 1898 г. К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, в котором Булгаков формировался как драматург, привел к отождествлению драматургического письма Булгакова с системой Станиславского. Сам Булгаков противопоставлял себя «революционному театру» по политическим причинам – и в литературе, и в личной и общественной жизни он представлял в 20-х класс дворянства и интеллигенции, сметенный революцией. Отсюда – расхожая поверхностная идея о «традиционности» Булгакова, в то время как глубокий анализ его драматургических произведений – в первую очередь проведенный В. В. Гудковой (Гудкова 1981, 1987, 1988) – выявляет революционные новаторские изменения в структуре театральных пьес Михаила Булгакова.

### 4) «Информационный шум».

Другой проблемой является «информационный шум» – то есть политический спор вокруг пьес М. А. Булгакова. Он до сих пор оттягивает внимание от внимательного научного анализа структуры его драматургии. Рецензии на спектакль «Дни Турбиных», премьера которого состоялась во МХАТе в 1926 году, составили огромный корпус – к 1930-му году их общей объем составлял больше тысячи стандартных машинописных страниц – не были посвящены профессиональному литературоведческому или театроведческому разбору, а представляли собой гигантскую политическую склоку в

печати. Причины чудовищной травли, развязанной в прессе и на различных собраниях (устраивались даже суды над «Белой гвардией»), были, безусловно, разными, отмечает Смелянский (1989, 130-131):

Надо понять, что Булгакову и МХАТ противостоял не монолит в виде рапповцев и левых, но весьма пестрая, внутри себя резко конфликтная компания, участники которой руководствовались порой противоположными установками. С Булгаковым и МХАТ спорил Маяковский. Шкловский отвел автору «Белой гвардии» место коверного. Резко выступили против спектакля <<Дни Турбиных>> Мейерхольд и Таиров. Булгаковские оппоненты не менее круто спорили между собой. <...> Характерно свидетельство поэта Молчанова, который сообщал Горькому, что булгаковский «Бег» запрещен рапповцами только потому что Горький хвалил пьесу.

Этот сюжет подробно описан в научных трудах таких маститых исследователей как М. О. Чудакова (1988), В. В. Гудкова (1988), А. М. Смелянский (1989), и он представляет огромное значение не только для булгаковедения, но и для всей истории русской и советской культуры, поскольку «пьесы Булгакова действительно стали одной из точек приложения в борьбе разных общественных сил на рубеже «великого перелома» (Смелянский 1989, 196) – конца 20-х, изобилующих самыми разными творческими течениями и группировками и начала выравнивания литературы по единой линии партии в 30-х. В этот момент решалась не только судьба пьес Булгакова, «но и на многие десятилетия вперед определялась участь советской культуры» (там же) – заканчивалась вольница 20-х, начинался период Союза писателей, соцреализма и линии партии.

Но поскольку именно история возмутительной травли Булгакова является ключевой во всех биографиях, она некоторым образом оттягивает внимание исследователей от проблемы, которая обычно является центральной в науке, – от непосредственного анализа художественных произведений, создавая «информационный шум». Обсуждение и комментарии современной Булгакову критики – в силу ее специфики и объема – превращается в заведомо непродуктивную попытку научного анализа второй и третьей производной выходящей за всякие рамки политической склоки вокруг «Дней Турбиных» и «Бега».

Таким образом, простая на первый взгляд задача определения новаторских приемов и моделей в драматургии Булгакова оказалась сложным, комплексным и трудоемким исследованием с привлечением самого широкого критического аппарата.

Первая глава данной диссертации посвящена научному анализу всех факторов,

повлиявших на становление Булгакова как драматурга. В ней подробно рассмотрено влияние на Булгакова культурной среды 20-х годов (и здесь особенно остро встает проблема «биография vs. автобиография»), степень давления со стороны театра и театральной системы во время создания пьесы – крайне запутанному и сложному вопросу, неразрывно связанному с текстологической проблемой – т.е. с попыткой определить сознательный авторский проект («авторскую волю») при наличии нескольких полноправных версий пьес «Белая гвардия»/«Дни Турбиных» и «Бег». Для подробного изучения и анализа этих факторов был выбран хронологический метод изложения, начиная с предыстории отдельных творческих сред и формирований, с которыми соприкасался Булгаков в 20-е годы в Москве.

Вторая глава диссертации посвящена анализу собственно драматургических инноваций Булгакова, начиная с преодоления парадокса традиционности и попытки выделить и изолировать политический «информационный шум», оказавший огромное (и трагическое) влияние на судьбу автора, но, тем не менее, препятствующий анализу структуры пьес. Подробный анализ научной литературы и текстов пьес позволил выдвинуть гипотезу о существовании следующих новаторских драматургических моделей, созданных Булгаковым:

- «сны на сцене» – сон как способ выражения подсознательного или невысказанного на театре (Гудкова 1981, 1987, 1988, Спендель де Варда 1988, Химич 1995, Яблоков 2001, Акатова 2006);
- «пьеса-путешествие» или «road drama» (Осис 2016, 2017);
- киноязык в драматургии – (Смелянский 1989, Тарасов 2016, Осис 2017).

В третьей главе рассматривается «элемент перехода», т.е. многообразие литературных, театральных и общественных процессов в своей эволюции, которые должны были сложиться в общую ситуацию, позволяющую реализовать в максимальной степени тот потенциал, который заложен в булгаковских драматургических моделях.

Четвертая глава посвящена анализу *пьесы-путешествия* в постсоветской драматургии рубежа XX–XXI веков на примере пьес «Цуриков» Максима Курочкина и «Убийца» Александра Молчанова.

Пятая глава содержит анализ инновационных драматургических моделей сна в постсоветской драматургии на примере пьес «Рогатка» Николая Коляды, «Русская народная почта» Олега Богаева (сны на сцене).

Шестая глава посвящена применению киноязыка в драматургии и театре на примере пьес «Таня-Таня» и «Ю» Ольги Мухиной, а также пьесы «Любовь людей» Дмитрия Богославского.

В работе выдвигается гипотеза, согласно которой новаторские модели пьес, созданные Булгаковым, не только применяются в новейшей драматургии, но и стабильно эффективны. В качестве параметра эффективности рассматривается не только научная оценка драматургических текстов, но и способ существования пьес в театре, продолжительность и география их сценической жизни. В корпус критических работ, принятых для анализа, введены также и театроведческие работы, поскольку в современной ситуации первый критический анализ театральных текстов чаще всего производится именно театроведами. Такому положению вещей существенно способствовал введенный в оборот «Новой драмой» жанр читки, и отчасти по этой же причине (чтобы привлечь внимание рецензентов к анализу именно текста, а не спектакля и его режиссерских решений) идеологи движения «Новой драмы» выдвинули концепцию ноль-позиции режиссера по отношению к тексту пьесы (об этом подробнее в 3-ей и 4-ой главах).

К. Оливьери (Olivieri 2015) в своем обзоре современного русского театра отдельно подчеркивает выход современной русскоязычной драматургии за пределы «нишевого» театра, называя «Мастерскую Петра Фоменко», МХАТ им. Чехова, «Театр Наций», Молодежный театр «Сфера», выпустившие на своих сценах спектакли по пьесам драматургов новой волны. Драматургические произведения молодых авторов, принятые для анализа в данной работе, нашли свои сценические воплощения также и на академических, сугубо театральных площадках, как например, постановка в МТЮЗе пьесы «Убийца» А. Молчанова (в том же пространстве, в котором Кама Гинкас сочинил свою «Катерину Ивановну» по Достоевскому – что особо было отмечено театроведами); спектакль «Русская народная почта» по пьесе Олега Богаева, поставленный Гинкасом и отмеченный национальной премией «Золотая маска»; спектакль «Любовь людей» драматурга из Беларуси Дмитрия Богославского на сцене театра Маяковского, которым руководит в последний годы ученик Петра Фоменко Миндаугас Карбаускис. Эти и другие спектакли стали не только важными поколенческими высказываниями, но и знаковыми событиями для русского театра.

В фокусе данного исследования находятся не только вопросы преемственности

новейшей драматургии, но и ее совместимость с разными театральными системами, способности влиться в театральный процесс в целом. В монографии «Драма памяти» – наиболее комплексном и актуальном на сегодняшний день исследовании постсоветской драмы П. А. Руднев (2018) многократно подчеркивает, что как бы ни был важен текст драматурга, сотрудничество с талантливым режиссером может не только вскрыть новые или дополнительные смыслы одной отдельной взятой пьесы, но и помочь драматургу в его дальнейшем творческом развитии (как это и было в случае с Булгаковым). Именно поэтому в данном исследовании взаимодействию современной драмы с театром уделяется особое внимание.

## **Обзор научной литературы.**

### **1. Развитие булгаковедения.**

Пьесы Михаила Афанасьевича Булгакова не публиковались при жизни. То же самое можно сказать и о научной литературе, посвященной Булгакову. При жизни автора выходило лишь множество газетных публикаций (об этом подробнее – во второй главе). В связи с этим булгаковедение на первых порах своего развития в качестве одной из главных задач ставило прежде всего «реабилитацию» политически неблагонадежного автора, то есть научно аргументировало в первую очередь свое право на существование и право на существование в советской литературе М. А. Булгакова.

Булгаков умер в 1940 году, после десяти лет молчания – невозможности опубликовать «ни одной строчки», как он сам писал в письме к Сталину. При первых признаках хрущевской оттепели именно с пьес начались его посмертные публикации: тоненькая книжечка, куда вошли две пьесы Булгакова – «Дни Турбиных» и «Последние дни», – выпущенная издательством «Искусство» в 1955 году, была первой книгой, с которой началось возвращение Михаила Булгакова в советскую литературу. Обе пьесы были еще при жизни Михаила Афанасьевича поставлены во МХАте и, несмотря на жесточайшую газетную критику, были все-таки некоторым образом защищены авторитетом Самого главного театра страны. Первая рецензия, которая появилась на выход этой книги была написана Е. С. Калмановским (1955).

Первые литературоведческие исследования по драматургии Булгакова – это предисловия и комментарии к двум сборникам его пьес: «Пьесы» (1962) и «Драмы и

комедии» (1965). П. В. Марков («легендарный» завлит МХАТа, литературный прототип Миши Панина из «Театрального романа», человек, благодаря которому состоялась работа Булгакова во МХАТе) написал предисловие к первому сборнику, писатель В. А. Каверин – ко второму. В предисловии Каверина интересно намечена линия традиций Булгакова-драматурга: Гоголь, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин. Эта гипотеза, убедительная по отношению к «фантастическому реализму», характерному как для Булгакова-прозаика, так и для Булгакова-драматурга, открыла не только глубоко и масштабно исследованную тему литературной преемственности Булгакова, но и некоторым образом заложила фундамент для будущего парадокса «традиционности» театральной манеры письма автора.

Годом позже вышла большая вступительная статья В. Я. Лакшина в книге «Михаил Булгаков» (1966, 3-43), отличавшаяся вполне академическим подходом и отношением к Булгакову как к большому писателю. В ответ сам автор немедленно подвергся политизированной критике: «Лакшин, увлеченный художественным мастерством Булгакова, незаметно оказывается на пути апологии и идеализации Булгакова» (Метченко 1969, 1).

В 1966 году впервые появилась статья, утвердившая Булгакова-драматурга в большом серьезном издании по истории драматургии. Это статья В. А. Сахновского-Панкеева «Булгаков» во втором томе «Очерков истории русской советской драматургии», изданных Ленинградским Институтом театра и кино (Сахновский-Панкеев 1966, 135-136).

В тот же период выходят статьи о Булгакове-драматурге в книгах «Современный портрет» (Смирнова 1964) и «Книги судьбы. Статьи и воспоминания» (Смирнова 1968). К. Л. Рудницкий – в будущем один из самых заметных булгаковедов – публикует серьезное исследование «Михаил Булгаков» в сборнике «Вопросы театра» (Рудницкий 1966).

Первые диссертационные исследования, посвященные драматургии Булгакова, пишут А. М. Альтшуллер/Смелянский (1972), В. В. Гудкова (1981), Ю. М. Барбой (1975), Т. А. Ермакова (1971), И. С. Скоропанова (1972). Гудкова и Смелянский излагают в диссертационной форме те самые идеи, которые потом послужат основой для программных работ по театральному булгаковедению – «Михаил Булгаков в Художественном театре» (1989) Смелянского и «Время и театр Михаила Булгакова»



Гудковой (1988).

В 1982 году появляется еще одно диссертационное исследование, посвященное Булгакову, с заметным политическим вектором, но направление вектора меняется: В. Б. Петров в работе «Комическое и трагическое в драматургии Булгакова (20-е годы)» призывает дать Булгакову достойное место в советской литературе, отрицая таким образом значимость политизированной критики рапповцев:

Несомненно нельзя преувеличивать значение Булгакова в литературном процессе, но ошибочной и вредной является попытка оторвать, искусственно вывести этого талантливого художника за рамки советской литературы. И то, и другое не только обедняет советскую литературу и искажает ход ее развития, но и дает аргументы нашим идейным противникам в борьбе против советского искусства (Петров 1982, 11).

В описанный период булгаковедение развивалось по двум параллельным путям. Мы условно их назовем «отечественным» и «зарубежным», но возможно в дальнейшем нам потребуются совсем другие термины. История развития зарубежной критической мысли о Булгакове позволяет выделить три периода, обозначенных хронологически, сформировавшихся под влиянием в первую очередь политических факторов.

Основной тенденцией начального периода зарубежной критики (конец 60-х и начало 70-х гг) является актуализация политического аспекта творчества Булгакова, что можно рассматривать как политический ответ на публикацию «Мастера и Маргариты»<sup>4</sup> во время оттепели). Объектом научного анализа в этот период можно считать не столько сам текст романа, сколько историю его издания, а точнее, те цензурные условия, в которых произведение было опубликовано с многочисленными купюрами. Фрагменты, отсутствовавшие в журнальной редакции романа, восстанавливаются зарубежными критиками при помощи сравнения сокращенной и полной редакций «Мастера и Маргариты», переведенных на английский язык, и становятся аргументами в критической полемике. Кроме того, статьи зарубежных критиков дали толчок к работе по восстановлению достоверного текста романа, которая продолжается по сей день.

Второй период развития критической мысли в Европе и Америке приходится на 70-е и 80-е годы в связи с волной эмиграции. В этот период в зарубежной критике происходит всплеск документальных публикаций. Для критики этого периода

---

<sup>4</sup> Впервые роман был напечатан в сильно сокращенном виде в журнале «Москва» (№ 11, 1966 и № 1, 1967), но в то же время в самиздате вышли «отдельные машинописные списки купюр, то есть всех кусков текста, отсутствующих в журнальной публикации, с точным указанием, куда следует вставить каждый пропущенный кусок» (ср. Лескис 1999, 232).

характерны специализированные номера литературных журналов, насыщенные как критическими исследованиями, так и документами. Большинство этих материалов вышли за рубежом значительно раньше, чем в России. Отсюда логически вытекает и тот факт, что первые монографии о творчестве Булгакова также создаются на Западе. Таким образом, основной тенденцией в западной критике 70–80-х годов можно считать создание научного подхода к творчеству Михаила Булгакова на базе опубликованных документов. В 1984 году было выпущено исследование Э. Проффер «Михаил Булгаков: Жизнь и творчество» (Proffer 1984), в котором были систематизированы и некоторым образом приведены к одному знаменателю документальные материалы и научные исследования биографии Мастера.

Центром научно-критического анализа 70–80-х годов был роман «Мастер и Маргарита», наиболее сложное из произведений Булгакова. В то же время появляются исследования, позволяющие соединить этот роман с другими произведениям Булгакова, а также раскрыть некоторые особенности других его произведений. Зарубежные критики – в первую очередь Л. Милн (Milne 1983, 1990, 1991) выдвигают интересные гипотезы источников и жанровой специфики «Мастера и Маргариты», предлагают своеобразную интерпретацию «Белой гвардии» и проводят уникальный текстологический анализ пьесы «Дней Турбиных» с помощью сопоставления трех ее редакций. В трактовке «Мастера и Маргариты» преобладает акцент на христианских мотивах. В фокусе данного исследования особо следует отметить работу Р. Джулиани (1988), в которой автор разрабатывает тему «обратной связи» с театром: то есть именно в тот момент, когда театроведы и текстологи прослеживают трансформацию булгаковской прозы в драматургию, Джулиани анализирует театральные аспекты булгаковской прозы в его «закатном» романе – а именно «использование Булгаковым формальных приемов народного театра» (Джулиани 1988, 312) и сходство этих приемов с театральным авангардом 10-х и 20-х годов. В дальнейшем, как мы увидим ниже, тема взаимодействия прозы и драматургии у Булгакова, его особенное умение писать как «левой, так и правой рукой» станет одной из ключевых в булгаковедении.

Третий период в развитии зарубежной булгаковской критики приходится на 90-е годы – время кардинальных политических и социокультурных перемен в России. Стремление к диалогу явно отражено в зарубежной критике 90-х годов. Важно заметить, что это принципиально новый этап в развитии булгаковедения, его можно и

нужно считать наиболее продуктивным. В последующих монографиях годов можно выделить два подхода: текстологический – как у Л. Милн (Milne 1983, 1990, 1991), документальный – таких как у Дж. Кёртис (Curtis 1987, 1991). Плодотворное изучение христианской проблематики романа «Мастер и Маргарита» остается одной из ведущих тенденций.

Политические перемены в России спровоцировали интерес к Булгакову, как политическому писателю (как это уже было в 60-х, во время оттепели). Особое место в критической мысли 90-х занимает булгаковская драматургия. Поскольку его произведения прочно входят в репертуар как в российских, так и зарубежных театров, анализ собственно драматургии сопровождается интересом к постановкам. Театральность Булгакова становится новым аспектом в изучении его творчества.

## **2. Театральное наследие.**

В фокусе данного исследования находится драматургия Михаила Афанасьевича Булгакова, а точнее созданные им новаторские модели. Поскольку театральное наследие Булгакова практически не рассматривалось именно в таком ракурсе, для выделения и определения новаторства в театральном письме Булгакова потребовался анализ большого корпуса научных работ, посвященных его пьесам.

Предисловия к первым изданиям булгаковских пьес П. В. Маркова (1962) и В. А. Каверина (1965), первые театроведческие исследования К. Л. Рудницкого (1962, 1965), В. А. Сахновского-Панкеева (1966, 1969), В. В. Смирновой (1964, 1968) и др. очертили общие контуры драматургии и театра Михаила Булгакова и по существу заложили основы современного научного изучения его театрального наследия<sup>5</sup>.

Наиболее комплексно были определены основные проблемы булгаковедения на Булгаковских чтениях. Первые Булгаковские чтения прошли в Ленинграде в 1984 году и были представлены книгой «Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова» (1987) под обложкой которой вышли работы А. А. Нинова, В. В. Гудковой, Я. С. Лурье, А. К. Дживелегова и многих других. Вторые Булгаковские чтения состоялись также в Ленинграде, уже в 1986 году. Доклады и сообщения, прозвучавшие на Чтениях, были опубликованы, в свою очередь, в 1988 году, в издательстве Союза театральных деятелей РСФСР при участии Ленинградского государственного института театра, музыки и

---

<sup>5</sup> Подробнее см. об этом в программной статье Нинова (Нинов 1966, 84-11).

кинематографии (ЛГИТМИК) в сборнике «Булгаков-драматург и художественная культура его времени» (1988). Вполне вероятно, что на саму возможность организации Булгаковских чтений во многом повлияло ослабление идеологического прессинга, характерного для самого конца периода застоя и начала перестройки. Таким образом, можно отметить, что если посмертное возвращение в советскую литературу некогда опального автора стало как бы провозвестником оттепели, то в масштабном и организованном научном исследовании его театрального наследия (Булгаковские чтения) можно усмотреть «первую ласточку» перестройки.

Самым насущным вопросом булгаковедения – после утверждения своего права на существование – с самого начала была текстологическая проблема. Как уже было отмечено выше, проблема установления сознательного авторского проекта («воли автора») и подготовки критических изданий до сих пор остается одной из основных в булгаковедении и имеет решающее значение для данного исследования, поскольку в некоторых случаях наличие или отсутствие принципиально новых драматургических решений напрямую связаны с выбором той или иной редакции.

Пьесы Булгакова выходили в печать в такой последовательности:

- «Дни Турбиных», «Последние дни» (1955);
- «Пьесы» с пятью пьесами: «Дни Турбиных», «Бег», «Кабала святош (Мольер)», «Последние дни (Пушкин)» и «Дон Кихот» со вступительной статьей Павла Маркова и примечаниями Константина Рудницкого (1962);
- «Драмы и комедии», в который вошли те же пьесы, что и в предыдущий сборник и дополнительно – «Полоумный Журден» и «Иван Васильевич» с предисловиями Каверина и примечаниями Рудницкого (1965).

Анализу этих пьес посвятили свои работы выдающиеся исследователи. Основную работу по восстановлению и подготовке к печати второй редакции пьесы «Белая Гвардия» – как наиболее авторской – проделала английская исследовательница Л. Милн (1983). Я. С. Лурье отмечает некоторые особенности «Белой гвардии», ориентируясь на анализ будущей пьесы: «связь с русской классической литературой и прежде всего с толстовской традицией» (Лурье 1987, 18) – исследователь в первую очередь говорит о сюжетности, то есть о том, что для литературы рубежа XIX и XX вв. характерен размытый, невнятный сюжет, как это ярче всего проявлялось у символистов – (Лурье приводит в пример Андрея Белого), в то время как Булгаков возвращается к

построению крепкого сюжета и понятной фабулы. Именно сюжетность, по Лурье, позволила Булгакову работать и в драматургической форме, где крепкая и внятная сюжетная конструкция необходима для того, чтобы спектакль «работал» на сцене.

Наиболее полно драматургия Михаила Булгакова исследована в работах В. В. Гудковой (1981, 1987, 1989), уделившей особое внимание самой новаторской и не поставленной при жизни автора пьесе «Бег».

### **3. Новаторство Булгакова в драматургии**

По мнению Гудковой, новаторство «Бега» состоит в попытке «передать в произведении для театра сложную структуру авторского сознания» (Гудкова 1987, 49-52). Об истоках «Бега» мнения исследователей разделяются: согласно Смелянскому, «Бег – это продолжение пьесы «Дней Турбиных», между тем, как Гудкова и Рудницкий считают, что «Бег» – это продолжение романа «Белая гвардия».

Всем исследователям пьес Булгакова очевидно, что Михаил Булгаков создает новые жанры, но не очевидно при этом – какие. Гудкова проделывает огромную работу, собрав воедино все попытки определить жанр пьесы «Бег»: по Горькому это – «комедия ... с глубоко скрытым сатирическим содержанием»; согласно Каверину, «сатирическая трагедия»; по мнению А. М. Смелянского, «реалистический гротеск»; «гоголевская фантасмагория, либо чеховский фарс, до конца развязанный», по определению Б. М. Емельянова; «трагикомедия» – по мнению М. Н. Строевой и «эпопея или притча в восьми снах» согласно И. Л. Вишневской. Сведя воедино эти разные определения, Гудкова приходит к заключению, что жанр «Бега» должен определяться как «катартическая драма» (там же, 52).

Попытки искать новаторство в определении жанра пьесы, созданной вопреки всем театральным канонам проходит красной нитью по всему булгаковедению, но, увы, ни один исследователь не соглашается со своим предшественником. Вопросами жанра занимаются также К. Л. Рудницкий и Е. И. Полякова: Полякова – в исследовании «Театр и драматург» (Полякова 1959), а Рудницкий – в работе «Михаил Булгаков» в сборнике «Вопросы театра» (Рудницкий 1966, 127-143), но ни перекрестно собранные определения жанра, ни отдельные точечные исследования не приходят к общему знаменателю. Суммируя сказанное, можно предположить, что драматургическое

новаторство Булгакова нельзя свести к определению жанра.

Еще одно направление поиска булгаковских инноваций в театре подсказывает сам автор, утверждавший, что он пишет прозу и драматургию как пианист, умеющий играть и правой, и левой рукой (ср. Попов 1989, 537). Исходя из этого, некоторые исследователи считают, что драматургическое новаторство Булгакова следует искать на пересечении драматургии и прозы. А. В. Тамарченко считает, что новаторство Булгакова состоит в том, что он нашел «драматургический эквивалент повествовательным жанрам для тех <...> событий и явлений, которые <...> до сих пор были связаны с эпосом или романом» (Тамарченко 1990, 46). В. И. Немцев утверждает, что художественный метод Булгакова складывается на пересечении традиции классической литературы и модернизма (Немцев 1990, 15-30). О. С. Бердяева (2004) о связи драматургической формы и прозы говорит следующее:

Булгаков в последние годы стал предметом изучения как в литературоведении, так и в театроведении. Литературоведы ищут ключ к драматургии Булгакова в его прозе, театроведы склонны идти от обратного. Но и те, и другие правы, ибо драматургия Булгакова зачастую выростала из нереализованных прозаических замыслов или продолжала линии, оборванные в прозе. Здесь еще предстоит выработать общие подходы к изучению булгаковского творчества (Бердяева 2004, 18).

Поиски инноваций, как это уже было отмечено выше, часто приводят к парадоксу «традиционности». О. И. Акатова начинает свои исследования с вопроса преемственности и отмечает следующее: «Современниками была отмечена цитатность мышления, следование традициям русской классики в изображении действительности, но произошедшие изменения объекта изображения повлекли за собой и изменения «способа» изображения. Поэтому базу эстетического мира писателя составляет классика, заново прочитанная человеком, прошедшим через историческую катастрофу начал столетия и воспринятая сквозь призму искусства «серебряного века» (Акатова 2006, 10-11).

Таким образом, Акатова подводит определенный итог критическому размышлению о пересечении прозы (в данном случае русской классической литературы) и драматургии в произведениях Булгакова, т.е. той условной «традиционности», которую усматривали в пьесах Булгакова левые критики. Но «традиционность» такого типа никак не противоречит новаторству, что особо отмечает исследовательница, подчеркивая изменение именно способа изображения – то есть создание принципиально новых

драматургических моделей (там же).

### **3. Сновидения как принципиально новая драматургическая модель.**

Наиболее полно описанное в научных работах драматургическое новаторство Булгакова – это сны, новый элемент в русской драматургии. В том, что сновидения – это новаторский прием Булгакова в драматургии, сходятся В. В. Гудкова, А. В. Тамарченко, А. М. Смелянский.

Феномен сновидения в пьесе «Бег (восемь снов)» наиболее серьезным образом исследован в статье Гудковой «Судьба пьесы «Бег» (1988). В ней автор говорит о структурообразующей роли снов в пьесе и связывает главную конструктивную особенность пьесы с композиционной ролью авторского субъективного «я». «Снам» событий изначально противопоставлена «явь», в которой пребывает создатель этого текста. В модели, построенной Гудковой (1988), автор будто находится в иной, нежели его герой, реальности, ощущает ее присутствие, видит оттуда то, что называет «снами» – то есть реальностью деформированной, искаженной, в которой нарушены привычные, нормальные, «правильные» связи между людьми. «Отсюда становится понятно, – пишет Гудкова, – почему Булгаков настаивает на «снах», подразумевая под этим не просто метафорическое, образное определение тональности, в которой протекает действие, но важнейший структурный элемент «Бега», в большей степени говорящий о сути произведения» (Гудкова 1988, 49). Таким образом, Гудкова вплотную подходит к тому, чтобы определить роль снов именно в драматургии, называя сон «важнейшим структурным элементом» пьесы «Бег» (там же).

Дальнейшие исследования снов в произведениях Булгакова подтверждают выдвигаемую нами гипотезу, рассматривая те возможности нового и более глубокого раскрытия характера, которые могут дать сценическому тексту сны.

Дж. Спендель де Варда в работе «Сон как элемент внутренней логики в произведениях Булгакова» (Спендель де Варда 1988, 306–310) доказывает, что сон в произведениях Булгакова – понятие прежде всего философское, изученное автором во всей его глубине, особо отмечая важность медицинского образования автора в фундаментальном понимании природы сна – в том числе на нейрофизиологическом и психическом уровнях. Спендель де Варда рассматривает сны у Булгакова в свете концепций З. Фрейда и открывает таким образом дорогу целому ряду исследователей,

среди которых следует особо отметить Е. И. Иваньшину (2015, 104), анализирующую способы сюжетопостроения драмы и прозы Булгакова на основе сходных механизмов памяти и сна, описанных Фрейдом (вытеснение, замещение, сгущение и монтаж образов).

Системное изучение снов в плане художественного метода представлено в работе В. В. Химич «Странный реализм» Михаила Булгакова» (Химич 1995, 97-98, 110). Химич прослеживает эволюцию онирических мотивов: в начале 20-х годов в поисках адекватного языка для повествования об очень странной действительности Булгаков прибегает к элементу сновидений, который работает как сатирическое остранение ситуации, выявляя ее абсурдность. «В художественной системе Булгакова форма сна существует под знаком гротеска, а смешение реального и ирреального в ней часто доводится до абсурда» (там же, 121).

Е. А. Яблоков (2001, 169) в монографии «Художественный мир Михаила Булгакова» отмечает философичность снов в поэтике писателя, их направленность на создание образа потусторонней реальности, а также соотношение между снов и явью, списывающееся в общую коллизию времени и вечности. Говоря о взаимной перекодировке снов и реальности Яблоков соотносит реальность сна и художественную реальность как предельно сближенные, местами отождествленные (там же, 170).

Фундаментальной для данного исследования работа стала диссертация О. И. Акатовой «Поэтика сновидений в творчестве М. А. Булгакова» (2006), раскрывающей тему онирического начала в произведениях Булгакова. Акатова приходит к очень важному выводу:

Исследование сновидений и онирического начала в русской литературе XIX – первой половины XX века позволяет выявить определенные устоявшиеся характеристики предмета исследования. Так, основной функцией сновидения, наблюдаемой у многих писателей, является функция дополнительной психологической характеристики персонажа-сновидца, причем во многих случаях имеет место познавательное значение видения – либо познание себя, либо познание будущего, в чем проявляется провиденциальность сна... (Акатова 2006, 15).

В заключении своей работы Акатова приходит к заключению о том, что сны в произведениях Булгакова появляются «в моменты сильного духовного напряжения» (там же) и это принципиальный для данного исследования вывод. Но принципиальную значимость новаторской драматургической модели Булгакова позволяет нам понять только собранный вместе комплекс исследований по данной теме.



В те моменты, когда новый, постоянно взрослеющий театр должен отображать на сцене конфликт уже не одной личности с другой, а отношения человека со временем, с глобальными изменениями мира, со своим подсознанием – со всем тем, что нельзя персонифицировать на сцене и с чем отлично справлялась и справляется проза, новаторская модель Булгакова распахивает перед театром, особенно перед русским театром с его глубокой психологической школой принципиально новые, чрезвычайно широкие возможности.

#### **4. «Бег» как пьеса-путешествие или *road drama*.**

Если теме онирических мотивов в произведениях М. А. Булгакова посвящен солидный корпус исследований, то о теме путешествия, дороги как о структурообразующем стержне пьесы написано крайне мало. Тезис о том, что «Бег» – это пьеса-путешествие и о том, что это принципиально новая драматургическая конструкция, был выдвинут относительно недавно – автором данного исследования (Осис 2016, 123-130).

Фактически в области театроведения только Л. В. Тильга (1995, 17) видит структуру пьесы «Бег» как путь – то есть как физическое и нравственное путешествие. Но поскольку Тильга рассматривает мотив самоубийства в драматургии 20-х, то ее внимание привлекает путь только одного из героев «Бега» – генерала Хлудова. Исследовательница отмечает, что на протяжении всей пьесы ее герой совершает «путь к самоубийству», что, безусловно, верно даже при наличии двух других редакций: Хлудов совершает страшный путь и сознательно идет к своему концу, жаждет расплаты. Но для данного исследования принципиально важно признание «пути» как сюжета – постоянного движения в пьесе, ведь свой путь в этой пьесе совершают все персонажи.

Значимость пьесы «Бег» настолько велика для сознания русской интеллигенции, что здесь, так же как и с информационным шумом в случае «Дней Турбиных», центральным стал не вопрос драматургической структуры пьесы, но ее потаенный смысл – открытый булгаковский финал. «Снег на Караванной» и «мы вернемся и как будто ничего не было» – это сон или явь? Вот что занимает большинство исследователей. Доминирует ответ, предложенный И. Н. Соловьевой (2007, 27):

«Практически прежнего места, куда можно было бы вернуться, не оставалось».

Настоящий прорыв совершили А. А. Алов и В. М. Наумов, которые не только вернули «Бег» зрителям в форме фильма, но и совершили кропотливую и трудоемкую текстологическую работу в сотрудничестве с булгаковедом и вдовой писателя – Е. С. Булгаковой. Алов и Наумов сняли фильм-путешествие, *road movie*, абсолютно сознательно. Они были первыми, кто увидел «Бег» как соединение духовного и физического пути (ср. Алов 2016, 75).

Не случайно и то, что эта необычная пьеса, за право постановки которой боролись МХАТ и театр Мейерхольда (об этом подробнее во второй главе), нашла по своему возвращению в культурное пространство достойное воплощение в кино, подтвердив таким образом тезис о кинематографичности всех булгаковских текстов.

## **5. Кинематографичность, монтаж и киноязык Булгакова.**

Кинематографичность Булгакова исчерпывающим образом раскрыта в работе А. В. Тарасова «Кинематограф М. А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя» (2006) На фоне довольно большого корпуса киноведческих работ, анализирующих фильмы (т.е. не текст как таковой, а кинематограф), исследование Тарасова особенно ценно в рамках данной диссертации тем, что автор рассматривает драматургию Булгакова как литературное произведение, обладающее особой характеристикой. Тарасов считает такой характеристикой «синэстетическую единицу» – термин, введенный С. М. Эйзенштейном (1956, 189-190), т.е. зрительно-звуковой образ «соединяющей в себе разнообразные воздействия полифонического искусства в его реалистической направленности».

В научной литературе подробно и глубоко рассмотрены две смежные темы: влияние кино на театральное искусство, открытая А. И. Пиотровским в работе «Кинофикация искусств» (1929) и наиболее полно разработанная в современном ключе театроведом К. Н. Матвиенко (2010); и кинематографичность русской литературы вообще, включая прозу Булгакова. Таким образом, не только для выделения кинематографических моделей в пьесах Булгакова, но и для анализа современных русских пьес, в данном исследовании предложена теоретическая основа в литературно-кинематографической

системе координат. Задача данной работы состояла не только в том, чтобы выявить новаторские драматургические модели Булгакова и «приложить» их к русскоязычной драматургии девяностых XX века и нулевых годов XXI века, но и продемонстрировать на примере Михаила Афанасьевича, что преемственность в русской драматургии – и в культуре в целом – не обязательно проследивать линейно. Сам Булгаков, впитывая в себя культуру 20-х, ориентировался на лучшие образцы классической русской литературы и создавал нечто совершенно новое – по стилю, по форме и по структуре. Например, тема булгаковского метатекста, разработанная целым рядом исследователей, среди которых следует особенно отметить упоминавшихся выше исследователей В. В. Химич (2003), Е. А. Яблокова (2001), вплотную подводит к гипотезе о том, что наш герой родом из 20-х по стилю и по форме предвосхищал поэтику постмодернизма.

По аналогии можно сказать, что и корни постсоветской драматургии следует искать не только в позднем советском периоде, но и во всем культурном пласте, который усвоили в детстве и в юности молодые русскоязычные драматурги.

# ГЛАВА 1. Булгаков между старым и новым: авангард или традиционный театр?

Попробуйте меня от века оторвать, –  
Ручаюсь вам – себе свернете шею!  
Осип Манделъштам

## 1.1. Предлагаемые обстоятельства: редакция «Гудка»

Драматургическое новаторство Булгакова, наиболее ярко выразившееся в пьесе «Бег», ярко ощущается даже сегодня, почти век спустя, в театре: «Дерзкая, незаконная поэтика пьесы М. Булгакова «Бег» остается сценически неразгаданной – она продолжает манить режиссеров» (Тильга 2016, 23.12).

Для выявления и определения на научном уровне очевидной для театра инновативности Булгакова, необходимо в первую очередь рассматривать влияние культурной среды, в которой создавались три взаимосвязанных произведения: роман «Белая Гвардия», пьеса «Дни Турбиных» и пьеса «Бег», в которой Булгаков предлагал театру «иной уровень, свою и достаточно дерзкую сценичность» (Смелянский 1989, 172).

Данная глава посвящена поискам условий, среды и предпосылок тех радикальных изменений, которые Булгаков вносил в структуру драматургического письма и выдвигается тезис о том, что корни драматургического новаторства нужно искать в первом московском периоде Михаила Булгакова, рассматривая его во всем комплексе.

Московский период жизни Булгакова ведет свой отсчет от сентября 1921 года, когда молодой киевлянин с дипломом врача, опытом работы в земской больнице и скитаний по Кавказу приезжает в Москву «без денег, без вещей, чтобы остаться в ней навсегда»<sup>6</sup>. В Москве он начинает сотрудничать как фельетонист со столичными газетами («Гудок», «Рабочий») и журналами («Медицинский работник», «Россия», «Возрождение», «Красный журнал для всех»), а по ночам сочиняет роман «Белая гвардия», часть которого была опубликована в начале 1925 года в журнале «Россия». В апреле того же года Московский Художественный театр предлагает ему написать на основе романа

---

<sup>6</sup> Большая часть фактических сведений, используемых в работе, впервые опубликованы Маризттой Чудаковой (ср. Чудакова 1976).

пьесу, которая после многочисленных переделок станет называться «Дни Турбиных» (преьера состоялась 5 октября 1926 года), а весной 1928 года Булгаков принесет в театр пьесу «Бег» – новаторскую и даже революционную по своей форме, – которая не будет никогда поставлена при его жизни.

Смелянский пишет, что Булгаков именно в «Гудке» научился «убирать авторское присутствие» (Смелянский 1989, 41-42) – то есть как бы исключать авторский голос и говорить от имени своих персонажей, другими словами быть чем-то вроде диктофона, который записывает чужую речь и воспроизводит ее неизменном виде. Такое упражнение, по мнению Смелянского, было чрезвычайно важно для развития и становления Булгакова как драматурга. Но «смещение акцентов», о котором было сказано выше, происходит и здесь: из тона изложения истории работы в «Гудке», из выбора цитат из автобиографической прозы Булгакова, вытекает, что все полезные писательские навыки, которые приобрел за это время писатель и драматург, появились не благодаря, а вопреки этой работе. «Гудок» в жизни Булгакова воспринимается либо как литературная поденщина, от которой талантливый автор усилием воли отталкивается и пишет «наоборот», т.е. в лучшей литературной русской традиции, (Чудакова 1988, 63), либо как тренировка будущего драматурга, т.е. умения «выключать» авторский голос (Смелянский 1989, 44-47), либо просто как способ получать некоторое количество денег и писать по ночам роман (Яновская 1983, 96), т.е. развивать свое литературное мастерство независимо от среды «Гудка» – и, шире, среды 20-х.

В большинстве булгаковских биографий редакцией «Гудка» как питательной средой, оказавшей влияние на развитие творчества Булгакова обычно пренебрегают: «сила притяжения» таланта Михаила Афанасьевича настолько велика, что другими «силами притяжения», кажется, можно пренебречь. Но если исходить из стремления глубже вникнуть во внутренние творческие процессы Булгакова во время созревания и создания романа «Белая гвардия», найти инструментарий, послуживший автору при трансформации этого романа в его драматургическую версию «Дни Турбиных» и, далее, – к их смысловому продолжению, пьесе «Бег», а главное, найти предпосылки драматургического новаторства, то средой, в которой формировалась и оформлялась творческая лаборатория писателя, не стоит пренебрегать.

В первую очередь необходимо отметить, что хронологический реверс от «Бега» – к

роману «Белой Гвардии» оправдан глубокой смысловой связью.

В самых очевидных плоскостях «Бег» непосредственно продолжает «Дни Турбиных» <...> «Дни Турбиных» выросли из романа и черты своего первоначального происхождения до конца не стерли. «Бег» первороден, он вырос из тех же источников, что и сам роман (Смелянский 1989, 171).

Связь романа «Белая Гвардия», пьесы «Дни Турбиных» и пьесы «Бег» не только очевидна, но и подкреплена исследованиями: как уже было отмечено во введении, тему смысловой последовательности «Белой гвардии», «Дней Турбиных» и «Бега» впервые отметил Рудницкий (1962, 1965) и окончательно закрепила Гудкова (ср. Гудкова 1987, 39-60). В последнее время в булгаковедении наметилась тенденция рассматривать все или почти все произведения Булгакова как метатекст. В. И. Немцев в книге «Становление романиста» отмечает: «Если рассматривать творчество М. Булгакова как единый текст, можно легко увидеть, что многие проблемы, к которым он обращается, часто поворачивались к вечности, словно к некоему арбитру, и то растворялись в ней, то находили там новую оценку» (Немцев 1991, 7). О необходимости рассмотрения всех произведений Михаила Булгакова как единого текста пишут многие исследователи, в том числе В. В. Химич (2003), Е. А. Яблоков (2001), О. С. Бердяева (2002). В частности, монографии с характерным названием «Проза Михаила Булгакова: Текст и метатекст» Ольга Бердяева рассматривает творчество писателя как «единый метатекст, организованный прежде всего мотивно. <...> Романы, повести, рассказы, пьесы на мотивном уровне складываются в целостное единство» (Бердяева 2002, 5). Таким образом, булгаковеды, начав с осмысления очевидного даже на первый взгляд смыслового единства «Белой Гвардии», «Дней Турбиных» и «Бега», приходят к разделяемой сегодня почти всеми мысли о глубокой внутренней связи всех произведений Булгакова, что подтверждает необходимость начинать анализ творческих инноваций с самого начала – т.е. с истоков зарождения романа «Белая гвардия» и среды, в которой он создавался, в первую очередь с журнала «Гудок».

В булгаковедении постепенно сложилась тенденция восприятия среды, в которой Михаил Булгаков жил, создавая роман «Белая гвардия» как фактора в целом негативного для его творчества. Это связано в первую очередь с позицией самого автора, которую легко проследить по автобиографическим элементам.

Биографы Булгакова, описывая его первые годы в Москве, невольно подпадают под влияние художественной прозы Михаила Афанасьевича и фельетонов, написанных им для того же «Гудка», зачастую невольно смещают акценты. И таким образом, вся картина взаимодействия писателя с культурной средой 20-х, принципиальная для понимания драматургического новаторства писателя, нередко показывается предвзято или политически ангажировано. В данной работе выдвигается гипотеза о том, что именно культурная среда двадцатых оказала решающее воздействие на будущее драматургическое новаторство Булгакова и что это воздействие было не только отрицательным.

Анатолий Смелянский, прежде чем приступать к реконструкции жизни писателя в 1921 – 1925 годах, пишет следующее:

Поостережемся отождествлять свидетельство художественное с реальным ходом литературной и театральной жизни писателя. Заманчивая легкость реконструкции булгаковской литературной судьбы по «Тайному другу» или «Театральному роману» должна уступить место историко-литературному изучению того, как Булгаков «сделался драматургом» (Смелянский 1989, 41).

Отмечая в своих работах, что автобиографическая проза Булгакова не является документальным текстом, тем не менее и М. О. Чудакова (1976, 1988), и В. В. Гудкова (1988), и Л. М. Яновская (1988), и А. М. Смелянский (1989) рассказывают почти одинаковый набор фактов жизни Булгакова в Москве между 1921-м и 1925-м годом, все они приводят цитаты из фельетонов Булгакова и «Записок тайному другу», где он крайне неприязненно отзывается о литературной поденщине, о «Гудке», над которым иронизирует.

Вот несколько цитат из автобиографической прозы Булгакова, которые встречаются почти во всех биографических исследованиях, на которых строится представление о том, как Булгаков жил в свои первые годы в Москве:

Сочинение фельетона строк в семьдесят пять – сто занимало у меня, включая сюда и курение и посвистывание, от 18 до 22 минут. Переписка его на машинке, включая сюда и хихикание с машинисткой, – 8 минут. Словом, в полчаса все заканчивалось. <...> Меж тем фельетончики в газете дали себя знать. К концу зимы все стало ясно. Вкус мой резко упал. Все чаще стали проскакивать в писаниях моих шаблонные словечки, истертые сравнения. В каждом фельетоне нужно было насмешить, и это приводило к грубостям. <...> Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил (Булгаков 2004а, 471, 549).

Булгаковский талант – тяжелая артиллерия, тема литературной поденщины всегда была особенно актуальна в русской литературе<sup>7</sup>, тем более в ситуации внутренней политической эмиграции (Булгаков не поддерживает советскую власть, но вынужден работать в советской газете). И даже если в некоторых исследованиях подчеркиваются «теплые отношения» (Яновская 1988, 91) среди коллег в газете «Гудок», тема «пагубного воздействия системы» (Смелянский 1989, 41) на талант писателя и драматурга остается центральной. М. О. Чудакова, первая опубликовавшая результаты изучения архива писателя [и ставшая, по мнению Т. Г. Будицкой (2001), одним из главных источников для многих зарубежных исследователей], практически проходит мимо «Гудка» в своем «Жизнеописании Михаила Булгакова», а о его взаимодействии с советскими организациями отзывается следующим образом: «Как ни ненавидели советские служащие «товарищей-большевиков», они мало-помалу все же сами под *игом* советской службы становились в каком-то утонченнейшем стилистическом смысле, «товарищами». Целый день не сходявшее с уст и наполнявшее уши слово проникало в душу и что-то с этой душой делало» (Чудакова 1988, 163; *курсив мой – Н.О.*). Таким образом, общая картина, складывающаяся на основе ранней прозы Булгакова с автобиографическими элементами, заставляет поверить в «иго» советской службы и ее «пагубное влияние».

В эпохе 20-х годов многое было именно так, как описывает Булгаков в своих фельетонах (и поразительно созвучно 90-м годам в постсоветском пространстве): голод, бедность, хаос, «жилищный вопрос», разрушение всех старых структур, но в то же время нужно помнить, что 20-е годы – это многообразие новых художественных и литературных течений, новые формы искусства, возможность стремительных и небывалых взлетов (что тоже некоторым образом созвучно 90-м).

---

<sup>7</sup> Читатель при малейшем намеке на литературную поденщину мгновенно вспоминает Чехова, его кабальную обязанность шутить для почтеннейшей публики ежедневно в течение многих лет, укладываясь в прокрустово ложе ста строчек, и о том, как для полного собрания сочинений Чехов выбросил половину из четырехсот собранных им рассказов, то и дело вспоминая пушкинскую строчку «И с отвращением читая жизнь мою» (Рейфилд, 2010, 570). Его редактор писал ему: «Я ужаснулся только Вашей жестокости – зарезать 200 своих рассказов, уже напечатанных, т. е. участвовавших в создании Вашей славы, т. к. всё же чеховских! В сравнении с Вами Ирод, избивавший чужих младенцев, сам младенец» (Чехов, 1980, 196-197).



Русское искусство 20-х предлагает революционно-новые направления в живописи, архитектуре, музыке и поэзии. Эйзенштейн формулирует и апробирует основные принципы, по которым будет развиваться мировой кинематограф.

Советский театр 20-х, представленный такими режиссерами, как В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов и др., в этот момент не просто включен в мировой процесс, но и является одним из безусловных его лидеров. Еще до революции русский театр успел завоевать прочные позиции на мировой сцене – в первую очередь благодаря Русским сезонам С. П. Дягилева и Художественному театру К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Молодой советский театр начинает свою историю именно оттуда, из точки абсолютной интеграции в мировой процесс, и немедленно предлагает театру целый спектр новых возможностей развития – в первую очередь авангардный театр.

Такова была питательная среда 20-х годов.

Действующие лица советского театрального и литературного процесса 20-х были гораздо больше включены в общее культурное поле, чем принадлежали к какому-то одному конкретному течению<sup>8</sup>. Их среда обитания была питательна, внутри нее легко можно найти самые невероятные пересечения, где эстетически несовместимые течения могли иметь общие точки во времени-пространстве.

Нет причин предполагать, что все эти вышеупомянутые три с половиной года в Москве (с момента приезда до начала сотрудничества со МХАТом) Булгаков не дышал воздухом и не чувствовал атмосферы бурлящей жизни 20-х – времени странного, сложного, но ставшего впоследствии легендарным. Недаром Е. Л. Шварц, автор будущих культовых для советской интеллигенции комедий – от «Голого короля» до «Обыкновенного чуда» – часто повторял: не забывайте, я родом из 20-х (ср. Шварц 1996, 2008).

По плохо сдержанной неприязни, по тяжелому сарказму, которым пропитаны все упоминания «Гудка» в прозе Булгакова видно, насколько автор далек от того, чтобы воспринимать «Гудок» как свою собственную среду обитания. Но какими бы бессмысленными ни казались Булгакову его способы зарабатывания денег в 20-е годы,

---

<sup>8</sup> Этот тезис развивается в целом корпусе научных работ, начиная с «Кинофикация искусства» Пиотровского (1929), критических работ формальной школы, целой серии современных научных работ. (см. разделы 2.4 и 3.4. данной диссертации)

сколько бы он ни иронизировал по поводу своей работы в пролетарской газете, на самом деле в редакции железнодорожной газеты «Гудок» он оказался далеко не в худшей компании. Эта редакция стала той «оранжереей, где зреют таланты», ведь в «Гудок» именно в это время становится своего рода литературным клубом, в котором собираются Валентин Катаев, Юрий Олеша, Илья Ильф и Евгений Петров, Исаак Бабель, Константин Паустовский – писатели, составившие славу советской литературы. Паустовский о своем первом визите в «Гудок» пишет (2007, 145):

В комнате [...] сидели за длинными редакционными столами самые веселые и едкие люди в тогдашней Москве – сотрудники «Гудка» Ильф, Олеша, Михаил Булгаков и Гехт. Склонившись над столами и посмеиваясь, они быстро писали на узких полосках газетной бумаги. Редакционная эта комната называлась странно: «Четвертая полоса». В простенке висела ядовитая стенная газета «Вопли и сопли». В этой комнате готовили последнюю, четвертую полосу (страницу) газеты «Гудок». [...] Сам редактор «Гудка» без особой нужды не заходил в эту комнату. Только очень находчивый человек мог безнаказанно появляться в этом гнезде иронии и выдерживать перекрестный огонь из-за столов. В то время никто еще не подозревал, что в этой комнате собралась «могучая когорта» (так они себя шутливо называли) молодых писателей, которые вскоре завоеуют широкую известность.

Должность «обработчика» занимает в прозе Булгакова лишь место в списке экзотических должностей первой Совдепии – писатель с равным пренебрежительным удивлением рассказывает, как он «накрывался шапкой» чтобы идти давать объявления и о том, как он «обрабатывал» письма для четвертой полосы «Гудка». Но оставшиеся свидетельства о работе «обработчиков» открывают крайне интересную картину – молодых, веселых, талантливых и ярких людей. Булгаков в этом маленьком обществе стоял несколько особняком: «Он был старше нас всех – его товарищей по газете, – и мы его воспринимали почти как старика» (Катаев 1988, 124). Разница в возрасте, несомненно присутствовала, но была велика только относительно. Если сосчитать, сколько им было лет на момент 1923 года, когда вся «могучая когорта» уже собралась в редакциях газет «Гудок» и «На вахте» во Дворце труда на набережной Москвы-реки, то окажется, что Булгакову было 32, Катаеву и Ильфу – 26 (они всего на шесть лет младше Булгакова), частому гостю редакции Бабелю – 29 лет (2 года разницы с Булгаковым). Брат Валентина Катаева Женя, будущий соавтор Ильфа, ставший известным как Евгений Петров, – совсем юн, ему 21 год, а Паустовский – погодок Булгакова. Почти все они – «одесская мафия», за исключением киевлян Булгакова и Паустовского, знакомых еще по гимназии.

В пролетарскую газету приходили письма от трудящихся о положении на местах. В

обществе, где еще не было ни одной устоявшейся формы организации труда, надо было обсуждать в публичном пространстве не только крупные, но и мелкие проблемы – очевидно, профессиональная газета должна была их печатать, но легко себе вообразить, каким языком были написаны эти письма! «Обработчики» должны были выстроить как минимум орфографию и синтаксис, но при этом сохранить достоверность стиля. Стенная газеты «Сопли и вопли», о которой пишет Паустовский – это их личная коллекция «перлов», самого смешного и нелепого. Из «перлов» в какой-то момент образовались «советы рабкору» – советы, разумеется, нужны были настоящие, ведь никакого профессионального обучения еще не было, и рабкору тоже были настоящие, но «советы получились убийственно «четвертополосными», броско, зло, безбожно шаржированно» (Овчинников 1988, 134), – вздыхает немного наивный заведующий четвертой полосой Игорь Овчинников (тот самый, который, по свидетельству Паустовского, старался «без особой нужды» не заходить в комнату к «могучей когорте»).

Вот некоторые советы от коллективного разума фельетонистов и обработчиков «Гудка»:

Не больше четырех отглагольных существительных в предложении.

Например: «Выдавание книг производится при соблюдении непотеряния и неукрадения».

Не больше девяти родительных падежей в определении.

Например: «Не отремонтированы печи помещения библиотеки общежития молодежи школы ученичества завода паровозов»

Не больше двух слов в предложении от точки до точки.

«Я ем. Дождь шел. Море смеялось».

Три слова допускаются в виде исключения:

«Клим, пей чай».

Булгаков, не шутя, отчитывает революционную молодежь: «то, что вы без конца коверкаете и мордуете рабкорские письма, – это не новость уже [...], Но скажите, кто вам дал право вывихивать мозги ни в чем не повинным рабкорам?» (Овчинников 1988, 135).

В среде, которая кажется большинству исследователей абсолютно чуждой Булгакову, он действительно противостоит общей тенденции, но причин тому несколько и не все они очевидны. Первая из причин уже была обозначена выше – это разница в возрасте. Несмотря на то, что он незначительно опережает в годах своих коллег по железнодорожной газете, он занимает позицию учителя по отношению к молодому и непочтительному поколению, причем делает это осознанно. Он видит не в меру

развеселившихся мальчишек, которые на наивный вопрос о том, как писать рабочим (то есть людям, у которых за плечами чаще всего только три класса церковно-приходской школы), отвечают невероятно смешной галиматьей про «непотеряние и неукрадание». И тогда Булгаков требует тишины, открывает томик Гоголя и зачитывает вслух фразу из «двухсот девятнадцати честных русских слов – и без никакой такой Сухаревки» (Овчинников 1988, 135).

Второй причиной, возводящей на первых взгляд непреодолимый барьер между Булгаковым и молодыми пролетарскими писателями, с которыми он столкнулся в «Гудке», – это существование очень актуального для 20-х годов «лингвистического дискурса». Первые годы после революции, особенно начало 20-х – это тот период, когда новые организационные и социальные формы действительно требовали нового языка. Он был только что подвергнут языковой реформе, полон неологизмов, стремительно менялся, находился в постоянной в погоне за новой реальностью. С точки зрения Чудаковой, Булгаков, работая в пролетарской газете в 20-е, сознательно проходит мимо нового языка, сознательно отворачивается от него.

В этом смысле весьма красноречиво в историко-литературном плане сопоставление фельетонной работы Зоценко и Булгакова, протекавшей в одно и то же время в одних и тех же примерно организационных формах, но получивших совершенно разное значение в контексте литературного дела каждого. Оба они первоначально служат обработчиками – Зоценко в ленинградской «Красной газете», а Булгаков – в московском «Гудке». <...> Для Зоценко замещение «своего» голоса «чужим» было счастливым литературным открытием, к началу 1920-х годов уже совершившимся и определившим его творческую судьбу. Булгаков же к этому времени обретает свой голос – и именно с этой сугубо «авторской» словесной позицией связывает свои литературные надежды (Чудакова 2001, 138).

Действительно, Булгаков остается верен тому русскому языку, которому его учили в гимназии, но его религиозное отношение к слову не противоречит позиции его коллег, тем более, что их культурный багаж в основном совпадает. Веселые молодые люди из «четвертой полосы» вместе с частыми гостями «одесской мафии» не так уж сильно, как уже было замечено, отличаются от Михаила Булгакова по возрасту, и не так уж

кардинально – по воспитанию, образованию и социальному классу<sup>9</sup>, главное отличие в том, что они на самом деле пролетарские писатели (ср. Чудакова 2001), поскольку приходят в литературу вместе с большевиками, на гребне революции, на ее волне. Их веселье – это, конечно, беззаботность молодости, знаменитая одесская «кровь как вино», но все же они еще и победившая сторона. Революция, которую они сами выбрали, за которой они пошли, победила.

Булгаков же представляет сторону проигравших. Он не может до конца ни понять, ни принять революции. По этой причине тенденция рассматривать влияние среды 20-х на творчество Михаила Булгакова в «Гудке» как негативное или несущественное стала основной. Но его умение извинить «племя младое, незнакомое» за молодость, призыв постоянно вслушиваться в правильную русскую литературную речь, поставило его в положение Мастера по отношению к коллегам (что, как мы увидим ниже, сами писатели в своих воспоминаниях о нем вполне подтверждали), повлияло не только на них, но и на него самого. Таким образом можно сказать, что благоговейное отношение к слову не разделяло общество начинающих писателей, собравшихся в Гудке, а объединяло их. Паустовский в своих воспоминаниях постоянно подчеркивает, как внимательно вслушивались они в язык и, что особенно важно, как языковое творчество становилось в «Четвертой полосе» «Гудка» совместным.

... И начинался неистощимый разговор, который сотрудники «Гудка» прозвали «Декамероном». Это было похоже на волшебную нитку в сказке (может быть, такой сказки нет и такой нитки тоже нет, но это не имеет значения). Нитку эту надо было отыскать в огромной куче других разноцветных свалывшихся ниток, потянуть за нее – и она начинала вытягивать за собой то красные, то серебряные, то синие и желтые нитки, а потом и запутавшиеся в нитках сосновые шишки, позеленевшие патроны, ленты, орехи и всяческие как будто ненужные, но интересные вещи.

Такая невидимая и несуществующая золотая нитка как бы лежала в ящике стола у кого-нибудь из сотрудников – у Ильфа или Олеси. Лежала до тех пор, пока в комнате не появлялся интересный собеседник. Тогда ее вытаскивали из ящика, и она как бы тянула за собой неистощимую вереницу рассказов.

Досадно, что в то время никто не догадался записывать их, хотя бы коротко. То был шипучий фольклор тех лет. Я знал мастеров устного рассказа – Олешу, Довженко, Бабея,

---

<sup>9</sup> В автобиографической прозе Валентина Катаева только по косвенным признакам можно определить его дореволюционную социальную принадлежность и стиль жизни – как, например, в эпизоде с визитом Бунина в одесскую квартиру Катаевых: «Я вдруг как бы бунинскими глазами увидел <...> нашу четырехкомнатную квартиру, казавшуюся мне всегда хорошо, даже богато обставленной, а на самом деле полупустую <...> Мы не были бедными, или тем более нищими, но что-то вызывающее сочувствие, жалость было в нашей неустроенности, в отсутствии дома женщины – матери и хозяйки, – уюта, занавесок на окнах, портьер на дверях. Все было обнаженным, голым... Это, конечно, не могло укрыться от глаз Бунина. Он все замечал...» (Катаев 1969, 180-181).

Булгакова, Ильфа, польского писателя Ярослава Ивашкевича, Федина, Фраермана, Казакевича, Ардова. *Все они щедрые, даже расточительные люди.* Их не огорчало то обстоятельство, что блеск и остроумие их импровизаций исчезают почти бесследно. Они были слишком богаты, чтобы жалеть об этом (Паустовский 2007, 55).

Из его рассказа становится ясно, что знаменитая «Четвертая полоса» – это *melting pot* двадцатых, где выплавляется новый язык, спонтанно организуется идеальный спортивный зал для самых отчаянных Д'Артаньянов советской литературы, тренировочная база для универсальных солдат искусства. Они безостановочно – сначала исключительно ради собственного развлечения – отрабатывают приемы языка, отображения и трансформации реальности. Это не очень серьезная игра – но только до поры до времени.

Внимательно всмотревшись в юных «обработчиков» – в «пропитанных с детства морем, солнцем, причудливым бытом и южным весельем» (Паустовский 2007, 55) одесситов Катаева, Олешу, Бабея, Ильфа и Петрова, трижды романтических киевлян Паустовского и Булгакова, – мы увидим, что «тренировка», о которой писал Смелянский, могла быть больше, чем навыком убирать авторское присутствие. Комната «Четвертой полосы» «Гудка» становится удивительным местом, где факты трансформируются в фантастическую реальность, способы этих трансформаций счастливо придумываются на месте, и происходит это с такой же частотой, с которой молодые писатели вдыхают и выдыхают. Атмосфера «шипучего фольклора» формирует их как писателей, входит в их плоть и кровь, становится неотъемлемой частью личности. Так смешливые мальчишки, в шутку называвшие себя «могучей когортой» благодаря своей привычке к бесконечным устным импровизациям, вошли в литературу как триста спартанцев, легко неся свое натренированное тело, свои мечи, щиты и доспехи.

Елена Кухта в своей статье «Сатирический театр фельетонов М. Булгакова в «Гудке» (1988) развивает мысль о том, что фельетонная работа была на самом деле периодом Булгаковского ученичества в «низком жанре». В связи с этим Кухта (1988, 259) вспоминает о том, как Мольер учился у Скарамуша и что рассказал об этом Булгаков в «Жизни господина де Мольера», и приходит к выводу, что Булгаков разворачивал каждую проблему, рассказанную рабкором, как «сатирическую ситуацию, заряженную сюжетом театрального типа». Булгаков был гораздо больше связан с

“Гудком” и с современной ему театральной средой, чем это кажется на первый взгляд – вот вывод, к которому приходит Кухта (там же):

Умение видеть фантастическое в бытовом, абсурдное в повседневном, бессмысленное в общепринятом вольно или невольно связывало Булгакова с гротеском современной ему сцены. Театральность его фельетонов, вобравшая опыт сатиры «кривозеркальцев» и классической комедийности, совпадала с интересами сцены 20-х годов, увлеченной балаганным, площадным театром, эксцентрической школой актерской игры (там же).

К этим выводам Кухта приходит постепенно и доказательно, вполне осознавая, что внимательные читатели Булгакова привыкли смотреть на фельетонную работу в «Гудке» глазами лирического героя «Писем тайному другу» и другой автобиографической прозы, посвященной тому периоду. Действительно, сложно не верить Мастеру, когда он пишет о том, как он «по ночам сочинял веселые фельетоны, которые мне самому казались не смешнее зубной боли» (Булгаков 2004а, 2).

Но параллельно существуют воспоминания тех, с кем сталкивался Булгаков в этот период жизни, и эти воспоминания крайне редко цитируются в булгаковедении. И эти воспоминания часто входят в конфликт с автобиографическими элементами прозы самого писателя. Например, Катаев вспоминает о Булгакове как об очень семейном человеке, о том, что он часто принимал у себя молодых коллег по «Гудку», кормил их (и делал это тактично!), о его жене, у которой всегда были вкусные щи: «У Булгаковых всегда были щи хорошие, которые его милая жена наливала по полной тарелке, и мы с Олешей ели эти щи, и тут же, конечно, начинался пир остроумия» (Катаев 1988, 124). Но этой характеристике можно противопоставить другую – из закатного романа Мастера:

– ... Она жила с другим человеком, и я там тогда... с этой, как ее...  
– С кем? – спросил Бездомный. – Вы были женаты?  
– Ну да, вот же я и щелкаю... на этой... Вареньке, Манечке... нет, Вареньке... Еще платье полосатое... музей... впрочем, я не помню (Булгаков 2004с, 357).

К кому это должно относиться? К бедной Татьяне Николаевне Лаппа, кормившей щами Катаева и Олешу, или к Любове Евгеньевне Белозерской, по чьим воспоминаниям написана пьеса «Бег»?

Безусловно, в анализе творчества любого писателя, его истоков и предпосылок, нельзя совершенно обходить стороной автобиографические элементы его сочинений, но общая картина всегда является результатом выбора этих элементов.

В биографии Булгакова, на каждом отрезке его жизни, легко заметить сложную систему взаимных притяжений – и не одного, но множества небесных тел (если сравнивать с космической системой). Эта множественность притяжений особенно заметна, если отойти от телескопа, предлагающего только один угол зрения, и попытаться представить себе все небесные тела, что находились с ним на соседних орбитах, карту взаимных притяжений и отталкиваний. Расстановку сил.

«Сила притяжения» таланта самого Булгакова настолько велика, что его едкий, ироничный взгляд на вещи часто становится и нашим основным взглядом. «Сила притяжения» редакции «Гудка» может показаться ничтожно малой, но именно в этой среде происходили устные импровизации, тренировка художественной трансформации реальности (по свидетельствам очевидцев и участников Катаева, Паустовского, Овчинникова), которые во многом способствовали, как было показано выше, выработке новых языковых приемов, умению убирать авторский голос (Смелянский 1989, 41-42) и разворачивать каждую проблему или историю как «сатирическую ситуацию, заряженную сюжетом театрального типа» (Кухта 1988, 259). Таким образом можно утверждать, что выдвинутые тезисы в данной части этой главы подтверждены научно. Кроме того, общая атмосфера, восхищение молодого непочтительного поколения, возможность узнать ближе писателей пролетарского призыва, его собственная нечаянно доставшаяся ему роль мастера по отношению к ним – все это тоже имеет непосредственное отношение к внутренней писательской лаборатории Булгакова.

## **1.2. Расстановка сил в театральном процессе 20-х**

Художественный театр, куда позвали Булгакова в 1925 году, его обитатели, союзники и противники, протагонисты может быть представлен как многофигурная композиция перед началом шахматной партии, которую суждено сыграть с театром нашему герою. И в данном случае оказывается, что фигур значительно больше, чем помещается на доске, причем почти все они ходят не совсем так, как было заявлено.

Если смотреть на нашего героя глазами, например, Валентина Катаева, то роман с Художественным театром – это сюжет не только булгаковской биографии, это история почти всей гудковской «могучей когорты»:



Представьте себе редакцию газеты – большую накуренную комнату, в которой 5, 6 или 10 небритых молодых людей, пишущих заметки, фельетоны, обрабатывающих письма с мест. И вообразите себе, что вдруг выясняется, что один из них давно написал пьесу, и она принята и пойдет во МХАТе, в лучшем театре мира. Страшно взбудоражен был весь «Гудок». Булгаков стал ходить в хорошем костюме и в галстук. Но вдруг оказалось, что через некоторое время появляется пьеса другого гудковца, потом появляется пьеса третья, тоже гудковца – мои «Растратчики» и «Три толстяка» Олеси. Тогда все сотрудники «Гудка» «перестали заниматься своими делами и начали писать пьесы. Когда бы вы ни пришли в «Гудок», у всех на столах лежат пачки бумаги и все пишут пьесы для Художественного театра. Это было очень смешно и странно, что почему-то из железнодорожной газеты вышли авторы Художественного театра. Даже Станиславский был дезориентирован. И когда его спросили, работает ли театр с рабочими авторами, он не без гордости ответил: «Как же, как же, разве вы не знаете, что у нас идет пьеса железнодорожника Булгакова и готовятся еще две пьесы железнодорожников» (Катаев 1988, 124-125).

В сборнике воспоминаний о Булгакове статья Катаева, пожалуй, одна из самых коротких, (меньше только воспоминания Ирины Раабен, за несколько сеансов напечатавшей на машинке ранние произведения Булгакова, в том числе «Записки на манжетах» и «Белую гвардию»). И общий стиль этих воспоминаний выверен по самой строгой мерке, чтобы «никакой такой Сухаревки» не проскользнуло случайно в тексте. Катаев пишет о Булгакове так, как будто бы написанное придется отдавать на высший, самый серьезный суд. Он внимательно следит, чтобы из написанного было понятно, что главное в его отношении к Булгакову – пиетет. «Был он художником уже гораздо выше этого своего газетного амплуа», – постоянно подчеркивает Катаев.

Но когда речь заходит об их веселом гудковском прошлом, Катаев переключает регистр и счастливо упражняется в остроумии как во время оно вместе с «могучей когортой». Ведь там, где речь идет не о великом писателе, но «о нас», гудковцах, можно не только добавить иронии, но и позволить литературной импровизации чуть-чуть модифицировать действительность. «Дезориентированный Станиславский» и «железнодорожник Булгаков» вытягивают из спутанного клубка разноцветных нитей сюжетов именно такой, полуфантастический, где вся редакция железнодорожной газеты теперь пишет пьесы.

Заведующий «Четвертой полосой» Овчинников тоже видит рождение нового театрального сюжета в «Гудке», но он уверен, что главное в нем – противостояние нового, революционного театра Мейерхольда и знаменитой (но не революционной) системы Станиславского:

На нашем театральном небосводе упрямое противостояние двух замечательных светил: одно из них – реалист Станиславский, а другое – Мейерхольд. Две школы, две системы. Соревнование. Борьба. Будущий драматург и режиссер Булгаков против падения бояр со

второго этажа, такая биомеханика, трюкачество ему претят. Он за театр реалистический, он в лагере Станиславского. Высмеять противника – не только его право, но в своем роде как бы обязанность (Овчинников 1988, 131).

Как будто бы речь о футбольных командах, где каждый болеет за свою. Это театральное противостояние (в редакции железнодорожной газеты!), замеченное далеко на самым искушенным наблюдателем, должно навести на мысль о том, что театральная жизнь той эпохи не была замкнутой на себе или узко элитарной, а наоборот, как никогда приближалась к самым широким слоям населения.

Действительно, в фельетонах («волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил!») Булгаков жестоко вышучивал Мейерхольда – и не всегда смешно, увы. Получалось, как у Аверченко в воспоминаниях Вертинского: «Аркадий Аверченко точил свои «Ножи в спину революции». «Ножи» точились плохо. Было не смешно и даже как-то неумно» (Вертинский 1990, 81). Описание «Великодушного рогоносца» с М. Бабановой и И. Ильинским<sup>10</sup> у Булгакова в 1922 году выходит таким:

В общипанном, ободранном, сквозняковом театре вместо сцены – дыра (занавеса, конечно, нету и следа). В глубине – голая кирпичная стена с двумя гробовыми окнами. А перед стеной – сооружение. По сравнению с ним проект Татлина может считаться образцом ясности и простоты. Какие-то клетки, наклонные плоскости, палки, дверки и колеса. <...> Театральные плотники, как дома, ходят взад и вперед, и долго еще нельзя понять, началось уже действие или еще нет. <...> Женщина, подобрав синюю юбку, съезжает по наклонной плоскости на том, на чем и женщины и мужчины сидят. Женщина мужчине чистит зад платяной щеткой <...>

– Это биомеханика, – пояснил мне приятель.

Биомеханика! <...> Хотелось биомахнуть его по уху (Булгаков 2004, 211).

Можно предположить, что не только политический вектор определял общее направление приведенного выше фельетона. Скорее всего, Булгаковым руководило желание заступиться за традиционный театр, а в фельетоне можно доказывать свою любовь только «от обратного», то есть высмеивая противоположность того, что любишь. Но даже если бы «Гудок» предоставлял поле для театральных рецензий, то хвалить Художественный театр в начале 20-х годов было бы сложно, если не сказать – не за что. Преданность поклонников МХАТ<sup>11</sup> зиждилась на былой славе. Художественный театр той поры находился в серьезном кризисе, в то время как

---

<sup>10</sup> Артисты, вошедшие в историю русского и советского театра как «легендарные» – о, чем Булгаков, несмотря на свой провидческий дар, в 20-е, конечно, знать не мог.

<sup>11</sup> Сначала МХТ, а с 1919 года – МХАТ.

Мейерхольд, Таиров, Евреинов, Эйзенштейн создавали новые, абсолютно революционные направления в искусстве. Они фонтанировали идеями, изобретая формулы и направления, которые будут определять развитие мировых искусств в XX веке.<sup>12</sup> Именно они вместе с русскими художниками-авангардистами станут главными героями европейской культуры на несколько десятилетий. Культурный пейзаж не просто поражал многообразием – он был грандиозен: массовые постановки к годовщине 1917-го, «Третий Интернационал» Татлина, биомеханика, монтаж аттракционов, совершенно новый театр, изобретение в режиме реального времени языка кино, тотальная ревизия языка поэзии, новая эстетика, новые формы жизни.

И – да, при этом молодое искусство было крайне непочтительно к искусству традиционному, «старикам» не доставалось даже снисходительного кивка головы. Если до революции Маяковский в желтой кофте, призывающий «сбросить Пушкина с корабля современности», представлялся исключительно смешным петербургскому поэтическому бомонду<sup>13</sup>, то после революции некоторое время казалось, что «левое» искусство, равно как и сбрасывание Пушкина с корабля современности, может оказаться официальной позицией молодого советского государства.

В реальности единая эстетическая платформа едва ли могла быть сформирована в первую очередь потому что творческих течений и групп в каждом роде искусства было много, они различались взглядами на жизнь и художественный способ ее отражения. Футуристы, имажинисты, конструктивисты, "Кузница", "Перевал", "ЛЕФ", "Серрапионовы братья" спорили между собой и с РАППом, а члены РАПП, в свою очередь (Российская Ассоциация Пролетарских Писателей) считали себя единственными обладателями революционной идеологии (ср. Глинтерщик, 1991, 77).

Российский философ В. П. Руднев говоря о неоднородности «левых» течений того времени, подчеркивал, что «авангард невозможен без скандала, эпатажа» (Руднев, 97, 12) И именно курс на яркую публичную полемику, на эпатаж, возведенный в принцип, стал одной из основных причин, по которой в 20-е годы компания авангардистов

---

<sup>12</sup> Сегодня работы Питера Брука, Джорджо Стрелера и Ежи Гротовского публикуются в учебниках по режиссуре вместе с работами великих русских авангардистов и вместе они составляют единое смысловое поле режиссерского театра (ср. Женовач 2008, 6-8).

<sup>13</sup> Об этом много и подробно в воспоминаниях и прозе Георгия Иванова, Ирины Одоевцевой и др. – в первую очередь в «Петербургских зимах», изданных сначала в Париже в 1928 году, а затем в Нью-Йорке (изд-во им. Чехова) в 1952-м. Полное собрание сочинений Георгия Иванова в России, включая два тома прозы, было осуществлено в 1993 году – (ср. Иванов 1993).

выглядела не всегда достойно и поступала, увы, не всегда этично. Ведь как самим «левым» деятелям искусств, так и их адресатам тогда еще казалось, что их искусство – это искусство победившей революции, искусство новой жизни. Что старые формы умерли, и теперь их можно полностью заменить новыми. Это тотальное обновление, по наблюдению Р. В. Гринтерщик, тем не менее, носило парадоксальный характер:

Основная причина расцвета искусства в 20-е годы была парадоксальной: художники освободились от жесткой власти традиций, одновременно и питающих, и сковывающих творчество. Художники решили "сбросить с корабля современности" все старое и создать совершенно новое, небывалое искусство. Если принять во внимание, что новаторы были очень образованными людьми, впитавшими культурные традиции с раннего детства, то становится понятно, почему краткий «прерыв непрерывности» оказался столь плодотворен и привел к созданию множества замечательных новаторских школ и направлений в искусстве и литературе, оказавших влияние на мировое искусство (Глитерщик, 1991, 77).

Трагедии Маяковского, Мейерхольда, насильственный конец русского авангарда в изобразительном искусстве как бы «очистили» образ левых художников. Они обрели славу творцов, пострадавших от советского режима, и даже по «гамбургскому счету» искупили свои вины, если таковые за ними числились.

Сюжет о новых формах вошел в жизнь Всеволода Мейерхольда<sup>14</sup> в самой поэтической манере задолго до революции: именно он играл Треплева в легендарной чеховской «Чайке», поставленной Станиславским, и говорил «новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» (Чехов, 2019, 15), а потом стрелял в себя. Тогда еще он вставал под аплодисменты и вместе со Станиславским писал новую, удивительную страницу мирового театра, кто выводил театр на новый уровень игры, и он же напроорочил себе этим всю свою будущую жизнь: и новые формы, и трагическую смерть.

В удивительной биографии Всеволода Эмильевича будет и такая страница: в 1920 году он становится во главе ТЕО Наркомпроса и именно тогда начинается период «бури и натиска», яростных нападков на академические театры, объявление их контрреволюционными (ср. Смелянский 1989, 51). Другими словами, соревнования старых форм с новыми не всегда происходило в условиях честной конкуренции.

А Художественный театр, который еще сравнительно недавно сам производил революционный переворот в искусстве, теперь оказывался на положении ретрограда. В

---

<sup>14</sup> Здесь и далее о - ср. Мейерхольд (1968).

этой ситуации надо было немедленно ответить мощным залпом спектаклей, сделанных в собственной эстетике, но Художественный театр в те годы был разделен на студии и находился в глубоком внутреннем кризисе. Станиславский каждой студии присвоил имя шекспировской героини и, цитируя Смелянского, «реальная театральная история стала “вышивать” по канве шекспировского сюжета» (Смелянский 1988, 57). Первая студия («Гонерилья»), на которую К. С. возлагал самые большие надежды, летом 1924 года приобретает статус самостоятельного театра под названием МХАТ 2-ой и, имея во главе такого лидера как Михаил Чехов, утверждает свою творческую независимость. Третья студия («Регана») после смерти Вахтангова пытается пристроиться под Мейерхольдовское крыло, но в конце концов тоже самоопределяется в новый молодой московский театр.

Верность дому и отцу, как и положено по великому сюжету, сохраняет только Вторая студия («Корделия»), самая далекая, самая незаметная, самая невзрачная из мхатовских «дочерей». Станиславский, «король Лир», в письме от 10 июля 1924 года одобряет план Немировича-Данченко по «отсечению» первой и третьей студии и только опасается, что из слияния со Второй толку будет мало. «Вторую студию – Корделию – слить. Они милы, есть в них что-то хорошее, но, но и еще но... Сольются ли конь и трепетная лань... Издали не могу себе представить, что они из себя представляют после своего футуристического разгула».

Под футуристическим разгулом К. С. очевидно имел в виду шиллеровских «Разбойников», поставленных Вершилиным в мейерхольдовском духе, то есть в духе времени, которым студийцы были пропитаны так же, как и «Регана» и «Гонерилья». Чтобы не развивать этот известный сюжет до конца, напомним, что осенью 1924 года в труппу Художественного театра вошли Хмелев, Судаков, Соколова, Яншин, Прудкин и др... (Смелянский 1988, 57).

«Корделия» же (Вторая студия) останется с «родителями» несмотря на очевидное недоверие к ее художественному потенциалу. По свидетельству Павла Маркова, Станиславскому очень долго не удавалось преодолеть свое предубеждение: «...совсем незадолго до показа приходилось слышать от него: “Что вы делаете? У вас какой-то Хмелев назначен на главную роль!”» (Смелянский 1989, 143). И тем не менее именно Вторая студия сможет генерировать творческую энергию для дальнейшего существования Художественного театра как такового. Миша Панин «с траурными глазами» – легендарный завлит МХАТа Павел Марков; режиссер Фома Стриж – Илья Судаков, – персонажи известные и любимые по «Театральному роману»; а также Николай Хмелев, Михаил Яншин, Алла Тарасова, чьи звезды взошли после премьеры «Дней Турбиных» – все они вошли в историю театра вместе с Булгаковым.

На тот момент, когда состоялось приглашение Булгакова в Художественный театр,

все персонажи, причастные к созданию романа «Белая гвардия» и его последующей сценической версии, оказываются немного не теми, кем их обычно считают.

Редакция «Гудка», которая в некоторых жизнеописаниях Михаила Булгакова выглядит специально сконструированным для умного и тонкого писателя советским адом (как уже говорилось в первой части данной главы, Чудакова называет это «игмом») при близком рассмотрении оказывается клубом молодых и веселых литераторов.

МХАТовцев, что представлялись Булгакову молодыми богами, спустившимися на землю, чтобы создать модель его личного рая (дом, абажур и кремовые шторы)<sup>15</sup> можно, скорее, сравнить с брошенными и не очень любимыми детьми, что растут как трава на дворе – но именно они, повзрослев, обычно делают все возможное и невозможное, чтобы заслужить, наконец, родительскую любовь.

Из спутанного клубка сюжетов жизни Булгакова – истории превращения писателя в драматурга, в трансформации романа «Белая гвардия» в пьесу «Дни Турбиных», записанной в бортовом журнале «Театрального романа», – можно вытянуть и другие сюжетные нити: об «испанском сапоге» традиции, практикуемой в Художественном театре, о желании нелюбимой дочки-студии добиться признания отцов-основателей. И даже золотую нить сюжета (исключительно важную для понимания новаторского характера булгаковской драматургии), в которой писатели революционного призыва, авангардный театр, новые формы искусства и в целом атмосфера 20-х годов гораздо больше влияет на Булгакова и его творчество, чем он сам это замечает, – как все мы не думаем о том воздухе, которым мы дышим.

В биографиях Булгакова Станиславскому обычно отводится роль старика Державина – за то, что он «заметил и, в гроб сходя, благословил». Но его реплики о «каком-то Хмелеве» и «железнодорожнике Булгакове» наводят на мысль, что может быть, Станиславский как раз не вполне отличал одного «железнодорожника» от другого, а следовательно, его благословение становится несколько сомнительным.

Мейерхольд, ужасавший любителей традиционного театра так же как Маяковский – любителей тонкой поэзии, успешно сочетали свою миссию ниспровергателей с

---

<sup>15</sup> Достаточно сравнить знаменитое булгаковское «никогда не срывайте абажур с лампы, абажур священен» и «кремовые шторы» в «Днях Турбиных» с описанием мхатовского кабинета в «Театральном романе». Хотя эстетическое и политическое «совпадение» Художественного театра и Булгакова было значительно шире, чем детали интерьера, но именно детали альтер эго Булгакова в «Театральном романе» считывает как код, понимая, что попал в правильное, соответствующее ему место.

пламенным сердцем Данко, освещавшем новые пути в искусстве.

Станиславский говорил: «Когда ты будешь играть доброго, – ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый» (Станиславский 2017, 60). Это относится в определенной мере и к роли самого Станиславского в творческой судьбе Булгакова, и к роли Мейерхольда, и, шире, к тому, насколько МХАТ и его театральные антагонисты повлияли на рост Булгаковского таланта.

### **1.3. Превращение прозаика в драматурга**

То, что происходит с Булгаковым с весны 1925 года, когда ему было предложено инсценировать роман «Белая гвардия» до весны 1928, когда он принес в театр пьесу «Бег» – это легко теряющаяся за частоколом внешних событий история развития его таланта, интенсивнейшего творческого роста: от «Белой гвардии» – через «Дни Турбиных» – к «Бегу», где «Белая гвардия» – это ни что не похожий, новый, смелый и глубокий роман, «Дни Турбиных», если судить о ней по последней редакции, – сугубо традиционная театральная пьеса, восемь снов «Бега» – пьеса абсолютно революционная по своей структуре, предложение театру отправиться в путешествие в другое измерение искусства, чтобы увидеть, наконец, вблизи «небо в алмазах».

Хронологически события развивались следующим образом:

В апреле 1925 года Булгакову было предложено инсценировать роман «Белая гвардия», в августе 1925 он представил свою пьесу с таким же названием в театре. 14 октября на заседании репертуарно-художественной коллегии было решено, что для постановки на Большой сцене пьеса должна быть переделана основательно. Процесс переделок и репетиций занял больше года и премьера пьесы «Дни Турбиных» в окончательной редакции состоялась осенью 1926 года, имела огромный успех у публики и прошла на сцене 987 раз – в период с 1926 по 1941 год.

Встреча Художественного театра с автором, во многом определившем его судьбу, казалась самым лучшим, самым счастливым совпадением: театр в глубоком кризисе – социальном, творческом, политическом – находит ту современную пьесу, ставя которую, он сможет, не изменяя себе, начать говорить о современности. Понимающий себе цену автор, с бесценным романом в руках и суровой школой ежедневной литературной работы, приглашен и ставится именно в том театре, который попадает в

парадигму его мира, мира русской интеллигенции. Молодая театральная группа, вторая студия «Корделия», добилась места под лучами любви от солнца-Станиславского, не дожидаясь эпического размаха трагедии. «У вас какой-то Хмелев играет» Станиславского превратилось в признание молодой плеяды артистов, которым суждено составить новую славу легендарного театра. Обстоятельства сложились для того, чтобы русская интеллигенция, пережившая Революцию и Гражданскую войну, обрела свой голос.

Остается без ответа целый ряд вопросов: о том, как трансформируется роман «Белая гвардия» в пьесу «Дни Турбиных»; о том, какие последствия имеет для Булгакова эта работа по превращению одного в другое; какое место в творчестве Булгаков должна занимать пьеса «Бег»; связана ли она с «Днями...»? или с «Белой гвардией»; были ли серьезные эстетические причины – за рамками политических и общественных, – по которым «Бег» не мог быть поставлен в Художественном театре в 20-е годы.

Научные работы, посвященные роману «Белая гвардия», можно условно разделить на пять основных направлений:

- I. Тема творческой истории романа подробно разработана в трудах М. О. Чудаковой (1976, 1988) и Л. М. Яновской (1988), а также Н. В. Петровой (1979), Я. С. Лурье (1987), В. А. Чеботарёвой (1979, 1984), и др. Вопросы о степени автобиографичности романа и о прототипах его героев рассматриваются в статьях и исследованиях Е. А. Земской (1988, 1991), Л. К. Паршина (1991), Б. В. Соколова (1996), Я. Ю. Тинченко (1997).
- II. Много внимания уделено вопросу о творческих параллелях, прежде всего, с русской классической литературой. Сопоставлению «Белой гвардии» М. А. Булгакова с пушкинской «Капитанской дочкой» посвящены работы В. И. Сахарова (1992, 1993), с «Мёртвыми душами» Н. В. Гоголя — статья М. Каганской (1991), с романом Л. Н. Толстого «Война и мир» — исследования Я. С. Лурье (1988). Сравнение эпиграфов к «Бесам» Ф. М. Достоевского и к роману «Белая гвардия» сделал И. Ф. Бэлза (1981, 1993). Довольно подробно рассматриваются и творческие связи М. А. Булгакова с современными ему писателями и поэтами: Анной Ахматовой, Андреем Белым, Максимом Горьким, Леонидом Леоновым, Осипом Мандельштамом, Демьяном Бедным, Владимиром Маяковским, Михаилом Шолоховым, Алексеем Толстым в работах Н. И. Бахматовой (1987, 1988), И. Л. Волгина (1992), М. С. Петровского



(1989), Н. Кузякина (1988), Л. Ф. Кацис (2000), Т. М. Вахитовой (1991), А. И. Павловского (1991) и др.

III. Следующая группа работ посвящена соотношению автора и повествователя в романе. Эта проблема рассматривается в работах Е. Г. Архангельской (1972), Т. Г. Винокур (1979), В. Я. Лакшина (1966, 1968, 1984, 1985), В. И. Немцева (1991) и др.

IV. В работах Б. М. Гаспарова (1993), В. В. Гудковой (1988), Н. А. Кожевниковой (1974, 1990), Дж. Спендель Де Варда (1988), Е. А. Яблокова (1997) главным структурообразующим принципом романа названа система лейтмотивов.

V. Последняя, довольно обширная группа работ рассматривает роман «Белая гвардия» в аспекте пространственно-временной структуры текста и на первый план выдвигает истолкование смысла целого художественного произведения. Г. Н. Бахматова (1987), Н. И. Великая (1991), Л. С. Дмитриева (1984), А. А. Кораблёв (1988, 1990).

Для того, чтобы подойти к решению проблемы драматургического новаторства Булгакова, нам предстоит ответить на вопрос: насколько традиционной была драматургическая версия романа «Белая гвардия», появившаяся в 1926 году на подмостках МХАТа под названием «Дни Турбиных». Для этого необходимо проследить процесс трансформации прозы в драматургию, попытаться оценить степень участия театра в переделках и ответить на вопрос: можно ли считать вмешательство театра цензурой или же это был процесс обучения молодого прозаика мастерству театрального драматурга.

Самое глубокое научное исследование о творческой лаборатории периода «разработки правой и левой руки» (если вспомнить о том, что Булгаков говорил Попову, что проза и драматургия для него – как правая и левая рука пианиста; ср. Смелянский 1989, 42) проведено Анатолием Смелянским в книге «Михаил Булгаков в Художественном театре».

Будучи хронистом по призванию, Смелянский, как Нестор, записывает историю театра XX века. Иногда он делает это в последнее, ускользающее мгновение – как в книге «Предлагаемые обстоятельства русского театра второй половины XX века», благодаря которой все, кто по возрасту не успел на великие постановки знаменитых режиссеров, могут заглянуть в волшебную камеру фундаментального театроведения, воссоздающую достоверные модели спектаклей. В книге о Булгакове Смелянский

воскрешает давние события, свидетелем которых он никогда не был, руководимый любовью к творчеству Михаила Афанасьевича и к Художественному театру, для которого он стал завлитом не менее легендарным, чем когда-то Павел Марков.

Смелянский методично воссоздает всю событийную канву трансформации прозы в драматургию, вызывая свидетельствовать по «делу Булгакова» самых разных персонажей. Удивительно, но самыми толковыми свидетелями оказываются бескорыстные и безвестные поклонники театра, как, например, милиционер Алексей Васильевич Гаврилов (1998, 9-12), который «больше думал об истории, чем те, кому это полагалось по профессиональному долгу» (Смелянский 1989, 110) – он часто дежурил на «Днях Турбиных», видел спектакль десятки раз и записал многое из того, что должны были зафиксировать театральные критики. Рецензии же спектакля были в основном посвящены политическому и творческому противостоянию, которое будет рассмотрено подробнее в следующей главе.

У Смелянского можно найти самое подробное описание превращение романа в пьесу. Это детальный анализ трех сохранившихся редакций пьесы (в первых двух она называлась «Белая гвардия» и только в последней была переименована в «Дни Турбиных») с опорой на документы из личного архива Булгакова и из архива МХАТ – таких как суфлерские экземпляры, дневники репетиций, архивы постановок, дневники и письма деятелей Художественного театра, переписка В. И. Немировича-Данченко с его секретарем О. С. Бокшанской, эпистолярный заведующего литературной частью МХАТа Павла Маркова, протоколы обсуждений булгаковских пьес на художественных советах, протоколы заседаний репертуарно-художественной коллегии<sup>16</sup>.

Когда в августе 1925 Булгаков представил инсценировку собственного романа во МХАТе, она насчитывала пять действий, разбитых на 16 картин. Немедленно последовавшее предложение театра о существенных переделках автор воспринял тяжело, что подтверждает письмо от 15 октября, написанное им одному из руководителей МХАТа, принимавшему активное участие в решении вопросов, связанных с постановкой пьесы «Белая гвардия» / «Дни Турбиных» В. В. Лужскому:

Глубокоуважаемый Василий Васильевич!

Вчерашнее совещание, на котором я имел честь быть, показало мне, что дело с моей пьесой обстоит очень сложно. Возник вопрос о постановке на Малой сцене, о будущем

---

<sup>16</sup> Все вышеперечисленные документы находятся в архиве музея Художественного театра.

сезоне и, наконец, *о коренной ломке пьесы, граничащей с созданием новой пьесы.*

Охотно соглашаясь на некоторые исправления в процессе работы над пьесой совместно с режиссурой, я в то же время не чувствую себя в силах писать пьесу наново (Смелянский 1989, 66-67; курсив мой – Н. О.)

Далее автор ставит театру ультиматум – безукоризненно вежливый по форме и абсолютно однозначный по содержанию:

Поэтому я прошу Вас, глубокоуважаемый Василий Васильевич, в срочном порядке поставить на обсуждение в дирекции и дать мне категорический ответ на вопрос: согласен ли 1-ый Художественный театр в договор по поводу пьесы включить следующие безоговорочные пункты:

1. Постановка только на Большой сцене

2. В этом сезоне (март 1926)

В случае, если эти условия неприемлемы для Театра, я позволю себе попросить разрешение считать отрицательный ответ за знак, что пьеса «Белая гвардия» свободна (Смелянский 1989, 67).

Удивительно, но Художественный театр, не смотря на неблагоприятный отзыв о пьесе Луначарского, на равнодушие к ней Станиславского, тем не менее принимает условия ультиматума (за исключением сроков постановки) и на экстренном заседании коллегии 16 октября (в тот же день!) пьесу принимают в работу.

Далее пьеса находится в процессе коренной перестройки, в середине декабря, как следует из протоколов заседания репертуарно-художественной коллегии, уже существует новая редакция пьесы. 29 января Булгаков читает новый вариант пьесы новому составу исполнителей. В новой редакции первая подробная инсценировка из 16 картин превратилась в пьесу из 12-ти. Не имея в распоряжении последовательных редакций и вариантов пьесы, только по косвенным данным можно установить, насколько новая редакция отличалась от первой по объему: назначая артиста М. И. Прудкина на роль Шервинского, репертуарно-художественная коллегия оговаривает, что он «будет занят в пяти сценах из двенадцати» (ср. Смелянский 1989, 83). Из этого ясно, что в конце января в Художественном театре стали репетировать пьесу из двенадцати картин (или сцен) – то есть ту, которую теперь принято называть второй редакцией.

26 марта Булгаков и Судаков показывают Станиславскому два акта спектакля, включая сцену в гимназии. Новая редакция репетировалась с изменениями и уточнениями до 25 июня 1926 года, когда состоялась генеральная репетиция «Белой гвардии». Второй редакции пьесы посвящены работы английской исследовательницы Лесли Милн (1983) и Якова Лурье «Булгаков в работе над текстом «Дней Турбиных» (1987).

Далее, по данным, предоставленным Я. С. Лурье (1987), до 24 августа в репетициях наступает большой перерыв. Шел спор о названии пьесы и о ее тексте. 24 августа 1926 года согласно «Журналу репетиций» Станиславский, Булгаков и Марков разработали весь план пьесы, зафиксировали вставки и переделки текста. Пьеса обрела новый, окончательный текст, который изменялся в деталях, а не в основе, и новое название – «Дни Турбиных».

Всего, по свидетельству завлита театра Павла Маркова, было сделано семь редакций, из них сохранилось только четыре.

Важно понять, что происходило с текстом пьесы на пути последовательных трансформаций. С одной стороны, можно сказать, что молодой автор учился путем проб и ошибок драматургическому письму. С другой стороны, очевидно, что очень многое из очень характерного, Булгаковского, было отброшено. И зачастую то, что было отброшено и составляло творческую индивидуальность автора:

Прежде всего, недооценена и не осмыслена первая, «нетheaterная» редакция, которую Булгаков сочинил летом 1925 года. В этой пьесе, насчитывающей шестнадцать картин, были заложены важнейшие вещи. Будущий театр Булгакова просматривался в ней насквозь. <...> В первой редакции «Белой гвардии» пробивается поэтика Булгакова, тот авторский «пушок», о котором любил говорить Немирович-Данченко. <...> Решительное перестраивая пьесу, освобождаясь от всего лишнего, подчиняя небрежное беззаконие строгому правилу и канону, автор и театр порой освобождали ее от этого самого «пушка» неповторимой индивидуальности (Смелянский 1989, 72).

Смелянский пишет, что не случайно многие современные режиссеры пытаются «расплавить пьесу до изначального состояния» (там же) – ведь именно из второй редакции видно насквозь всю будущее творчество Михаила Афанасьевича. Это желание подогревается уникальной для литературы и театра ситуацией: в «Театральном романе» Булгаков сам открывает для широкой публики двери своей мастерской, описывая процесс трансформации романа в пьесу. В этом неоконченном романе есть всё: и жизнь за кулисами – странная, трансформированная, увиденная словно во сне реальность, и серия дружеских шаржей, выполненных остро отточенным литературным пером, и фельетонные зарисовки, в которых опыт работы в «Гудке» высвечивается самым ярким, самым светлым образом. Перефразируя Пушкина можно сказать, что фельетонные зарисовки Художественного театра в «Театральном романе» не в пример смешнее тех, что он писал о Мейерхольде в «Гудке» (как, например, тяжеловесное высмеивание метода биомеханики, приведенное в первой части данной главы: «Хотелось биомахнуть

его по уху») – ведь в первом случае он шутил, а во втором злобствовал.

Но, начав рассказывать историю своих взаимоотношений со МХАТом в мажорной тональности, Булгаков вынужден остановиться – «Театральный роман» остался незаконченным. Отчасти потому что для того, чтобы рассказать все до конца, автору пришлось бы поменять тональность – счастливо начавшаяся история скоро превратилась в мучительную. Один из лучших театральных режиссеров современной России Сергей Женовач, поставивший «Театральный роман или Записки покойника» на сцене своего театра «Студия театрального искусства», говорит об этом следующее:

В основе нашего спектакля лежит природа чувств сновидений, и главное – трагикомическое восприятие мира. Нам хотелось сосредоточиться на взаимоотношениях автора и его героев, автора и театра, драматурга и режиссера. Было важно дать понять, какой это болезненный и неразрешимый конфликт: *между тем, что автору хочется сделать, и тем, что получается в итоге. Как много теряет замысел автора в результате этого конфликта.* Иногда это самое главное – то, ради чего все затевалось. «Театральный роман или Записки покойника» – глубоко выстрадавшая, трагическая вещь Булгакова<sup>17</sup> (курсив мой – Н. О.).

Женовач считает, что Художественный театр вынудил своего автора зайти по пути трансформаций гораздо дальше, чем ему того хотелось (там же). Настолько далеко, что современные театральные режиссеры, вполне представляя себе весь творческий путь писателя и драматурга, отдают себе отчет в том, что несмотря на отчетливо «булгаковское» содержание пьесы «Дни Турбиных» (сколько бы раз не переписывал Булгаков свою пьесу, сюжет в ней оставался все тот же – о его семье, о Киеве, о Гражданской войне и гражданской позиции интеллигенции после Революции), форма пьесы имеет слишком мало отношения к автору, другими словами, что форма была Булгакову навязана.

Действительно, некоторые исследователи творчества Булгакова, так же как и некоторые видные театральные деятели считают, что творческая судьба Булгакова сложилась бы по-другому, если бы его пьесы ставились бы не у Станиславского, а у Мейерхольда (подробнее – ср. часть 2.3.). Следует, однако, констатировать следующий факт: «тренировка левой руки», мастер-класс драматургического письма достался Булгакову дорогой кровью. Та форма, в которую автор «переплавил» свой роман, очень мало соответствовала его собственному творческому кредо (написанный без давления

---

<sup>17</sup> См. сайт театра «Студия театрального искусства» [эл. ресурс] <https://sti.ru/zapiski-pokoynika/> (дата последнего обращения 15.01.2020).

театра «Бег» имеет форму, кардинально отличающуюся от «Дней Турбиных»). Да, следуя по пути последовательных трансформаций, он получил такой интенсивный курс «молодого драматурга», который вряд ли доставался кому-либо в русской литературной и театральной истории. Но цена этого курса была слишком высока – Булгаков потом опишет это в «Жизни господина де Мольера»:

Мольер решил прибегнуть к еще одному способу, для того, чтобы вернуть пьесу к жизни. Способ этот давно известен драматургам и заключается в том, что автор, под давлением силы, прибегает к умышленному искалечиванию своего произведения. Крайний способ! Так поступают ящерицы, которые будучи схвачены за хвост отламывают его и удирают. Потому что всякой ящерице известно, что лучше жить без хвоста, чем вовсе лишиться жизни (Булгаков 1999, 381).

Александр Митта в своей книге «Кино между адом и раем» приводит устные свидетельства братьев Стругацких о работе с Александром Тарковским – о том, что свой «Пикник на обочине» (будущий фильм «Сталкер») они переписывали для Тарковского много раз, пока, наконец, измучившись, не решились на шутку: написать откровенно плохо, упрощая все, что можно упростить, спрямляя каждый поворот сюжета (Митта 1999, 34). Смысл этой авторской ремонстрации состоял в том, чтобы показать режиссеру, насколько плохим будет сценарий, если они учтут все его пожелания. Каково же было удивление авторов, когда именно этот сценарий великий кинорежиссер принял со словами «Ну наконец-то!» Аркадий и Борис Стругацкие конечно же понимали масштаб творчества Тарковского, поэтому не позволили себе больше никаких комментариев к «Сталкеру» в публичном пространстве<sup>18</sup>. Но в границах собственных произведений – особенно автобиографического толка – не раз приходится читать о «мучительном желании встать и объявить: снимите мое имя с титров...».

Счастливо начавшийся роман Булгакова с Театром дал яркую вспышку спектакля «Дни Турбиных» – спектакль-событие, определивший сразу несколько важных

---

<sup>18</sup> Единственное исключение – очень взвешенный эпизод совместной творческой биографии, написанной Борисом Стругацким уже после смерти брата: «Работать над сценарием «Сталкера» было невероятно трудно. Главная трудность заключалась в том, что Тарковский, будучи кинорежиссером, да еще и гениальным кинорежиссером вдобавок, видел реальный мир иначе, чем мы, строил свой воображаемый мир будущего фильма иначе, чем мы, и передать нам это свое, сугубо индивидуальное видение он, как правило, не мог <...> Всего получилось не то семь, не то восемь, не то даже девять вариантов. Последний мы написали в приступе совершеннейшего отчаяния, после того как Тарковский решительно и окончательно заявил: «Всё. С таким Сталкером я больше кино снимать не буду»...» – ср. медиа-архив «Андрей Тарковский» <http://www.tarkovskiy.su/texty/hr-stalker/Boris.html>

творческих и культурных процессов, но в самом процессе сценической реализации уже был заложен «болезненный и неразрешимый конфликт» (по Женовачу) между идеей автора и тем, что получается у режиссера на сцене или в кино. В случае в Булгаковым «путь ученичества» – т.е. сознательное создание все новых и новых редакций пьесы было, с одной стороны, необходимым для превращения драматурга в прозаика, а с другой – оставило в авторе тяжелое чувство. Но кроме того оно оставило исследователям большое поле работы – ведь при описанных выше обстоятельствах должны рассматриваться все промежуточные редакции пьесы «Белая гвардия»/«Дни Турбиных», особенно в свете проблемы драматургического новаторства.

#### **1.4. Текстологическая проблема в драматургическом наследии Булгакова**

Текстологический вопрос, как отмечает А. А. Нинов во вступительной статье к сборнику «Проблемы театрального наследия Булгакова» (Нинов 1987, 3-16) – один из самых сложных в булгаковедении.

Рассмотрим внимательно текстовую ткань последовательных редакций пьесы, начиная с самой первой, той, что Булгаков принес в театр в августе 1925 года, до самой последней – той, что шла на мхатовской сцене с 1926 по 1941 год.

Яков Лурье (1987, 16-39) в своем исследовании «Михаил Булгаков в работе над текстом “Дней Турбиных”» сводит сложный процесс трансформации романа «Белая гвардия» в пьесу «Дни Турбиных» к следующей схеме: дошедшие до нас версии пьесы, в общем могут быть разделены на три большие редакции, имеющие отдельные варианты, но четко различающиеся между собой по сюжетному построению. В 1-ой редакции, как и в романе, Алексей Турбин-врач, раненный, не убитый петлюровцами, действует в последнем акте пьесы. Во 2-ой и 3-ей редакциях Алексей-полковник, образ которого соединяет черты трех разных персонажей 1-ой редакции (в двух ее вариантах) – врача Алексея Турбина, полковника Малышева и полковника Най-Турса; в 3-ей редакции нет сцен в квартире домовладельца Василисы и его жены Ванды. В 1-ой редакции 5 актов, 12 картин. Во 2-ой редакции – 4 акта, 10 картин. В 3-ей редакции – 4 акта, 7 картин. Первые две редакции пьесы имеют название «Белая гвардия», третья – «Дни Турбиных».

Многочисленные литературные реминисценции, цитаты, пророчества и

предзнаменования исчезли из текста в прямом литературном виде, чтобы найти свое «трехмерное», сценическое звучание – так, например, здоровенный и неповоротливый детина из Житомира превратился в «поэта и неудачника» Лариосика, сохранившего как главное богатство собрание сочинения Чехова, завернутое в рубашку.

«Лариосик, – пишет Смелянский, – стал театральным эквивалентом этой темы, сложно и тонко разработанной в прозе. В сущности, тут мы имеем пример переключения прозаического мышления в драматическое в наиболее наглядной форме» (Смелянский 1989, 85).

Раз за разом перестраивая сюжет, чтобы найти требуемую драматургическую форму своего романа, драматург в какой-то момент сам постепенно дошел до такой драматургической формы, в которой уже сложно узнать его собственный стиль.

Проще всего было бы думать, что МХАТ оказал на молодого автора сильное давление, чтобы получить сугубо традиционную пьесу, привычную по форме. Но из приведенного в предыдущей части главы письма Лужскому можно заключить, что Булгаков был способен решительно восстать против навязанных ему изменений текста, поставив ребром вопрос, и даже предъявлять ультиматум Театру. Следовательно, остается актуальным вопрос о том, почему он согласился раз за разом перестраивать сюжет, выбрасывая или переписывая целые целые сцены, меняя природу персонажей.

В Театральном романе, первый вариант которого Булгаков сжег в 1930 и заново написал [с «громким наслаждением» по свидетельству Е. С. Булгаковой (1990, 324)] в 1936, после окончательного разрыва с МХАТом альтер-эго автор начинает переделывать свой роман в пьесу еще до предложения о сотрудничестве, сделанного театром и некоторое время работает автономно, причем работа эта ему дается тяжело и самые очевидные для профессионалов театра вещи ему приходится постигать шаг за шагом:

В пьесе моей было тринадцать картин. Сидя у себя в комнатке, я держал перед собою старенькие серебряные часы и вслух сам себе читал пьесу, очевидно, очень изумляя соседа за стенкой. По прочтении каждой картины я отмечал на бумажке. Когда дочитал, вышло, что чтение занимает три часа. Тут я сообразил, что во время спектакля бывают антракты, во время которых публика уходит в буфет. Прибавив время на антракты, я понял, что пьесу мою в один вечер сыграть нельзя. Ночные мучения, связанные с этим вопросом, привели к тому, что я вычеркнул одну картину. Это сократило спектакль на двадцать минут, но положения не спасло. Я вспомнил, что помимо антрактов бывают и паузы. Так, например, стоит актриса и, плача, поправляет в вазе букет. Говорить она ничего не говорит, а время-то уходит. Стало быть, бормотать текст у себя дома – одно, а произносить его со сцены – совершенно иное дело. Надо было еще что-то выбрасывать из пьесы, а что – неизвестно. Все мне казалось важным, а кроме того, стоило наметить что-



нибудь к изгнанию, как все с трудом построенное здание начинало сыпаться, и мне снилось, что падают карнизы и обваливаются балконы, и были эти сны вещие. Тогда я изгнал одно действующее лицо вон, отчего одна картина как-то скособочилась, потом совсем вылетела, и стало одиннадцать картин (Булгаков 2004d, 349).

По многочисленным свидетельствам, в процессе совместной работы в театре над новыми редакциями идею переделок он воспринимал легко и даже как бы с удовольствием, а против недопустимых для себя изменений возражал сразу и очень решительно. И тем не менее в конце работы у него осталось тяжелое чувство, отношения с Художественным театром становились все сложнее, а от той молодой радости, которой было пронизано начало совместной работы, не осталось и следа.

Сюжет о «разработке левой руки», о приобретении драматургического мастерства уже состоявшимся писателем-прозаиком имеет некую тонкую, сугубо творческую составляющую – именно ей хотелось бы уделить основное внимание.

Михаил Булгаков создал несколько редакций пьесы, «пересобирая» свой роман «Белая гвардия» в драматургическую конструкцию до тех пор, пока не пришел к нарочито традиционной драматургической модели. Остается, однако открытым вопрос, соответствовала ли именно эта модель его представлениям о театре и о своих героях в нем. С учетом сказанного выше можно выдвинуть гипотезу, о том, что на мучительную для себя работу по переделкам самостоятельно написанной авто-инсценировки романа «Белая гвардия», автор пошел сразу по нескольким причинам. Первая из них – окрашенный в романтические тона интерес к Художественному театру, отношение, которое он описывает с благоговейной интонацией в «Театральном романе»: сукно вокруг зрительного зала, Филина конторка и Миша Панин с «траурными глазами», «убивший друга на дуэли в Кисловодске»<sup>19</sup>. «Театральный роман» дышит любовью к театру, эта любовь неподдельна. Есть еще одно обстоятельство, упоминавшееся в первой части данной главы: работая в «Гудке», Булгаков критично относился к авангардному театру, писал фельетоны о постановках Мейерхольда и, по свидетельствам «гудковцев», считал себя поклонником традиционного театра. Другими словами, Булгаков заранее очень любил МХАТ, он пришел туда не только потому, что его позвали, но и потому что он сам этого хотел.

---

<sup>19</sup> «Какие траурные глаза у него, – начинал я по своей привычке фантазировать. – Он убил некогда друга на дуэли в Пятигорске, – думал я, и теперь этот друг приходит к нему по ночам, кивает при луне у окна головою» (Булгаков 2004d, 346).

Можно также предположить, что как всякий человек с очень хорошим образованием, Булгаков был воспитан в убеждении, что всему надо учиться<sup>20</sup>. Поэтому, попав в любимый театр, он стал прилежно учиться на драматурга и не остановился, пока не научился трансформировать прозу в самую традиционную драматургическую форму.

Последняя гипотеза подтверждается последующей театральной практикой Михаила Афанасьевича и наличием в его творчестве пьесы «Кабала святош» одновременно с прозаическим произведением «Жизнь господина де Мольера», а также театральных инсценировок Гоголя и Толстого; и, приняв ее, окончательной авторской редакцией «Дней Турбиных» следует признать последнюю – ту самую, что шла на сцене МХАТа до 1926 года с неизменным успехом.

Именно на этой позиции стоит завлит Художественного театра Павел Марков (1976, 26):

М. А. Булгаков, который впоследствии строил пьесы виртуозно, первоначально в инсценировке Белой гвардии слепо шел за романом, и уже в работе с театром постепенно возникала стройная и ясная театральная композиция «Дней Турбиных» (хотя сейчас, когда мы знаем своеобразнейшее лицо Булгакова-драматурга, мне кажется, что, впервые работая с театром, Булгаков в чем-то ограничивал себя).

Марков пишет не только о Булгакове и его пьесе «Белая Гвардия»/«Дни Турбиных», но и о «Растратчиках» Катаева и «Бронепоезде» Олеси. Можно сказать, что работа по превращению прозы «железнодорожников» Булгакова, Катаева и Олеси в драматические пьесы была поставлена на рельсы в Художественном театре и ни в коем случае не была исключением. Для легендарного завлита МХАТа очень важно донести до своего читателя (поэтому он повторяет это несколько раз), что речь не шла о принуждении авторов к ломке своих произведений. Наоборот, с точки зрения Маркова, это была совместная, хоральная работа – ведь именно такую работу театр должен и умеет делать. Театр как вид искусства не индивидуален, коллективное авторство спектаклей было особенно важно в Художественном театре, начавшем свою реформаторскую деятельность по отношению к театральному искусству с отказа от произвола актера-премьера. В современном режиссерском театре, рождению которого

---

<sup>20</sup> Комментируя в «Жизни г-на де Мольера» образование, полученное в Клермонской коллегии его алтер-эго, Булгаков пишет следующее: «Я полагаю, что ни в каком учебном заведении образованным человеком стать нельзя. Но во всяком хорошо поставленном учебном заведении можно стать дисциплинированным человеком и приобрести навык, который пригодится в будущем, когда человек вне стен учебного заведения станет образовывать сам себя» (Булгаков 1999, 321).

мы обязаны Станиславскому, любой спектакль – это совместное творчество актеров, драматурга, художника-постановщика, художника по свету и художника по костюмам, композитора и звукорежиссера. Хоральность – один из основных принципов Художественного театра<sup>21</sup>, и Марков видит свою (и театра) работу с авторами следующим образом:

Театр пытался пробудить их (авторов) личное восприятие сцены так, чтобы мхатовские штампы не глушили их индивидуальности. МХАТ исходил из того, что автор должен принести в театр свое собственное знание жизни, которое театр может помочь ему оформить. [...]

Речь шла не о послушном повторении прозы, но о нахождении каждый раз новой формы, адекватной ее содержанию и стилистике. «Дни Турбиных» шли на сцене театра по крайней мере в седьмой-восьмой редакции, как и «Растратчики», и «Бронепоезд» (Марков 1976, 153).

Главная же необходимость театра – откликнуться на современность, дать своей целевой группе – интеллигенции – возможность осмыслить события последних лет, ответить на вопрос «Что это было?», говоря об революции, гражданской войне, о сломе всей жизни – вот что нужно было МХАТу. Именно это и дает ему Булгаков. Павел Марков это подтверждает и подчеркивает: «В «Днях Турбиных» Булгакова театр впервые откликнулся на современность, коснувшись [...] темы самоопределения интеллигенции в годы гражданской войны» (там же).

Когда Булгаков писал роман «Белая Гвардия», он отвечал только самому себе. Все поменялось в тот момент, когда он начал переводить свою историю на драматические рельсы, когда такой известный театр, как МХАТ, попросил написать пьесу на основе романа. Если бы кто-то другой «пересобирал» на сцене конструкцию его прозы, результат вышел совершенно другой. Его мотивации к тому, чтобы соответствовать МХАТовской версии театра могли быть разными.

Возможность получить площадку для декларации *urbi et orbi*. Булгаков сумел обобщить коллективный опыт революции и гражданской войны и чувствовал

---

<sup>21</sup> МХТ, основанный как «товарищество на паях» с самого начала своей работы заявлял важность хоральной работы – то есть работы в команде, где вклад каждого важен. Булгаков слегка иронизирует по этому поводу в «Театральном романе», помещая в картинную галерею Театра не только актрис и режиссеров, но уборщиц и осветителей: «Сара Бернар», – объяснил Бомбардов. Рядом с прославленной актрисой в раме помещалось фотографическое изображение человека с усами. «Севастьянов Андрей Пахомович, заведующий осветительными приборами театра», – вежливо сказал Бомбардов. (Булгаков 2004d, 350). Но картина будет полной только тогда, когда мы вспомним, что и меценаты театра были самыми активными участниками театрального процесса и зав. электроцехом в историческом МХТ был не кто иной как Савва Морозов.

необходимость разделить его с современниками. То есть это было настолько же нужно самому Булгакову, насколько и интеллигенции дореволюционного созыва. Любопытно, что в сложных вопросах перестройки сознания и ломки старой жизни постсоветского периода именно Булгакову суждено было стать тем автором, на которого можно ориентироваться в общественном хаосе, в период сложных решений о том, что национальная идентичность – это гораздо больше, чем установившаяся в ней в данный момент власть. Булгаков транслировал позицию тех, кто остался в России, не понимая как здесь дальше жить, после революции, и тот же выбор был актуален (быть может в несколько менее острой постановке вопроса) в сложные 90-е годы.

В начале этой главы было сказано, что три с половиной года – это небольшой срок для превращения никому не известного провинциала в нового автора «Самого Лучшего Театра страны». Но если представить себе три с половиной года в тех условиях жизни, о которых можно прочесть в булгаковских фельетонах, в «Записках на манжетах», в письмах «Тайному другу» и в «Театральном романе», то станет ясно, что это далеко немало. Это большой срок для того, кто живет в очень тяжелых условиях, и возможность выйти из такой ситуации – это тоже серьезная мотивация.

В 1925 году Булгаков еще не мог знать, как на него повлияет Москва 20-х. Он тоскует по той России, по той жизни, что уже никогда не вернется, и пишет свои «несмешные», по его собственному определению, фельетоны. Приведенный выше фрагмент критики Мейерхольда и его театральной эстетики, действительно критика не самого высокого уровня. (После того, что Булгаков говорил об авангардном театре, не следовало обижаться на Шкловского за «коверного»<sup>22</sup> – если уж судить по «гамбургскому счету»). Булгаков испытывает такую слабость к «старорежимному», такую тоску по детству, по юности, что даже самый обычный фрачник в театре вызывает у него приступ ностальгической нежности (ср. Булгаков 2004b, 209). Поэтому, безусловно, слегка растерявшийся в новых условиях Художественный театр кажется Булгакову своего рода «зоной комфорта». Булгаков с удовольствием «разбирает на кирпичики» свой роман чтобы пересобрать его в том виде, в котором нужно Театру – в самой «ортодоксальной» из всех возможных классических структур. Но напрасно

---

<sup>22</sup> В притче о расстановке писательских сил Шкловский в книге «Гамбургский счет» отвел Булгакову место «у ковра» (Шкловский 1928, 5), Михаил Булгаков воспринял это как оскорбление, намек на клоуна, который у ковра развлекал в цирке публику.

думать, что все неиспользованные элементы, все новаторские находки он при этом выбросил. Он использует это все в последующих своих произведениях – и это одна из причин, по которой исследователи Булгакова не раз сходятся на том, что все произведения Булгакова следует воспринимать как метатекст<sup>23</sup>.

Пока Булгаков пишет свой роман, он как бы живет в нем, внутри, за «кремовыми шторами». Так Гоголь, приехав в Петербург, одинокий и несчастный, на дешевой квартире, где было темно и холодно, писал свои «Вечера на хуторе близ Диканьки» для того, чтобы можно было мысленно возвращаться туда, где его корни. У Булгакова очень схожее отношение к своим героям и их среде обитания. Дом моей юности. Киев мой юности. Театр моей юности. Именно поэтому Булгаков переливает вновь и вновь свой роман в театральный сосуд. Как только он «отпустит своего героя на свободу», в то художественное и культурное пространство, в котором персонажи живут дальше своей жизнью, он сразу же увидит, как тесны для него традиционные театральные рамки. И тогда он уже не будет бояться экспериментировать с формой: ведь он прошел самую жесткую школу. Он стал абсолютным мастером формы. Именно с этого момента он начинает говорить (как неоднократно говорилось выше), что владеет прозой и драматургией как пианист правой и левой рукой.

Приведенные данные подсказывают, что и редакция «Гудка», и фельетонная проза стали для Булгакова периодом ученичества. То же самое можно отнести и к работе с театром: анализ сохранившихся редакций пьесы «Белая гвардия»/«Дни Турбиных», позволяет говорить о процессе самосовершенствования Булгакова, изучавшего на практике стиль театрального письма. На примере текстологической проблемы видно, как часто автор отказывается от своего собственного почерка, перенимая театральную каллиграфию МХАТа. Последняя редакция дебютной пьесы Булгакова оказалась сугубо традиционной по форме, но именно в ней, так же как и в периоде ее созревания уже находился потенциальный заряд будущего драматургического новаторства, в полной мере проявившегося в «Беге».

Основной набор своих идей о новых формах и инструментах драматургии Булгаков принес в Художественный театр уже с первой пьесой, но, как уже было отмечено выше,

---

<sup>23</sup> Смелянский считает, что «Бег» – это продолжение пьесы «Дни Турбиных». Гудкова и Рудницкий считают, что «Бег» – это продолжение романа «Белая гвардия.» В дальнейшем в булгаковедении установилась – и больше не оспаривалась – концепция всех произведений Булгакова, составляющих единый метатекст. Подробнее об этом – в следующей главе.

эта пьеса претерпела существенные изменения в процессе работы, и отдельные инновации можно увидеть только в промежуточных редакциях. Следовательно для выявления и определения драматургического новаторства Булгакова необходимо рассматривать все существующие или восстановленные учеными редакции.

Понимание того, что происходило с его писательским и драматургическим умением в стенах МХАТа, крайне важно для того, чтобы теперь попытаться понять и оценить степень влияния театра на форму первой пьесы Михаила Афанасьевича. И здесь очень важно отделять политическую цензуру, которая безусловно присутствовала, но была внешней, независимой от театра. Такое разделение представляет собой принципиальный вопрос, ответив на который, можно с бóльшей уверенностью сказать, было ли влияние театра для Булгакова ограничением свободы творчества или же школой драматургического мастерства.

Хронологический разбор среды и источников влияния позволяет включить в область исследования отдельные факторы (в первую очередь культурную среду 20-х), повлиявшие на значительные качественные изменения драматургической структуры, предложенные Булгаковым. Эти изменения будут сгруппированы по следующему принципу: применение языка кино в драматургии, использование в пьесе снов как структурообразующего элемента и путешествие на сцене. Эти драматургические инновации, предложенные Булгаковым, будут рассмотрены соответственно в третьей, четвертой и пятой части второй главы.

## ГЛАВА 2. Драматургические инновации Михаила Булгакова

### 2.1. Пьеса «Бег». Хроника событий

«Бег» – великолепная вещь, она будет иметь анафемский успех, уверяю вас.  
Максим Горький

В марте-апреле 1927 года, в самый разгар антитурбинской кампании, разгоревшейся после выхода спектакля, появляются сообщения в прессе о том, что Булгаков сочиняет для МХАТ новую пьесу «рисующую эпизоды борьбы за Перекоп». Весной 1928 года Булгаков приносит в Художественный театр пьесу «Бег». Несмотря на симпатию Сталина к пьесе «Дни Турбиных», несмотря на оглушительный успех спектакля (а может быть как раз благодаря ему), несмотря на влиятельных защитников (Горького, Луначарского, Станиславского) после года отчаянной войны за пьесу «Бег» – разрешения, запрещения, опять разрешения, многоходовых интриг, споров в «атмосфере совершенно кроважадной» (комментарий Судакова, который читал пьесу на заседании совета Реперткома), цензурных изменений, – пьеса была окончательно запрещена к постановке.

В декабре 1928 года к Сталину обратился В. Н. Билль-Белоцерковский вместе с другими сотрудниками творческого объединения «Пролетарский театр». Текст этого обращения представляет собой явный пасквиль, облеченный в форму недоумения:

Как расценивать фактическое «наибольшее благоприятствование» наиболее реакционным авторам (вроде Булгакова, добившегося постановки четырех явно антисоветских пьес в трех крупнейших театрах Москвы; притом пьес, отнюдь не выдающихся по своим художественным качествам, а стоящих, в лучшем случае, на среднем уровне)? О «наибольшем благоприятствовании» можно говорить потому, что органы пролетарского контроля над театром фактически бессильны по отношению к таким авторам, как Булгаков. Пример: «Бег», запрещенный нашей цензурой, и все-таки прорвавший этот запрет!, в то время, как все прочие авторы (в том числе коммунисты) подчинены контролю Реперткома...<sup>24</sup>.

Очевидно, что пролетарские драматурги и режиссеры были до крайности раздражены форсированной подготовкой к выпуску в Художественном театре булгаковского «Бега». Их недовольство объяснимо и даже логично, но жанр, в котором они выступают в обращении к Сталину, не может не вызывать удивления – слишком он

---

<sup>24</sup> Письмо «Объединение “Пролетарский театр” – И. Сталину» подписали «по поручению членов группы: В. Билль-Белоцерковский, А. Глебов, Б. Рейх». Датировано: «Декабрь, 1928». Подлинник письма хранится в АПРФ (ф. 45, оп. 3, д. 718, л. 61, 61 об., 62). Опубликовано в «Независимой газете» (1996, 21 ноября).

похож на давно знакомое «вот приедет барин, барин нас рассудит», что как минимум непоследовательно для сознательного пролетариата<sup>25</sup>.

РАПШовцам ответил лично Сталин, письмом датированным 2 февраля 1929 г. Оно заслуживает того, чтобы быть приведенным почти полностью, поскольку может служить яркой иллюстрацией того, как в момент готовящегося к постановке «Бега» были переплетены творческие и политические проблемы:

т. Билль-Белоцерковский!

Пишу с большим опозданием. Но лучше поздно, чем никогда.

1) Я считаю неправильной самую постановку вопроса о «правых» и «левых» в художественной литературе (а значит и в театре). Понятие «правое» или «левое» в настоящее время в нашей стране есть понятие партийное, собственно – внутрипартийное. «Правые» или «левые» – это люди, отклоняющиеся в ту или иную сторону от чисто партийной линии. Странно было бы поэтому применять эти понятия к такой непартийной и несравненно более широкой области, как художественная литература, театр и пр. Эти понятия могут быть еще применимы к тому или иному партийному (коммунистическому) кружку в художественной литературе. Внутри такого кружка могут быть «правые» и «левые». Но применять их в художественной литературе на нынешнем этапе ее развития, где имеются все и всякие течения, вплоть до антисоветских и прямо контрреволюционных, – значит поставить вверх дном все понятия. Вернее всего было бы оперировать в художественной литературе понятиями классового порядка, или даже понятиями «советское», «антисоветское», «революционное», «антиреволюционное» и т.д.

2) [...] Или, например, «Бег» Булгакова, который тоже нельзя считать проявлением ни «левой», ни «правой» опасности. «Бег» есть проявление попытки вызвать жалость, если не симпатию, к некоторым слоям антисоветской эмигрантщины, – стало быть, попытка оправдать или полуоправдать белогвардейское дело. «Бег», в том виде, в каком он есть, представляет антисоветское явление.

Впрочем, я бы не имел ничего против постановки «Бега», если бы Булгаков прибавил к своим восьми снам еще один или два сна, где бы он изобразил внутренние социальные пружины гражданской войны в СССР. [...]

3) Почему так часто ставят на сцене пьесы Булгакова? Потому, должно быть, что своих пьес, годных для постановки, не хватает. На безрыбье даже «Дни Турбиных» – рыба. Конечно, очень легко «критиковать» и требовать запрета в отношении непролетарской литературы. Но самое легкое нельзя считать самым хорошим. Дело не в запрете, а в том, чтобы шаг за шагом выживать со сцены старую и новую непролетарскую макулатуру в порядке соревнования, путем создания могущих ее заменить настоящих, интересных, художественных пьес советского характера. А соревнование – дело большое и серьезное, ибо только в обстановке соревнования можно будет добиться сформирования и кристаллизации нашей пролетарской художественной литературы. [...]

Что касается «слухов» о «либерализме», то давайте лучше не говорить об этом, – предоставьте заниматься «слухами» московским купчихам.

---

<sup>25</sup> Горький, неизменно защищавший Булгакова, объяснял свою позицию таким образом: «Я не могу быть “вполне” с людьми, которые обращают классовую истину в кастовую, которые говорят: “Мы, пролетарии” с тем же чувством, как, бывало, другие люди говорили: “Мы, дворяне”. Я уже не вижу в России “пролетариев”, а вижу – в лице рабочих – настоящих хозяев русской земли и учителей всех жителей ее. Первое пора уже понять, и пора этим гордиться, а второе требует осторожного обращения со всяким человеком, дабы “всякий человек” не имел права сказать, что рабочий не организатор и руководитель новой жизни, а такой же тиран, как всякий иной диктатор, да и глуп так же» (Горький 1955, 484-485).



Главный парадокс писательской судьбы Михаила Афанасьевича Булгакова состоял в том, что только Сталин, в сущности, мог спасти его от оголтелой критики РАППа. Только Сталин мог наказать обидчиков Булгакова, что потом и произошло с рядом самых агрессивных его противников. 30-е годы принесли совсем другую модель: литературные и общественные процессы были нивелированы, сведены к «линии партии» и мнение Сталина стало единственным весомым. Но написанная к тому времени пьеса «Бег», увы, не понравилась вождю.

«Искусство цветет при сильной власти», – горько заметил Булгаков в «Жизни господина де Мольера», и он был прав. Получается, что самого Булгакова в условиях относительной свободы слова не могли защитить даже такие сильные фигуры как Горький, Луначарский или Станиславский. В то время как Сталин обретет неограниченную власть над литературными и общественными процессами, Булгаков уже больше не будет «в фаворе».

И тем не менее Сталин поможет Булгакову еще раз – год спустя после запрещения «Бега». 28 марта 1930 года Булгаков написал отчаянное письмо Сталину, в котором говорил о дальнейшей невозможности жить и работать, быть писателем. 18 апреля Булгакову позвонил Сталин. Запись разговора спустя много лет была опубликована в журнале «Вопросы литературы» (Ляндерс 1966, 138):

*Сталин* ... Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь. А может быть, правда, пустить вас за границу? Что, мы вам очень надоели?

*Булгаков*. Я много думал в последнее время, может ли русский писатель жить вдали от родины, и мне кажется, что не может.

*Сталин*. Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?

*Булгаков*. Да, хотел бы. Но я говорил об этом – мне отказали.

*Сталин*. А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся.

Во МХАТе разумеется согласились и взяли Булгакова на работу, но не как драматурга, а как режиссера. На этой точке по большому счету заканчивается активное взаимодействие Булгакова-драматурга с Художественным театром. Завершаются удивительные 20-е вместе со своим удивительным культурным многообразием, и

---

<sup>26</sup> Ответ писателям-коммунистам из РАППа. Датировано: «28.П.1929 г.». Впервые опубликовано в журнале «Знамя» в 1990, (№1, 198-200). Ср. также: Нике М. «К истории роспуска РАППа» (1993, 362-372).

революционным новаторством в искусстве. Начинается совсем другая полоса. В 1930 году уходит из жизни Маяковский, в 31-ом, как уже было сказано, расформируется РАПП и начинаются аресты. И это уже не просто другая расстановка сил, а другое государство, другое общество.

После знаменитого разговора со Сталиным Булгаков вернулся во МХАТ в качестве режиссёра-ассистента, писал инсценировки по романам Гоголя и Толстого. Спектакль «Кабала святош» («Мольер») по его собственной пьесе был выпущен в феврале 1936 года – после почти пяти лет репетиций, – и почти сразу же был запрещен. После разгромной статьи в «Правде» Булгаков ушёл из МХАТа и стал работать в Большом театре как либреттист и переводчик.

Пьесы Булгакова будут введены в культурный обиход значительно позже. Массовый зритель узнает и полюбит театральные пьесы Булгакова не только в формате театрального искусства, но и благодаря кинематографу. «Бег» (1970) режиссеров Алова и Наумова и «Дни Турбиных» (1976) в режиссуре Владимира Басова станут культовыми фильмами. Они-то и войдут в культурный багаж поколения, пришедшего в театр в 90-е.

## **2.2. «Информационный шум» в основе научной критики и парадокс «традиционности»**

Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время.

Михаил Булгаков

Булгаков и МХАТ действительно оказались в крайне сложной ситуации, выпустив спектакль «Дни Турбиных» и объявив о готовящемся к постановке «Беге». Начавшаяся еще в 1926 году полемика вокруг Булгакова после сообщения о возможной постановке новой булгаковской пьесы на мхатовской сцене приобрела другой характер и взвинтилась до крайности. Следуя логике групповой борьбы «левые» повели против своих литературных противников курс «на уничтожение». В. М. Киршон<sup>27</sup> прямо связал

---

<sup>27</sup> В. М. Киршон (1902–1938) – русский советский писатель, драматург и поэт, автор стихотворения «Я спросил у ясеня», положенного на музыку Микаэлом Таривердиевым в кинофильме Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или С лёгким паром!». Пьеса В. М. Кирсона и А. В. Успенского «Ржавчина» стала первой пьесой советских авторов, которая была поставлена на американской сцене: её премьера на Бродвее состоялась 17 декабря 1929 года. В. М. Киршон был арестован в 1937 году и расстрелян в 1938.

тогда борьбу против булгаковских пьес с тем, что происходило в деревне: «Если в деревне кроме кулаков имеются подкулачники, то в искусстве, кроме Булгаковых ... имеются подбулгачники» (Киршон 1929, 2.03). Причины критики были, безусловно разными – чиновничья демагогия Л. Л. Авербаха<sup>28</sup>; драматургическая ревность В. Н. Билль-Белоцерковского<sup>29</sup> (чье письмо к Сталину было приведено выше); искренняя ярость и боль А. Безыменского<sup>30</sup>, чей брат погиб в Крыму; политическая беспощадность В. В. Киршона. Вольница 20-х позволяла оспаривать мнение главы государства. Результат был плачевным: в результате ковровой бомбардировки левых критиков и писателей все пьесы Булгакова были сняты с репертуара всех столичных театрах<sup>31</sup>.

В области литературы против Булгаковы выступали В. М. Шкловский и В. В. Маяковский, в театральной среде спектакль по булгаковской пьесе вызвал резкие возражения В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова. В частности, Таиров предъявлял счет Художественному театру и Булгакову-драматургу от «подлинно революционного театра наших дней», указывая на «мещанский характер драматических приемов»<sup>32</sup>, примененных Булгаковым в пьесе «Дни Турбиных».

Полемика вокруг Булгакова составляет огромный корпус – к 1930-му году их общий объем составлял больше тысячи стандартных машинописных страниц (ср. Смирнова 2006), но о научном подходе к драматургическим произведениям Михаила

---

<sup>28</sup> Л. Л. Авербах (1903–1937) – советский литературный критик и комсомольский деятель, член Союза писателей СССР. В 1937 году осужден в «особом порядке» и расстрелян.

<sup>29</sup> В. Н. Билль-Белоцерковский (1884/1885 – 1970) – русский советский писатель, драматург. Автор многих пьес пропагандистского характера, среди которых «Шторм» (1926), вошедшая в классический репертуар советских театров.

<sup>30</sup> А. И. Безыменский (1898–1973) – русский советский поэт, сценарист и редактор, журналист. Участник Октябрьского восстания 1917 года, прошел всю Великую Отечественную войну, на его стихи Дмитрий Шостакович написал Вторую симфонию (Симфония № 2 «Посвящение Октябрю», си мажор, соч. 14).

<sup>31</sup> В период запрещения «Дней Турбиных» в московских газетах появились даже карикатуры на московских извозчиков (тоже пережиток прошлого!), которые были крайне недовольны отменой именно этого спектакля – кого же они теперь будут возить? (Очевидно, на другие спектакли публика на извозчиках не ездила).

<sup>32</sup> Цитируется по альбому прессы, составленному Булгаковым. – ОР РГБ (ф.562). «В Библиотеке имени Ленина хранится толстенный альбом, в который Булгаков аккуратно в течение многих лет наклеивал посвященные ему статьи в газетах и журналах 20-х годов.[...] Совсем не зря Булгаков, ответственно относившийся к своей литературной судьбе, создавал этот альбом, эту летопись трудов и дней, этот обвинительный акт против критической слепоты» (Смелянский 1989, 130). Подробнее о булгаковских альбомах прессы ср. Грознова (1994, 5-34).

Афанасьевича говорить не приходилось. То, что условно можно назвать «критикой» – т.е. публичные выступления РАППовцев и других писателей, драматургов, журналистов, театральных и общественных критиков по адресу «Дней Турбиных» (не прекратившиеся, а усилившиеся после объявления о постановке «Бега») пестрели упреками в отсталости, оторванности от нового времени.

Именно эту «отсталость» и «оторванность» позднейшее литературоведение интерпретировало как «традиционность», что применительно к Булгакову означало: писатель, не принявший революционного искусства 20-х годов, с неприязнью относившийся к авангарду и продолжавший традицию русской классической литературы.

Истоки парадокса «традиционности» пьес Булгакова следует искать в также в тесном переплетении творческого и театрального противостояния. Антагонизм между театром режиссера В. Э. Мейерхольда (ТиМ), созданном в 1920 году, и Московским Художественным театром (в советское время – МХАТ), основанном в 1898 К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, в котором Булгаков формировался как драматург, привел к отождествлению драматургического письма Булгакова с системой Станиславского. Сам Булгаков противопоставлял себя «революционному театру» по политическим причинам, поскольку и в литературе, и в личной и общественной жизни он представлял в 20-х интеллигенцию. Отсюда расхожая поверхностная идея о «традиционности» Булгакова, в то время как глубокий анализ его драматургических произведений – в первую очередь проведенный В. В. Гудковой (1988) – выявляет революционные новаторские изменения в структуре театральных пьес Михаила Булгакова.

Вторая составляющая «парадокса традиционности» – это вопрос литературной принадлежности и преемственности. Булгаков не принадлежал ни к одному из современных ему послереволюционных литературных течений и часто декларировал в публичном пространстве свою любовь к классической русской литературе (достаточно вспомнить эпизод, изложенный в первой главе, когда он зачитывал Гоголя своим молодым коллегам по «Гудку» и вопрос о неприятии нового языка, рассмотренный Чудаковой).

Я. С. Лурье отмечает связь романа «Белая гвардия» «с русской классической литературой и прежде всего с толстовской традицией» (Лурье 1987, 18) – исследователь

в первую очередь говорит о сюжетности, то есть о том, что для литературы рубежа XIX и XX веков характерен размытый, невнятный сюжет, как это ярче всего проявлялось у символистов (Лурье приводит в пример Андрея Белого), в то время как Булгаков возвращается к хорошо сконструированному сюжету и четкой фабуле. Именно сюжетность, по Лурье, позволила Булгакову найти себя в драматургической форме, где крепкая и внятная сюжетная конструкция необходима для того, чтобы спектакль «работал» на сцене. Таким образом, можно сказать, что булгаковская «традиционность» в понимании Лурье – это отказ от опыта символистов и, шире, творческих исканий Серебряного века.

О. С. Бердяева (2004) отмечает, что Булгакова долгое время считали реалистом, «сохранившим традиции русской литературы от модернистских посягательств». Но, если заменить в схеме «реализм – модернизм» вторую часть, то, по мнению автора, можно также считать, что он сохранил реализм от посягательств социалистического реализма. Попутно Бердяева делает парадоксальное замечание: «у нынешних теоретиков постмодерна не меньше оснований считать автора “Мастера и Маргариты” законченным постмодернистом» (там же, 18).

В задачи данной работы не входит определение творческой родословной писателя и драматурга, но исследование и применение его драматургического новаторства, а сделать это, как уже было сказано выше, невозможно без преодоления парадокса традиционности. Вопросу литературной и драматургической преемственности Булгакова в научных исследованиях, как уже было отмечено, уделяется значительно больше места, чем его новаторству. В преемственности литературных поколений Булгаков, пожалуй, действительно был ближе к Гоголю, чем к традиции символизма Серебряного века. Однако из сказанного вовсе не следует, что он не получил мощного культурного импульса 20-х.

Таким образом, можно прийти к выводу, что в сегодняшнем булгаковедении «традиционность» следует интерпретировать как глубокую связь с русской литературой, в то время как упреки современной Булгакову левой критики в «реакционности» вытекали из принадлежности Булгакова к тому классу, который проиграл в революции 17-го, и из его категорического отказа делить культурное пространство с РАППом и другими пролетарскими писателями.

### 2.3. Предпосылки для определения драматургического новаторства в булгаковедении

Инновации, привнесенные Михаилом Булгаковым в русскую и советскую драматургию, до сих пор не были комплексно сформулированы в научной литературе, хотя театральная часть булгаковедения включает в себя большой корпус работ и весомый список серьезных исследователей. Вопросы драматургического новаторства рассматриваются, как правило, в системе отталкиваний и притяжений – в частности, в сравнении с Чеховым (т.е. с драматургической формой, которая в 20-е годы уже воспринималась как «традиционная»), и с Мейерхольдом, представлявшим в ту пору революционный во всех смыслах театр.

Никакой особой, «булгаковской» формы в распоряжении МХАТовской молодежи не было. У Судакова<sup>33</sup> была как образец форма классическая и опробованная – форма чеховской драмы. В эту форму театр и драматург и стали «отливать» «Белую Гвардию». Много не вмещалось, от многого пришлось отказаться. Отброшенное и лишнее – с точки зрения готовой формы часто оказывалось собственно «булгаковским». Только ему принадлежащим (Смелянский 1989, 83).

Таким образом, стоя на позициях Художественного театра и защищая его творческий метод, Смелянский с одной стороны настаивает на отсутствии готовой в чистом виде новой драматургической формы в той пьесе, что Булгаков принес во МХАТ, а с другой стороны признает, что молодые ростки новых театральных идей, пробивавшиеся в пьесе «Белая Гвардия»/«Дни Турбиных», не совпадали со МХАТовским каноном и были отрезаны.

Не смотря на свой вердикт «никакой особой, “булгаковской” формы не было», Смелянский тем не менее останавливается на некоторых особенностях драматургического булгаковского письма – в первую очередь его интересуют взаимоотношения с Чеховым. Наблюдение Смелянского посвящено «отталкиванию» от Чехова, причем приводимые цитаты позволяют лучше понять причину создавшейся репутации «традиционности» Булгакова-драматурга.

Опознавательные знаки родства заслонили чрезвычайно существенные моменты отталкивания драматурга и театра от чеховского канона. «Так примерно ставилась офицерская пьеса “Три сестры”; «Булгаков замыкает “Турбиных” в строгие рамки пьесы, написанной в чеховской манере»; «Интимные сцены “Турбиных” сделаны по чеховскому штампу»; «Подумайте, а не идет ли прямая ниточки от Пети Трофимова и Ани к

---

<sup>33</sup> И. Я. Судаков (1890–1969) – советский театральный режиссёр, актёр театра и кино, народный артист РСФСР (1938), первый режиссер постановки «Дни Турбиных».

вдохновенным юнкерам из “Дней Турбиных”»<sup>34</sup> – вот общие места критики тех лет. Между тем спектакль вслед за пьесой в решающих моментах *был полемичен по отношению к приемам чеховского письма* (Смелянский 1989, 117; курсив мой – Н. О.).

Далее Смелянский говорит о том, что Булгаков заменяет «типично чеховское» бездействие главных героев поступками, возвращает вкус к событиям, которые «бегут, меняясь и искрясь», с удовольствием возвращает сцене откровенность театрального приема. «Булгаковские любимые герои у абажура не дремлют и свершения судьбы не дожидаются. Они бросаются ей навстречу, от гамлетизма отрекаются и выступают на защиту своего очага и покоя с оружием в руках» (Смелянский 1989, 120).

Чувствуется некое поле диалектики, которое все время втягивает в себя Булгакова. В данном случае Смелянский находит два полюса – Чехов и анти-Чехов – и доказательно демонстрирует, что несмотря на «общие места критики тех лет» (там же), несмотря на явное общественное восприятие булгаковской драматургии как шага назад по отношению к революционному театру формата Мейерхольда, Булгаков – даже на уровне сугубо традиционной пьесы «Дни Турбиных» в последней редакции – это не возврат к Чехову, сколько бы «чеховский театр» ни старался отформатировать его «под себя».

Очевидно, драматургия Булгакова очевидно выламывалась из современного ему контекста, но если соглашаться со Смелянским в том, что она не являлась шагом назад, следовательно надо будет признать, что это был шаг вперед.

Наилучшим образом тезис о «шаге вперед» иллюстрируют отношения Булгакова и Мейерхольда, представляющие собой сложный и комплексный вопрос. Предположение о том, что Булгаков не смотря на приверженность традиционному театру и, в частности, МХАТу, черпал свое вдохновение из разных источников, было развито А. А. Ниновым (1987):

Драматургия Булгакова и его взгляды на театр формировались в условиях острых критических споров 1920 – 1930 гг. И хотя Булгаков теснее всего был связан с Московским Художественным театром его вкусы и ориентации в театральном мире не ограничивались этим коллективом (Нинин 1987, 5).

Нинин прослеживает множественные творческие «рифмы» у Мейерхольда и Булгакова. Здесь важно отметить, что в крайне насыщенном мире 20-х творческое

---

<sup>34</sup> Речь идет о статьях Н. И. Ашамарина (1926, 4.05), Ю. В. Соболева (1927, 6) и А. В. Луначарского (1926, 8.10).

родство было почти всегда очень близким. Постоянный антагонист Станиславского – Мейерхольд – был его учеником и, как уже было сказано выше, еще и артистом, игравшим главную роль в программном для Художественного театра спектакле «Чайка». В дальнейшем Мейерхольд играл роль скорее Люцифера по отношению к своему создателю-отцу, и тем не менее успел за сравнительно короткое время воспитать и вырастить свое поколение учеников. Сергей Эйзенштейн как раз и был учеником Мейерхольда. Теория монтажа (так же, как и его практика) отстояла от Станиславского всего на два рукопожатия, но оставалась методом, выработанным и запущенным в культурную среду именно в 20-х. В том время как Станиславский и МХАТ транслировали собственную художественную позицию, еще дореволюционную.

Итак, Булгаков, часто выступавший противником театральных экспериментов Мейерхольда, был его соседом по эпохе и не только. Информационных, творческих и даже судьбоносных пересечений на самом деле было немало – это отмечают в разное время К. Л. Рудницкий (1976, 247), Л. М. Яновская (1975, 315-318), Е. А. Кухта (1988, 246-259).

В 1994 году Российская Академия наук совместно с Институтом Русской Литературы (Пушкинским домом) выпустила сборник статей, посвященных Михаилу Булгакову, основанных на неопубликованных документах из архивов Пушкинского дома. В этот сборник вошла и статья В. А. Шошина, доказывающего что в профессиональной театральной среде Булгаков никогда не считался ни «старомодным», ни традиционным драматургом. Его тесная связь с Художественным театром была очевидна, но, несмотря на это, театральные деятели, представлявшие другие, менее «традиционные» направления, надеялись получить булгаковские пьесы и работать с ними, видя в них благодатный материал для своего новаторского искусства – как это делал Мейерхольд (Шошин 1994, 92).

В письме от 26 апреля 1927 года, после выхода в МХАТе «Дней Турбиных», Мейерхольд обращался к Булгакову с просьбой дать новую пьесу для постановки:

26-V-1927

Глубокоуважаемый!

К сожалению, не знаю Вашего имени-отчества.

Прошу Вас дать мне для предстоящего сезона Вашу пьесу. Смышляев<sup>35</sup> говорил мне, что Вы

---

<sup>35</sup> В. С. Смышляев (1891 – 1936) – русский и советский актёр, театральный режиссёр, педагог, театровед, Заслуженный артист РСФСР.



имеете уже новую пьесу и что Вы не стали бы возражать, если бы эта пьеса пошла в театре, мною руководимом.  
Пишите в Ростов-на-Дону, где я буду в течение всего июня.  
привет  
В. Мейерхольд (Шошин 1994, 92).

Исходя из этого письма можно предположить, что новатор театрального искусства Мейерхольд видел в Булгакове-драматурге такой творческий потенциал, которые мог быть реализован в его собственной, «анти-традиционной» эстетике.

Другая исследовательница – Л. М. Яновская, автор книги «Творческий путь Михаила Булгакова», утверждает, что Мейерхольд был очень заинтересован в постановке Булгакова и крайне огорчен, когда это оказалось невозможным (Яновская 1988, 174).

И, действительно, Мейерхольд раз за разом совершал все новые попытки:

408. В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД – М. А. БУЛГАКОВУ  
24 – VI – 27. Ростов н/Д.  
Многоуважаемый Михаил Афанасьевич,  
большое спасибо, что откликнулись на мое письмо.  
Ах, как досадно, что у Вас нет пьесы!  
Ну, что поделаешь?!

Осенью необходимо повидаться. Беру с Вас слово, что Вы будете говорить со мной по телефону 3-04-11 (прошу Вас позвонить ко мне), и мы условимся о дне и часе свидания. Имейте в виду на случай, если захотите сказать мне что-нибудь или написать: я буду в Москве между 18 и 22 июля (Новинский бульвар, 32, кв. 45, т. 3 – 04 – 11), в Харькове в июле с 2 по 17, в Ленинграде в августе 27 – 31, в сентябре с 1 [по] 25. В Москву осенью приеду я только к 25 сентября.  
Если не поеду за границу, отдыхать буду в Кисловодске между 22 июля и 25 августа.  
С приветом,  
Вс. Мейерхольд.

Этот небольшой обмен письмами дал простор многим исследователям для многочисленных гипотетических построений. В частности, В. А. Шошин в статье «Булгаков и Мейерхольд» не только подробно рассматривает взаимоотношения Мейерхольда и Булгакова, но и приходит к выводу, что Булгаковские пьесы выиграли бы чрезвычайно, если бы были поставлены Мейерхольдом. В 1928 году Мейерхольд сказал: «Я жалею, что “Дни Турбиных” не попали ко мне, ибо я поставил бы их так, как надо нам» (Мейерхольд 1928, 5).

А. А. Нинов (1988, 26) в статье «О драматургии и театре Михаила Булгакова» отмечает, что «уже после того как все пьесы Булгакова были исключены из текущего репертуара, Мейерхольд в 1931 году снова предпринял попытку установить с драматургом прямой личный контакт».

Интерес Мейерхольда к Булгакову был очевиден, конфликт Булгакова с

Художественным театром – неизбежен, а сам строй булгаковской драмы предполагал театральное новаторство. Надо признать, что с точки зрения театроведения это чрезвычайно заманчивая гипотеза. Если Смелянский наглядно демонстрирует, как Художественный театр и система Станиславского «вели» Булгакова в сторону традиционного павильона на сцене, в привычную «чеховскую форму», то совершенно закономерно у других исследователей возникает предположение, что Булгаков мог бы решиться на более смелые эксперименты с формой и структурой драмы, если бы его «вели» в сторону театра авангардного.

Действительно, Булгаков и Мейерхольд были различны в максимальной степени, что в творческой работе часто дает исключительные результаты. К сожалению, во время своей фельетонной работы, еще в 1922 году, Булгаков имел несчастье вышучивать спектакли Мейерхольда, но несмотря на это Мейерхольд искал возможность найти контакт с Михаилом Афанасьевичем.

По свидетельству Л. М. Яновской, отказ в пьесе Мейерхольд воспринимал болезненнее, чем саркастические шутки в фельетонах молодого Булгакова, поскольку на литературные шутки обижаться, очевидно, глупо, а вот ставить у себя на сцене, в собственной театральной эстетике пьесы Булгакова Мейерхольду очень хотелось (Яновская 1988, 174).

Но и влияние Мейерхольда на Булгакова отмечено в науке. Например, К. Л. Рудницкий прослеживает связь между спектаклями Мейерхольда и творчеством самого Булгакова, считая что авангардный «опыт мейерхольдовского “Ревизора” определенным образом повлиял на его собственные <Булгакова> инсценировки по Гоголю» (Рудницкий 1979, 180).

И вполне возможно, что творческий контакт Булгакова и Мейерхольда мог бы состояться: период булгаковской влюбленности во МХАТ заканчивался, его пьесы были запрещены к постановке почти везде, и драматургу как никогда нужна была бы мощная поддержка влиятельного, «революционного» во всех смыслах режиссера.

Новых хороших пьес не было или почти не было, и советская драматургия от молодой советской прозы отставала. Таланта у Булгакова могло хватить и на МХАТ и на ТИМ, тем более, что во МХАТе у него много времени оказалось потеряно впустую. Прекрасно, что Мейерхольд нашел себе достойного соавтора в Маяковском, но жалко, что им не стал в эти годы, в годы творческого подъема Мейерхольда, – Булгаков. А то, что он должен был им стать, чувствовал сам Мейерхольд прежде всего (Нинов 1988, 26).

Тема творческого взаимодействия Булгакова и Мейерхольда навсегда осталась в гипотетическом поле, поскольку «вокруг театра Мейерхольда постепенно сгущалась удушливая обстановка социальной опалы, административных гонений, а затем и общественного разгрома» (там же). Всеволод Мейерхольд, ученик Станиславского и учитель Эйзенштейна, чеховский Треплев в легендарной «Чайке», а также заведующий Театральным отделом Наркомпроса и режиссер «театра имени себя» был арестован в 1939 и расстрелян в 1940-м. Михаил Чехов записал такую беседу с ним, состоявшуюся в Берлине в 1930 году:

Я старался передать ему мои чувства, скорее предчувствия, о его страшном конце, если он вернется в Советский Союз. Он слушал молча, спокойно и грустно ответил мне так: с гимназических лет в душе моей я носил Революцию и всегда в крайних, максималистских её формах. Я знаю, вы правы – мой конец будет таким, как вы говорите. Но в Советский Союз я вернусь. На вопрос мой – зачем? – он ответил: из честности (Головникова 2008, 6).

Трагическая гибель Мейерхольда оставила живущих размышлять о том, что революция (вновь) пожирает собственных детей, а Булгакова – возможно, сожалеть о собственном развязном тоне «фельетончиков»: «неудачно пошутивший рыцарь», которому «пришлось прошутить несколько дольше чем он ожидал» из финала «Мастера и Маргариты» наводит на мысль, что об удачных и неудачных шутках Булгаков думал еще долго.

Для данной работы интерес Мейерхольда к Булгакову особенно важен тем, что он подтверждает сразу два выдвинутых в начале исследования тезиса: о новой структуре драматургического письма Булгакова – поскольку Мейерхольд видел в Булгакове драматурга-новатора; и о взаимодействии с культурной средой, характерной для 20-х годов (и Мейерхольд был ее ярким представителем).

Исходя из изложенного можно утверждать, что противопоставление Чехова и Булгакова, сделанное Смелянским, в достаточной мере освобождает драматургию Булгакова от зачисления в «традиционную», в то время как интерес режиссера-реформатора Мейерхольда к его творчеству косвенно подтверждает инновативность драматургического письма Михаила Афанасьевича, которое формировались в среде острого творческого противостояния 1920-х, и тесная связь Булгакова с Художественным театром не ограничивала его ориентации в театральном мире.

## 2.4. Киноязык в ранних пьесах Булгакова

Очевидно смелые изменения традиционной драматургической структуры в «Беге» видны невооруженным глазом. Но это не значит, что их нет в пьесе «Белая Гвардия»/«Дни Турбиных». И одно из этих революционных изменений, пожалуй, даже лучше проявляется в «Днях Турбиных» – это кинематографический монтаж в театральной пьесе.

Творческая судьба Михаила Афанасьевича Булгакова сложилась таким причудливым образом, что первые премьеры его пьес «на театре» проживали не слишком долгую жизнь, тогда как именно в кино они нашли не только свое воплощение, но и своего массового, чрезвычайно преданного зрителя. Это позволяет сделать предположение, что драматические произведения Булгакова не только «театральны», но и «кинематографичны». Судя по ошеломительному успеху и долгой народной любви к фильмам «Бег» (Алов, Наумов 1970), «Иван Васильевич меняет профессию» (Гайдай 1973), «Дни Турбиных» (Басов 1976), Булгаков в совершенстве владел не только «театральным», но и «кинематографическим языком». В данном исследовании будет произведена попытка определить элементы киноязыка (в первую очередь зрительно-звуковые образы, синэстетические единицы, монтаж и организация кадра на уровне текста) в пьесах Михаила Афанасьевича Булгакова и его возможные источники.

Термин «киноязык» здесь будет рассматриваться прежде всего в свете концепции Ю. М. Лотмана, изложенной в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973), где говорится о том, что человеческая культура разговаривает со своими адресатами различными языками и среди этих языков можно выделить язык кино. Язык, по определению Лотмана, это – «упорядоченная коммуникативная [...] знаковая система, в которой важен не только набор значений, но и последовательность соединения отдельных знаков» (Лотман 1973, 5) – образно говоря, синтаксис данного языка.

В научной литературе подробно рассмотрены две смежные темы: влияние кино на театральное искусство, наиболее полно отраженная в работах театроведа К. Н. Матвиенко (2010); и кинематографичность русской литературы вообще, включая прозу Булгакова. Вторая тема, несомненно, обширнее. Она, в свою очередь, может быть разделена на два направления: первое – исследование влияния литературы на кино,

глубоко разработанное в первую очередь формалистами<sup>36</sup>, и второе – ретроспективный анализ русской литературы с учетом «новых открывшихся обстоятельств» – то есть литературные произведения в системе координат кинематографического искусства и его теоретической базы. Наиболее наглядно это третье направление можно проиллюстрировать следующей цитатой из программной теоретической работы режиссера и теоретика кино Михаила Ромма:

Поразительно, что Толстой не знал кинематографа, но он пишет как гениальный кинематографист. Он знает все. Взять, например, такие отрывки, как вечеринка у Анатоля Курагина, дуэль Пьера и Долохова, сцена казни, Аустерлиц, Шенграбен или весь без исключения «Хаджи-Мурат» – все это гениальная проза, но вместе с тем это и учебник кинематографиста. Тургенев может себе позволить в одной фразе помянуть и облака, и далекий лес, и отдельные деревья, и даже включить в этот пейзаж человека. Толстой никогда этого не делает: от точки до точки у него идет описание как бы кадра. Если человек далеко – Толстой не напишет выражения его лица. Он напишет про лицо, когда вместе с читателем подойдет к человеку (Ромм 2016, 95).

В данном случае Ромм видит писателя как режиссера, который еще на уровне сценария четко расписывает крупные и средние планы. И если Лотман определяет проблему кадра как одну из основных составляющих киноэстетики (ср. Лотман 1973), то Ромм, как можно заключить из приведенного выше примера, видит возможность организации кадра на уровне текста.

Еще одно замечание Ромма относится к другому элементу киноязыка:

Каждая фраза Толстого это зрительно-звуковой образ, увиденный с необыкновенной точностью. Это не только гениальность, это еще и честность писателя, сурово проверяющего каждое слово. В «Анне Карениной» есть поразительная сцена. Алексей Александрович, поджидая Анну, готовясь к решительному объяснению с ней, шагает по своей квартире взад и вперед – из ярко освещенной столовой в темный кабинет и обратно. Вместе с изменением света и звука меняются и мысли Каренина. В столовой они – суровы и отчетливы, в кабинете – смутны и беспокойны. Это кусок самого современного из самых современных фильмов (Ромм 2016, 95).

«Зрительно-звуковой образ» – это еще и то, что Эйзенштейн называет «синэстетической единицей» или «элементами синэстетики», рассматривая синэстетику в применении к «звуко-зрительной» полифонии в кино, поясняя при этом, что речь идет

---

<sup>36</sup> Речь идет о целом корпусе научных работ, среди которых можно выделить «Третью фабрику» (1926) и «Поденщину» (1930) В. Шкловского, «О сюжете и фабуле в кино» (1929) Ю. Тынянова. Коллективный опыт формальной школы в осмыслении взаимодействия кино и литературы был обобщен в сборнике «Поэтика кино» под редакцией Эйхенбаума (2016), в который вошли статьи многочисленные статьи Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, Ю. Тынянова, А. Пиотровского и др. Позднее к корпусу прибавилась обзорная работа Шкловского «За 60 лет: Работы о кино» (1985), обобщение своего опыта и взглядов на искусство Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы» (1956).

о способности «сводить воедино ощущения, приносимые разными органами чувств» (Эйзенштейн 2006, 108).

Очевидно, что Толстой-автор «Анны Карениной» ничего не знает о теории кино и тем не менее, по утверждению Ромма, обладает важной для кино способностью организовывать повествование по правилам киноязыка.

Именно эта способность отличает молодого Булгакова, недавно приехавшего в Москву, отчаянно ищущего любой способ заработать и пишущего по ночам роман «Белая гвардия». В своих письмах Михаил Булгаков, работая в «Гудке», жалуется, как это уже упоминалось в первой части первой главы, на ужасный стиль своих фельетонов, беспокоится о том, как бы эта манера письма не испортила его писательский слух, но тем не менее в заглавной странице «Белой гвардии» можно выделить зрительно-звуковые образы (по Ромму) и синэстетические единицы (по Эйзенштейну):

Когда отпевали мать, был май, вишневые деревья и акации наглухо залепили стрельчатые окна. Отец Александр, от печали и смущения спотыкающийся, блестел и искрился у золотеньких огней, и дьякон, лиловый лицом и шеей, весь ковано-золотой до самых носков сапог, скрипящих на ранту, мрачно рокотал слова церковного прощания маме, покидающей своих детей (Булгаков 1989, 7).

«Вишневые деревья» и «акации» сводят воедино изображение с ассоциативно привязанным к ним ароматом, организовывая синэстетические единицы по принципу «изображение-запах»; «скрип на ранту» и «мрачный рокот» создают классические зрительно-звуковые образы, и даже движение дьякона дано в зрительном образе заранее выстроенного кадра («блестел и искрился у золотеньких огней» – т.е. парча церковного облачения отражала свет по мере движения).

Воображаемая камера у молодого автора находится в постоянном движении, движение это плавное, часто не обозначено непосредственно глаголом, но изображением, деталью, комментарием. Вот Николка «искажился при движении в самоваре» – и здесь легко себе представить, как отражение в самоваре меняется по мере того как перемещается воображаемая камера:

Николка, наконец, не выдерживает:

– Желал бы я знать, почему так близко стреляют? Ведь не может же быть...

Сам себя прервал и исказился при движении в самоваре<sup>37</sup>. Пауза. Стрелка переползает десятую минуту и – тонк-танк – идет к четверти одиннадцатого.  
– Потому стреляют, что немцы – мерзавцы, – неожиданно бурчит старший.  
Елена поднимает голову на часы и спрашивает:  
– Неужели, неужели они оставят нас на произвол судьбы? – Голос ее тосклив.  
Братья, словно по команде, поворачивают головы и начинают лгать (там же, 9).

Тиканье часов задает ритм – и это не только зрительно-звуковой образ, но и темп движения воображаемой камеры, которая перемещается с одного говорящего на другого.

Но главным инструментом Булгакова становится монтаж. То, что до эпохи кино в литературе принято было называть «странными сближеньями», после теоретических работ Эйзенштейна можно определять как монтаж:

Монтаж – это перерастание внутрикадрового конфликта (читай: противоречия) сперва в конфликт двух стоящих рядом кусков [...]. Затем – разбегание конфликта в целую систему планов, посредством которых мы снова собираем разложенное событие, но уже в нашем аспекте, в нашей установке по отношению к явлению (Эйзенштейн 1985, 191).

В первых редакциях пьесы – когда она еще называлась «Белая гвардия» – картины «у Турбиных» прерывались эпизодами в нижнем этаже у Ванды и Василисы. Любопытно, что А. М. Смелянский видит монтаж эпизодов в драматургическом тексте как «романное наследие», отмечая попутно, что этот монтаж был чрезвычайно важен Булгакову, то есть являлся его самостоятельным, авторским и, возможно, принципиальным решением:

Это романное сопоставление Булгаков тоже очень долго сохранял. Но, отделяя своих героев от обывательского мира, он внутри турбинских стен также искал драматургические приемы, которые заменяли авторский снижающий комментарий (Смелянский 1989, 73).

Действительно, романист волен мгновенно менять место действия, или сосредоточивать мысленный взгляд читателя на деталях разного порядка – Лев Николаевич Толстой делает это задолго до появления кинематографа. Самый знаменитый пример «кинематографического видения», предвосхитившего технику кино – это следующее сопоставление в «Войне и мире»: «В то время как у Ростовых танцевали, с графом Безуховым случился уже шестой удар». Смелянский приводит именно этот пример в своей книге, предваряя таким образом рассказ о событиях, непосредственно предшествовавших приходу М. А. Булгакова во МХАТ. Появление

---

<sup>37</sup> «Исказившееся при движении в самоваре лицо» напоминает современному кинолюбителю знаменитый финал фильма «Кабаре» Б. Фосса (1972).

этой цитаты неслучайно – именно к ней автор будет делать отсыл, говоря о «странных сближениях» в самой первой редакции пьесы «Дни Турбиных». И даже если Смелянский видит в чередовании работающих на контрасте эпизодов с разным местом действия эпический элемент, тем не менее, с учетом сказанного выше о киноязыке, можно рассматривать это как монтаж. Впрочем, если рассматривать литературный прием «странных сближений» – у Толстого, например, – как предвосхищение кинематографической техники, то противоречие будет полностью снято.

Михаил Ромм в своей книге «Беседы о кино и кинорежиссуре» несколько раз возвращается к яркой «кинематографичности мышления» своих любимых русских писателей, и в частности говорит: «У Толстого, так же как и у Пушкина, можно в ряде сцен найти исключительно точные и глубоко продуманные монтажные решения» (Ромм 2016, 406).

Не случаен и тот факт, что первые теоретические работы по теории кино в России были написаны литературоведами. «Поэтика кино» – вышедший в 1927 году сборник статей Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, А. И. Пиотровского, В. Б. Шкловского и др. – до сих пор является одним из основополагающих трудов по теории кинематографа<sup>38</sup>. Именно формалисты предложили применять формулы творчества, наиболее ярко проявившиеся в кино, в «ретроспективном порядке» к литературе.

Из этого следует, что идея о «кинематографичности мышления» Пушкина или Толстого перестала быть парадоксом еще в 20-е, но, что гораздо важнее, отсюда же следует, что творчество Булгакова вовсе не нуждается в «ретроспективном» анализе с применением инструментов кинопоэтики – ведь оно совпадает по времени с оформлением кино-движения в СССР в настоящее искусство. У Булгакова-драматурга единая «родина-время» с великими кинематографистами СССР.

Еще в 1916 г. группа кинорежиссера и теоретика кино Льва Кулешова объявила монтаж основным кинематографическим средством (ср. Кулешов 1975, 11);

---

<sup>38</sup> «Поэтика кино» (1927) под редакцией и со вступительной статьей Б. М. Эйхенбаума полемизировала с работами Л. Деллюка «Фотогения кино» (1924) и Б. Балаша «Видимый человек» (1925). Проблематика кинематографа как самостоятельного вида искусства разрабатывалась в те годы усилиями многих исследователей, шедших нередко в одном направлении. Суждения Ю. Н. Тынянова (1929) пересекаются не только с работами Б. М. Эйхенбаума (1927) (ср. в сб. «Поэтика кино» статью «Проблемы киностилистики»), В. Б. Шкловского (ср. особ. в его кн. 1927 г. «Их настоящее» статью «Основные законы кинокадра»), но также с работами Л. В. Кулешова, С. М. Эйзенштейна, писавшимися в те же годы и несколько позже. Более всего этих точек пересечения в концепции монтажа.



режиссерская практика Кулешова разъяснялась на протяжении 20-х годов в его статьях и лекциях и стимулирующе влияла на развитие и восприятие кино<sup>39</sup>. Кулешов выпускает один за другим фильмы – с 1917-го по 1920-ый – по одному фильму в год, потом, после небольшого перерыва с 1920 по 1924, – снова каждый год по фильму.

В 1923 году Сергей Эйзенштейн – студент высших режиссерских мастерских, ученик великого Мейерхольда, – еще работая в театре, становится автором концепции монтажа аттракционов. Он применяет ее на практике в спектаклях «Мексиканец» Джека Лондона и «На всякого мудреца довольно простоты» по Островскому, а также вводит ее в научный оборот, публикуя статью «Монтаж аттракционов» в Журнале ЛЕФ (Эйзенштейн 1923, 70-75).

В 1925 году Эйзенштейн снял свой знаменитый фильм «Броненосец Потемкин». Использованию монтажа в этом фильме посвящен гигантский корпус научной литературы. Первыми теоретический вакуум теории кинематографа стали заполнять формалисты. В 1927 году выходит уже упомянутый выше сборник программных статей под общей обложкой «Поэтика кино».

В 1926 г. в предисловии к книге С. А. Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма. Опыт введения в теорию и эстетику кино» (1926), представлявшей собой «своеобразный каталог наиболее распространенных и основных приемов монтажа», Пиотровский (1929) писал о необходимости изучения монтажа, который с каждым днем все более и более определяется как «специфическое обличье» кино, но отмечал, что «тема эта, за исключением работ Кулешова и Беленсона, никак не разработана в русской литературе» (там же, б).

Всё это время Булгаков жил и работал в Москве – то есть именно в этой среде, он был если не активным участником, то непосредственным свидетелем. В произведениях

---

<sup>39</sup> Лев Кулешов в истории кино знаменит прежде всего своим экспериментом, наглядно демонстрирующим суть монтажа. Для эксперимента была сделана съёмка крупного плана актёра Мозжухина и 3 других плана: тарелка горячего; ребёнок в гробу; молодая девушка на диване. Затем плёнка с планом актёра была разрезана на три части и склеена отдельно с кадрами наполненной супом тарелки, с кадрами ребёнка в гробу и с кадрами девушки на диване. Каждый из получившихся монтажных кусков, с портретом Мозжухина в начале, Кулешов продемонстрировал небольшой аудитории. Зрители, посмотревшие фрагменты, были убеждены, что на первом фрагменте герой голоден и в его взгляде читается желание съесть суп, во втором – опечален смертью ребёнка, в третьем – очарован лежащей на диване девушкой. На самом деле выражение лица актёра во всех трёх случаях было, конечно, одним и тем же. Эксперимент убедительно показал, что содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего. Это явление было названо «эффектом Кулешова» (ср. Соколов 2000).

Булгакова можно найти многочисленные цитаты, подтверждающие его интерес к кино (некоторые из этих цитат стали афоризмами<sup>40</sup> – такие как «а кинематограф у женщин единственное утешение в жизни», например). Но и без цитат понятно, что процесс бурного развития кинематографа не мог пройти мимо Михаила Афанасьевича. Кино было неотъемлемой частью той культурной среды, в которой формировался талант Булгакова-драматурга.

В последующем творчестве Булгакова это стремление к новой драматургической, нечеховской структуре проявится еще более отчетливо, но и в самой первой своей театральной работе автор очень долго держал «монтажные вставки» – до самой последней редакции. В первой сцене, когда Турбины поют «Боже царя храни», действие вновь разрезается сценой у Василисы – тоже в первой, авторской редакции.

Еще один момент, в котором драматургическое новаторство очевидно, Смелянский отмечает как важнейшую деталь первой редакции:

Стены турбинской квартиры исчезают. Из-под полу выходит какая-то бочка, ларь и стол. И выступает из мрака пустое помещение с выбитыми стеклами, надпись «Штаб 1-ой Кинной дивизии». Керосиновый фонарь у входа. Исчезает Алексей. На сцене полковник Болботун – страшен, изрыт оспой, в шинели, в папахе с красным хвостом (Смелянский 1989, 41).

Смелянский подчеркивает, что это не обычная ремарка, указывающая на перемену картин, а «взрыв того театрального и драматургического мышления, которое вдребезги разрушает обычный ход инсценировки [...]. Это и есть булгаковская ремарка, булгаковский переход, булгаковское зрение» (там же, 77). И дальше Смелянский вынужден констатировать, что театр не разглядел этого, что «взрыв выпадал из того строя и лада, к которому вел Булгакова Художественный театр» (там же). Любопытно, что при этом идея монтажа во мхатовском спектакле осталась – и типичный «чеховский» павильон «монтировался» с дворцом гетмана, и с «пустым мрачным помещением» штаба петлюровской дивизии. «Это был своего рода “антитезис”, резкий и неожиданный *кинематографический монтаж*, проясняющий глубокое отличие спектакля от традиционно-чеховской постановки» (там же, 122; *курсив мой – Н. О.*), – резюмирует Смелянский.

Таким образом подтверждается не только наличие нового драматургического письма

---

<sup>40</sup> Подробнее об афористичности М.А. Булгакова в статье Людмилы Дьяченко “Булгаковские тексты – источник пополнения фонда крылатых выражений русского языка” (Дьяченко, 1992,153-156).

у Булгакова-драматурга, но и театральное использование приема кино.

В работе «Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910 – 1920 годов» Р. М. Янгирова (2000) развивается мысль о том, что культурный контекст того времени сложился из широкого круга произведений разных жанров и был «спродуцирован воздействием кино на массовую аудиторию и, в частности, на художественное сознание эпохи» (Янгиров 2000, 25).

Таким образом, можно говорить о таком культурном пласте, где кино начинает играть заметную роль, и, следовательно, воздействует не только на отдельного индивида, но и на литературное сознание эпохи, кинематограф формирует особое «чувства фильма» и систему формальных приемов, в определенной степени обновивших выразительные средства литературы.

Этот феномен можно определить как кинематографический контекст, под которым мы понимаем динамический комплекс тем, сюжетов, приемов, аллюзий, коннотаций и семантических кодов, выработанных поэзией и прозой 1910-х – 1920-х гг. под непосредственным влиянием экранной культуры (там же).

Если принять концепции «кинематографического контекста» и «художественного сознания эпохи», то можно посмотреть на творческое развитие Булгакова под новым углом зрения. Булгаков, сдавший свою первую редакцию пьесы «Белая гвардия» в июле 1925 г., в сентябре того же года получил аванс от Вахтанговского театра на новую пьесу и к декабрю 1925 закончил пьесу «Зойкина квартира». И в этой пьесе уже очевидно виртуозное владение драматургической формой; в ней уже блещут все грани удивительной булгаковской иронии, и особенно поражает, насколько натренированным стал глаз автора, научившегося наблюдать жизнь во всех ее формах. «Сцена потребовала от прозаика способности объективировать жизнь вне авторской речи и прямой оценки» (Смелянский 1989, 42). Но ведь эта способность описывать жизнь вне авторской речи и есть основная категория языка кино: «в кино все не рассказывается, а показывается» (Шкловский, 1926, 19). Впрочем, и сам Булгаков сформулировал это в «Театральном романе», рассказывая о превращении романа в пьесу: «что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует» (Булгаков 1966, 84).

Так Булгаков за два первых года драматургической работы (1925–1926) находит главные инструменты своего будущего стиля: «зрительно-звуковые образы» или «синэстетические единицы» (по Эйзенштейну), он выстраивает изображаемое как кадр (по Ромму) и следит за темпоритмом действия, он тяготеет, насколько это возможно для

него в условиях постановки самой первой его пьесы в знаменитом театре, к монтажу и, что особенно важно, усваивает (и формулирует!) главное театральное и кинематографическое правило: показывать, а не рассказывать.

Следует добавить, что кинематограф поры 10-х и 20-х гг. подвергался острой критике, не менее жестокой чем та, с которой Михаил Булгаков обрушивался на свою собственную «подёнщину» в Гудке, но точно так же как фельетонная работа, необходимость непременно насмешить и сочинить текст за «восемнадцать – двадцать две минуты, включая посвистывание и хихиканье с машинисткой» дала автору важнейший стартовый капитал для его дальнейшего развития; так и кинематограф тех лет сформировал культурный климат 20-х годов, время революционных свершений и взаимопроникновения разных видов искусства, помог Булгакову создать платформу для своего будущего гениального творчества.

## **2.5. Сон как прием в первых редакциях пьесы «Белая гвардия» и сон как драматургическая модель в пьесе «Бег»**

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними?

Михаил Булгаков

Сны в произведениях Михаила Булгакова, как уже было отмечено во введении, являются наиболее изученной темой, в этом внушительном корпусе работ драматургии Булгакова уделяется значительно меньше места, чем прозе, но приняв концепцию булгаковского метатекста, о которой также было сказано выше, можно выделить некоторые существенные моменты, касающиеся всего творчества А. М. Булгакова, включая рассматриваемые драматические произведения. Особо следует отметить целое направление, в котором сны у Булгакова анализируются с использованием теоретико-методологической базы философии и даже медицины, где вопросы сна и сновидений рассмотрены в их общей и частной характеристике, а также затрагивается вопрос использования сна как литературного приема. Программной статьей, на которую опираются большинство исследователей этого направления, стала публикация Дж. Спендель де Варды «Сон как элемент внутренней логики в произведениях М.

Булгакова» (1988), в которой автор, отмечая научное медицинское образование Михаила Афанасьевича, дает панорамную картину снов у Булгакова с опорой на работы З. Фрейда (1998), А. Шницлера (2006) и Г. Броха (Broch 1983):

В произведениях Булгакова мы находим образцы снов и ситуаций сна, которые отражают целый диапазон разнообразных возможностей сна: сон-кошмар, сон-предупреждение, сон-желание, сон-гротеск, сон как видение еще незнаемого будущего, сон как литературный прием [...], сон как введение другого контекста, желаемого и свободного... (Спендель де Варда 1988, 306).

В частности, в произведениях, имеющих непосредственное отношение к данному исследованию, Спендель де Варда отмечает сны-кошмары Алексея Турбина и Николки в «Белой гвардии» (там же, 308), сон как источник вдохновения автора в том же романе («Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война» [там же, 308]) и театральное видение, «картинок в коробочке» в «Театральном романе», отражающее в творческой призме процесс создания будущей пьесы «Дни Турбиных» (там же, 309).

Последнюю мысль более подробно и углубленно развивает Е. А. Иваньшина, говоря о том, что из «обращенной», «сонной» перспективы изображения автор читателя не выводит намеренно, как бы оставляя его в «театре своих снов, делая его соучастником своего творческого процесса» (Иваньшина 2015, 109). Она же отмечает, что ключом сновидения по З. Фрейду и П. Флоренскому, является событие, послужившее его причиной. Причина сновидения пребывает вне реальности сна и переходит в сновидение в преобразенном виде, нередко являясь в событийной канве сновидения не причиной, а следствием:

сновидение «упирается» в собственную причину, чтобы эта причина была обнаружена сновидцем, психический аппарат которого, исходя из цензурных соображений (цензура – термин З. Фрейда), вытеснил ее с глубины подсознания (Иваньшина 2015, 109)

Исследовательница применяет сказанное в первую очередь к роману «Мастер и Маргарита», но такой подход следует признать перспективным и в отношении драматических произведений Булгакова, мало изученных в данном ключе. Это тема большого размаха, систематические исследования которой еще впереди. Но тем не менее не претендуя на всеохватный анализ, хотелось бы остановиться на вопросе внутреннего побуждения автора, затронутым Спендель де Вардой. Если при создании романа «Белая гвардия», как было отмечено исследовательницей, сон служил писателю источником вдохновения, а при написании пьесы на основе того же романа –

источником театрального видения (где театр становится материализованным сном), то можно также предположить что весь «Бег» – это сон автора, альтернативная версия его собственной жизни, на что указывает в первую очередь имя протагониста Голубкова, традиционно интерпретируемого как анаграмма фамилии самого Булгакова:

Композитор И. А. Сац присутствовал при разговоре Булгакова с А. В. Луначарским, во время которого нарком журил драматурга: «...думаете, никто не понял, что спутником Серафимы в пьесе вы изобразили себя? Я разгадал: Голубков — анаграмма фамилии Булгаков, как моя Луначарский — от Чарнолуцкий» (Лакшин 1989, 436).

Исследователи в большинстве своем сходятся на том, что это суждение справедливо. Голубков в Беге – это альтер эго Булгакова, на что указывает, помимо прочего, целый ряд автобиографических деталей в характеристике протагониста: ему 29 лет, он «сын профессора-идеалиста». Булгаков, сын профессора Духовной академии (разумеется, «идеалиста»), был точно такого же возраста в 1920 году, когда происходит действие драмы (ср. Яблоков 2014, 61).

Феномен сновидения в пьесе «Бег (восемь снов)» наиболее серьезным образом исследован в статье Виолетты Гудковой «Судьба пьесы “Бег”» (1987). В ней автор связывает главную конструктивную особенность пьесы с композиционной ролью авторского субъективного «я» и говорит о структурообразующей роли снов в пьесе:

Булгаков настаивает на «снах», подразумевая под этим не просто метафорическое, образное определение тональности, в которой протекает действие, но важнейший структурный элемент «Бега», в большей степени говорящий о сути произведения (Гудкова 1987, 49).

Системное изучение снов в плане художественного метода представлено в работе В. В. Химич «Странный реализм» Михаила Булгакова» (1995). Автор прослеживает эволюцию онирических мотивов: в начале 1920-х годов в поисках адекватного языка для повествования об очень странной действительности Булгаков прибегает к элементу сновидений, который работает как сатирическое остранение ситуации, выявляя ее абсурдность. Согласно Химич, сон нужен писателю тогда, когда он фиксирует «отпадение действительности от всякого здравого смысла» (там же, 110). «В художественной системе Булгакова форма сна существует под знаком гротеска, а смешение реального и ирреального в ней часто доводится до абсурда», – утверждает Химич (там же, 121).

Е. А. Яблоков в монографии «Художественный мир Михаила Булгакова» (2001) отмечает философичность снов в поэтике писателя, их направленность на создание

образа потусторонней реальности, а также соотношение между снами и явью, вписывающееся в общую коллизию времени и вечности.

Фундаментальной для данного исследования стала диссертация О. И. Акатовой «Поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова» (2006), раскрывающая тему онирического начала в произведениях Булгакова. Акатова отмечает, что сны в произведениях Булгакова появляются «в моменты сильного духовного напряжения» (Акатова 2006, 15) и приходит к следующему, очень важному для данного исследования выводу:

Исследование сновидений и онирического начала в русской литературе XIX – первой половины XX века позволяет выявить определенные устоявшиеся характеристики предмета исследования. Так, основной функцией сновидения, наблюдаемой у многих писателей, является *функция дополнительной психологической характеристики персонажа* – сновидца, причем во многих случаях имеет место познавательное значение видения – *либо познание себя, либо познание будущего, в чем проявляется провиденциальность сна (там же; курсив мой Н.О.)*

Согласно Джулии Кёртис именно сны делают «Бег» новаторской по структуре пьесой: «what distinguishes it from the earlier work is the daring of its construction, as a sequence of eight dreams» (Curtis 1991, 52).

Но в должной мере оценить значимость снов на сцене как новаторства Булгакова в отечественной драматургии позволяет только сумма находок всех вышеперечисленных исследователей, систематизированная по схеме: 1). Что? 2). Как? 3). Зачем?

1). «Сны-на-сцене» – это в первую очередь драматургическая структура, что подтверждают Гудкова и Кёртис.

2). Яблоков отмечает «философичность» снов, а Химич – «остранение ситуации», а Акатова видит в театральных снах возможность дополнительной характеристики персонажа. В сумме эти выводы дают представление, о том, как работают онирические структурные элементы в драматургии.

3). На вопрос о том, какой цели служит применение снов на сцене, складывается комплексный ответ: «познание себя» (Акатова); изображение кардинально изменившейся реальности и человека в ней (Химич говорит об «отпадении реальности от всякого здравого смысла», Гудкова – о реальности деформированной, «где нарушены привычные, правильные связи между людьми»); «коллизия времени и вечности» (Яблоков), вскрытие конфликта человека с эпохой.

Действительно, сны, позволяют не только раскрыть предчувствия и ощущения, но и

всё (или почти всё) то, что нельзя произнести на сцене «открытым текстом» в бытовом диалоге. «Философичность» снов, на которую указывает Яблоков, дает возможность с одной стороны поставить проблему философского свойства, а с другой стороны обойтись без длинных, бездейственных диалогов, которые Томас Манн, говоря о Чехове, с некоторым раздражением называл «безграничной страстью русских к бесплодному философствованию и спорам» (Манн 1961, 537). Сказанное могло бы относиться исключительно к методу или приему, если бы использование онирических элементов не приводило бы к смене драматического конфликта.

Конфликт, по утверждению О. И. Михайловой, это единственное, что меняется в драматургии со временем. «Всё остальное – завязка, кульминация, развязка – присутствует всегда. А вот конфликт, после принципиальных перемен, сломов в обществе, обязательно меняется»<sup>41</sup>. Новая драма рубежа XIX-XX веков произвела одну из самых существенных смен конфликта, ее герои стали располагаться «не как раньше, не “друг против друга”, а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью» (Зингерман 1979, 11).

Булгаков пришел в театр тогда, когда главная русская театральная революция уже свершилась, причем пришел именно в тот театр, который эту революцию совершал (ср. Шах-Азизова 1966, 10-11). Чеховская «враждебная действительность», как убивающая мысли и чувства рутина за без малого три десятка лет, отделяющие легендарные премьеры Художественного театра – «Чайку» от «Дней Турбиных»<sup>42</sup>, претерпела кардинальные изменения. То, что во времена Чехова было серой монотонностью будней, которой следовало противостоять, во времена Булгакова стало чередой крахов и потрясений.

Таким образом, если основной конфликт, привнесенный в драматургическую традицию новой драмой рубежа XIX-XX вв. – героев лицом к враждебной действительности – в пьесах Булгакова формально оставался тем же, но природа этой действительности (или ее враждебности) коренным образом поменялась.

---

<sup>41</sup> см. Приложение 2 (неопубликованные материалы).

<sup>42</sup> Булгаковед и историк МХАТа Анатолий Смелянский приводит весомые свидетельства тому, что постановку 1926 года «Дней Турбиных» «считают в Художественном театре «Чайкой» второго поколения художественников» (Смелянский 1989, 128) – т.е. артистов Художественного театра – Николая Хмелева, Михаила Яншина. Убеждение это настолько прочно вошло в русское театральное сознание, что и новые мхатовские постановки «Дней Турбиных» рассматриваются в первую очередь как заявка на поколенческое высказывание (ср. Шимадина, 1.04.2004).



Удивительно, сколько сюрпризов хранит в себе такая традиционная, на первый взгляд, пьеса как «Дни Турбиных». Тугая шнуровка жесткого мхатовского корсета никак не мешает откровенности выдумки, фантазии, нескрываемой театральности, обманчиво легкому ритму диалога, изысканному остроумию. В самой первой редакции пьесы<sup>43</sup> «Белая Гвардия»/«Дни Турбиных» элемент снов был развернут в отдельную сцену:

Упомянутый в романе сон Алексея Турбина Булгаков развертывает в большой эпизод, имеющий для пьесы первостепенное значение. К Алексею, заснувшему над книгой Достоевского, является Кошмар: «лицо сморщено, лыс, в визитке семидесятых годов, в клетчатых рейтузах, в сапогах с желтыми отворотами». Диалог Турбина с Кошмаром пародийно проигрывает известную беседу Ивана Карамазова с чертом. [...] Кошмар в булгаковской пьесе ведет себя с той свободой, какая дарована персонажем сна: он поет Николкины песни, наполняет сцену гитарным звоном, наконец «вскакивает на грудь Алексея и душит его». Своего литературного происхождения он не скрывает: «Я к вам с поклоном от Федора Михайловича Достоевского» (Смелянский 1989, 75).

Так описывает Смелянский ключевую картину первой редакции, отмечая при этом что молодой автор театра «с редкой для инсценировщика смелостью» (там же, 76) разворачивает отдельный эпизод романа в большую театральную сцену.

А. М. Ремизов в книге «Огонь вещей. Сны и предсонье» (1954) где рассматривает онирические мотивы в произведениях Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского и других, особенно подчеркивает мысль о том, что редкое произведение в русской литературе обходится без сна. Но если сон в структуре романа – это несколько не новшество, а даже напротив – почти что визитная карточка для русской литературы<sup>44</sup>, то для введения снов как отдельных сцен и картин в драматургическую структуру нужна была действительно редкая смелость.

В последующих редакциях пьесы «Белая гвардия»/«Дни Турбиных» сны в процессе последовательных трансформаций были удалены, но они появились с новой, удивительной силой в следующей пьесе автора – в «Беге», который Булгаков принес в Художественный театр весной 1928 года. Сны не только заявлены в первой же строчке текста «Бега», но и присутствуют в виде основной идеи с самого начала, о чем пишет

---

<sup>43</sup> Цитируемая в данной работе первая редакция пьесы находится в библиотеке репертуарной части МХТ, №832.

<sup>44</sup> Сны Пушкинской Татьяны и Петруши Гринева, Лермонтовский тройной сон в одноименном стихотворении, сон Обломова и сны у Толстого – Пьера и Анны Карениной, сны Родиона Раскольникова и нумерованные сны Веры Павловны, сон чеховской Душечки и «Сны Чанга» у Бунина – и это только краткий список самых хрестоматийных снов в русской литературе.

Гудкова:

Как только на бумагу ложится первый из известных нам вариантов пьесы, сразу же возникает известный нам подзаголовок «восемь снов» и эпиграф из известной нам баллады Жуковского. Сон, изгнанный из «Дней Турбиных» как «вещь совершенно несценическая» (Марков) возвращается в «Бег», где определяет форму пьесы. В «Беге» Булгаков дает неканоническую форму драмы с ярко выраженным присутствием автора в ней (Гудкова 1987, 49).

Гудкова соглашается со Смелянским в том, что сны в «Белой Гвардии»/«В днях Турбиных» не были случайностью, их нельзя относить за счет неумелости драматурга-дебютанта. Идеи, неиспользованные в дебютной пьесе или отброшенные в ходе совместной работы с театром, оказались «важнейшими обрезочками» Платона Каратаева. Сны – самая очевидная и самая изученная специалистами новация в драматургии, предложенная Михаилом Булгаковым и проявившаяся в «Беге».

Попутно следует заметить, что если даже Сталин в своем письме Белоцерковскому пользуется новаторским и уникальным термином «сны» в применении к пьесе так же спокойно, как если бы это были «картины» или «действия», то можно предположить, любому, даже самому нетеатральному и нелитературному человеку после первого же прочтения текста становилось ясно, что сны здесь неслучайны и что в пьесе «Бег» действительно нет «сцен» и «актов», но есть сны. И действительно, Булгаков с удивительной естественностью пишет в заглавной странице своей пьесы «сон первый» и «сон второй» вместо «первая и вторая сцены»:

Сон первый происходит в Северной Таврии в октябре 1920 года.

Сон второй, третий и четвертый – в начале ноября 1920 года в Крыму.

Пятый и шестой – в Константинополе летом 1921 года.

Седьмой – в Париже осенью 1921 года.

Восьмой – осенью 1921 года в Константинополе (Булгаков 2004с, 472).

Там, где в драматургии привычно использовали «служебный текст», заведомо не имеющий художественной ценности (такой, например, как «уходит в правую кулису»), Булгаков демонстративно от него отказывается, чтобы придать максимальный вес авторскому слову – он предпочитает обойтись без лишних слов там, где все и так должно быть понятно. Действительно, Булгаков уже в «Днях Турбиных» демонстрирует свое отношение к ремарке как художественному тексту и подчеркивает это намеренным отказом от текста служебного. Вместо того, чтобы написать: «Лариосик проливает вино на платье», Булгаков выбрасывает ремарку вовсе:

ЛАРИОСИК. Елена Васильевна! Ах, Боже мой, красное вино!..

НИКОЛКА. Солью, солью посыпем... ничего. (Булгаков 2004с, 333)

У Булгакова, с его благоговейным отношением к слову, никакой текст, конечно, не может быть служебным, его ремарки даже в самых первых редакциях – это художественная литература в чистом виде, волшебство русского слога, концентрат неповторимого булгаковского стиля.

И тем не менее проблема «сна», заявленного в начале пьесы, в ремарке остается. Каким бы поэтическим ни был авторский текст, его целевая аудитория крайне мала и зрители в нее не входят. Положим, название пьесы с подзаголовком можно поместить на афише и на программках («Бег. Восемь снов»), но все остальное («Сон первый происходит в Северной Таврии») пройдет мимо зрителя и будет направлен исключительно на театральную команду, участвующую в постановке: режиссера, актеров, сценографа, художника по свету и других. Конечно, можно предположить, что Булгаков после совместной работы над постановкой пьесы, будучи внутри театра, стал понимать, что артистов и художников нужно и можно «настроить», используя ремарки как камертон – ведь именно они будут теми инструментами, на которых будет исполнена его пьеса. Без них (продолжая метафору) эта огромная инструментальная симфония останется звучать только в голове автора.

Понимая, что идею сна необходимо внедрить в сознание зрителей, Булгаков делает это, начиная с первых строчек. Слово «сон» появляется в первой же реплике пьесы – в беседе приват-доцента Голубкова и Серафимы, бегущих из Петербурга в Крым, «к генералу Хлудову под крыло» – и с первых же строк автор демонстрирует, что намерен извлечь максимум из сопоставления «реальность – сон». Все здесь будет миф, кошмар, сон или мечта – но в полном объеме это проявится в дальнейшем разворачивании сюжета. Пока что вступительный диалог развивается на фантазмагорическом фоне: хор монахов, пламя свечей, Серафима «в высоком игуменском кресле», «шоколадный лик святого», «полинявшие крылья серафимов», Барабанчикова, рожаящая под попоной – при том, что из списка действующих лиц нам известно, что Барабанчикова – это «дама, существующая исключительно в воображении генерала Чарноты» (Булгаков 2004d, 471).

ГОЛУБКОВ (прислушиваясь к пению). Вы слышите, Серафима Владимировна? Я понял, у них внизу подземелье... В сущности, как странно все это! Вы знаете, временами *мне* начинает казаться, что я вижу сон, честное слово! Вот уж месяц, как мы бежим с вами, Серафима Владимировна, по весям и городам, и чем дальше, тем непонятнее становится

кругом...

СЕРАФИМА. Эти настроения опасны, Сергей Павлович. Берегитесь затосковать во время скитаний (Булгаков 2004с, 473; *курсив мой – Н.О.*)

В этом вступлении автор, казалось бы, смешивает все карты. Но на самом деле он с самого начала задает координаты сразу нескольких планов развития пьесы. Самый очевидный план – смешение всех понятий, хаос. Это как будто бы очевидный признак эпохи – то, что делает Маяковский в «Мистерии буфф» – соединение святого и кощунственного<sup>45</sup>. Второй план – самый простой, но совершенно неочевидный: это план отражения реальности. В другой ситуации это мог бы быть реализм в чистом виде. Реальность гражданской войны такова, что несоединимые понятия могут легко соединиться в самой неожиданной точке пространства. В этом плане автор скрупулезно объясняет каждый парадокс, для любой странности предлагается формальное объяснение. Есть и третий план – и это план фантасмагории. В этом плане наш привычный понятийный аппарат отказывается воспринимать реальность в том виде, в котором ее описывает автор. В нашем сознании в церкви молятся, а не прячутся, в «высоком игуменском кресле» должен сидеть игумен (а не молодая женщина путешествующая в сопровождении молодого человека, не являющегося ее мужем), рожать следует в роддоме, а не в церкви – и так далее. Но есть еще и четвертый план – откровенного карнавального переодевания, смены костюмов: химик Махров оказывается архиепископом Африканом, рожаящая мадам Барабанчикова под попоной – генералом Чарнотой с револьвером. Причем автор, в лучших театральных традициях, предлагает рассказ о том, что зритель уже увидел в первой сцене, но только с учетом вновь открывшихся обстоятельств, что дает невероятный комический эффект: «Лежу, рожая...», – говорит генерал Чарнота, рассказывая о том, как командир полка конармии Буденного проверял у него документы на имя беременной Барабанчиковой. Его «походная жена» Люська «визжит от восторга» (Булгаков 2004с, 479).

О. А. Казмина отмечает, что «всё в “Беге” происходит как во сне» (Казмина 2019, 104) и герои в первом же действии оказывается не теми, за кого себя выдают, то есть «возникает характерная для всех снов этой пьесы подмена сущностей» (там же, 105). Согласно исследовательнице, Булгаков называет снами привычные для

---

<sup>45</sup> Подробнее об этом в статье Натальи Осис – ср. N.Osis «The Road and the Dream: Mikhail Bulgakov's *Flight* and Contemporary Russian Playwriting» IARCEES, Russian and Slavonic Studies, Trinity College, Dublin 2, Ireland (готовится к публикации).

драматургических произведений картины, сцены или явления, пытаюсь осмыслить иррациональность происходящего (там же, 104).

В заключительных репликах пьесы автор снова напоминает зрителю самым прямым текстом что все, что пережили герои – это сон:

СЕРАФИМА Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне. Куда, зачем мы бежали? Фонари на перроне, черные мешки... потом зной!.. Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег! Я хочу все забыть, как будто ничего не было!  
ГОЛУБКОВ Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь, забудь! Пройдет месяц, мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег, и наши следы заметет<sup>46</sup> (Булгаков 2004с, 691).

Автору интересно создать такую многомерную модель мира, которая под разными углами зрения дает совершенно разную картину<sup>47</sup>. Зритель может решать сам, в каком плане ему удобнее воспринимать пьесу. Автор же будет неоднократно проделывать все тот же трюк-перевертыш: если так посмотреть – реальность, а так перевернуть – будет уже фантасмагория, миф, сон. То, что его интересует на самом деле – это точки соединения той осязаемой реальности, которую мы привыкли считать единственно достоверной и мифом, сном, фантасмагорией, безумием. (При этом должно отчетливо понимать, что сны – это не единственная «параллельная реальность» у Булгакова: безумие – это другая реальность, очень интересующая автора, и он развивает эту тему из одного произведения в другое, каждый раз находя новые точки соприкосновения осязаемого мира вещей и линейной логики с миром, деформированным больным сознанием). Отсюда становится понятным, почему Булгаков настаивает на снах, подразумевая под этим не просто метафорическое, образное определение тональности, но «важнейший структурный элемент «Бега», в большей степени говорящий о сути произведения» (Гудкова 1988, 49).

У снов в произведениях Булгакова есть не одна, а целый набор разных функций, и служат они разным целям. Виолетта Гудкова считает, что основная функция снов – это авторская позиция в драматургическом тексте, авторский голос и авторское сознание.

Самая общая «рамка» пьесы образована позицией автора. Его субъективное видение событий реализуется методом «драматургического монтажа» восьми «снов» как восьми отрывочных вспышек сознания. Позиция автора выражена такими формальными

---

<sup>46</sup> Вариант финала 1937 года.

<sup>47</sup> Виолетта Гудкова также выделяет 4 плана реальности, но у нее эти четыре плана времени. Подробнее ср.: В. Гудкова «Судьба пьесы “Бег”» (1987), В. Гудкова «Время и театр Михаила Булгакова» (1988) а также в кандидатской диссертации Гудковой (1981).

средствами драматургической техники, как эпитафия, предпосланный пьесе, эпитафия для отдельных снов-картин и сами сны как форма произведения. Все это – одна их систем отсчета, обнимающая все прочие, присутствующие в драме (Гудкова 1988, 50).

Другие исследователи – О. И. Акатова (2006), В. В. Зимняякова (2007), С. К. Кан (2004), В. В. Химич (1995) и Е. А. Яблоков (2001) выделяют разные функции онирических мотивов в творчестве Булгакова, но все они согласны, что сны имеют принципиально структурообразующее значение в его текстах.

Поскольку пьеса «Дни Турбиных» неотделима от романа «Белая Гвардия» исследование онирических мотивов в тексте романа, послужившем отправной точкой для пьесы, начинает играть очень большую роль. О. В. Федунина в своей статье «Система снов в романе М. А. Булгакова “Белая гвардия”: сквозные мотивы» (2011) подвела итоги нескольких десятилетий исследований онирических мотивов у Булгакова в его первом большом романе.

В вышедшей в 2014 году статье «Организация и сюжетно-фабульная структура снов в пьесе “Бег” М. А. Булгакова» Е. С. Ивановой и И. М. Поповой обобщается анализ онирических мотивов в пьесе «Бег». Авторы статьи приходят к заключению, что абсурдность ломки всех социальных форм – это главная причина использования снов Булгаковым.

Форма сна расширяет возможности авторского замысла. Своего апогея художественный прием достигает на идейно-философском уровне, где мысль о «бредящей реальности» утверждает авторскую точку зрения (Иванова, Попова 2014, 248).

Марков и Смелянский несколько раз останавливаются на том, что сон как элемент повествования был отброшен в ходе работы над драматургической формой, и оба они подчеркивают, что этот элемент можно отнести только к прозе, ибо он чужд драматургии. Но Булгаков, как только чувствует, что вполне овладел драматургической формой, немедленно адаптирует свой любимый инструмент – сны – для театра. Ведь в прозе писатель всегда может объяснить при помощи авторской речи, что происходит с его персонажами, (Пьер боялся, князь Андрей досадовал, Наташа «не удостаивала быть умной»), Булгакову нужна такая же возможность в драматургии и он ее изобретает как Архимедов рычаг.

В первой редакции «Белой Гвардии» был уже упоминавшийся выше персонаж Кошмар – страшный сон полковника, (садился ему на грудь и передавал привет от Федора Михайловича). В процессе создания последующих редакций сон, развернутый

в отдельную театральную сцену, был изгнан из пьесы. Булгаков запомнил свою находку – личный, персональный кошмар человека, преследующий его тогда, когда сознание слабо – во сне, в болезни, в скитаниях. В пьесе «Бег» Булгаков актуализирует эту идею посредством вестового Крапилина. Хлудов и в бреду, и в сознании будет воспринимать фантазм Крапилина как свое личное наказание, персонального палача, свой и только свой кошмар.

Вестовой Крапилин как живой персонаж появляется всего два раза – и это очень короткие сцены. В первый раз в сцене с заболевшей Серафимой («– Крапилин, ты красноречив, уговори даму! – Так точно надо ехать! – Крапилин, бери ее силой!» [Булгаков 2004с, 485]), и второй раз в знаменитой сцене, где «безвестный вестовой Крапилин», «заносясь в гибельные выси» произносит ключевой для всей пьесы монолог: «За что ты, мировой зверь, солдат порезал на Перекопе?» (там же, 499).

Дальше, говоря техническим языком драматургии, Крапилин как персонаж отсутствует. Зрители знают, что он повешен, и Хлудов начинает разговаривать с невидимым собеседником. Диалог этот необходим Хлудову уже давно, с того момента, когда защищая «правое дело» он начал принимать «неправые» решения, и зритель знает об этом: «поговори, солдат, поговори» (там же), – говорит Хлудов Крапилину. И еще раньше он не разрешает останавливать Серафиму: «– Она не отдает себе отчета в том, что говорит! – Это хорошо, потому что, когда у нас отдавая отчет говорят, ни слова правды не добьешься» (там же, 498).

Хлудов один берет на себя ответственность в ситуации хаоса, его жестокость противостоит трусости и подлости («французским шлюхам собольих манжет не видать» [там же, 494]), его неожиданный, больной сарказм противостоит политическому и религиозному лицемерию. Его диалоги с Африканом и Главнокомандующим – жемчужина русской литературы:

ГЛАВНОКОМАНДУЮЩИЙ (*в дверь*). Владыко! Западноевропейскими державами покинутые, коварными поляками обманутые, в этот страшный час только на милосердие божие уповаем!

АФРИКАН (*понял, что наступила беда*). Ай-яй-яй!

ГЛАВНОКОМАНДУЮЩИЙ. Помолитесь, владыко святой!

АФРИКАН (*перед Георгием Победоносцем*). Всемогущий господь! За что? За что новое испытание посылаешь чадам своим, Христовому именитому воинству? С нами крестная сила, она низлагает врага благословенным оружием...

ХЛУДОВ. Ваше высокопреосвященство, простите, что я вас перебиваю, но вы напрасно беспокоите господя бога. Он уже явно и давно от нас отступился. Ведь это что ж такое? Никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало, и большевики как по паркету прошли. Георгий-то Победоносец смеется!

АФРИКАН. Что вы, доблестный генерал?!

ГЛАВНОКОМАНДУЮЩИЙ. Я категорически против такого тона. Вы явно нездоровы, генерал, и я жалею, что вы летом не уехали за границу лечиться, как я советовал.

ХЛУДОВ. Ах, вот как! А у кого бы, ваше высокопревосходительство, босые ваши солдаты на Перекопе без блиндажей, без козырьков, без бетону вал удерживали? У кого бы Чарнота в эту ночь с музыкой с Чонгара на Карпову балку пошел? Кто бы вешал? Вешал бы кто, ваше превосходительство? (Булгаков 2004с, 495-496).

Отсутствие какого бы то ни было внятного диалога с соратниками выявляет крайнюю необходимость Хлудова в диалоге настоящем – ибо когда, если не сейчас, сверять нравственные ориентиры, понимать, что происходит в ситуации полнейшего хаоса. Поэтому Хлудов получает от автора подарок – больную совесть, персонифицированную в «красноречивом вестовом».

Возникает вопрос, какую функцию Крапилин выполняет технически, с точки зрения построения драмы.

Без Крапилина зритель никогда не узнал бы, что Хлудова мучает его больная совесть. И здесь Булгаков разыгрывает сразу две партии: с одной стороны Крапилин – фантом, театральная тень отца Гамлета, а с другой стороны в реалистическом плане очевидно, что никакого призрака нет. Хлудов разговаривает сам с собой, продолжая незаконченный когда-то важный диалог<sup>48</sup>.

И здесь надо попутно заметить, что театральная гениальность Булгакова не использует этот прием «в лоб» – ведь в начале пьесы уже есть один персонаж, «существующий исключительно в воображении» (Булгаков 2004с, 471), и это мадам Барбанчикова. Она залихватски превращается в генерала Чарноту, то время как легкая театральная шутка о воображаемых персонажах превратится в важнейшую тему спектакля – в «красноречивого вестового Крапилина», личный кошмар<sup>49</sup> генерала Романа Хлудова.

В мировой драматургии у обоих «воображаемых» персонажей «Бега» есть свои литературные связи: мадам Барбанчикова несомненно состоит в родстве с целым

---

<sup>48</sup> Так же как потом Пилат будет мечтать довести до конца прерванный разговор с Иешуа.

<sup>49</sup> Любопытно, что идея личного кошмара как наказания вернется потом и в прозе – в «Мастере и Маргарите», и там она будет актуализирована совершенно драматургическим путем, через персонаж. Про наказание задушившей своего ребенка Фриды читатель узнает таким образом: «К ней камеристка приставлена на ночь, подкладывает ей каждое утро на ночной столик голубой с каемочкой платок». Булгаков именно через Фриду и ее личный кошмар в виде камеристки будет разрабатывать тему о справедливости и милосердии – красную нить русской литературы, от Пушкина до Довлатова, – и таким образом докажет, что навык владения «правой и левой рукой пианиста», свободный переход от драматургической к прозаической форме и наоборот – как повторенные в детстве гаммы – дают свободу настоящего мастерства.



рядом героев и героинь изящных комедий переодевания (эту связь Булгаков закрепит сам в долгом и продуктивном творческом диалоге с Мольером – в «Кабале святош» (1929), «Полоумном Журдене» (1932) и «Жизни г-на де Мольера» (1933) – двух пьесах и романе опубликованных и поставленных в СССР соответственно в 1936, 1965 и 1962 годах<sup>50</sup>). В то время как образ «красноречивого вестового» Крапилина может быть вписан в галерею театральных призраков и привидений, созданных признанными театральными мастерами – от Шекспира до Стриндберга.

Сон у Булгакова многофункционален в любом тексте. Но в «Беге» есть отдельная дихотомическая прямая: сон ужасный – и сон прекрасный. Если вестовой Крапилин – это кошмар, то финальный сон героев – снег и Караванная – прекрасный сон, волшебная мечта. «Увидеть Караванную и снег» – это некий абсолют России, ее идеал, утопия, возможно также «существующая исключительно <в нашем> воображении» (Булгаков 2004с, 471). Белый снег, который «пройдет и занесет наши следы» (там же, 691), противопоставлен в «Беге» «черным мешкам» и «зною» (там же).

И здесь Булгаков вернется к важнейшей своей идее о России, которую он когда-то в «Днях Турбиных» выразил при помощи неромантического ломберного столика. Теперь, в «Беге» трижды романтический Голубков выразит ту же самую мысль, используя хрестоматийный символ России – снег: «Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь, забудь! Пройдет месяц, мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег, и наши следы заметет» (там же) – то есть все будет как было, все вернется на свои места.

И здесь открывается вариативность смыслов – о том, что мечту нельзя уничтожить, если она недостижима или тогда, когда она существует только в воображении – как у Георгия Иванова:

Россия – счастье. Россия – свет  
А может быть, России просто нет.  
И над Невой закат не догорал,  
И Пушкин на снегу не умирал,  
И нет ни Петербурга, ни Кремля –  
одни снега, снега, поля, поля... (Иванов 1994а, 299).

---

<sup>50</sup> Сценическая судьба пьесы «Кабала Святош» заслуживает отдельного, подробного и комплексного исследования – ее последующие постановки не только вошли в историю, но и составили славу советского и русского театра. В то время как литературный жанр «Жизни г-на де Мольера» имеет своих блестящих продолжателей в современной русской литературе – достаточно назвать Павла Басинского с серией книг о Льве Толстом, творчески осмысленные биографии Маяковского (Дмитрий Быков) и Есенина (Захар Прилепин).

Множественность исследований снов в творчестве Булгакова должна навести на мысль, что эта тема исключительно благодатна для интерпретаций. Рискнем предложить еще одну: сон в Беге – это еще и далекая от реальности мечта, такая как исток русской духовной культуры Константинополь и центр светской дворянской культуры Париж. Русская эмиграция медленно расселялась по всей Европе, по всему миру, но Булгаков выбрал для бега своих героев только два места назначения – Константинополь и Париж – не только потому что это были крупнейшие центры эмиграции (это было бы слишком просто для такого автора как Михаил Афанасьевич). Бег героев, конечно же, был направлен в Константинополь как в город, «существующий исключительно в воображении» православных христиан. Не только «православие, самодержавие и народность», но почти все религиозные концепции православия вырастают из Константинополя, который издавна, из заснеженных полей России, продолжает видеться как град небесный, как прекрасная и несбыточная мечта (и «щит на вратах Царьграда»).

Есть прямая логика в том, чтобы бежать туда, откуда все началось, тогда, когда нынешняя жизнь разрушена. Царьград, Константинополь – это как бы зерно, из которого вырастает не только русское православие, но и письменность, литература, культура. Этот город остается далекой мечтой все то время, пока Россия в пожарах, усобицах и «разорениях рязанских» ищет и находит эффективный способ защиты и сохранения собственной национальной идентичности в тезисе о том, что нельзя уничтожить культуру, построенную на концепции нематериальности – т.е. на идее о том, что самое главное нельзя никоим образом ни сжечь, ни разорить, ни разрушить. В качестве побочного эффекта на все ценное для русской культуры распространился концепция нематериальности – в том числе и на Константинополь.

Если вдуматься, этот город называется в литературной России не так, как его называют его обитатели<sup>51</sup>. «Царьград» – отчасти благодаря Пушкину – не исчезал из оборота вплоть до 19 века. Герои пьесы бегут в Константинополь и находят – к своему глубокому удивлению – Стамбул. Никакой православной колыбели, исключительно мусульманский город. Их изумление так велико, что читателю невольно начинает

---

<sup>51</sup> Формально город после его захвата турками и переноса туда столицы империи не переименовывался: для турок он как был, так и оставался Истанбул, а для греков – Константинополь (в обиходе просто греч. ἡ Πόλις). В Османской империи использовались оба этих названия города – ср. Nesipoglu, Gülru (2010, 28).

казаться, что русское массовое сознание так и не смогло бы зафиксировать факт исчезновения Константинополя, если бы русская эмиграция первой волны физически не оказалась бы в Стамбуле. Булгаков подводит своих героев вплотную к очевидному – к их общему неприятию простого факта, что история здесь также шла своим чередом, и вовсе не в направлении русской мечты.

Расправившись с мечтой русского православия, Булгаков уже как бы между делом разрушает еще одну иллюзию-мечту – Париж. Город, традиционно занимающий главное место в коллективном воображении русской аристократии и интеллигенции – Париж, представлен у Булгакова «крысыком» Корзухиным, лакеем Антуаном, и клошарами под мостом, с которыми пьет, тоскуя, генерал Чарнота, за несколько часов до этого разгуливавший по городу русской мечты в кальсонах:

КОРЗУХИН. Прости пожалуйста... мне кажется, что вы в кальсонах?

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

КОРЗУХИН. Вы... ты, генерал, так и по Парижу шли? По улицам...

ЧАРНОТА. Нет, по улице шел в штанах, а в передней у тебя снял. Что за дурацкий вопрос! (Булгаков 2004с, 538-539).

Так Булгаков разрушает все прежние мечты русской православной дворянской культуры, подталкивая их к чистому листу, к *tabula rasa*, к новой странице, к возможности увидеть главное там, где раньше горизонт заслоняли фантомные конструкции. Автор позволяет своим героям найти главную мечту – всю ту же Россию, ту самую нематериальную ее составляющую, которую никак нельзя разрушить, разорить или уничтожить.

Булгаков еще некоторое время продолжает правки (и в случае этой, неопубликованной при его жизни пьесы, текстологическая проблема становится аналогичной проблеме с редакциями пьесы «Белая Гвардия»/«Дни Турбиных»), но в данном случае особенно важен один из комментариев Гудковой о постепенном смягчении противоречий в характерах Серафимы и Голубкова, об их «идеализации»:

Можно предположить, что поэтизация героев, их большая «идеальность» ожидается под пером Булгакова с учетом изменившегося социального фона. Отметим также, что «будничность» автор убирает лишь в деталях, частностях, лексике, отнюдь не исправляя событийные узлы пьесы. Другими словами, пьеса как бы переадресовывается, входя в иной, нежели десятилетие назад общественно-литературный контекст (там же, 55).

Другими словами, Булгаков как бы готовит пьесу «на долгое хранение», очищает текст от лингвистических и бытовых маркеров конкретного времени.

В заключение темы остается добавить, что не только использование снов дает большой потенциальный заряд пьесе – как в литературном, там и в сценическом плане, но и анализ драматургических произведений по этому параметру представляется весьма продуктивным. Так, например, «восемь снов» Булгакова на уровне текста перекликаются с «Игрой снов» (1902) Стриндберга, и сравнение «Бега» с этой пьесой особенно интересно, поскольку открывает несколько неочевидных на первый взгляд связей. Попытка прямого сопоставления может показаться несколько спорной, поскольку «Игра снов» Стриндберга «ни тогда, ни много позже, вплоть до 1994 г.(!) не была переведена на русский язык» (Мацевич, 2014/4,18), и тем не менее современные скандинависты прослеживают связь драматургического наследия Стриндберга с театром Серебряного века – в первую очередь с лирической драмой «Незнакомка» Александра Блока. А. А. Мацевич, в частности, утверждает, что несмотря на то, что никаких оснований говорить о прямом влиянии нет (русский перевод «Игры снов», как уже было сказано, появился только в 1994 году, и Блок написал свою лирическую драму задолго до своего «погружения» в Стриндберга), тем не менее можно говорить о «духовном родстве» и «мировоззренческой близости» (там же).

Первоначально, в рукописи, Блок дал своей лирической драме название «Три видения». И хотя впоследствии он переименовал его на «Незнакомку», некую внутреннюю связь с подзаголовком булгаковского «Бега» здесь можно усмотреть. Наличие внутренних связей (подчеркнем, не прямых заимствований, а внутренней общности) между «снами» Булгакова и «видениями» Блока ставит под определенное сомнение принятые в булгаковедении выводы о преемственности драматургии Булгакова: выше были приведены развернутые цитаты из работ Я. С. Лурье, утверждавшего, что Булгаков был ближе к русской классике, чем к литературе Серебряного века и О. С. Бердяевой, прямо указывающей на то, что Булгаков намеренно отказался от опыта творческих течений рубежа XIX–XX вв. – обобщая исследования вопросов преемственности, Бердяева говорит о том, что Булгакова принято считать драматургом, «сохранившим традиции русской литературы от модернистских посягательств» (Бердяева 2004, 18). Безусловно, наличие общности пьес Булгакова и Блока не перечеркивает серьезных различий, также отмеченных выше, к которым следует прежде всего отнести наличие или отсутствие крепкого сюжета, но тем не менее указывает на то, что вопрос преемственности не столь однозначен.

Структурная схожесть «Игры снов» Стриндберга и булгаковского «Бега», а именно использование снов как сюжетообразующего стержня, хоть и находится за рамками данной работы, заявленной как исследование в области русскоязычной драматургии, в перспективе могла бы привести к постановке новой проблемы булгаковедения, а именно – к тому, чтобы рассматривать Булгакова-драматурга как автора Новой драмы, к которой традиционно причисляют Чехова, Стриндберга и других мировых драматургов (ср. Зингерман 1979), изменивших природу театрального конфликта, внесших заметный вклад в эволюцию способа драматургического письма и театра в целом.

## 2.6. «Бег» как пьеса-путешествие

Бессмертье – тихий, светлый брег;  
Наш путь – к нему стремленье.  
Покойся, кто свой кончил бег!..

Василий Жуковский

Если сны – это один из самых изученных мотивов произведений Булгакова, которые отдельные исследователи – в первую очередь В. В. Гудкова – определяют как новую форму в драматургии, то путь, перемещение в пространстве, заложенное в само название пьесы «Бег», в научной литературе фактически осталось не замеченным. Для данного исследования принципиально важен подход к «Бегу» как к путешествию.

Значимость пьесы настолько велика для сознания русской интеллигенции, что здесь, так же как и с информационным шумом в случае «Дней Турбиных», центральным стал не вопрос пути как драматургической структуры пьесы, а его цель, – т.е. потаенный смысл открытого булгаковского финала. Исследователей в большинстве своем занимает вопрос трактовки финальных реплик пьесы: «Снег на Караванной» и «мы вернемся и станет все как было». Доминирует ответ, предложенный И. Н. Соловьевой: «Практически прежнего места, куда можно было бы вернуться, не оставалось» (Соловьева 2007, 27).

Фактически признание того, что «Бег» – это путешествие совершили режиссеры А. А. Алов и В. Н. Наумов, которые не только вернули массовому зрителю «Бег» в форме фильма, но и совершили кропотливую и трудоемкую текстологическую работу (ср. Пааташвили 2005) в сотрудничестве с булгаковедами и вдовой писателя – Е. С.

Булгаковой. Алов и Наумов сняли фильм-путешествие, road movie, абсолютно сознательно, они были первыми, кто увидел «Бег» как соединение духовного и физического пути. В книге их воспоминаний и творческих дневников можно прочитать: «Бег начинается зимой у стен монастыря и завершается зимой скачкой всадников, вернувшихся из небытия в Россию» (Алова 2016, 75). Тем не менее выдвинутый тезис о том, что «Бег» – это *пьеса-путешествие* нуждается не только в подтверждении на примере кинематографа, но и доказательствах на филологическом уровне.

Идею пути Булгаков вводит в структуру пьесы по той же схеме, что и сны:

1) заглавие/подзаголовки – 2) «служебный текст» – 3) прямой отсыл в первых и заключительных репликах пьесы. Название пьесы и реплики предназначены для самой широкой аудитории. Эпиграф и описание места действия – это условно служебный текст, предназначенный для внутритеатральной работы. В эпиграфе все указывает на движение: в трех строчках – три слова, указывающих перемещение в пространстве: «путь», «стремленье», «бег». Несмотря на то, что эпиграф в драматургии может считаться элементом декоративным и необязательным, тем не менее эти три строчки Жуковского<sup>52</sup>: *Бессмертье – тихий, светлый брег/ Наш путь – к нему стремленье/ Покойся, кто свой кончил бег!* намертво «спаяны» с идеей пьесы, что особо подчеркивает В. В. Гудкова (1988, 49).

Идея дороги, движения, бега вводится с первых же реплик (именно эти реплики рассматривались в части о снах, теперь будет проведен их анализ с точки зрения модели пьесы-путешествия).

ГОЛУБКОВ (прислушиваясь к пению). Вы слышите, Серафима Владимировна? Я понял, у них внизу подземелье... В сущности, как странно все это! Вы знаете, временами мне начинает казаться, что я вижу сон, честное слово! *Вот уж месяц, как мы бежим с вами, Серафима Владимировна, по весям и городам, и чем дальше, тем непонятнее становится кругом...* (курсив мой – Н.О.)

СЕРАФИМА. Эти настроения опасны, Сергей Павлович. Берегитесь затосковать во время *скитаний* (Булгаков 2004с, 473).

Сны – как термин, как понятие – далее по тексту встречаются совсем не часто, в то время как глаголы движения буквально наполняют собой текст, ведь вся пьеса, собственно, об этом – о том сложном процессе, который снял с места огромный пласт самых разных людей и погнал их по «городам и весям».

---

<sup>52</sup> Речь идет о балладе «Певец в стане русских воинов» Василия Андреевича Жуковского, написанной в 1812 году.

Вот некоторые примеры (с выделенными курсивом глаголами движения):

Ваше высокопреосвященство, что же это вы тут богослужение устроили? *Дранать* надо! Корпус *идет* за нами по пятам, *ловит* нас! Нас Буденный к морю придушит! Вся армия *уходит*! В Крым *идем*! (там же, 483)

Серафима Владимировна, вы слышите? Белые *уезжают*. Нам надо *бежать*! (там же, 484)

Из Петербурга бежим, все *бежим* да *бежим*... Куда? К Роману Хлудову под крыло! Все Хлудов, Хлудов, Хлудов... Даже снится Хлудов! (Улыбается) Вот и удостоилась лицеизреть: *дорога*, и куда ни хватит глаз человеческий, все мешки да мешки!.. Зверюга! Шакал! (там же, 498).

Ты ошибаешься, солдат, я на Чонгарскую Гать *ходил* с музыкой и на Гати два раза ранен (там же, 500).

На бронепоезд "Офицер" передать, чтобы *прошел*, сколько может, по линии, и огонь, огонь! По Таганашу огонь, огонь! Пусть в землю втопчет на прощанье! Потом пусть рвет за собою *путь* и *уходит* в Севастополь! (там же).

Хлудов. Я в здравом уме, *приеду*, не бойтесь, *приеду*.

Голован. Слушаю. (Исчез.)

Хлудов. Ну, стало быть, она *плывет* туда, в Константинополь.

Голубков (слепо). Да, да, да, в Константинополь... Я все равно от вас не *отстану*. Вот огни, это огни в порту, смотрите. Возьмите меня в Константинополь.

Хлудов. О, черт, черт, черт...

Голубков. Хлудов, *едem* скорее! (там же, 516).

Можно брать фактически любую реплику из любой части пьесы и на лингвистическом уровне анализировать способ движения, ибо все эти люди, такие разные, непрерывно движутся. Кто-то из них действует и сам определяет способ своего движения (как красные и белые войска), кто-то бежит (как приват-доцент с Серафимой), кто-то регулирует и направляет это движение, иногда создавая узкое бутылочной горлышко на пути потока (как Хлудов), но все они в целом – огромная движущаяся масса разных людей, подхваченная гигантской волной. Их постоянное движение в пьесе, их бег является объективным фактом: он зафиксирован в названии, подтвержден в эпиграфе, описан лексически – как на уровне ремарок, так и в тексте реплик. Все эти люди проходят свой путь – и в физическом, и в философском смысле.

В Великую отечественную войну, поднявшую и переместившую с места на место еще больше людей, тема пути и дороги масштабно отразится и в литературе, и в фольклоре – солдаты будут петь народную песню «Эх, дороги», а поэты писать «Ты, помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» (Симонов 1941). И снова огромная волна погонит людей «по городам и весям», сдвинет тектонические пласты всей жизни.

Творчество Булгакова, как неоднократно подчеркивали самые разные исследователи, прочно врастает корнями в русскую литературу, где «Путешествия», написанные Карамзиным, Фонвизиным, Радищевым положили начало весьма специфическому

литературному жанру, а, точнее, согласно С. Дикинсон, сразу несколькими смежными жанрами (Dickinson 2006).

Только наличием такой установившейся модели путешествия в литературе можно объяснить почти полное отсутствие научного анализа пути как структурного элемента пьесы «Бег». Те немногочисленные исследователи, которые взялись анализировать путь и путешествие в пьесе «Бег», не всегда даже соглашались, что в драматургический каркас здесь встроены путь и дорога, что главный сюжет пьесы это то, как люди, еще вчера имевшие свое место в стране и в жизни, вдруг оказались беженцами. Булгаков же определяет статус своих главных героев в заглавной сцене:

БАЕВ А эти кто такие? Ты же говорил, что в монастыре ни одной души посторонней нету!  
ПАИСИЙ Беженцы они, беженцы (там же, 475).

Есть метафорические и не метафорические путешествия, мысленные и действительные, у Булгакова мы найдем разные типы, но в «Беге» путешествие не метафорическое, а конкретное перемещение в пространстве, что идет вразрез с убеждением О. А. Казьминой (2009), которая в своей диссертации «Драматургический сюжет М.А. Булгакова: пространство и время в пьесах “Зойкина квартира”, “Бег”, “Блаженство”» настаивает на том, что мотив бегства не предполагает наличия «векторного» хронотопа (Казьмина 2009,17) – такого как путешествие, дорога. Сказанное безусловно верно для пьес «Зойкина квартира» и «Блаженство», но пьеса «Бег» едва ли может попасть в данную парадигму – хотя бы по той причине, что физическое перемещение в пространстве в пьесе «Бег» объективно присутствует.

И действительно, та же О. А. Казьмина в недавно опубликованной статье, посвященной непосредственно «Бегу», отмечает, в частности что «в “Беге” можно выделить три локуса, с условными названиями Россия, Крым, не-Россия» (Казьмина 2019, 103). Перемещение из одного локуса в другой, согласно автору, определяет не только характер действия, но и способ взаимодействия с реальностью:

Пространство Крыма оказывается зеркальным отражением спасения, обманкой, миражом, где постоянно происходит подмена сущностей, герои также вынуждены играть навязанные им роли. Кроме того, указания на температурные оппозиции, природные явления и светила в небе, физические и моральные состояния героев указывают на то, что Крым в булгаковском «Беге» – враждебный топос (там же).



Казьмина анализирует текст «Бега», основываясь на трудах тартуско-московской семиотической школы, в первую очередь, В. Н. Топорова (1983), ставя в фокус исследования пространственно-временные локусы пьесы. Такой подход, хоть и не является прямым подтверждением тезиса о том, что «Бег» – это пьеса-путешествие, тем не менее может предоставить ряд полезных наблюдений о взаимодействии героев с пространственно-временными локусами, если принять таковое как основную характеристику пути и путешествия. В частности, Казьмина отмечает особую роль железнодорожной станции как перекрестка дорог, как временную (и трагичную) остановку в пути:

Еще одним «переходным» локусом в крымских снах является железнодорожная станция на севере Крыма. С ней связаны надежды героев на избавление от страданий, поскольку здесь расположен штаб генерала Хлудова – персонифицированного, живого символа спасения. Но дорога к нему, вопреки ожиданиям героев, оказывается «мертвой»: «Серафима. Из Петербурга бежим. Все бежим, да бежим! Куда? К Хлудову под крыло! Даже снится: Хлудов... Вот и удостоились лицезреть. Дорога и, куда не хватит глаз человеческий, все мешки да мешки!» (Казьмина 2019, 106).

«Железнодорожные» мотивы «Бега» отмечает Е. А. Яблоков в статье «Железный путь к площади Согласия» (2005), утверждая, что столкновение «бегущих» – будь то убегающие от большевиков интеллигенты и дворяне, или сражающиеся белые и красные – неизбежно, и не сулит ни победы, ни поражения ни одному из участников движения. Автор утверждает, что один из основных принципов, обуславливающих структуру булгаковского художественного мира, – это идея «тождества противоположностей»; поэтому персонажи-антагонисты здесь чаще всего «равноценны» и «равносильны» – отношения между ними напоминают модель гражданской войны, в которой одержать «истинную» победу невозможно, ибо воюющие – части единого национального «организма», принадлежат к одному народу (ср. Яблоков 2005, 103).

Вопрос об «истиной» победе, поднятый Яблоковым, представляется центральным вопросом пьесы, что подтверждается в финальных репликах пьесы: «Куда, зачем мы бежали?» (Булгаков 2004с, 691). Ответ на него дает сам Булгаков устами своего альтер эго Голубкова: «мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег и наши следы заметет» (там же). То есть прийти к правильному ответу на поставленный вопрос герои могут только пройдя тяжелый путь скитаний. По утверждению Казьминой, по-

настоящему ценить Россию «герои начинают лишь за ее пределами, и вдали от Родины пространство России становится для них “потерянным раем”» (Казьмина 2019, 108).

Принципиально важным представляется не только вопрос о том, *куда* направлен «Бег», но и *откуда*. Для ответа на поставленный вопрос необходимо вернуться к авторской мотивации, подробно рассмотренной в применении к пьесе «Белая гвардия»/«Дни Турбиных», и едва затронутой по отношению к «Бегу». В первую очередь, по замечанию А. М. Смелянского «тема, начатая в первом романе и “Днях Турбиных” требовала какого-то художественного разрешения и завершения» (Смелянский 1989, 159). Но можно предположить, что кроме творческой задачи существовала и внутренняя необходимость самого Булгакова выйти из атмосферы развязанной вокруг него политической и социальной травли, покинуть координаты «булгаковщины» и «подбулгачников», и погрузиться в воображаемый мир созданных им героев. В таком случае «Бег» можно рассматривать еще и как побег автора из реальности, внутреннюю эмиграцию. Такой выход из враждебной ситуации часто оказывается характерен для писателя-творца и особенно глубоко проявляется в лоне русской литературы (ср. Salmon 2015, 24-25, 30).

Действительно, если принять то, как изменилась ситуация Булгакова с начала подготовки первой пьесы (когда радость от встречи с единомышленниками, точного попадания в собственные эстетические категории, характерная для начала работы Михаила Афанасьевича во МХАТе сменилась тоской, вызванной враждебностью критиков, политиков и коллег по литературному цеху), то вполне понятным становится не только желание уйти во внутреннюю эмиграцию, но и отправиться в воображаемое путешествие, прожить альтернативную версию собственной жизни. М. А. Бахтин в заключении своей знаменитой работы «Формы времени и хронотопа в романе» пишет, что автор «может изображать временно-пространственный мир с его событиями как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его» (Бахтин 1986, 228). Приняв во внимание выводы Бахтина, можно предположить, что при написании «Бега» Булгаков не только отправлял героев в путешествие, развивая тему «крестного пути интеллигенции, связавшей свою судьбу с “белой идеей”» (Смелянский 1989, 159), но и отправлялся в путешествие сам, рассматривая, проживая и отрабатывая такой вариант своей жизни, в которой он сам, как его брат

Николай Булгаков и другие близкие ему люди, был подхвачен вихрем событий гражданской войны и вынесен за пределы родины.

Л. В. Тильга в своей работе «Поэтика драмы рубежа 1920-х-1930-х годов и мотив самоубийства. М. А. Булгаков. “Бег”. Н. Р. Эрдман. “Самоубийца”. Опыт контекстуального анализа» (1995) признает мотив пути и путешествия как принципиально важный для структуры всей пьесы «Бег», но ее работа ограничивается линией одного только персонажа – Хлудова. Ее исследование логически приводит к выводу: пьеса «Бег» – это путь, но этот путь для Хлудова заканчивается самоубийством.

Здесь приходится вновь возвращаться к текстологической проблеме, которая была рассмотрена применительно к пьесе «Дни Турбиных» и едва намечена в вопросе «Бега». Все дело в том, что в попытке спасти пьесу и попытаться выпустить ее во МХАТе еще в 1928 и 1929 годах было сделано несколько изменений, и уже после окончательного запрещения пьесы в 1929-ом Булгаков снова правил текст. Таким образом пьеса «Бег» также существует в нескольких редакциях, в которых больше всего разнится конец Хлудова: в финальной редакции Хлудов возвращается в Россию, в то время как Тильга рассматривает ту редакцию, в которой Хлудов заканчивает жизнь самоубийством.

Вполне возможно, что разные редакции обеих пьес Булгакова – «Белой гвардии»/«Дней Турбиных» и «Бега» – надо считать равноценными. Комиссия по творческому наследию в свое время признала наиболее аутентичным последний вариант «Бега», в которой Хлудов возвращается в Россию – к возмущению В. В. Гудковой, резко выступавшей против такого решения:

И наконец – четвертый вариант финала – тот, который опубликован. В нем все три центральных героя возвращается в Россию. Итак, из четырех известных нам вариантов окончания пьесы, три варианта включают самоубийство Хлудова, и лишь один – возвращение персонажа в Россию. Настойчивость, с которой автор возвращается к варианту с самоубийством, а также сохранившиеся документальные подтверждения осознанности именно этого выбора<sup>53</sup>, не оставляют сомнений в том, какой из вариантов должен быть признан соответствующим авторской воле. (Гудкова 1987, 58).

Наилучшим доказательством правоты комиссии о Булгаковском наследии является

---

<sup>53</sup> Здесь Гудкова делает ссылку на дневники Елены Сергеевны Булгаковой, чем ставит некоторым образом под сомнение собственную позицию – ведь именно Елена Сергеевна не только оставалась до самой своей смерти главным душеприказчиком Михаила Афанасьевича, но именно она была консультантом фильма Алова и Наумова «Бег», где в финале идея самоубийства была отброшена – безусловно совместным решением.

фильм Алова и Наумова, выбравших последний вариант и не проигравших. Именно их фильм, а следовательно, именно эта версия пьесы вошла в культурный контекст русского общества.

Тому, что именно такой финал дает максимальный импульс пьесе, производит самое большое впечатление на зрителя, можно найти определенное объяснение. После знаменитого XX съезда партии в 1956 году даже самой широкой публике становилось понятно, что пуля в висок, т.е. самоубийство в финале пьесы не так страшно, как подвалы НКВД. Поистине трагический конец – как тот, что у Мейерхольда. Упомянутый во второй главе разговор Всеволода Мейерхольда с Михаилом Чеховым («да, я понимаю, что меня ждет на Родине, но я должен вернуться») производит особенно сильное впечатление на тех, кто уже представляет себе страшную машину репрессий. Булгаков, создавая первые редакции в конце 20-х годов, оперировал одним объемом информации, последний вариант, созданный в страшном 1937-ом, давал уже совершенно другую отсылку, к совершенно другому коллективному опыту. Его Хлудов ищет избавления в мученичестве («Ответ едешь держать?» [Булгаков 2004с, 690] – спрашивает в финале у Хлудова Чарнота и сам же отвечает: «Душа суда требует» [там же, 691]).

Восприятие пьесы и, в частности, финала изменилось и после Великой отечественной – люди, прошедшие войну и имеющие представление о концлагерях, понимали, что сохранить в бою последнюю пулю, чтобы пустить ее себе в висок, могло стать не наказанием, а избавлением, выбор между долгими мучениями и быстрой смертью часто решался в пользу смерти.

Таким образом отказ от самоубийства Хлудова – это очень серьезный шаг для драматурга, оперирующего совсем другими категориями. И послевоенный зритель понимал позднего Булгакова с полуслова. Идущий на муки, в страшную неизвестность, Хлудов становился фигурой гораздо более объемной и трагической.

Персонажи «Бега» некоторое время бегут как тараканы – в разные стороны. О, эти кошмарные тараканы! Как настойчиво Булгаков возвращается к ним в тексте «Бега»! Тараканьи бега как форма досуга и заработка, тараканы в страшных снах Хлудова, тараканий бег – как сквозная метафора всей пьесы. Конечная точка пути на самом деле не важна: Северная Таврия, Чонгар, Перекоп, Таганаш, Симферополь, Севастополь, Константинополь, Париж – герои бегут, бегут, то останавливаясь, то возвращаясь.

Бег персонажей пьесы Булгакова не может быть описан простейшим перемещением из точки А в точку Б. Литературное путешествие, которое Булгаков перенес в драматургию, растет из того же корня, что и паломничество Чайльд Гарольда – цель героя расширить свои горизонты не в физическом, а в метафизическом смысле. Герои «Бега» ищут новых себя в новой реальности и новый взгляд на вещи.

Дорога дает возможность персонажам меняться, изменять свой внутренний мир. В пути герои лишаются своих привычек и ритуалов, они вынуждены считаться с новыми правилами, смотреть на мир другими глазами, что и создает идеальные предлагаемые обстоятельства для любой театральной пьесы, то есть позволяет драматургу поместить героя в такую ситуацию, в которой внутренние изменения протагониста и других персонажей будут оправданными (ср. Осис 2016, 124, 130) – такой тип драматической структуры можно назвать *road drama* или *пьеса-путешествие* и заслуга разработки такой драматургической модели в русской литературе принадлежит Михаилу Булгакову.

Секрет совершенства произведений Булгакова состоит в том, что ему удалось органично сочетать в них смелое новаторство и следование классической традиции. По справедливому замечанию В. И. Немцева (1991, 7), Булгаков «напомнил нам то, что занимало лучшую русскую литературу XIX века и напомнил на остро современном материале».

Бесконечное движение, долгая дорога героев «Бега» должна привести их к тому, чтобы найти в конце пути волшебную дверь в свой «вечный дом», но только в сказках герои находят сокровище в конце пути. В Булгаковской пьесе разрушительная сила истории приводит к краху коллективных снов целой цивилизации. Бег не высвобождает их мечты, но разрушает тяжелые сны, сны-иллюзии. Разрушив таким образом все, что принадлежало старой цивилизации вместе с ее мечтами, автор подводит своих героев заявленному в эпиграфе – о том что жизнь есть «путь» и «стремление», тот, «кто свой кончил бег», т.е. остановился в своем движении, может только «покоиться».

## ГЛАВА 3. Театральный канон и его ломка. От Булгакова – к современной драматургии

### 3.1. Условия применения новаторских драматургических моделей на театре

Для того, чтобы реализовать в театре то новое, что предлагал Булгаков в драматургии, было необходимо не только чтобы его пьесы были разрешены цензурой, но и чтобы следующие линии развития пришли к одной точке: а) эволюция драматургии как рода литературы, б) вопрос зрительских ожиданий и в) техническое развитие. Эти процессы протекают с разной скоростью, часто неравномерно и несимметрично, и имеют непосредственное отношение к возможностям реализации трех выделенных драматургических моделей: снов-на сцене, пьесы-путешествия и использования в драматургии языка кино.

Речь идет о внутренних процессах драматургии (наиболее жестко кодифицированного из всех родов литературы), возможностях театрального механизма в целом и об общественных отношениях – в том числе, о готовности широкой зрительской аудитории воспринимать и эмоционально откликаться на художественное произведение, помещенное в новую форму. Вспышка нового театрального мышления в современной русской драматургии, в том числе и применение инновативных моделей, разработанных Булгаковым, была подготовлена целым комплексом факторов и, по сути, не является резким скачком, но результатом эволюции драматургии, театра и общества.

Реализация на сцене новаторских идей драматурга может оказаться задачей как возможной, так и непосильной для театра. Речь идет не только о технической или механической стороне дела, но и «созревании» всего комплексного творческого механизма.

а) эволюция драматургии как рода литературы. Драматургия строилась и развивалась по жестким законам и почти все время своего существования являлась чрезвычайно традиционным жанром (Дживелегов, Бояджиев 1941, 17). Театральные пьесы создавались для того, чтобы быть поставленными на сцене, а театральная реальность имеет свои законы, которым пьеса должна соответствовать<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Соответствие драматургии определенному типу театра, можно проиллюстрировать на примере «Чайки» Чехова, которая не годилась для актерского театра, но стала точкой отсчета для театра режиссерского – и это подтверждает сложная судьба чеховских пьес на итальянских подмостках (ср. Radice 1976, 151-158).

Ключевые правила драматургии были сформулированы еще Аристотелем, в его знаменитой «Поэтике», представляющей собой теоретическое обобщение художественного опыта древнегреческого искусства в период его наивысшего расцвета. Законы, сформулированные Аристотелем, – пишет А. А. Аникст в «Теории драмы от Аристотеля до Лессинга», – не только явились «основой всего последующего развития драмы и драматического искусства» (Аникст 1967, 21) но и до сих пор сохраняют «значение формы и образца» (там же). Аристотель говорит о том, что произведение должно быть творческим воспроизведением действительности. Рамки трагедии определяются содержанием, которое должно получить полное, ясное и логическое раскрытие в действии. Именно это Аристотель и называется единством действия (Аристотель, 1965, 120).

Исходя из сложившейся драматургической практики античного театра, Аристотель указывал, что «трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие вокруг одного дня или лишь немного выйти из этих границ» (Аникст 1967, 32). «Теория драмы очень на долгое время сделала это утверждение неперемнным условием фабулы, чего автор “Поэтики” отнюдь не предполагал, так как и не предполагал единства места», – утверждает Аникст (там же).

«Правило триединства» как свод жестких драматургических законов было окончательно оформлено только в период классицизма. Как писал Никола Депрео Буало в своем трактате *L'art poétique*:

Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli  
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Одно событие, вместившееся в сутки,  
В едином месте пусть на сцене протечет (Буало 1957, 55).

Буало подтвердил таким образом, что французский классицизм окончательно сместил акцент, сделанный Аристотелем на единстве действия, и, приравняв по важности единство времени и места единству действия, закрепил таким образом все три театральные правила в качестве основных законов драматургии.

При этом следует особо отметить единство места – ведь именно оно препятствует изображению перемещения в пространстве на сцене, применению монтажа. По утверждению А. А. Аникста (1967, 19), единство места не было «идейным»

ограничением, оно было продиктовано структурными особенностями театра до развития технических возможностей сцены.

б). вопрос зрительских ожиданий.

Существование театрального канона вообще и, в первую очередь, правила “триединства”, сформулированного в эпоху классицизма, согласно Е. В. Сальниковой, было не просто попыткой зафиксировать профессиональные правила, но универсальным и действующим на всем историческом протяжении способом защиты театрального организма.

Классицизм не случайно создает своего рода щит от творческого кризиса и заодно от капризов моды с помощью эстетического канона, аналогичного религиозному. Формируется жанровая драматургия и система амплуа, где все творческие порывы сочинителя и исполнителя должны быть вписаны в определенные рамки (Сальникова 2013, 490).

Сальникова в первую очередь связывает канон со зрительскими ожиданиями, с продаваемостью зрелища и его востребованностью, но при этом отмечает, что «от Корнеля и Мольера до Гордона Крэга и Мейерхольда театральное творчество сопряжено с внутренними кризисами и кризисными отношениями с аудиторией» (Сальникова 2013, 490). Концепция неизбежности кризисных отношений с аудиторией очень важна для понимания всей сложности ломки канона в театре, но также добавляет важный элемент к рассмотренной во второй главе проблеме творческого треугольника Мейерхольд – Станиславский – Булгаков: не принимая эстетику Мейерхольда так же как и публика, к которой он хотел обращаться, Булгаков вынужден был принять канон гораздо более жесткой театральной формы МХАТа, «отрезая, как ящерица хвост» (по его собственному выражению) одно за другим свои новаторства в драме. Станиславский хотел видеть на подмостках МХАТа новую пьесу, отражавшую современную ему действительность, но не воспринимал новаторство молодого автора, относя его на счет профессионального неумения, а Мейерхольд, ломая театральный канон, шел на конфликт с публикой традиционного театра – т.е. с теми, кого представлял Булгаков, с дореволюционными дворянством и интеллигенцией. А ведь именно к ним ему и хотелось обращаться – что он и подтверждал, осаждая Булгакова просьбами предоставить ему пьесы.

Итак, театральное восприятие любого драматургического новаторства – т.е. отхода от того эстетического канона, о котором говорит Сальникова, чревато в первую очередь



конфликтом с публикой, которая чаще всего и является целевой аудиторией творца-новатора.

в) техническое развитие.

Структурные особенности театра и развитие технических возможностей сцены на протяжении долгого времени являлись объективным ограничением для ломки драматургического канона (Аникст 1967, 19), но по мере ускорения научно-технического прогресса, особенно заметного в XX веке, ситуация стала меняться.

Развитие науки и применение ее достижений на сцене обогатило театр новыми выразительными средствами. Но здесь важно отметить, что новое достижение науки или техники не всегда появляется в театре мгновенно, а для творческого использования конкретного технического элемента часто нужно время. Например, для изображения движения на сцене оказалось принципиальным применение поворотного круга, изобретенного еще в середине XVIII века в Японии для театра Кабуки (ср. Редько 1989, 627-623), и впервые примененного на европейской сцене в самом конце XIX века, в «Резиденц-театре» Мюнхена (Савина 2010, 97). Однако примененная конструкция предполагала и сегментарную установку декораций, что делало невозможным использование глубокой перспективы. Добиться эффекта глубокой перспективы на круге удалось К. С. Станиславскому и М. Рейнхардту за счёт установки декораций не на отдельных сегментах, а на круге в целом (там же). В описании постановки оперы «Севильский цирюльник», осуществлённой в Оперном театре им. Станиславского в 1933 году, отмечено:

[Поворотный] круг определил ритм, „подтолкнул“ и ускорил действие [...]. Круг определил строй сценического существования артистов, обусловил воздушность их перемещений, быстроту реакций, легкость принятия решений, готовность к моментальному переходу из обороны в наступление — и из наступления в оборону. Круг сделал подвижным и „музыкальнопроницаемым“ традиционный сценический павильон, подробно обставленный Станиславским (Смирина 2006, 6.06).

Таким образом можно сказать, что между техническим изобретением и его эффективным применением в театральном искусстве часто пролегает некоторая временная дистанция. Даже использование отдельного технического элемента на сцене и реализацию принципиально новой творческой задачи разделяет время, необходимое для созревания творческой мысли. Это можно отнести и к применению любых технических элементов (как например, светохудожественных решений, спецэффектов, звукового оформления), которые развивались в театре неравномерно и несимметрично.

Например, театральная машинерия имеет долгую историю, сравнимую с историей самого театра (ср. *Deus ex machina* – ставшую тем механическим приемом, который дал название определенному типу драматургической развязки сюжета), в то время, как остальные направления начали активно развиваться только в XX веке, но делали это со стремительной быстротой.

Постепенно оформлявшиеся и входившие в обиход театральные профессии – такие как художник по свету, инженер по звуку, и т.д. – открыли новые, ранее невиданные горизонты для творческой фантазии режиссеров и драматургов. Натуралистическая статичная декорация, то что Л. Н. Толстой называл «пыльными картонами»<sup>55</sup> на протяжении всего XX века постепенно уступала место театру, оснащенному огромным арсеналом технических средств. И чрезвычайно важную роль в этом процессе сыграло взаимодействие театра и кино.

### **3.2. Кинофикация театра**

Термин «кинофикация» была предложен А. И. Пиотровским на волне всеобщего интереса к тем новым возможностям, которые открывало кино. Пиотровский считал, что кинематограф может «творчески преобразить внешний мир, полностью сохраняя реальное его качество» (Пиотровский 1929, 5-6) и подразумевал под кинофикацией постепенное внедрение кино во все виды искусств, в том числе в театр.

В 20-е годы XX века, в тот момент, когда Булгаков вводил в свое творчество элементы кино, границы влияния кино и театра еще только определялись, и свежеизобретенный язык кино был бесценной кладовой, из которой чуткие художники могли черпать не только вдохновение, но и новые приемы и средства. В данной работе влияние кино на драматургический язык Булгакова рассматривалось как сугубо позитивное, что в целом было очень характерно для настроений всей эпохи 20-х, и акцент на взаимоотношениях Мейерхольда и Булгакова был сделан именно потому, что Мейерхольд олицетворял процесс кинофикации театра в 20-е: «кино многое дало театру в смысле обретения способов осознания действительности, и Мейерхольд тут был

---

<sup>55</sup> Вот как описывает театр эпохи наполеоновских войн Лев Николаевич Толстой: «На сцене были доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. [...] Она <Наташа Ростова> видела только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин» (Толстой 1968, 700).

ключевой фигурой» (Матвиенко 2010, 26). Мейерхольд утверждал, что «театр мобилизует все доступные ему средства для достижения наиболее агитационного воздействия на зрителя» (Мейерхольд 1923, 51), но отношения театра и кино, начиная с появления последнего, были на самом деле сложной историей взаимного отталкивания и притяжения, любви и ненависти.

Кинематограф в том виде, в каком застали его 1920-е, привлекал левых режиссеров<sup>56</sup> новизной формы и агрессивностью по отношению к старому искусству. Художники, остро чувствовавшие современность, видели в кино новую область не примененных еще средств воздействия, возможность рождения искусства, революционного по сути и форме.

Балансирование на границе театра было в принципе привлекательно для русского авангарда двадцатых годов. Речь идет не только о заимствовании у других видов искусства театрально-выразительных средств. Одной из центральных задач авангарда было создание нового театрального языка, созвучного эпохе, и новой фразеологии – нового способа соединения театральных знаков (Сергеев 2008, 135).

Важнейшими для самоопределения кино и его обособления от театра стали уже упоминавшиеся теоретические работы ученых-формалистов Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума. Противоположную природу условности театра и кино подчеркнул Тынянов в статье «Кино – Слово – Музыка» (1924), писавший «кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на элементы [...] Театр строится на цельном, неразложенном слове» (Тынянов 1977, 321-322). Это можно соотнести с драматургическим требованием единства действия Аристотеля. Пиотровский, обобщая свой почти десятилетний опыт кинофикации театра в работе над массовыми зрелищами в ТРАМе и над экспрессионистскими пьесами в БДТ, утверждал, что раньше, до появления кино, «художник был связан однолинейностью последовательного развития» (Пиотровский 1929, 13), в то время как на излете 20-х, благодаря методам и языку кино, художник мог обновить любое из искусств.

Пиотровский выделял три главных свойства кино: фотогения, динамизм и монтаж. В применении к драматургическому письму Булгакова в данной работе речь шла

---

<sup>56</sup> Кино увлекались не только «левые» – Владимир Иванович Немирович-Данченко всерьез думал о том, чтобы кинофицировать «Воскресенье» Толстого. Эта затея не состоялась, но к мыслям о кино Немирович вернулся во время своей длительной командировки в Голливуд, откуда он писал Луначарскому: «Здесь я многому научился для себя, но для самой кинематографической индустрии не сделал ровно ничего. [...] А жаль: какое могущественное явление кино!» (Немирович-Данченко 1979, 356).

преимущественным образом о монтаже, и действительно, «авангардистский натиск 20-х понуждал называть кинофикацией все, что в театре походило на монтаж или крупный план» (Матвиенко 2010, 26).

С появлением кино театр не мог не испытывать на себе влияния нового искусства. Новые технические приемы на сцене: свет, звук, появление экрана и экранных надписей, и конечно же техника актерской игры – все это претерпело огромные изменения.

И хотя применение киноязыка в театре до сих пор остается чрезвычайно важным элементом для расширения диапазона театральных средств, тем не менее кино, дававшее большую натуралистичность, подтолкнуло театр к погоне за «натуральной условностью». Современный театр, стремящийся имитировать кинематографическую «достоверность», приглашает задуматься о целесообразности кинофикации театра.

До сих пор актуальным остается в современной науке вопрос, какой из путей развития кинофикации театра является наиболее продуктивным: синтез двух искусств, как следует из названия работы А. В. Февральского «Мейерхольд и кино: Пути к синтезу» (1978) или освоение театром отдельных приемов кино с целью расширения эстетического пространства, поскольку, по мнению М. И. Брашинского (1992, 42), «кинофикация на синтез кино и театра никогда не претендовала».

Действительно, на сегодняшний день становится очевидно, что театр, стремясь к реалистичности «как в кино», редко выигрывает в художественном плане, и в то же время тот тип театра, который, усвоив элементы кино, органично использует их на своей территории, способен предъявить публике и критикам серьезные художественные высказывания. К этому следует добавить, что кино, развиваясь на своем начальном этапе в ситуации определенного антагонизма по отношению к театру, подтолкнуло театр к отстаиванию своих границ и поискам постоянного обновления своего собственного языка.

### **3.3. Булгаков и советский театр 30-х – 80-х годов**

В комплексе процессов, влияющих на возможность реализации новаторских творческих идей в драматургии и театре, немаловажными являются и общественно-политические отношения. Более того, в некоторых случаях они оказываются

решающими, как это часто происходило с пьесами Булгакова. Приведенное описание не претендует на исчерпывающую полноту, но призвано обозначить основные тенденции каждого десятилетия и проиллюстрировать их наиболее характерными примерами.

Политическая травля, начавшаяся сразу после выпуска спектакля «Дни Турбиных» (1926) и обострившаяся при подготовке «Бега» (1928), отразилась не только на авторе пьес, но и на театральном сообществе МХАТа. А. М. Смелянский (1989, 162) констатирует, что постановка «Бега» была остановлена не только по цензурным причинам, но и потому что «еще раз выдержать то, что выдержал театр после “Турбиных”, соглашались далеко не все». Жестокое неприятие Булгакова-драматурга, ставило под удар и Художественный театр.

В 30-е годы, последнее десятилетие своей жизни, Булгаков был обречен на полное молчание: его произведения перестали печатать, пьесы изымались из репертуара театров. Были запрещены к постановке пьесы «Бег», «Зойкина квартира», «Багровый остров». После того, как доведенный до отчаяния автор обратился к Сталину, он получил возможность работать во МХАТе – но уже не в качестве драматурга. По заказу Максима Горького Булгаков пишет роман “Жизнь г-на де Мольера”<sup>57</sup> (1933/62), но роман в печать не выходит<sup>58</sup>. Спектакль по пьесе “Кабала Святош”, посвященной Мольеру, после шести лет репетиций, борьбы за разрешение на постановку и переделок по требованию цензуры, был выпущен в 1936 году, прошел всего один раз и был немедленно снят после разгромной передовицы в “Правде”. После этого Булгаков ушел из МХАТа, работал как либретист в Большом театре. Для Вахтанговского театра Михаил Афанасьевич написал пьесу об А. С. Пушкине под названием “Последние дни”, пьеса была принята к постановке, но в январе 1937 года на постановку был наложен запрет (ср. Булгаков 1990, 680-689). Свои последние произведения – «Театральный роман» и «Мастер и Маргарита» – Булгаков писал без надежды на то, что они будут опубликованы. В культурном поле 30-х тем не менее оставался спектакль “Дни

---

<sup>57</sup> Название «Жизнь господина де Мольера», вероятно, было дано Е. С. Булгаковой при подготовке романа к публикации в альманахе «Литературная Москва» в 1956 году (издание не состоялось). В документах булгаковского архива и в авторских машинописных экземплярах роман назван «Мольер». Первое название написанной биографии было «Всадник де Мольер. Полное описание жизни Жана Батиста Поклэна де Мольера с присовокуплением некоторых размышлений о драматургии» (ср. Жирмунская 1990, 621-634).

<sup>58</sup> По воспоминаниям второй жены Булгакова, Горький устно позволил себе следующий комментарий романа о Мольере: «Что и говорить, конечно, талантливо. Но если мы будем печатать такие книги, нам, пожалуй, попадет...» (ср. Белозерская 1979, 25).

Турбиных”, возобновленный при личном содействии Сталина в 1931 году. Он прошел рекордное количество раз (всего состоялось 987 спектаклей, неизменно при полных аншлагах) и оставил заметный след:

Я говорила о тех «Турбиных» с историком МХАТа Инной Натановной Соловьевой, видевшей спектакль в ранней юности, еще до войны. Она рассказывала о том, как играл полковника Алексея Турбина Николай Хмелев: он был буквально пропитан близостью смерти и не хотел откладывать встречу с ней, как самую ответственную в жизни. В нем не было тревоги, он будто знал свою судьбу и, отправляя своих младших офицеров по домам, оставался в гимназии не ждать, пока вернется застава, а встретить смерть. Как говорила Инна Натановна: «Не знаю, так ли они играли на премьере в 1926-м году, но умение без тревоги ждать судьбы – после 37 года имело особый смысл и сформировало мое отношение ко многому» (Годер 2008, 8.04).

Спектакль сохранялся на сцене Художественного театра вплоть до июня 1941 года – до начала Великой Отечественной войны<sup>59</sup> и с переходом в следующее десятилетие транслируемый спектаклем посыл «умения без тревоги ждать судьбы» стал своеобразным камертоном и для страшных военных лет.

В 1940-м году Булгакова не стало, и уже в мае 1941-го МХАТ начинает репетировать булгаковские «Последние дни», наметив выпуск спектакля на осень того же года. Осуществлению планов помешала война, театр был эвакуирован, но осенью 1942 года вернулся в Москву:

В городе, только что отстоявшем свою жизнь, театр открыл сезон. Спектакли начинались на час раньше, чем в мирное время. Синие лампочки на уличных фонарях света не давали – они только указывали направление к театру. На каждом шагу раздавались просьбы о лишнем билетике. Сам факт возвращения и работы Художественного театра в Москву был наглядным залогом будущей победы (Смелянский 1989, 414).

Спектакль “Последние дни” (1943) стал первой посмертной постановкой Булгакова и последней режиссерской работой Владимира Ивановича Немировича-Данченко – он умер от сердечного удара на генеральной репетиции спектакля, так и не увидев премьеры. Тема Пушкина, его травли и трагического конца, казалось бы, шла вразрез с военными настроениями, но и этот спектакль попал в нерв эпохи. По желанию Булгакова он начинался и заканчивался пушкинскими строками «Буря мглою небо кроет», был пронизан пушкинскими и булгаковскими мотивами метели, «вселенского холода, пробирающего до костей, того, что “мир опустел”» (Смелянский 1989, 418). И если в «Днях Турбиных» пушкинские строки («Буря мглою...») поют на лихой

---

<sup>59</sup> В июне 1941-го театр был на гастролях в Минске и вся сценография была уничтожена в железнодорожном вагоне при бомбежке (ср. Смелянский 1989, 414).

солдатский мотив юнкера, распиливая парты) звучали как тема мирового катаклизма, то в пьесе о Пушкине этот мотив звучит в иной разработке: «из безначального хаоса извлечена гармония, найден заповедный путь» (там же, 416). Спектакль, созданный в трудные годы войны, в холодной и голодной Москве, прожил долгую и счастливую жизнь: 16 лет он не сходил со сцены и «на протяжении шестнадцати лет жизни на мхатовской сцене возникал финал, очишавший душу страхом и состраданием» (Смелянский 1989, 423). Но здесь необходимо, тем не менее, отметить одну важную вещь: драматургическая и театральная форма «Дней Турбиных» в последней редакции и «Последних дней» в общем и целом соответствует мхатовскому канону, поэтому говоря о большом зрительском успехе этих спектаклей, можно предположить, что он определялся не только глубокой разработкой темы, но и тем, что театр на этом материале применял уже апробированные приемы и техники, а публика получала такой продукт, который могла воспринять.

50-е годы принесли существенные изменения, начавшиеся со смертью Сталина в 1953 году. В это десятилетие именно с пьес, поставленных во МХАТе и прорвавших таким образом блокаду цензуры, началось возвращение Булгакова в отечественную литературу. Пьесы «Дни Турбиных» и «Последние дни» были изданы в 1955 издательством «Искусство». В 1957 году состоялась первая советская постановка пьесы «Бег» в Сталинградском театре. В 1959 «Бег» появился на столичных подмостках – пьеса поставлена в Ленинградском Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина Леонидом Вивьеном. В целом десятилетие проходит под знаком Хрущевской оттепели и характеризуется относительной либерализацией общественной жизни. Драматургия и театр стремятся расширить круг поднимаемых тем, в основном оставаясь при этом внутри привычной традиционной формы.

В 60-е годы, первую половину которых также принято относить к Хрущевской оттепели, появляются первые литературоведческие исследования по драматургии Булгакова в виде предисловия и комментариев к двум сборникам его пьес: «Пьесы» (1962) и «Драмы и комедии» (1965). П. А. Марков написал предисловие к первому сборнику, писатель В. А. Каверин – ко второму. Один из лучших мастеров послевоенного советского театра А. А. Гончаров выпускает «Бег» в 1967 году в Театре им. Ермоловой. В этом же десятилетии публикуются «Жизнь г-на де Мольера» (1962), «Театральный роман» (1965) и «Мастер и Маргарита» (1966/1967), хоть и в

существенном сокращении. Советский кинематограф в это десятилетие активно взаимодействует с мировым кино, в особенности с итальянским, плодотворно вбирая и реализуя новейшие творческие веяния. Флагманами театральной мысли становятся «Театр на Таганке» и «Современник» – именно им предстоит значительно расширить границы советского театрального канона в это и последующие два десятилетия.

В 1970 году «Бег» выходит на широкие экраны в виде крупномасштабной киноленты режиссеров А. А. Алова и В. Н. Наумова, ставшей культовой в СССР, получившей также и международное признание (в 1971 году фильм был представлен в конкурсной программе Каннского фестиваля). Язык кинематографа, развивавшегося в Советской России одновременно со становлением таланта Булгакова, одновременно с формированием его взглядов на жизнь и искусство, оказался пригодным для пьес Михаила Афанасьевича. Именно с этим фильмом, а не с театральной постановкой, критики будут соотносить каждый последующий спектакль по «Бегу»<sup>60</sup>. За этой кинолентой последовали фильмы по двум другим булгаковским пьесам: «Иван Васильевич меняет профессию» (Гайдай 1973) и «Дни Турбиных» (Басов 1976). В 1977 году Московский театр Сатиры выпустил свою версию спектакля «Бег» в режиссуре В. Н. Плучека. В том же году, десять лет спустя после того, как Ю. П. Любимов подал заявку на реализацию этой постановки, выпускается спектакль «Мастер и Маргарита», в котором многолетние эксперименты с нетрадиционной формой<sup>61</sup> нашли свое воплощение:

Всем чудесам и превращениям романа Любимов нашёл театральные эквиваленты. Примеры: полёт Маргариты, варьете, бал у сатаны, Ершалаим. В центре авансцены — металлическая балка с циферблатом, маятник... Чудо театра: всё явно скроено из условных, «неопасных» элементов, но чувство утолённой ярости, грозной расплаты и страшного риска — страшнее и реальнее, чем если бы это было снято в кино (Смехов 2001, 400-401).

Пьесы становятся материалом для фильмов, театр ставит прозу – процесс реализации творческих новаторских идей перестает быть жестко кодифицированным. И даже канон соцреализма, заявленный как единственный творческий метод в СССР, в 70-

---

<sup>60</sup> «Большинство зрителей до сих пор помнят ее <пьесу “Бег”> прежде всего по старому фильму режиссеров Александра Алова и Владимира Наумова, в котором сверкает неповторимое созвездие великих актеров» (Должанский 2015, 15.05).

<sup>61</sup> Ю. П. Любимову вместе с его сплоченной творческой командой удавалось находить убедительную сценическую форму как для поэзии Пушкина, Маяковского, Есенина, Евтушенко, Вознесенского и других поэтов, так и для прозы – от Лермонтова («Герой нашего времени») и Достоевского до Трифонова, Абрамова и Солженицына (ср. Мальцева 1999; Смелянский 1999).



х годах начинает размываться<sup>62</sup>. Для массового зрительского сознания в этот период, который принято считать пиком застоя, происходят существенные изменения. Замедленная, но стабильная жизнь, самое широкое распространение культуры в деревнях и городах (как например, рабочие театры, лектории сельских клубов, крестьянские библиотеки), увеличение людей с высшим образованием приводят к экспоненциальному увеличению зрительской аудитории, готовой воспринимать и обдумывать. Интеллигенция перестает быть прослойкой. Важно отметить в связи с этим, что пьесы Булгакова входят в культурный оборот через самое массовое искусство – кино.

1980 году А. А. Гончаров еще раз ставит «Бег» – теперь в Театре им. Маяковского (где А. Б. Джигарханян играл Хлудова), но в целом начало нового десятилетия сохраняет тенденцию и «застойные» черты «долгих 70-х». После смерти И. Л. Брежнева в 1982 году начинается частая, как мелькание киноплёнки, смена вождей. Скорость жизни резко увеличивается. Вторая половина последнего советского десятилетия прошла под знаком перестройки. В этот период были опубликованы почти все запрещённые ранее произведения В. С. Гроссмана, А. П. Платонова, Е. И. Замятина, Б. Л. Пастернака. Для массового зрительского сознания период перестройки характеризуется не только новым объемом информации, но и поиском устоев в ситуации, когда не на что опереться. Внутренняя жизнь обретает свой внешний план. Пройдя долгий путь, публика подходит вплотную к тому, чтобы воспринимать новаторство. В 1987 году, практически одновременно, в журнале «Знамя» была впервые опубликована в СССР повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце» и выпущен спектакль в московском ТЮЗе в режиссуре Г. Н. Яновской и в оформлении художника С. М. Бархина. Именно этот спектакль по прозе Булгакова становится культовым вслед за «Мастером и Маргаритой», который со дня своей постановки идет при полных аншлагах до сегодняшнего дня<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Д. Ф. Марков отвергает нормативность соц. реализма, подчеркивая, что это «отнодь не замкнутое в рамках одного или даже нескольких способов изображения, а представляющее собой исторически открытую систему правдивого изображения жизни» (Марков 1977, 26).

<sup>63</sup> В конце 1980-х ажиотаж вокруг «Мастера и Маргариты» начал ослабевать. В 1989 году Юрий Любимов сократил постановку на 40 минут, оставив из трёх актов два. Спектакль остается в репертуаре театра до сегодняшнего дня и идет на основной сцене (см. официальный сайт Театра на Таганке <https://tagankateatr.ru/repertuar/master-i-margarita>).

В плане взаимодействия советского театра с Булгаковым, тем не менее приходится заметить неожиданный феномен: долгожданные театральные постановки пьес Михаила Афанасьевича оказываются проходными спектаклями, в то время как значимыми общественными событиями становятся инсценировки прозы. А пьесы Булгакова-драматурга находят свое воплощение в кино. Можно предположить, таким образом, что театр, ставя прозу (не только Булгакова, но и других авторов) исподволь и постепенно готовится к работе с новаторскими драматургическими идеями, но в конкретном случае «Бега», нагруженного не только глубокими многоплановыми смыслами, но и помещенного в сложную двойную форму снов и путешествия, с ней не вполне справляется.

Одна из самых внимательных исследовательниц булгаковского театрального наследия В. М. Гудкова в конце 80-х годов писала, что Булгаков-драматург был «как бы дважды исключен из театрального процесса» (Гудкова 1988, 50) – первый раз в начале 30-х годов, когда пьесу так и не допустили до постановки, а второй раз – когда публикации и постановки пьес не дали ожидаемого эффекта.

Пора констатировать, что сделанное М. Горьким предсказание об «анафемском успехе» булгаковской пьесы так и не оправдалось. Встреча советской режиссуры и более позднего времени 1960 – 70-хх, показала неготовность театрального мышления к поэтике «снов» (там же).

Сказанное Гудковой можно отнести не только к снам, но и к пьесе-путешествию, и к киноязыку в драматургическом каркасе пьесы. Таким образом, по мнению Гудковой, советский театр был не вполне готов к тому типу драматургических моделей, которые предлагал Булгаков.

Хотя принимая во внимание сказанное выше, вопрос «готовности» или «неготовности» советского театра – это попытка рассуждать о слишком большой категории в целом. Несмотря на успешные эксперименты с театральной формой отдельных советских театров, основная тенденция состояла в следовании некой условной, «канонизированной» и адаптированной под метод соцреализма системе Станиславского – то есть основным каноном была та самая МХАТовская форма, в которую когда-то не «поместилась» булгаковская «Белая Гвардия», оставив за пределами последней редакции большую часть авторской индивидуальности, его

новшеств и предложений. Пожалуй, нет ничего удивительного в том, что самую новаторскую из пьес Булгакова – «Бег» – было сложно достойно воплотить и в более позднем советском театре тоже.

Обобщая сказанное, можно заключить, что все перечисленные в начале главы факторы, необходимые для применения новаторских драматургических моделей в театре, находятся в 30-е – 80-е годы в постоянном развитии, но эволюционируют с разной скоростью и часто независимо друг от друга. Все послевоенные годы – и во время оттепели, и во время застоя и даже в перестройку – советская драматургия тяготеет к герметичной пьесе чеховского образца, рассчитанной на стандартный театральный павильон (принцип «четвертой» стены, введенный Станиславским, остается определяющим). Советскому театру не хватает эпического дыхания в современной ему драматургии, и он активно осваивает прозу. Инновационные драматургические модели, предложенные Булгаковым в пьесе, успешно реализует кинематограф. Другими словами, Булгаков присутствует в культурном пространстве, но «пьеса-путешествие», «сны-на-сцене», драматургический монтаж более естественно и органично реализуются в кино. Театр расширяет арсенал выразительных средств, работая с прозой и с поэзией, а не с пьесой. В то время как в советской драматургии новые принципы построения и организации пьес остаются практически невостребованными.

### **3.4. Театр, драматургия и общество в постсоветский период**

90-е годы принесли с собой совершенно новую общественную модель. В 1991 году распался Советский Союз, 1993 год был отмечен попыткой политического путча, в 1995-ом новая Россия выбирала Думу и большинство из сорока трех партий выдвинули известных актеров, что по мнению А. М. Смелянского, было явным знаком новых отношений театра и общества: «в революционные времена жизнь обычно сильно театрализуется, ставя собственно театр в затруднительное положение» (Смелянский 1999, 193). В условиях рынка «стоимость» театра как социального института резко упала. «Можно сказать, что “сверхтеатр” стал просто театром» (там же, 195). Свобода художественного творчества перестала ощущаться, как нечто исключительное, удивительно легко и быстро став привычной. Театральному искусству, так же как и

драматургии, предстояло научиться противостоять не политической цензуре, но потоку низкопробной коммерческой продукции и крайне стесненным финансовым условиям:

Система государственной дотации перестала покрывать даже половину расходов театра. Пытаясь выжить, театры стали устраивать у себя казино и ночные клубы (не только в столице, но и в провинции). Вывески «Exchange» символически украсили входы ведущих театров страны. При этом не очень понятно было, что на что менялось и по какому курсу. [...] Драматурги, режиссеры и писатели, полагавшие себя духовными водителями народа, растерялись (там же).

В постоянно меняющемся обществе 90-х пути развития драматургии и театра резко расходятся. Театр, сделав попытку поставить те пьесы поздних советских режиссеров, которые не пропускала даже относительно «мягкая» цензура последних советских лет (ср. Смелянский 1999, 205; Руднев 2018, 237), не нашёл в них ни богатого материала для собственного творчества, ни ожидаемого общественного отклика. Возвращаясь к термину Гудковой, «фактом общественного сознания» пьесы поздних советских авторов, за редким исключением, не стали. Театр оказался в ситуации, когда он больше не являлся, как это было в советские времена, площадкой для политической сатиры, поскольку для актуального политического высказывания можно использовать другие площадки (в 90-е годы это были преимущественно страницы газет и журналов, с приходом нулевых самые острые политические дискуссии переместились в блогосферу и социальные сети). Политическая театральная сатира, к которой был привычен советский театр, оказалась не востребована, когда отпала необходимость говорить иносказательно.

Основная энергия театра в 90-х направлена на финансовое выживание и отстаивание эстетических границ искусства (защиту от творчески несостоятельных, коммерческих поделок). Театр, не связанный больше необходимостью ставить на сцене пьесу, работает с базовым материалом любой формы – т.е. фактически отказывается от драматургии. Разъединение театра с драматургией подчеркивают многие исследователи и в том числе П. А. Руднев, который видит это в негативном аспекте, утверждая, что «патриархальный театр» (Руднев 2018, 241) защищает не высокие позиции искусства, а защищается сам от актуальных современных тем, но признает, что наиболее весомой причиной разрыва между театром и драматургией стало «одно из важнейших табу на сцене – необходимости говорить о вечном и высокодуховном» (там же 242). Смысл этого утверждения можно проиллюстрировать примером пьес «Дни Турбиных» и «Бег», поднимавших чрезвычайно острую и актуальную в 20-е годы тему гражданской

войны, но поднимавших ее до высот «вечного» и «высокодуховного». Постперестроечный театр такого материала для себя в современной драматургии не находил.

Драматургия в 90-е годы оказывается на некоторое время как бы в вакууме, и не только по сложным общественным и эстетическим причинам, но и по вполне объективным причинам организационным:

Прежде всего, исчез механизм распространения пьес по театрам – интернета еще не было [...], театральные журналы перестали выходить, а сборники пьес в то время вообще не выходили. Для огромной, раздробленной страны с затрудненной коммуникацией этого было достаточно, чтобы сформировалось устойчивое мнение: «У нас нет современной пьесы» (Руднев 2018, 238).

Но, оказавшись в замкнутом на себя пространстве, новая драматургия постепенно создает целую общественную платформу, на базе которой в течение целого десятилетия строится система «запуска» новых пьес. Прежде всего это был фестиваль «Любимовка», основанный в 1990 году драматургами М. М. Роциным, А. Н. Казанцевым и другими, и существенно обновленный в 1995 году, когда к художественному руководству фестивалем пришли Е. А. Гремина, О. И. Михайлова и М. Ю. Угаров с единомышленниками. «Созревание» новой драматургии протекает в своем, отдельном от театра русле, но тем не менее имеет одну важную – общую с театром 90-х – особенность: синхронизацию с мировым искусством. Британский совет, Гете-институт и культурные центры других стран инициируют переводы зарубежной драматургии на русский язык и часто предоставляют платформу для чтоток и постановок этих пьес. Таким образом молодые драматурги и режиссеры активно включаются в процесс творческого взаимодействия с современными зарубежными тенденциями.

Синхронизация с мировым искусством остается центральной тенденцией и в начале XXI века. Режиссеры из России и из бывших Советских республик ставят спектакли в лучших театрах мира, зарубежные режиссеры приглашаются для работы в театры постсоветского пространства. Театр и драматургия, развивавшиеся в 90-х годах параллельно, с приходом нового десятилетия начинают находить точки пересечения. В 2002 году хорошо сработавшаяся команда фестиваля «Любимовка» объединяет усилия с театральным продюсером Эдуардом Бояковым и основывает фестиваль «Новая драма», давший название движению постсоветской драматургии в целом. Появляется

целый ряд драматургических конкурсов и семинаров, основываются отдельные театры современной пьесы (в первую очередь, Театр.doc, созданный в 2002 году и театр Практика, открывшийся в 2005 году), присоединившиеся к движению Новая драма. Любимовка и Театр.doc работают в тесном сотрудничестве с международными драматургическими сообществами, в особенности – лондонским театром современной пьесы Ройял Корт (Royal Court Theatre).

За два десятилетия нового века движение Новой драмы накопило весьма внушительный корпус текстов и сумело создать сеть лабораторий для апробирования новой пьесы, но устойчивой связи с профессиональным театром тем не менее так и не возникло. Процент постановок современной русской пьесы в театре постсоветской России до сих пор ничтожно мал. И эта проблема представляется одной из центральных для данного исследования, ведь сегодняшний постсоветский театр сложно упрекнуть в недостаточной творческой активности или в низком художественном уровне<sup>64</sup>. Ответить на поставленный вопрос, можно суммировав некоторые особенности постсоветского театра и современной русскоязычной драматургии.

В-первых, как уже было отмечено выше, театр еще в советские годы научился работать без пьесы, поэтому потребность в театральном тексте как таковом на сегодняшний момент для него не слишком актуальна. Возникает разрыв в схеме: драматургия создается прежде всего для театра, а современному постсоветскому театру драматургия как таковая все чаще оказывается не нужна. Русское театральное искусство, пополнившееся многочисленными театрами, созданными уже после развала Советского Союза, активно работает с «возвращенной» русской и советской литературой, осваивает зарубежную литературу, бывшую под запретом в СССР, используя при этом все театральные техники, когда-то несовместимые с методом соцреализма. Другими словами, постсоветская драматургия оказывается в невиданных ранее условиях: современные драматурги конкурируют не между собой и не с современными им зарубежными коллегами, а с накопившимся за целый век корпусом текстов (как пьес, так и прозы), которую нельзя (или сложно) было поставить в

---

<sup>64</sup> На сегодняшний день он самым активным образом включен в мировой театральный процесс и пользуется высоким авторитетом (о чем можно судить как по востребованности режиссеров, так по участию спектаклей, выпущенных в постсоветском пространстве, в мировых театральных фестивалях и гастролях).

советские времена в театре<sup>65</sup>.

Второй аспект касается специфики современной русскоязычной драматургии формата Новой драмы. Непрерывность развития драматургии была нарушена в России, так же как и множество других процессов. Экономике, общественным отношениям, культуре, приходилось в прямом смысле обнуляться, зачеркивая прошлое. Яростная десоветизация после распада СССР встает в этом смысле в один ряд вместе с другими обновленческими процессами, в которых раскол означал быстрое забывание «отжившего»<sup>66</sup>. Лавина ранее запрещенной культуры, в которой было перемешано западное и отечественное, массовое и элитарное, высокохудожественное и низкопробное обрушилось на совершенно неподготовленного к этому зрителя и читателя советской формации. Она оттеснила «даже лучшие феномены советской культуры на периферию всех процессов или превратила их в предмет соц-артовских насмешек, пародирования» (Руднев 2018, 5).

Кроме этого в процессе перестройки общества изменился подход к цеховым требованиям: большинство драматургов, как правило, не получают профессионального драматургического образования, которое было обязательным в Советском Союзе. Как результат, современная драматургия, как правило, непрофессиональна:

В среде драматургов, возникших в 1990-х–2000-х, много таких, для кого театр оказался случайным пристанищем и последним шансом на то, чтобы состояться в жизни. [...] Во многом перед нами поколение неоварваров, аутсайдеров. Большинство драматургов этой поры – интеллигенты в первом поколении, не учившиеся профессионально ни литературному, ни театральному мастерству (Руднев 2018, 234).

---

<sup>65</sup> Этот тезис можно наглядно проиллюстрировать списком спектаклей драматического театра, получивших высшее признание Национальной театральной премии «Золотая маска» за 2001 год, поставленных по следующим произведениям: пьеса 1978 года «Торговцы резиной»/«Потерянные в звездах» израильского автора Ханоха Левина (Театр на Литейном, Санкт-Петербург, лучший спектакль большой формы, лучшая работа режиссера), повесть «Одна абсолютно счастливая деревня» Бориса Вахтина, опубликованная в «тамиздате» в 1982 году (Мастерская Петра Фоменко, Москва, лучший спектакль малой формы), «Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского, изданный в 1859 году (Камерный театр, Воронеж, лучшая женская роль), одноактный монолог «Контрабас» П. Зюскинда, написанный в 1980 году (Театр Сатирикон, Москва, лучшая мужская роль), рассказ «Черный монах» А. П. Чехова 1894 года (МТЮЗ, Москва, лучшая работа художника). Как мы видим, в этом списке «полузапрещенный» в Советском Союзе Достоевский соседствует с разрешенным Чеховым и «тамиздадовским» Вахтиным, драматургия представлена исключительно зарубежными авторами, писавшими в 70-е и 80-е годы XX века.

<sup>66</sup> И здесь можно вспомнить не только «сбрасывание Пушкина с корабля современности», характерное для революционного искусства начала XX века, но и церковный раскол во время правления Алексея Михайловича Тишайшего, и форсированную «евпропеизацию» общества, инициированную Петром Первым.

Таким образом можно предположить, что современная Новая драма больше не следует канону, поскольку их профессиональное взросление происходит в такой среде, в которой принципиально нет требований к драматургической форме. «Каждый новый текст вызывал вопрос “Как это ставить?” – с этого и пошло обновление театрального высказывания», – пишет Павел Руднев (2018, 235). Это является одной из главных причин, по которой современная драматургия так разнообразна. В момент создания пьесы авторы новой формации не задают себе вопроса, как это ставить на сцене, и следовательно не задумываются о драматургическом каноне Аристотеля, Буало или Чехова. Из огромной ноосферы, в которой соседствует советское и постсоветское искусство, театральные системы Мейерхольда и Станиславского, Брехта и Брука, кино и литература, они извлекают те модели, которые нужны им для разработки собственной творческой идеи, не думая о пригодности или непригодности этих моделей для театра.

Обозначив «проблему несовпадения», логично обратиться к выстраиванию картины «совпадений» театра и режиссуры. Безусловно, в ней присутствует элемент случайности, и далеко не все успешные постановки современной пьесы на постсоветской пьесе можно выстроить в одну линию, но тем не менее, можно наметить одну перспективную для сотрудничества академического театра и современной пьесы тенденцию.

Рассматривая те немногие спектакли современной сцены, в которой соединился профессиональный режиссерский театр и постсоветская драматургия, можно сделать следующее наблюдение: пьесы, построенные по драматургическим моделям, предложенным Булгаковым в «Днях Турбиных» и «Беге» и частично апробированным советским послевоенным театром, легче находят свое применение и удачную творческую реализацию на площадках академических театров. Они позволяют современному русскому театру говорить о современности, не снижая собственную эстетическую планку. Приемы, найденные Булгаковым, способствуют раскрытию тех глубоких (или «высокодуховных», как с некоторым пренебрежением назвал их Руднев) тем, от которых русский театр не собирается отказываться – тем более после снятия цензурных ограничений и идеологического прессинга. Кроме того – и это тоже немаловажно – техническое, творческое и общественно-политическое развитие, необходимое для реализации булгаковских моделей на сцене пришли в постсоветском театре к общему знаменателю.



### 3.5. Условия для реализации в театре пьес, построенных по новаторским моделям Булгакова

Несостоявшаяся в конце 20-х годов постановка «Бега» оставила навсегда открытым вопрос, насколько традиционному театру в 20-е годы было по силам осуществить такую ломку собственного канона. Приверженцы МХАТа предполагают, что прекрасно сработавшаяся команда первого спектакля «Дни Турбиных» вполне могла бы найти для «Бега» адекватную сценическую форму. Другие исследователи полагают, что после конфликта со МХАТом Булгаков вполне мог бы отдать свою пьесу Мейерхольду, и размышляют в сослагательном наклонении о том, какой прорыв в театральном искусстве могли бы совершить Булгаков и Мейерхольд, объединившись. История не дала нам возможности узнать, насколько авангардный театр 20-х годов был готов к драматургическому новаторству Булгакова, но позволяет нам вспомнить, как гениальные пьесы Булгакова в 70-е годы пришли в широкий культурный оборот через кино. И здесь можно выдвинуть еще одну гипотезу: канон тогдашнего советского кинематографа не нужно было ломать, чтобы вводить такие элементы как постоянное движение по ходу всей пьесы (такой жанр в кино уже был), сны как выражение подсознательного (кинематограф уже использовал сны вполне активно) и монтаж (на котором кино построено по определению). В то время как театру еще предстояло внести в свой арсенал многие технические новшества (не только как механику, но и как новые принципы искусства), изобрести новый театральный язык. Й. Свобода, П. Брук, Ё. Гротовский, Дж. Стрелер, Р. Уилсон, А. Мнушкина, П. Штайн, М. Лангхофф, Д. Доннелан, Р. Лепаж, К. Маргаллер, Т. Сузуки, а в Советском Союзе и в постсоветском пространстве – Ю. П. Любимов с Д. Л. Боровским, А. А. Васильев, К. М. Гинкас, Л. А. Додин, Э. Някрошюс, Р. Стуруа, П. Н. Фоменко и его ученики не только подняли театральное искусство на небывалую высоту, но и доказали, что в театре практически нет ничего невозможного, и теперь уже сложно вообразить себе такую новую драматургическую идею, которую театральным языком не мог бы выразить. Надо понимать, что эти изменения в советском и постсоветском пространстве происходили постепенно, а не обрушились огромной волной на публику и профессионалов театра после падения железного занавеса. «Современник» и «Таганка» практиковали театр Брехта и театр

открытого приема, Дж. Стрелер не только был известен в СССР, но и входил (и продолжает входить) в список обязательной к изучению литературы в театральных ВУЗах<sup>67</sup>. П. Брук произвел еще в советские времена настоящую революцию в умах театральных деятелей, когда привез в Москву своего актуализированного «Гамлета», о чем и сегодняшние театралы трепетно хранят память (ср. Должанский 2002, 15.08).

Но конечно, возможность синхронизации с мировым театральным искусством после падения Советского Союза возросла невероятно. Международный фестиваль им. Чехова год за годом привозил все новые западные и восточные спектакли, открывал все новые имена, давая всем, кто имел отношение к театру, возможность своими глазами убедиться в том, что театральный язык универсален, что он может выразить буквально все: минималистично, едва намеченными штрихами (как это делают Брук и Доннелан), используя самые невероятные визуальные метафоры (практикуемые Някрошюсом), применяя передовые театральные технологии (как это делают Уилсон или Лепаж). Главное, что объединяло этих великих художников, работавших в совершенно разной манере – это способность вызвать эмоцию аудитории и преодолеть таким образом кризис несоответствия зрительским ожиданиям<sup>68</sup>.

Размышления о театре великих мировых режиссеров теперь выходят под одной обложкой, – таких как «Режиссерский театр. Разговоры под занавес века» (Смелянский, Егошина 2004), включая в себя всех перечисленных выше режиссеров и сценографов и многих других. В учебнике по искусству режиссуры<sup>69</sup> имена Станиславского и Мейерхольда стоят рядом. Научные работы такого рода, начиная с нулевых годов,

---

<sup>67</sup> Его книга с изложением собственной режиссерской системы «Театр для людей» («Per un teatro umano»), изданная небольшим тиражом в Италии только один раз в 1974 г, выдержала в СССР и России несколько переизданий (в том числе в многочисленных хрестоматиях), была переведена одним из самых уважаемых в России театроведов, специалистом по итальянскому театру С. К. Бушуевой, а корпус советских научных работ, посвященных Стрелеру (и по первенству, и по глубине, и по объему) возглавляет завлит МХАТа П. А. Марков, работавший с Булгаковым при постановке «Дней Турбиных» (ср. Стрелер 1984, Марков, 1967, 2013).

<sup>68</sup> На спектакли Робера Лепаж сейчас, например, практически невозможно купить билет, так же как и на Таганку в советские времена. Автору приходилось своими глазами видеть, как зрители, не попавшие на девятичасовой спектакль Лепаж, задавали вопросом выходящим на перерыв, каждому по очереди «Вы не уходите?», «А Вы не уходите?», надеясь, что кто-то не выдержит театрального марафона и освободит место хотя бы для второй или третьей части спектакля. Ответы тоже были показательны: кто-то, сочувствуя не попавшим на спектакль, отвечал «нет, к сожалению», а кто-то тут же громко парировал: «К счастью, нет». Ибо это было действительно большое театральное счастье.

<sup>69</sup> Речь идет о монументальном томе «Искусство режиссуры. XX век» (Никулин, Пичхадзе 2008) в котором собраны основные труды по режиссуре Станиславского, Мейерхольда, Стрелера, Гротовского и Брука.

являются основным теоретическим учебным пособием для тех, кто изучает театр в России.

Современный, даже самый традиционный театр теперь вооружен не только новейшими техническими средствами, но и революционными художественными концепциями. Он наверстывает упущенное, исследуя, кроме прочего, динамику путевых записок и дорожных приключений.

Все это, взятое вместе, и привело современный русский театр к готовности работать с новаторскими идеями драматургов, к гибкости в форме спектакля, а современного зрителя – к готовности его воспринимать. Таким образом новаторские идеи Булгакова, примененные драматургами в девяностых и нулевых, смогли в полной мере найти свое сценическое воплощение. Линия преемственности между драматургией Булгакова, посвященной осмыслению трагических событий переломной послереволюционной эпохи, и драматургией первого постсоветского периода прослеживается не только с точки зрения приемов, техник и моделей, но и на уровне попытки вывести на сцену конфликт человека и эпохи, а также творчески осмыслить его. Именно этим во многом обусловлен выбор пьес для анализа в данном исследовании.

## ГЛАВА 4. Road drama на постсоветском пространстве

### 4.1. Смысловая нагрузка и роль пути в сюжетопостроении

Несмотря на всю важность той роли, которую играет путешествие в прозе, поэзии и фольклоре, модель пьесы-путешествия в театре – как полномасштабное явление – в силу перечисленных в третьей главе причин возникла относительно недавно. В этой главе будут рассмотрены способы построения сюжета, творческие цели и функционирование в постсоветском театре пьесы-путешествия или *road drama* – по аналогии с кинематографическим жанром *road movie*<sup>70</sup>. И под термином *road drama* будет подразумеваться такой тип драматического произведения, где герои путешествуют на протяжении всей пьесы и где путешествие является основным стержнем, на который нанизываются элементы фабулы. И здесь необходимо отдельно подчеркнуть, что в данном случае речь не идет об элементе или теме пути внутри традиционной драматургической структуры, а о способе структурного построения драмы, основанной на путешествии.

В данной главе будет рассматриваться применение глубоко разработанной Булгаковым модели пьесы-путешествия или *road drama* в постсоветской драматургии и выдвигается тезис о том, что драматургическая форма путешествия оказывается особенно актуальной тогда, когда центральный конфликт пьесы смещается из области личных в область общественных отношений, а также отношений со временем и эпохой – характеристика, которую особенно подчеркивают исследователи булгаковского «Бега».

Ю. М. Лотман отмечает, что сюжетобразующая роль путешествия отражает важнейшие общечеловеческие принципы отношений с пространством:

Для того, чтобы стать возвышенным пространство должно быть не только обширным (или бесконечным), но и направленным, находящийся в нем должен двигаться к цели. Оно должно быть дорогой. [...] Все герои, идеи и образы делятся на *принадлежащие дороге, устремленные, имеющие цель, движущиеся* – и статичные, бесцельные» (Лотман 1988, 290; курсив мой. Н.О.).

---

<sup>70</sup> *Road movie* – это жанр, в котором главные герои находятся в дороге. Структурно фабула, как правило, состоит из ряда отдельных эпизодов. Отдаление героев от дома, их нахождение в движении играет ключевую роль в возможности увидеть новую перспективу (Ср. Marcel 2008, 256).

Таким образом, развивая мысль Лотмана, можно утверждать, что дорога в художественном произведении – это не только физическое перемещение в пространстве персонажей, но и движение героев *к цели*, а сама дорога воплощает не только движение, но и *стремление*, что особо отмечал М. А. Булгакова, вынося в качестве эпиграфа «Бега» идею стремления («наш путь – к нему стремленье»). Кроме того, Лотман подчеркивает, что «герой “пути” перемещается по определенной пространственно-этической категории» (Лотман 1997, 625-626) и движущийся в пути персонаж получает возможность внутренней эволюции (там же, 626).

Говоря о драматургической модели *road drama*, следует отметить сразу два обстоятельства. Во-первых, пьеса-путешествие – это явление не исключительно русское, она широко вошла в контекст драматургии в начале XXI века – достаточно вспомнить пьесу-путешествие Р. Фаркуара (Farquhar) «Dust to dust», впервые представленную на фестивале в Эдинбурге в 2002 году и получившую широкую международную известность, в том числе в Италии («Polvere alla polvere»<sup>71</sup>), чей сложный текст из наслаивающихся друг на друга монологов и путешествие, длящееся все время сценического действия, не помешали ее воплощению ни в одной системе театра (режиссерской, актерской, традиционной, авангардной и т.п.). Во-вторых, следует заметить, что две знаковых постсоветских пьесы-путешествия также имели совершенно разную сценическую судьбу. Пьеса «Трансфер»/«Цуриков» М. А. Курочкина никогда не покидала пространства «Новой драмы» – т.е. театра экспериментального, работающего с текстом любого типа, в то время как «Убийца» А. В. Молчанова имеет внушительный «послужной список» постановок в самых разных театрах России и за ее пределами, в том числе академических. Пьесы-путешествия Курочкина и Молчанова воспринимались в России критиками как некая часть общемировой тенденции и в первом рассмотрении связывались с кинематографическим жанром *road movie*, как будет показано ниже. Для данного исследования важно установить, что в случае русской драматургии пьеса-путешествие имеет свои истоки не

---

<sup>71</sup> «Polvere alla polvere» dell'inglese contemporaneo Robert Farquhar è il nuovo spettacolo prodotto dallo Stabile di Genova in scena al Duse dal 25 marzo al 6 aprile. Tre amici intorno all'urna funeraria di un compagno di pub. Il viaggio per disperderne le ceneri nel mare della Scozia diventa soprattutto un coinvolgente percorso teatrale, capace di rivelare molto della vita dei tre personaggi interpretati da Alessia Giuliani, Aldo Ottobriano, Antonio Zavattoni. Regia di Flavio Parenti. Teatro Stabile di Genova. 2008.» источник: <https://www.teatro.it/spettacoli/polvere-alla-polvere> (последнее обращение 18.01.2020)

только в кинематографическом жанре *road movie*, но и в советской драматургии – в частности, в пьесе М. А. Булгакова «Бег».

Как уже было отмечено в третьей главе, в советской драматургии модель булгаковского «Бега» глубоко не разрабатывалась по целому ряду причин, среди которых далеко не последней является то, что из-за культурной изоляции русский театр не смог пройти сразу несколько этапов развития европейской сцены, разрушивших «веру в сценическую логику, в быт на сцене, в значение слов и необходимость этих значений, в линейное построение сюжета» (Руднев 2018, 241). Драматургическая структура пьесы-путешествия предлагает современному русскому театру своего рода компромисс между старым и новым: с одной стороны отказаться от сковывающих рамок павильона на сцене, «четвертой стены» и сугубого реализма; а другой стороны – сохранить и сценическую логику, и «веру в слово», неизменно важную в литературоцентричной русской культуре. Другими словами, ставя пьесу-путешествие, современный театр может, не изменяя себе, говорить о современности – так же, как это происходило в 20-е с пьесами М. А. Булгакова.

#### 4.2. Максим Курочкин. Пьеса-путешествие «Трансфер» или «Цуриков»

Максим Александрович Курочкин – украинский драматург и сценарист, пишущий по-русски и активно участвующий в театральной жизни Москвы. Родился в 1970 в Киеве, там же получил первое высшее образование (археология древней Руси), в Москве учился в Литературном институте на семинаре драматургии у И. Л. Вишневской, стоял у истоков драматургического фестиваля «Любимовка», в настоящее время пишет как для театра, так и для кино (ср. Курочкин 2005).

В первой редакции его пьеса «Цуриков» носила название «Трансфер», подчеркивая таким образом уже в заглавии ключевую роль путешествия. Под названием «Трансфер» пьеса была поставлена М. Ю. Угаровым в 2003 году в Центре драматургии и режиссуры под руководством А. Н. Казанцева и М. М. Рощина, в том же году спектакль принял участие в конкурсной программе фестиваля «Новая драма». Текст пьесы впервые опубликован в журнале «Современная драматургия» в 2003 году. При публикации автор заменил «говорящее» название пьесы на имя протагониста – «Цуриков».

В структуре «Трансфера»/«Цурикова», так же как и в «Беге» М. А. Булгакова, путешествие является основным каркасом сюжета. Диалоги этих пьес разворачиваются по ходу движения или во время кратких остановок в пути и отражают взаимодействие героев с реальностью, разворачивающейся во время путешествия.

Пьеса-путешествие «Трансфер»/«Цуриков» была заявлена как программная пьеса движения Новая драма, как важный шаг в развитии современной драматургии. Ее постановку, осуществленную драматургом М. Ю. Угаровым, во второй раз в жизни выступавшим в качестве режиссера, можно отнести как раз к такому условному театру, который в девяностых и начале нулевых противостоял театру академическому. И под огонь театроведческой критики «Трансфер»/«Цуриков» попал в большей степени из-за этого противостояния:

Поставлен «Трансфер» весьма незатейливо. Вот тебе и театр: три стула да несколько гибких полых колонн из металлической сетки, которые проезжают над сценой, когда нужно обозначить перевод действия в преисподнюю. Простота спектакля выглядит, впрочем, не дерзостью, а скромностью. Где-то живо, где-то вяло. С одной стороны, какая-нибудь режиссерская идея спектаклю, может быть, и не помешала бы. С другой – не исключено, что режиссеры не нашли бы в «Цурикове» источника вдохновения. С третьей – много кто мог бы вот так поставить спектакль. И это упрек вовсе не господину Угарову, а тем, кто готов рассматривать «Трансфер» как *зарю новой жизни*: помилуйте, какой там манифест? Если этот спектакль воспринимать как аргумент в споре, то режиссеры вместе со своим театром могут спать спокойно (Должанский 2003, 22.09; курсив мой – Н.О.).

Критик Р. П. Должанский, говоря о «зарю новой жизни» и «манифесте», делает отсыл к заявке на новаторство и поколенческое высказывание. Но, что важно заметить, его ирония, перерастающая в сарказм, нацелена не на драматургический текст, а на творческую состоятельность сценического воплощения пьесы. В данном случае критик полемизирует не столько с данным режиссерским решением, сколько с заявленной молодрамаургами ноль-позицией, которая вменялась любому режиссеру, взявшемуся ставить современную драму на площадках открытой сцены (то есть сводящейся к нулю интерпретации текста<sup>72</sup>).

---

<sup>72</sup> В. А. Рыжак, легендарный постановщик «Кислорода» И. А. Вырыпаева, а ныне – Художественный руководитель «Московского театра Современник» (с 4 января 2020 года), пишет в воспоминаниях о М. Ю. Угарове следующее: «Начинать с “ноль-позиции” – это введенное в процесс работы над драматургическим текстом понятие стало определяющим для новой генерации режиссеров и артистов, делающих свои первые театральные шаги в специально созданном для этого Угаровым и Греминой театре» (Источник: <https://www.colta.ru/articles/theatre/17735-ugarov-doc> ; дата последнего обращения 18.01.2020).

Описание Должанского интересно не только тем, что может подтвердить возможность минималистичной постановки пьесы-путешествия в театре любого типа, но и тем, что методом остранения отдаленно напоминает недоумение Булгакова-фельетониста по отношению к авангардному театру Мейерхольда.

Тем не менее, эстетика Театра.doc (который М. Ю. Угаров основал и возглавлял вместе с Е. А. Греминой вплоть до самой своей смерти в 2018), ставящая во главу угла прежде всего текст, и затем – снова текст, привела к тому, что театральные рецензенты в этом спектакле разглядели именно пьесу и, в большинстве своем, ее оценили.

А. Ю. Соколянский отмечает умение драматурга строить диалог и сравнивает его чувство юмора с Б. Шоу (не в пользу Курочкина) и Н. Р. Эрдмана, современника М. А. Булгакова (еще один элемент параллелизма первой советской и первой постсоветской эпохи):

Главное достоинство драматурга Курочкина – умение строить диалог как словесный поединок, изящество которого очевидно зрителям, но не персонажам. К примеру, жена Цурикова не без удовольствия ставит своего любовника Диму на место: за секс ты берешь с меня деньги. Тот, очень оскорбившись: – Как мне реагировать на такие слова? – Как на правду. – А на правду я обижаюсь. Или взять записку, которую Фотограф (Алексей Крижевский), пожизненный неудачник, недомерок и размазня, пытается передать в ад своей покойной тете: «Дорогая теть, как вы там, у меня все плохо, заведи меня отсюда», – это же прелесть что такое! Юмор Курочкина сродни не остро словию Бернарда Шоу (в прошлом сезоне он переписал «Пигмалиона» для Анастасии Вертинской; спектакль назывался IMAGO и особого успеха не имел), а скорее сардоническому смеху Николая Эрдмана (Соколянский 2003, 22.09).

Здесь можно вспомнить и знаменитое остроумие Булгакова-драматурга, как одно из основных особенностей его пьес Михаила Афанасьевича (ср. раздел 2.2. данной диссертации).

Почти вся критика, вышедшая после премьерного показа в Центре драматургии и режиссуры рассматривала не только (и не столько) спектакль, но и пьесу – что, надо заметить, вообще было характерно для постсоветской драматургии. Первый критический анализ театральных текстов производился не литературоведами, а театроведами, этому очень способствовал введенный тогда же в оборот жанр читки. Примат базовых смыслов исходного текста по отношению в режиссерскому прочтению способствовал выделению роли драматурга в театральном процессе и расширял пространство анализа (т.е. теперь и театральные критики должны были в первую очередь говорить именно о тексте, а не только о режиссерской концепции спектакля).



Критики, останавливаясь на некоторых характерных особенностях новейшей драмы, отметили наличие структуры путешествия в пьесе Курочкина: Г. А. Заславский назвал ее «путешествием туда и обратно [...] почти что в соцреалистическом духе» (Заславский 2003, 22.09), М. Ю. Давыдова озаглавила свою рецензию «Замкнутый круг ада» (Давыдова 2003, 25.09), говоря о том, что пьеса-путешествие Курочкина – это путешествие по замкнутому кругу, дорога в никуда – что наводит на мысль о параллелях с критикой «Бега» М. А. Булгакова, по поводу которого большинство исследователей также считали, что это путь по кругу. Таким образом, можно сказать, что используя булгаковскую модель пьесы-путешествия, Курочкин идет вслед за Михаилом Афанасьевичем, не разворачивая путешествие линейно, но «замыкает вход на выход», т.е. соединяет в художественном пространстве пьесы точку старта с точкой финиша.

На строго научном уровне пьеса «Цуриков» обсуждалась, увы, мало и в основном в своем лингвистическом аспекте – наиболее изученной части новейшей драмы (в силу очевидной специфики языка младодраматургов, в первую очередь применения обценной лексики). В этом плане можно назвать диссертационные работы О. С. Наумовой (2009) и А. В. Хруненьковой (2010), но в целом следует признать, что данная пьеса, не смотря на свою значительную роль в становлении и развитии новейшей драматургии недостаточно изучена.

Максим Курочкин в пьесе описывает путешествие в Ад, но место назначения автор держит некоторое время в секрете: ему нужен разбег в четыре сцены, чтобы создать условия, в которых читатель и зритель сможет поверить в придуманную автором историю. Курочкин использует это время максимально эффективно, вплетая в драматургическую ткань множество узнаваемых жизненных деталей.

В таком начале «из-за такта» в модели пьесы-путешествия «Трансфер»/«Цуриков» можно найти небольшое отличие от модели, использованной Булгаковым в «Беге»: события у Булгакова начинаются, когда герои уже в пути, в то время как действие первых сцен «Цурикова» развивается не в пути, но в перспективе будущего путешествия. О том, что эти абсолютно реальные персонажи собираются совершить абсолютно нереальное путешествие, сообщается в четвертой сцене в диалоге главного героя Цурикова с его секретарем Машей.

Ц у р и к о в. Меня интересует ад.  
М а ш а. Атмосферное давление?  
Ц у р и к о в. Ад. Преисподняя.  
М а ш а. Понятно. Кто-нибудь там конкретно?  
Ц у р и к о в. Нет. Просто свяжись и переключи на меня (Курочкин 2005, 45).

Намеренное занижение стиля, использование типичной «офисной» лексики – «свяжись» и «переключи на меня» – выполняет важную функцию: заставляет поверить, что для того чтобы путешествовать в совершенно недостижимые места, существует специальный офисный протокол. И главный герой, и его секретарь на протяжении всей пьесы строят свои отношения по принципу начальник-самодур и очень исполнительная секретарша. Босс ставит задачу – секретарь ее выполняет. То, что большинство поставленных задач на первый взгляд невыполнимы, давно уже не пугает секретаршу, более того – даже не удивляет.

В том же русле развиваются и их отношения. Игра в босса и секретаршу затягивает их настолько, что Цуриков, привыкший любую вещь спрашивать у Маши, задает ей даже вопрос о том, почему он не занимается с ней сексом. И Маша честно пытается отгадать.

Ц у р и к о в. Ты заметила, что я с тобой не сплю?  
М а ш а. Заметила.  
Ц у р и к о в. Ну и что ты по этому поводу думаешь?  
М а ш а. Вы женаты.  
Ц у р и к о в. Очень слабо.  
М а ш а. Я не в вашем вкусе.  
Ц у р и к о в. Глупости.  
М а ш а. Наверное, сейчас не принято... Не знаю. Честное слово, не знаю. А почему?  
Ц у р и к о в. Сам не знаю. Поэтому и спросил (там же, 69).

Помимо принципиального для данного исследования подхода к структуре пьесы-путешествия как к продолжению традиции, заложенной Булгаковым, важно отследить особенности взаимоотношений героев с пространством и с реальностью. Как уже было неоднократно отмечено во второй главе, большинство исследователей «Бега» подчеркивают изображение кардинально изменившейся реальности и человека в ней: Химич (1995, 110) говорит об «отпадении реальности от всякого здравого смысла», Гудкова (1987, 49) – о реальности деформированной, «где нарушены привычные, правильные связи между людьми». Отношения с деформированной, искаженной реальностью становятся центральной темой и в пьесе-путешествии Курочкина. Путешествие в Ад герои совершают в нетривиальной компании: бизнесмен Цуриков, его секретарша Маша, любовник его жены Уласик и черт Манабозо), отсутствие

«привычных, правильных связей» между ними исследуется автором посредством путешествия, в котором они вынуждены не только реагировать на внешние события, но взаимодействовать между собой.

Короткие диалоги-зарисовки выполняют важную задачу – помогают раскрыть характеры персонажей. Все это нужно автору во многом для того, чтобы дальше продвинуть персонажей на пути к созданию новой космогонии:

М а ш а. В грубом приближении, ад бывает иудейский, христианский, мусульманский. Ну, естественно, почти все другие религии тоже выработали идею ада.

Ц у р и к о в. Ладно. Зови всех.

М а ш а. Кого всех-то?

Ц у р и к о в. Представителей. Агентом – не знаю, как их там... Тех, кто конкретно оформлением будет заниматься.

М а ш а. Оформлением чего?

Ц у р и к о в. Поездки. Нашей, Маша, с тобой поездки (2005, 46).

Если Булгаков отправляет свой герой в ад метафорический, то есть в некую ужасную реальность, в которой они мучаются, страдают и лишены всего, что они любят – и в своем путешествии они проходят как бы несколько кругов ада, то Курочкин прописывает для своих персонажей узнаваемый и насыщенный литературными реминисценциями Ад Данте, показывая, как пресыщенный человек эпохи потребления способен обесценивать внушавшие когда-то ужас символы и знаки.

Начиная с того момента, как зритель и читатель могут поверить в реальность поездки, автор возвращается к теме Ада как такового, делая отсылки к «Божественной комедии» Данте Алигьери. Главный герой знаком с текстом Данте настолько детально, что он «сверяет» по «Божественной комедии» добросовестность предложений агентов, предлагающий путешествие в Ад, что дает пьесе заметный комический потенциал:

Ц у р и к о в. Идиот какой-то. Представляешь: ад у него на Солнце.

М а ш а. А... точно. Я еще по визитке почувствовала, что чокнутый.

[...]

Ц у р и к о в. Вот-вот. А я его спрашиваю: "Как же тогда, извините, осуществляется известная нам по литературе мука холодом?" (там же, 54)

Протагонист отправляется в Ад для того, чтобы повидаться с отцом (оказывается, что отец вовсе не хотел его видеть). А у его попутчиков не было и не могло быть целей, кроме вялого любопытства к отдельным элементам Ада, знакомым им по литературе. Для них Стикс, Харон, Цербер представляются заурядными туристическими достопримечательностями. Так средний современный турист, оказываясь около любого

исторического памятника, рискует обнаружить, что заранее созданное представление об этом экспонате в реальной жизни проигрывает картинке в кино или в буклете.

Совершенной неожиданностью для действующих лиц становится встреча с Богом:

М а н а б о з о. [...] (*Уласику.*) Вы про Бога спрашивали?

У л а с и к. Ну.

*Мимо проходят у б о р щ и к и, которые накалывают на мусорные палки конфетные обертки и смятые пластиковые стаканы.*

М а н а б о з о. Вот тот, в кепочке.

У л а с и к. Это шутка?

М а н а б о з о. Нет.

У л а с и к. А кто сам говорил, что Бога нет?

М а н а б о з о. Соврал, не удержался. Меня тоже поймите. Врать люблю, а у нас тут особо в этом смысле не разгуляешься. Простодушных мало.

[...]

М а ш а. Ну... (*Не может так с ходу придумать вопрос.*) Спроси, что он тут делает. Почему он не там, у себя?

У л а с и к. Ты почему не там? Ну, там, где тебе положено?

Г о с п о д ь Б о г (*сильно заикаясь*). Нн-нне им-мею м-морального пп-права (там же, 75).

На этом тема бога полностью исчерпывается и даже встреча с ним оказывается событием парадоксальным, неожиданным, но малозначащим для раскрытия характеров и развития сюжета.

После этой встречи персонажи возвращаются обратно с огромным грузом разочарования. Аллюзия «Божественной комедии» истончается и исчезает, уступая место явной ассоциации с «Ожиданием Годо», тем не менее путешествие как таковое остается на протяжении всей пьесы теми рельсами, по которым движется действие.

Комфортный, пресыщенный мир, из которого отправляются в путешествие герои Максима Курочкина, и куда они возвращаются, принципиально отличается от разрушенного, продуваемого экзистенциальными сквозняками мира «Бега». Даже Ад в «Щурикове» какой-то игрушечный. Но в художественных мирах «Бега» и «Щурикова» есть одно принципиальное, можно даже сказать ключевое сходство. Их описание дано в восприятии героев, их мир – это то, что они видят. И чем дальше разворачивается дорога, чем дольше длится путешествие, чем больше суммируются реакции героев на окружающую их реальность (постоянно меняющуюся, как это и положено в пути), тем яснее проступает портрет современного автору человека. Герои Булгакова, его ровесники, видят романтический курортный Крым как преддверие ада, колыбель русского православия Константинополь и культурную столицу мира Париж как непрекращающийся кошмар, адское мучение – в основном потому, что вынуждены бежать от всего родного. Герои Курочкина, тоже его ровесники, очевидно пережившие

целую серию общественных потрясений, отправляются в самое экстремальное путешествие, которое только может вообразить автор – в литературный абсолют ада. И совершаемый ими путь шаг за шагом вскрывает неспособность героев чему бы то ни было удивляться. Внезапно открывшийся железный занавес, шквал шокирующей информации, поразительное сосуществование в новой реальности больших денег, унижающей бедности, организованной преступности, высокого, ранее запрещенного искусства, порнографии и всего того, что не мог себе даже вообразить советский человек привело многих к эмоциональной глухоте. Ровно десять лет отделяет написание «Бега» от событий Гражданской войны. Чуть больше десятка лет отделяет развал Советского Союза от даты появления на свет пьесы Курочкина. Этого времени, проведенного в постсоветской реальности, где самое ужасное и самое прекрасное не только соседствуют, но выходят далеко за рамки представимого, хватило героям, чтобы лишиться способности к удивлению, к ужасу, к трепету или к радости. Внутри замкнутого пространства «павильонной» пьесы такой портрет «героя нашего времени» можно было бы раскрыть только локально, точно, в то время как булгаковская модель даёт современному драматургу возможность эпического размаха.

#### **4.3. Александр Молчанов. Пьеса-путешествие «Убийца»**

Александр Владимирович Молчанов родился в 1974 году в поселке Сямжа Вологодской области, окончил Вологодский педагогический университет (факультет филологии, теории и истории изобразительного искусства), ВГИК (ЦДПО, отделение кинодраматургии, мастерская А. Э. Бородянского). Как сценарист участвовал в работе над многими популярными телесериалами («Захватчики», «Кости», «Побег», «Черчилль») и анимационными фильмами («Золотые яйца»). Преподавал во ВГИКе, Московской школе кино, киношколе Cinemotion и Мастерской индивидуальной режиссуры. Автор «Букваря сценариста», который входит в список рекомендованных учебных пособий всех основных московских киношкол. Член Союза кинематографистов России.

Пьеса «Убийца» была впервые представлена в том же театральном-драматургическом контексте – т.е. в виде читки на фестивале молодой драматургии (Любимовка), но ее театральная судьба сложилась иначе: спектакль «Убийца» в постановке М. В. Егорова

получил приз фестиваля «Новая пьеса», проходившего в рамках Национальной премии «Золотая маска», первую премию на фестивале современной драматургии «New plays from Europe» в Висбадене, Германия. А дальше началась жизнь пьесы в самых разных воплощениях и на самых разных сценах. К сегодняшнему дню пьеса «Убийца» поставлена более чем в тридцати театрах России и Европы.

В то время, как Курочкин по пятам великого Данте создает свою версию Ада, Молчанов в пьесе «Убийца» (2010), исследует давно покинутую им российскую глубинку. Как и в случае «Цурикова» Максима Курочкина, пьеса Молчанова до сих не была объектом пристального научного исследования, но получила внушительное количество отзывов от театроведов, что в силу уже упоминавшейся специфики современной российской драматургии является скорее правилом, чем исключением.

Тот же Р. П. Должанский, который так немилосердно отказал пьесе Курочкина в праве на театральное существование, немедленно после выхода спектакля «Убийца» в московском ТЮЗе написал объемную и восторженную (в той мере, насколько это возможно для уважающего себя русского критика) рецензию на спектакль по пьесе Молчанова, уделив много внимания специфике построения сюжета, завязанного на путешествии. Должанский отчетливо видит структурообразующий стержень путешествия в пьесе, но связывает это не с театром, а с кино:

На первый взгляд пьеса «Убийца» больше похожа на киносценарий: слушаешь героев – и легко представляешь себе очередной роуд-муви с общежитским студенческим бытом, провинциальным автовокзалом, раздолбанным автобусом, трясающимся по среднерусскому бездорожью (Должанский 2010, 02.11).

Действительно, сроднить пьесу-путешествие с кино кажется вполне логично, особенно в том случае, когда известно, что автор не только драматург, но и сценарист. К тому же критик в рецензии обязан быть не только театроведом, но и журналистом, способным в двух словах объяснить еще не видевшему спектакль зрителю, что его ожидает. *Роуд муви* – это самая первая, лежащая на поверхности ассоциация, понятная любому читателю. Не избегает этого соблазна в своей рецензии и К. Н. Матвиенко (2010, 18.11) надо полагать, в силу формата газетной публикации, несмотря на то, что занимается фундаментальной наукой и является автором глубокой работы о кинофикации театра. Впрочем, именно ее профессиональный исследовательский взгляд на театр, согласно которому русский и советский театр на протяжении всего XX века

вбирал в себя приемы кино, как раз может объяснить *роуд муви* на сцене – перетекание жанров из одного рода искусства в другое не противоречит ее научным идеям, а подтверждает их.

Любопытно, что именно с этого спектакля (в скобках сказать поставленного молодым, но профессиональным режиссером<sup>73</sup> – это важно, ведь в России до сих пор принято отсчитывать творческую родословную режиссера от основателя той или иной театральной школы) начинается принятие новейшей драмы театральными людьми старой закалки. Петербургский критик Ю. В. Кобец, посмотревший «Убийцу» в рамках фестиваля «Радуга», начинает свою рецензию словами «Новая драма, убийства, наркотики, проститутки, однополая любовь... о, господи! – пронеслось в голове перед началом спектакля “Убийца” Московского ТЮЗа», а заканчивает полным и абсолютным признанием «театральности» (высшая похвала для тех, кто посвятил всю жизнь театру) пьесы Александра Молчанова: «По тому, как замечательная пьеса нашла адекватное и достойное воплощение на сцене, он событияен вне календарных или географических координат» (Кобец, 2011, 21.09). Кобец также как и другие рецензенты отмечает, что большую часть сценического времени спектакля занимает дорога, но, будучи человеком сугубо театральным, никаких параллелей с кино в этом не видит, а видит, наоборот, что в этом путешествии на сцене «драматург предложил актерам особый способ существования» (там же) и считает это главным.

Таким образом постсоветская пьеса, структура которой создана по модели «Бега» Михаила Булгакова, создала одну из первых устойчивых связей между современной драматургией и режиссерским театром.

Сюжет пьесы Молчанова обманчиво прост: главный герой отправляется в путешествие с незнакомой ему девушкой, чтобы взыскать чужой карточный долг, он должен быть готов убить должника в случае, если тот не отдаст денег. На протяжении всего путешествия герой решает, готов ли он на убийство, и насколько такая готовность может сделать из него убийцу.

Если у Курочкина персонажи путешествуют в некоем неопределенном, абстрактном пространстве, то Молчанов, вслед за Булгаковым, отправляет своих героев в дорогу по

---

<sup>73</sup> У Михаила Егорова за плечами как театральное, так и кинематографическое профессиональное образование, причем по специальности режиссер драмы он учился в двух таких разных школах, как училище им. Щукина, так и ГИТИС (ср. персональный сайт режиссера <https://teatr69.wixsite.com/mikegorov/about>; посл. обр. 22.01.2020).

земле, отмеченной многочисленными следами глобальных и часто разрушительных изменений. Пьеса «Убийца» насыщена топонимикой и чрезвычайно узнаваемыми описаниями путешествия по российской провинции: автовокзалы, кассы, билеты, автобусы, остановки, и т.п.

А н д р е й. На вокзале у меня возникла одна идея.

О к с а н а. Он мне говорит, ты здесь на улице пока покури, пока я билеты куплю, чтобы не толкаться у кассы.

А н д р е й. Билеты взял, выхожу. Она стоит, на голубей смотрит.

О к с а н а. В автобус садимся, а у меня тоска такая, как будто я домой еду. Терпеть не могу деревню. (Молчанов 2010, 49)

«Тоска такая, будто я домой еду» – это не просто парадокс, а общее ощущение от соскальзывания с тонкого цивилизационного слоя, успевшего нарасти в больших городах под лед, в глубину хаоса и неустроенности провинциальной послеперестроечной жизни. Но взаимоотношения с действительностью не являются константой в пьесе Молчанова, что изящно сформулировал в одной из самых первых рецензий на пьесу П. А. Рунднев:

Жуткие «обои» действительности линяют, они уничтожаются, превращаются в декорацию, которую надо осваивать, взаимодействовать с ней, постепенно ее разрушая. Вот этот изумительный эффект – внешний мир, столь осязаемый и твердый, столь вещественный, в какой-то момент становится прозрачным, несущественным, отодвигается на десятый план, в то время, как укрупняются лица. Лица, с которыми происходят события (Рунднев 2009, 7.05).

Так постепенно путешествие оказывается двойным: во внешнем плане герои едут в город Оскол, пересекаются с автобуса на автобус, голосуют на трассе, заезжают в гости к маме и прочее, но постепенно весь внешний план уходит в сторону, чтобы обнажить внутренний план, гораздо более важный, в котором герои совершают долгое и трудное духовное путешествие, исследуя свои нравственные координаты. И в этом Молчанов следует не букве, а духу «Бега» Булгакова, чья заслуга состоит не только в правдивом изображении путешествия сквозь ужасы гражданской войны, но гораздо в большей степени – в раскрытии внутреннего мира потерянных и не находящих себе места в новой реальности людей.

Именно внутренние изменения героев в пьесе «Убийца» становятся кульминацией:

Вернулся на станцию, купил билет спокойно и поехал в город. По дороге я думал о том, что даже если я никого не убил на самом деле, я это сделал в своих мыслях и значит, мне уже никогда не будет прощения. Потому что я уже тогда, когда решил убить, знал про то, что это грех и что я в нем потом буду раскаиваться. Бог же не лох, он все понимает.



Только если так думать, то тогда вообще никто никогда не спасается. В раю пустовато малость. Потому что в мыслях все грешат.

Даже монах какой-нибудь сидит в своей келье и думает – вот, всю жизнь я терплю лишения, молюсь, а после смерти Иисус Христос посадит меня рядом с собой, и все будут говорить – «У, какой крутой монах, с самим Христом сидит». Гордыня. Чего, не грех, скажете? И все главное ради чего? (Молчанов 2010, 58-59).

Языковая характеристика протагониста помогает почувствовать зрителю и читателю нечто очень важное: рассуждения бедного студента по мотивам Достоевского «тварь я дрожащая или право имею» могли бы показаться вторичными, а следовательно заимствованными, если бы не эффект присутствия при мучительном создании собственной идеи главным героем из своих, «честных» слов, которые может быть и не подходят для цели, но зато отражают личность и жизненный опыт героя.

Сделать философское рассуждение в форме внутреннего монолога кульминацией пьесы – задача не из простых, и автор тщательно конструирует языковую характеристику персонажа. Его герой, очень простой парень, говорит на смеси литературного языка, провинциального просторечия и воровского жаргона: «пустовато малость» можно отнести к просторечиям; «бог не лох» – интерпретировать как вариацию идиомы тюремного арго «бог не фраер он все видит»; а «крутой монах» создает к тому же комический эффект, сталкивая нейтральное, но применимое по большей части только в религиозном контексте «монах» с жаргонным определением «крутой».

Каждый человек, отправляясь в путешествие, оказывается в гораздо более неустойчивой ситуации, чем та, в которой он находится в повседневной жизни. Обычно «герои находятся на земле, горизонт их заслонен предметами, они ничего не знают, кроме практических житейских соображений поразительно недалёковидных» – отмечает Ю. М. Лотман (1988, 292). Сказанное Лотманом можно перефразировать в применении к персонажам пьесы-путешествия следующим образом: дорога дает возможность герою меняться, изменять свой внутренний мир, расширяя собственные горизонты. Внутренние изменения героя в пьесе-путешествии (как в «Беге», так и в «Убийце»), путь который он должен пройти от себя прежнего к себе новому, так органично ложится на сюжетную канву путешествия, что даже в координатах сугубо традиционного театра формальные требования классицизма – а именно единства места и времени – оказываются очевидно пройденным этапом. И это происходит в первую очередь потому что, конструируя фабулу своей пьесы, автор соблюдает главный из

аристотелевских законов: единство действия. Здесь будет уместно вернуться к высказыванию Аристотеля, приведенному в предыдущей главе, где Аристотель подчеркивает, что автору не обязательно излагать все события, произошедшие с героями, а лишь те, что необходимы для развития действия. Таким образом даже если автор нарушает канон европейской «хорошо сделанной пьесы» или не соблюдает правило «четвертой стены» советского театра периода соцреализма, он все равно не противоречит античному драматургическому канону. Правильно подобранная последовательность событий дает, по Аристотелю, внутреннюю цельность и законченность, то есть единство действия, которое так счастливо сложилось в «Убийце» Молчанова.

#### **4.4. Сравнительный анализ. Феномен дороги как основного элемента пьесы**

В попытке осмыслить феномен дороги как структуры драматургического произведения выше были приведены примеры из театральных текстов двух современных русскоязычных драматургов, принадлежащих к одному поколению. Фабулы этих пьес жестко завязаны на путешествие. События, составляющие в своей совокупности действие, не смогли бы произойти вне движения персонажей по своему пути.

В русской языковой традиции дорога соотносится с жизненным путем. Дорога в русских сказках это место, где проявляется судьба, доля, удача человека. Дорога в народной культуре может быть рассмотрена как разновидность границы между «своим» и «чужим» пространством (Левкиевская 1999, 124–129). Свое и чужое пространство исследует Булгаков в «Беге»: его герои бегут прочь от «своего», ставшего «чужим», но по мере продвижения вглубь действительно чуждого им мира, свое, родное, оставшееся позади, кристаллизуется для них с необыкновенной ясностью. Они бегут из большевистской России – со смысловым ударением на определении «большевистская», а возвращаются просто в Россию, веря, что именно ее нельзя ни разрушить, не уничтожить. Максим Курочкин организывает такое драматургическое путешествие, где методом реализма исследуется символическое литературное пространство. Его герои живут, если можно так сказать методом отстранения: выработав привычку дистанцироваться от изломанной постсоветской действительности, они не откликаются

эмоционально на максимально «чужой» для живого человека Ад. Александр Молчанов идет дальше по пути Булгакова, он не только ставит своим героям диагноз, но и заставляет их меняться, развиваться в пути, взаимодействуя с ужасной реальностью, не только закрываться от нее, объявив ее чужой, но мучительно искать и узнавать в ней «свое».

В способе разработки булгаковской пьесы-путешествия у Молчанова и Курочкина есть как общность, так и противоположность. Курочкин апеллирует к сверхнациональному, для него важна связь со всей мировой и, в частности, европейской культурой. Дорога у Молчанова – это не только сугубо русская, но и личная, глубоко затрагивающая его тема, зачастую болезненная, «путь к себе», который тем не менее приводит к философскому осмыслению не только себя, но и мира вокруг.

Любопытно отметить и принцип построения «пьесы в дороге» – в этом у Молчанова и у Курочкина много общего. Дорога в пьесах «Убийца» и «Цуриков» не является отдельным элементом – путешествие составляет неотъемлемую основу этих пьес, истории рассказанные в «Цурикове» и в «Убийце» не могли бы состояться, если бы герои не отправлялись в путешествие. Эти истории – и есть истории путешествий.

В отличие от современных путевых заметок, где герои наблюдают нравы или изучают этнографию, внимание героев пьес Курочкина и Молчанова направлено не вовне, а вовнутрь. У Курочкина это выражено в коротких и ироничных комментариях персонажей, у Молчанова каждое новое внешнее впечатление служит для продвижения протагонистов по пути познания самих себя.

Не только способ раскрытия характеров персонажей, но сама структура драматургического письма (способ построения действия: завязка, перипетия и развязка) подталкивает к другому сближению – к параллели с кинематографом. Кинематограф пользуется теми же законами, что и театр, и, подняв тему путешествия раньше, чем театр, успел опробовать «драматургический» принцип раскрытия темы в жанре *road movie*. Этот жанр существует в кино гораздо дольше, чем в драматургии, что и дает в этой области кинематографу некоторые преимущества перед театром.

Есть и другая, немаловажная причина для сравнения путешествия на сцене с путешествием в кино. На протяжении многих десятилетий деятели театра, приходя в кино, обогащали его театральными методами, но в плане изображения пути как основного стержня повествования кинематограф накопил гораздо больше опыта, чем

театр, и этим опытом не замедлили воспользоваться современные драматурги. Именно это произошло с Курочкиным и Молчановым, много работающими в качестве сценаристов кино (ср. Новикова 2013, 183) – как и подавляющее большинство драматургов в мире (ср. Донатова 2016, 7.07).

Таким образом, можно сказать, что театральное путешествие является не только наследником путешествия литературного, но и близким родственником кинематографического жанра *road movie*. Возможность черпать сразу из двух богатейших источников при постановке на сцене обнаруживает огромный театральный потенциал. Но еще бóльший театральный и драматургический потенциал обнаруживает литературная преемственность с лучшими мастерами национальной драматургической традиции, в данном случае М. А. Булгакова. (Здесь можно дополнительно отметить, что Максим Курочкин, так же как и Михаил Булгаков, – страстно любящий свой город киевлянин, пишущий по-русски. А Молчанов в начале своей карьеры – такой же провинциал, приехавший в Москву за самореализацией и сделавший из своего личного не-московского опыта мощный трамплин для творческой карьеры).

И Булгаков, и Молчанов с Курочкиным создают свои пьесы не только на пересечении и взаимопроникновении жанров (ведь все сказанное о влиянии кино на театр, как было уже сказано, применимо и к Булгакову – с той только разницей, что во времена Булгакова не был еще утвержден в кино жанр *road movie*), но и в период глубоких общественных потрясений, когда рушится весь устоявшийся уклад жизни. Разумеется, потенциальная сила воздействия пьесы не в ее структуре (или модели, даже самой новаторской), а в глубине и силе затронутых тем. Персонажи Булгакова, так же как и герои его последователей в жанре пьесы-путешествия – растерянные люди, не вполне понимающие, что им делать. Главный герой Молчанова предпринимает такое же отчаянное путешествие в поисках денег как последнего спасения от смерти, как герои Булгакова Чарнота и Голубков. Одинаково волшебным, вопреки всем законам логики, они эти деньги обретают – вместе со всенародной любовью<sup>74</sup>. Герои Молчанова так же как и герои «Бега» обретают в пути свою любовь. Но все это только отдельные совпадения. Главное – это попытка понять, «что же будет с Родиной и с нами» – ради этого понимания и совершается путешествие. Главные герои Булгакова приедут на Родину, с

---

<sup>74</sup> У сцены Голубкова и Чарноты («А ты азартен, Парамоша») только на Ю-Тубе более ста тысяч просмотров, десятки копий того же отрывка фильма, и бесчисленное количество комментариев.

которой они бежали, потому что там будут «снег» и «Караванная», протагонисты Молчанова возвратятся с радостными надеждами в полумертвый от разрухи девяностых город, откуда они начали путешествие, отчаявшимися и несчастными, герои Курочкина вернутся в свою буржуазную жизнь – самый желанный приз постсоветской эпохи, казавшийся вначале одним из главных смыслов и целей всех общественных потрясений. И только после путешествия в Ад и знакомства с богом, который не «имеет морального права» находиться нигде кроме Ада, впервые начнут понимать, что смыслы теперь придется искать самим.

Переосмысление и есть главная цель путешествия, причем переосмысление не только своей личной ситуации, но пересмотр своих отношений с обществом, с его стремительными переменами – ведь на определенных участках российской истории перемены наступают столь стремительно и заставляют жизнь двигаться с такой скоростью, что, по выражению Алисы из Страны Чудес, «нужно очень быстро бежать, чтобы просто оставаться на месте».

Суммируя сказанное, драматургическая модель путешествия, масштабно разработанная М. А. Булгаковым в «Беге» и нацеленная на раскрытие конфликта человека с эпохой, с наступлением новых времен и их разрушительным воздействием, становится снова актуальна для человека первой постперестроечной формации. Наличие стройной и крепкой структуры – такой как *road drama* – позволяет драматургам сместить центральный конфликт пьесы в область общественных отношений, раскрыть целую серию тем и организовать для себя и для своих будущих зрителей самое важное театральное движение – к раскрытию характеров, к осознанию себя во времени и пространстве, и в перспективе – к катарсису, к очищению и обновлению человеческой души.

### 5.1. Способы реализации булгаковской модели «снов-на-сцене» в современной драматургии

Одна из основных целей данной работы – проследить, как проявляются булгаковские модели в постсоветской драматургии и как они функционируют в театре – во взаимодействии с разными театральными системами, с профессиональной сценой и с обществом. Выбранные для анализа в этой главе две пьесы, использующие булгаковскую модель «снов-на-сцене», отвечают всем основным параметрам: они реализованы на профессиональных сценах, в театрах разного типа, получили заметный общественный резонанс, и таким образом их можно рассматривать как продуктивное направление восстановления связи между драматургией и театром.

При наличии многочисленного и многопланового творческого родства современной драматургии (мировое искусство, возвращенная литература, кино), интересно выделить среди прочих линии творческого наследования с пьесами М. А. Булгакова. «Сны-на-сцене» Булгаков вводил в канву драматургических произведений в двух формах: в первых редакциях пьесы «Белая гвардия» в качестве вставных эпизодов, жестко встроенных в фабулу, а в «Беге» сны стали уже собственно драматической конструкцией, где каждое действие автор определяет как сон. Н. В. Коляда в пьесе «Рогатка» (1990) и О. А. Богаев в пьесе «Русская народная почта» (1995) развивают, каждый по-своему, оба предложенных Булгаковым направления. Формально в обеих пьесах сны вводятся по модели «Белой гвардии» – отдельными сценами, дающими альтернативное представление о реальности, но по мере развития сюжета именно сны начинают определять способ взаимоотношения героев с окружающей их действительностью – так же, как это происходит в «Беге». Персонажи Булгакова не могут принять той реальности, в которой они оказались после революции, причём их неприятие не является идейным, они просто не соотносят себя с тем миром, что их окружает («Что было, Сережа? Сны?» [Булгаков 2004с, 691]). Главные герои Коляды и Богаева – люди глубоко советской формации – так же не могут объяснить себе в рамках «научного материализма» то, что с ними происходит, а других рамок они не знают. Коляда использует булгаковскую модель снов, чтобы рассказать историю гомосексуальной любви в глубокой провинции, где только во сне, то есть в другой,

параллельной реальности, герои могут признаться себе в своих чувствах и желаниях. Богаев использует тот же прием для того, чтобы рассказать о «застрявшем» в советском времени старике. И в той, и в другой пьесе поиск себя и своих нравственных ориентиров в кардинально изменившемся мире становится главной темой. Таким образом, можно сказать, что в пьесах, чей развернутый анализ приведен ниже, соблюдаются не только формальные признаки – использование сна в пьесе как структуррообразующего элемента, но и основная цель применения булгаковской модели «снов-на-сцене».

## 5.2. Уральская школа Николая Коляды

Николай Владимирович Коляда родился в 1957 году в деревне Пресногорьковка, живет и работает в Екатеринбурге. В своем деревенском происхождении он черпает и силу, и вдохновение, и, часто, главный смысл. Его нестоличность является частью его эстетики. «Его мир принципиально провинциален», – пишет П. А. Руднев, – это «мир глубинки, где человек выживает – не живет, где красота, мир, покой, гармония никак не заводятся» (2018, 265).

Николай Коляда – это человек-оркестр. Его пьесы и спектакли иногда могут быть похожи на шаманские танцы или на деревенскую свадьбу, в самые драгоценные свои минуты драматургическое и режиссерское звучание Коляды напоминает еврейский оркестр в третьем акте «Вишневого сада» – пронзительно весело и щемяще грустно одновременно. Ему досталась говорящая фамилия Коляда, созвучная с «колядками»<sup>75</sup> – его даже часто спрашивают, настоящая ли она.

Н. В. Коляда – человек возрожденческого склада. Он умеет – или научился – выступать в самых разных ипостасях, и ему это удивительно хорошо удается. Одиннадцать лет, начиная с 1999 года, он возглавлял один из лучших литературных журналов страны «Урал» и ушел, передав бразды правления своему уже вполне окрепшему ученику О. А. Богаеву в 2010-ом<sup>76</sup>. Он начинал артистом в репертуарном театре (показательно, что его первой ролью был Лариосик в «Днях Турбиных»

---

<sup>75</sup> «Колядка» – это обрядовая песня у народов Восточной Европы, главным образом у славян, исполнялась в ночь под Рождество. В колядках звучали пожелания богатства, доброго здоровья, хорошего урожая (ср. Веселовский 1883, Чичеров 1948, Пропп 1963; Carfman 1933).

<sup>76</sup> ср. LJ kolyadanik (kolyadanik)2010-08-09 <https://kolyadanik.livejournal.com/1257338.html> (посл. конс. 18.01.2020).

Булгакова), столкнувшись с тяжелой и жесткой системой, начал писать пьесы и вернулся в театр режиссером, и снова ушел оттуда, основав один из немногих действующих в России частных нестоличных театров «Коляда-театр». Он создал свою собственную школу современной пьесы, известную сегодня как «Уральская школа», и она оказалась настоящей *школой* как в плане методического обучения, так и в научном смысле – по обилию, таланту и разнообразию молодых драматургов, считающих себя его учениками. Школа уральской драматургии в нескольких поколениях выращена Колядой, это драматурги и киносценаристы О. А. Богаев, В. В. Сигарев, Я. А. Пулинович, А. С. Батурина, И. С. Васьковская, В. А. Шергин, Е. И. Васильева, С. В. Баженова, Т. А. Сапурина, П. И. Бородина, Р. Ф. Ташимов и др. На вопрос о том, что же объединяет его учеников, сам Коляда отмечает их «врощенность» в российскую глубинку (и здесь можно проследить дополнительную, но важную творческую связь с лучшей пьесой Молчанова «Убийца», также обязанной своим успехом обращению к своим корням):

Я думаю, что они все растут своими корешками на земле, а не на асфальте. Потому что живут в провинции и знают жизнь России не понаслышке. И от того не высокомерны, не смотрят на эту жизнь свысока. Они все очень разные, пишут по-разному. Но эта правда о России в каждом из них чувствуется – хоть умри<sup>77</sup>.

Когда Николаю Коляде стало очевидно, что для продвижения молодой драматургии нужен ресурс, он основал конкурс пьес «Евразия», а потом, поняв, что премия драматурга – это еще не гарантия постановок, создал фестиваль «Коляда-plays», где новая драматургия была представлена не только в виде текстов, но и в форме театральных спектаклей. Его пьесы изучены, пожалуй, больше чем пьесы какого бы то ни было современного автора, и в фокусе исследования оказывается не только его драматургическое творчество, но и его работа как режиссера, и его педагогическая и организаторская деятельность, оказавшая невероятное влияние на театральное сообщество постсоветского пространства. Принцип преемственности, отношения мастер-ученик, творческая родословная – все это одинаково важно как в русской театральной, так и в литературной, музыкальной и художественной традициях. До определенного момента главной школой театральной пьесы Советского Союза была мастерская драматургии Литературного института им. М. Горького, которую

---

<sup>77</sup> ср. Приложение №2 к диссертации. Интервью с Н.В. Колядой



традиционно вели прославленные мастера. В советские времена, подчеркивает Руднев, «драматургов выпускали и Арбузов, и Розов, и Дворецкий»<sup>78</sup>, а сейчас именно школа драматургии Коляды, по мнению Руднева, стала ведущей: «По сути, авторская школа драматургии в России одна – в Екатеринбурге и Николая Коляды. Она безусловно, сверхэффективна, но для такой огромной страны этого явно недостаточно».

Николай Коляда преподаёт в Екатеринбургском Государственном Театральном Институте на курсе «Драматургия», где готовит будущих драматургов с 1994 года и выпускает сборники пьес молодых драматургов, начиная с 1998 года (Коляда, 1998).

В 2011 году литературно-художественным и публицистическим журналом «Урал» была основана серия «Уральская школа драматургии». В этой серии стали выходить сборники пьес молодых драматургов, уже получивших известность в театральном мире благодаря постановкам в российских театрах, журнальным и интернет-публикациям. Значимость этой серии очевидна, поскольку для большинства авторов именно такой тип издания осуществляется впервые, а читатель получает возможность целостного восприятия текстов<sup>79</sup>.

Первым творчество Коляды исследовал выдающийся литературовед, основатель кафедры современной русской литературы УрГПУ и журнала «Филологический класс» Наум Лазаревич Лейдерман. Он инициировал целое научное направление, рассматривающее творчество Коляды в рамках драматургии, к которому можно отнести И. А. Канунникову (2003), О. В. Богданову (2004), М. И. Громову (2005), М. Н. Липовецкого и Б. Б. Боймерс (2012), Я. С. Жарского (2014). Среди современных филологических исследователей творчества Коляды можно отметить работы Я. С. Жарского (2015) и Н. Г. Щербаковой (2013). Изучением Уральской драматургической школы занимаются Е. В. Возмищева (2013), Э. И. Харибьянова (2013) и многие другие.

Как драматург Коляда уникален тем, что он одновременно принадлежит к последним советским и первым постсоветским авторам, но в середине 90-х (в период, описанный в

---

<sup>78</sup> В девяностые годы, когда автору данного исследования довелось там учиться, мастерская драматургии Литературного института носила имя Розова и Вишневской, но за все шесть лет учебы Розова увидеть лично так и не удалось. Мастерскую вела – и блестяще! – «бабушка русского театра» Инна Люциановна Вишневская, в то время как Виктор Сергеевич Розов был уже очень стар, практически не выходил из дома – он умер в возрасте 92 лет, в 2004 году.

<sup>79</sup> В ней вышли сборники пьес «Остров Мирный» (2011) Александра Архипова, «Замочная скважина» и «Жить» (2011) Василия Сигарева и «Русская народная почта: 13 комедий» (2012) Олега Богаева.

части 3.4. данной работы), было время, когда его поколение было буквально потеряно театром. Некоторые авторы считают его одним из немногих драматургов, соединяющих одну эпоху с другой. Моторин, так же как и Руднев, отмечают преемственность (или сходство) Коляды с поздней советской драматургией, в частности с Вампиловым (Моторин 2002, 46).

Сейчас Коляда – самый высокооплачиваемый драматург страны, живущий со сборов и «вкладываящий немалые средства в театр и в фестиваль» (Руднев 2018, 259). Его пьесы идут на профессиональных сценах с самой широкой географией. Он ведет свой электронный дневник еще со времен ЖЖ, сегодня его можно читать в Фейсбуке – и его летопись театральной жизни не менее литературна, чем любые писательские «заметки на манжетах». Относительно недавно к нему пришло, наконец, и театральное признание: если раньше его пьесы в Москве появлялись в основном на сцене легендарного «Современника», то теперь Коляда не только регулярно привозит свои спектакли на гастроли в Москву, но и открыл в столице филиал собственного театра, и даже приглашен ставить в один из столпов российского академического театрального искусства – театр им. Вахтангова. Другими словами, можно сказать, что Н. В. Коляда один из немногих современных драматургов, преодолевающий разрыв между драматургией и профессиональным театром, характерный для постсоветского периода.

### **5.3. Сны в пьесах Николая Коляды**

Пьеса «Рогатка» была впервые опубликована в журнале «Советский театр» в 1990 году, и в том же году с предисловием Р. Г. Виктюка и Ю. К. Николаева – в журнале «Современная драматургия». Она привлекла к себе огромное внимание как в России, так и за рубежом. В Италии, например, она была переведена («La fionda»), издана в сборнике пьес русских авторов «Teatro della perestrojka» (ср. Osis 2012, 43), поставлена на радио RAI, режиссёр Р. Г. Виктюк выпустил спектакль в Падуе в 1991 году. Она появилась также в театрах Флоренции, Рима, Милана и др. Затем последовали переводы на литовский (поставлена в Академическом драматическом театре, Каунас, Литва, 1992, режиссёр В. Сикариукас), на шведский (поставлена в Стокгольме в 1995, режиссёр К. Кьеллгрэн), на испанский, сербский (поставлена в Ужице, Югославия, 1997), болгарский (поставлена в Варне, Болгария), а также на турецкий и японский языки.

К сожалению, «крупная режиссура мимо Коляды, в общем-то прошла, если не считать Романа Виктюка, Валерия Фокина и позднего «Современника» (Руднев 2018, 260). Автор этого утверждения П. А. Руднев как человек глубоко театральный<sup>80</sup> не только отчетливо понимает, но и всячески подчеркивает, что как бы ни был важен текст драматурга, сотрудничество с талантливым режиссером может не только высечь искру из данной пьесы и войти в историю театра, но и помочь драматургу в его дальнейшем развитии – как это было в случае с Булгаковым. Именно поэтому в данном исследовании выбраны для более подробного исследования те пьесы, что обрели свою отдельную, уже независимую от воли драматурга, судьбу на сцене. Во встрече крупной режиссуры и драматургического новаторства, конечно, всегда есть элемент случайности, но наличие этих «встреч» и есть один из немногих критериев такого трудноуловимого и сложноопределяемого понятия как «театральность». Безусловно жаль, что Николай Владимирович Коляда не избалован вниманием московской и питерской режиссуры, но несомненно важно, что творческая его встреча с Виктюком все-таки состоялась, и состоялась она именно на «Рогатке» – пьесе, построенной на снах.

В исследованиях творчества Коляды хотелось бы обратить особое внимание на докторскую диссертацию Е. И. Канарской, которая, в отличие от других исследователей, не вписывает Коляду в драматургический процесс постсоветской России и не прослеживает связи в его работах с пьесами поздних советских драматургов. Канарская анализирует художественную систему Коляды «с точки зрения ее организации в соответствии с моделью двоимирия» (Канарская 2019, 12). Такой фокус позволяет автору «доказать генетическую связь творчества драматурга с предшествующей философской и художественной практикой, раскрыть закономерности диалогического взаимодействия Коляды с другими авторами» (там же). Это очень близко подводит к выдвигаемой в данной работе гипотезе о том, что использование снов – это способ и раскрыть внутренний мир человека, и показать его отношения с внешним, быстро меняющимся миром. В этом с ней перекликается более ранняя работа, написанная И. Даниловой, в которой автор видит в творчестве Коляды «поиски

---

<sup>80</sup> Павел Андреевич Руднев учился в ГИТИСе на театроведческом факультете, где сейчас преподает. В 90-х он был одним из идеологов и флагманов движения Новой драмы, и остается внимательным обозревателем современной драматургии и по сей день, работая в то же время помощником художественного руководителя МХТ им. Чехова и преподавателем ГИТИСа.

приемов изображения многомерности мира» (Данилова 2002, 141). И если «многомерность мира» (по Даниловой) и «двоемирие» (по Канарской) – наличие в пьесе другого мира, отличного от реальности, то таким образом, можно сказать, что и Канарская, и Данилова сходятся в том, что Коляда применяет то, в данной работе было определено как булгаговская модель «снов-на-сцене» в драматургии. Наиболее ярко эта модель выражена в пьесе Коляды «Рогатка».

Масштабная постановка Виктюка трактовала сюжет пьесы как неудавшийся гомосексуальный роман несчастного инвалида Ильи и разочарованного красавца Антона. Эта основная тема вызвала если не скандал, то пристальный интерес в обществе. А большое общественное внимание к закрытым (или полузакрытым) в обществе темам иногда отвлекает – как это уже было аргументировано на примере информационного шума вокруг пьес Булгакова – от внимательного и глубокого исследования собственно художественного произведения. Действительно, даже в научных работах, появляющихся пятнадцать лет спустя после публикации пьесы, можно прочитать: «Рогатка в пьесе Коляды становится символом недозволенного, незаконного, символом выбора» (Старченко 2005, 101).

Но пьеса «идет глубже, совершенно мимо возможных подробностей такой запретной связи» (Руднев 2018, 276). В «Рогатке» диалоги героев перемежаются их совместными снами. «Эти двое, – считает Руднев, – соединились из-за тождества сновидений, близости детских воспоминаний. Сновидческий, мистический характер и связи объясняет и невозможность продолжения истории» (там же, 277). История отношения Ильи и Антона заканчивается трагически – Илья уходит из жизни, но в последнем сне они снова вместе.

Последний сон.

Белые сумерки.

ГОЛОС ИЛЬИ А я знаю, какая смерть... Говорят, смерть - это темнота, чернота, ночь. Нет, неправда. Меня в детстве чуть не убило током... Белая-белая пелена стояла перед глазами. И какой-то тупик я видел, коридор... Белый, белый коридор. Но меня откачали тогда... Зачем? Надо было тогда уйти в тот же коридор, в белые сумерки... И не мучать себя и других тоже... Нет, главное: других не мучать... Бог меня наказал за все... Бог наказал...

АНТОН Я полгода не ходил к тебе... А потом пришел. Навсегда пришел... Шел, а сам уже знал, что тебя нет... В тот день, когда тебя не стало, я уже знал, знал... Мы встретимся? Скажи мне, Илья, мы встретимся? Только одно слово скажи мне, Илья мы встретимся?

ИЛЬЯ Мы встретимся... Мы обязательно встретимся... (Коляда 2016, 342).

Конечно, концепции двоемирия и многомерности, предложенные Канарской и Даниловой, вполне объясняют появления роль снов в драматургии Коляды, но можно назвать сны снами и рассматривать их как самостоятельную драматургическую модель. Тем более, что Канарская прослеживает связь Коляды с Гоголем, а Булгаков, определяя свое творческое родство, соотносил себя именно с Николаем Васильевичем (как это было неоднократно отмечено в первой и второй главах, и, в частности, в воспоминаниях Овчинникова).

В пьесе Николая Коляды «Рогатка» помимо драматургической модели «снов-на-сцене» можно найти еще один параллелизм с «Бегом» Михаила Булгакова: герои «Рогатки» убегают от ужасной реальности, к которой они не хотят и не могут принадлежать. Но на этом сходство заканчивается. Побег персонажей Коляды – это не физическое действие, но сны, мир сновидений. Вернувшись в грубую реальность, Илья и Антон разбиваются об нее. Разница же между драматургическими снами Коляды и снами Булгакова в том, что герои «Бега» действуют, движутся (даже если не всегда делают это по своей воле), воспринимая изменившуюся, искаженную реальность как сон, а герои пьесы «Рогатка» добровольно уходят в мистический мир сновидений, чтобы найти в нем глубокое духовное родство, но и потерять при этом возможность реализовать, овестествить его в реальной жизни.

Впрочем, о булгаковских Серафиме и Голубкове тоже нельзя с точностью сказать, удалось ли им осуществить свою мечту о «снеге и Караванной» (Булгаков 2004с, 691). И все же их пробуждение от страшных снов, от «зноя и черных мешков» (там же) пронизано надеждой. Коляда, стоя на пороге постперестроечного мира, отказывает своим героям в надежде обрести счастье в реальности. Мир снов становится миром потусторонним, а день сегодняшний не обещает ничего, кроме тяжелых испытаний. И, действительно, в сцене прощания Илья говорит Антону: «Береги себя. Для будущей жизни. Она у тебя и так будет сложной...» (Коляда 2016, 339).

Таким образом можно сказать, что модель «снов-на-сцене», разработанная Михаилом Булгаковым, и почти век спустя оказывается благодатным для разработки материалом, что подтверждается глубиной, творческой состоятельностью и функциональностью снов в пьесе Н. В. Коляды «Рогатка».

#### 5.4. Сны в «Русской народной почте» Олега Богаева

Самым большим прорывом современной драматургии в мир профессионального русского театра стала постановка в Московском театре Олега Табакова спектакля «Русская народная почта» по пьесе Олега Богаева, где главную роль сыграл руководитель театра и всенародно любимый артист Олег Табаков.

Автор «Русской народной почты» – драматург Олег Богаев, ученик Николая Коляды, один из лучших представителей «Уральской школы», пришедший в театр из литературы и занимающийся ей и в настоящее время (Богаев сменил Коляду на посту главного редактора литературного журнала «Урал» в 2010 году).

В 2012 году вышел сборник пьес Богаева под названием «Русская народная почта: 13 комедий» (2012) – это первый сборник знаменитого драматурга. Его драматургическое письмо отличается узнаваемым стилем, а его пьесы – собственным художественным миром, но при этом театральные тексты одного из лучших представителей «уральской школы» отражают основные тенденции развития новейшей драматургии девяностых и нулевых. Очень характерно авторское видение собственного творчества:

Когда я сочинял пьесы, я думал о простых вещах и о том, почему человек их делает сложными: о любви, о счастье, об одиночестве. Когда я готовил эту книгу, искренне был удивлен: я написал не 13 трагедий, а 13 комедий, и даже не тринадцать, а по сути одну, но огромную. В моих пьесах часто присутствуют одни и те же персонажи, одни и те же темы и повороты сюжета. Конечно, что скрывать, я написал пьес куда больше, штук тридцать, но остальные, видимо, рассосались сами собой как ненужные мне и театру (Богаев 2012, 4).

Олегу Богаеву посвящены действительно многочисленные исследования, в том числе целые диссертации, как например, работа Е. Шлейниковой (2008), решительно причисляющей драму Богаева к театру абсурда. М. Н. Липовецкий (2005, 244-278) и М. Мамаладзе (2005, 279-283) рассматривают пьесы Олега Богаева как гиперреалистическое или неосентиментальное направление новейшей драматургии. Е. В. Сальникова находит связи «Русской народной почты» с театром абсурда, выделяя «мягкий абсурд», фантазмагоричность, переплетение лирического с иронической отрешенностью (Сальникова 1997, 172-173). Г. А. Заславский говорит об интертекстуальности пьес Богаева, называя его «верным сыном отечественной словесности, сугубым традиционалистом», поскольку в его пьесах виден гуманизм и бесконечной любимой в русской литературе тип «маленького человека» (1999,

178-180). «Достаточно сложная структура произведений Олега Богаева требует уточнения специфики поэтики его драматургии для последующего определения художественного метода в контексте современных инноваций русского театра,» – пишет С. С. Васильева (2013, 63-73). Тем не менее никто из исследователей не обращал внимание на роль снов в пьесе «Русская народная почта» и не связывал ее с булгаковской моделью «Бега», между тем как параллель представляется вполне очевидной.

Пьеса «Русская народная почта» была представлена в виде читки на фестивале Любимовка в 1997, в том же году получила премию Антибукер и к 2000 году нашла высшее театральное признание – национальную театральную премию Золотая маска (ср. Freedman 2000, 38) за спектакль в Московском театре О. Табакова, вышедший под названием «Комната смеха» (1998). Впоследствии пьеса была переведена на английский и французский языки и поставлена в Лондоне, Монреале, Вашингтоне, так же как и во многих других городах и странах (Billington 2005, 14).

Главный герой пьесы – одинокий пенсионер Иван Жуков. Его имя сразу дает ключ для понимания происходящего, ведь в школьной программе (как советской, так и постсоветской) обязательно стоит рассказ А. П. Чехова о мальчике Ваньке Жукове, который пишет о своем тяжелом житье единственному родному человеку – дедушке.

Милый дедушка, Константин Макарыч! – писал он. – И пишу тебе письмо. Поздравляю вас с Рождеством и желаю тебе всего от господ бога. Нету у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался (Чехов 1955, 584).

Ванька Жуков отправляет письмо «на деревню дедушке» не подозревая, что письмо с таким адресом никогда и никуда не дойдет. Рассказ этот настолько пронзителен и настолько знаменит, что выражения «на деревню дедушке» и «милый дедушка Константин Макарыч, заberi меня отсюда» давно стали крылатыми.

В пьесе Богаева пенсионер Иван Жуков, живущий в крайне тяжелых условиях середины 90-х и пишущий письма в никуда (главный герой прячет только что написанные письма под сломанный телевизор, искренне забывает о них и потом сам же их находит), несомненно находится в прямом литературном родстве с чеховским Ванькой Жуковым. Но даже если эта литературная реминисценция не считается, то сюжет пьесы не теряет ни своей актуальности, ни силы художественного воздействия.

Человек советской формации, абсолютно потерянный в новом времени Иван Жуков

пишет реальным и вымышленным персонажам: космонавтам и чиновникам, руководителям телевидения, Ленину, Робинзону Крузо и английской королеве Елизавете II, которую он смешно называет «Елизавета-два»). Собственно, список его адресатов и есть список действующих лиц пьесы:

**Действующие лица:**

**Жуков Иван Сидорович** - старик 75 лет  
**Елизавета II** - королева Англии  
**В.И.Ленин** - вождь пролетариата  
**Товарищ Сталин** - строитель коммунизма  
**В.И.Чапаев** - храбрый красный командир  
**Робинзон Крузо** - человек без страха  
**Любовь Орлова** - хорошая артистка  
**Севастьянов** - летчик-космонавт  
А также **Марсиане** и **Клопы**<sup>81</sup>

Пишет письма он, конечно, не от хорошей жизни: у него скончалась от легочной болезни жена; его любимый магазин, куда он ходил не столько за покупками, сколько общаться, перенесли в район новостроек; «приятели (словно сговорившись) покинули его и вознеслись на "небесную скамеечку" к супруге, телевизор и радио безнадежно поломались» (там же).

Тогда постаревший, но по-прежнему бесконечно трогательный Ванька Жуков начинает писать своим старым друзьям и всем, кого он может вспомнить, путая тех, кто уже умер, с теми, кого он видел по ТВ. И каждой ночью те, кому он пишет письма, приходят к нему во сне.

Сны в «Русской народной почте» играют очень важную структурную роль, помогают показать публике чувства глубоко несчастного, но старающегося не унывать старика и, что особенно важно, вскрывают отношения с постсоветской действительностью всех тех, кому в ней не нашлось места. Удивительно и то, что в эта страшная и сверх-актуальная для 90-х тема дана в ключе скорее комедии, чем трагедии. Действительно, в этой безнадежной, казалось бы, ситуации, письма советского пенсионера, так же как и его лукаво-хитрая манера обманывать самого себя, пряча письма, а потом находя их – это всего лишь игра, невинное развлечение за неимением лучшего. И письма как таковые носят скорее веселый, чем трагический тон:

---

<sup>81</sup> Здесь и далее текст цитируется по Oleg Bogaev. *Russkaya narodnaya pochta* <http://www.theatre.ru/drama/bogaev/pochta.html> [4.04.2018].



Иван Сидорович. Здравствуйте, Иван Сидорович. (Думает, пишет.) Пишет вам директор телевидения. Центрального... Ваши соседи по подъезду нам сказали, что вы очень громко и красиво играете на гармошке. Мы очень ценим ваш особенный талант и умение играть русские народные песни. Особенно нам нравится, как вы играете "Калинку". (Думает, пишет.) Поэтому мы приглашаем вас сняться в одной передаче, которая будет про вас одного и вашу гармонию. (Думает, пишет.) Вас должны увидеть миллионы наших телезрителей!!!! (Перевел дух, пишет.) Нам приходят заявки, где просят вас, уважаемый Иван Сидорович, поиграть подольше... и по телевизору. Чтобы вас было всем видно. (Думает, пишет.) От всей души... сердечно... поклонник вашего таланта. Директор телевидения. Центрального (там же).

Итак, Иван Сидорович нашел себе занятие и вполне этим удовлетворен. Хотя в некоторых его письмах с очень точными, в чеховском стиле, деталями и прочитывается отчаяние и нищета (как в письме о том, что ему нечего есть, а он очень любит «коклеты»), тем не менее преобладают письма в наивно-мажорной тональности. Это – его «дневная» сторона, закалка ветерана войны и советского человека. Настоящие причины его конфликта выявляются, как и у Булгакова, во сне, когда Ленин (представляющий как бы старую, советскую идеологию) и Елизавета II (являющаяся представителем буржуазного строя, только что пришедшего в Россию) обсуждают, что же происходит с Иваном Жуковым и чья в этом вина – старого советского строя или нового. И в данном случае сны следует также считать проявлением определенного типа сознания среднего советского человека: его судьбу решают за него другие, он лишь может «подсмотреть» за тем, как это происходит.

Елизавета II. (Оглядываясь на спящего Ивана Сидоровича.) Нет, Владимир Ильич. Я думаю, что одиночество – это состояние духа человека, когда душа презирает собственное тело.

В.И.Ленин. (Оглядываясь на спящего.) Вы считаете, что Иван Сидорович одинок? Напрасно. [...]

Елизавета II. Это вы его довели.

В.И.Ленин. Я?!

Елизавета II. (Вздыхает, качает головой.) Иван Сидорович... (Вытирает слезы.)

В.И.Ленин. (Указывая на спящего.) Вот вам первая жертва экономических преобразований! Мешок в костюме! А был здоровый, крепкий мужик! Что натворили! Нет! Это вы! Купи-продай!

Елизавета II. Вас скучно слушать (там же).

Вопрос о том, «кто нас довел до жизни до такой» не решается, да и не может быть решен. Персонажи из снов постаревшего Ваньки Жукова все больше заполняют сценическое действие, их становится все больше. Таким образом, так же как и в «Беге», оказывается, что сон превалирует над реальностью. В финале многочисленные герои сном собираются, чтобы поздравить пенсионера с днем рождения. Авторами поздравлений становятся теперь наравне с Елизаветой Второй марсиане и клопы, живущие к квартире Ивана Сидоровича. Последнее письмо, которое Иван Сидорович

находит в своей квартире – письмо от смерти, которая желает преподнести ему самый приятный и дорогой подарок – вечную жизнь.

Основополагающая роль снов в пьесе «Русская народная почта» лежит на поверхности. Но цель применения снов у Богаева несколько иная, чем у Булгакова – персонажи «Русской народной почты» не знают себя, «не знают, как и почему они оказались в данной ситуации, они не понимают логику собственного существования, они остаются «чужими», даже если провели в этой среде всю свою жизнь» (Липовецкий 2005, 250). Описанная ситуация хоть и совпадает с положением героев «Бега», но Булгаков весь «Бег» своих героев от старой жизни к новой делает как бы чередой снов, так что они и сами к концу пути начинают сомневаться, сон это был или явь, Богаев же в «Русской народной почте» умело вскрывает при помощи снов непонимание героями логики происходящего с ними. Но применение модели снов интересно и продуктивно именно своей многофункциональностью. Используя такую модель, драматург может эффективно решать каждый раз новую задачу, адаптировать ее для новой общественно-политической ситуации, рассматривать ее в новом аспекте. Потенциальная «театральность», заложенная в этой модели объясняется тем, что «сны-на-сцене» – это не только способ показать внутреннее состояние героев, их скрытое или подсознательное, но и способ выявления конфликта дезориентированного человека с внешним миром.

### **5.5. Сны «Русской народной почты» в двух театральных прочтениях: Коляда vs. Гинкас**

Сны в драматургии как драматургическое новаторство достаточно подробно описаны в булгаковедении, преимущественным образом у Гудковой и Акатовой, в то время как применение онирических мотивов в современной драматургии отмечено в основном только Павлом Рудневым, но театральная критика в случае двух самых известных в России спектаклей по пьесе Богаева «Русская народная почта. Комната смеха» некоторым образом восполняет пробелы в научном анализе, иллюстрируя возможные цели и эффекты использования «снов-на-сцене».

Первый спектакль по пьесе Олега Богаева – «Комната смеха» (подзаголовок пьесы и ее название авторы постановки поменяли местами) состоялся 31 октября 1998 года,

последний – 14 ноября 2003 года. Спектакль поставил один из наиболее значимых режиссеров русского театра К. М. Гинкас, художественное решение для постановки придумал знаменитый сценограф С. М. Бархин. Звездный состав создателей изначально был отличной заявкой на участие в любой премии, и они не заставили себя ждать: спектакль получил сразу две престижные театральные награды – «Хрустальную Турандот» («За лучшую актерскую работу» – О. П. Табаков) в 1999 году, и национальную театральную премию «Золотая маска» – «за Лучший спектакль» в 2000<sup>82</sup>.

Несмотря на улыбку, которую вызывает у любого не только присутствие на сцене или на экране, а одно только упоминание имени Олега Табакова, спектакль получился мрачным и даже зловещим. Сценограф С. М. Бархин представил квартиру одинокого пенсионера как некий металлический ящик с небольшим, похожим на тюремное, окошком. Стены этой железной камеры в начале с грохотом раздвигались, а в финале бедного старика замуровывали в том же ящике. Бедность постаревшего Ваньки Жукова выглядела здесь не скромно, но убого, и даже страшно. Критики отмечали множество психологических нюансов и реалистических подробностей, которыми Олег Павлович усиливал трагикомическую составляющую пьесы:

Абсурдно-комическая и одновременно пронзительно-трагическая история в исполнении Табакова превращалась в иллюзорную, но азартно-лицедейскую игру. Странная же «переписка» была отчаянной попыткой реванша «маленького человека», многое в жизни недополучившего, а на старости лет и вовсе выброшенного на обочину. [...] материализовавшиеся в спектакле фантомы больше походили на наглых агрессоров, беспардонно врывавшихся в жизнь старика. Гораздо более органичными и объемными выглядели персонажи, рожденные воображением героя Табакова, которых сам актер словно оживлял, наделяя гротескно-комическими и одновременно бытовыми, узнаваемыми чертами. Да и его жалкий, растерянный Иван Жуков, с восторгом погружавшийся в мифическую реальность, вдруг менялся на глазах, обретая прежнюю силу и готовность жить. Хотя в итоге все его фантазии оказывались лишь письмами без адресатов (Гаевская 2012, 56).

Пьеса «Русская народная почта» выдержала еще много постановок, в том числе в Александринском театре в 1998 году, в Theater Studio в Вашингтоне в 2004, режиссёр В. В. Мирзоев поставил на ТВЦ в 2002 году телевизионный спектакль «Русская народная почта» с М. А. Ульяновым и М. А. Сухановым в главных ролях. Пьесу много ставили в разных странах и продолжают ставить в России. Но знаковым для понимания двух

---

<sup>82</sup> ср. Архив национальной премии «Золотая маска» (эл. ресурс) [https://www.goldenmask.ru/fest\\_6.html](https://www.goldenmask.ru/fest_6.html) (дата последнего обращения 20.02.2020)

сторон медали, в первую очередь разного способа восприятия снов, которые есть у этой пьесы, стал спектакль «Русская народная почта» в режиссуре Николая Коляды, который он привез на фестиваль «Золотая Маска» в 1999 году.

После спектакля К. М. Гинкаса режиссерское прочтение Н. В. Коляды Москва не приняла. Сам Николай Владимирович воспринял это как сокрушительный провал:

Не могу вспомнить, когда <меня> не били. Иногда мне кажется, что провал был подготовлен. В одном журнале читаю: «Еще до приезда театра в Москву было известно, что спектакль пошлый и отвратительный». Откуда это выяснилось? Но что я? Актеры больше всего переживали. Драматург, мой студент Олег Богаев. Их жалко. Они с такой радостью ехали показывать свое искусство в Москву (Руднев 2000, 16.02).

Свою роль сыграло и то, что Коляда вместе со своей школой уже был известен (больше по слухам) как представитель и наставник «чернушной» драматургии – увы, в 90-е бытовала такая этикетка, вольный перевод с французского «нуар» (обилие неаппетитных подробностей с депрессивной окраской в зарубежном искусстве называлось – «нуар», а то же самое в постсоветском контексте – «чернухой»). Термин (если можно это назвать термином) был настолько прочно связан с Колядой, что появлялся даже в названиях научных статей, посвященных ему, как например, «Чернуха» и сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды» Ирины Дубровиной (Дубровина 2014, 341-344). Это происходило потому что тексты Коляды и его молодых учеников воспринимались как депрессивные: «для эстетики уральских авторов характерен “депрессивный контекст”» (Кислова 2006, 406-412). Другие называли ее «драмой отчуждения, отражающей картину распада нравственных ценностей и разрушения мира» (Четина 2009, 87).

Москва не приняла «Русскую народную почту» в режиссуре Н. В. Коляды в первую очередь потому, что он был не похож на постановку Гинкаса с Табаковым в главной роли, на что очень изящно обратила внимание К. И. Зорина в своей статье «Русская народная почта» – в одной из немногих положительных рецензий на екатеринбургский спектакль. Здесь можно заметить, что в блогосфере появилось тогда же довольно много не просто благожелательных, но восторженных отзывов, но ни интернет, ни блогосфера не были в 1999 году в достаточной степени развиты для того, чтобы публикации в Сети могли перевесить газетные и журнальные рецензии. Зорина вслед за кратким изложением сюжета пишет, что даже изложение фабулы пьесы выглядело бы иначе, если бы первым в Москве появился спектакль Коляды, а не Гинкаса. «Не на классике,

как это чаще всего бывает, а на сугубо современном материале, в присутствии здравствующего драматурга, нам в очередной раз предоставили возможность убедиться, как много в театре зависит от позиции режиссера» (Зорина 1999, 31.03). Для понимания многомерности и многофункциональности булгаковских моделей в современной драматургии важно определить, чем же так отличались спектакли, поставленные по одной и той же пьесе, почему два разных режиссерских прочтения могут дать диаметрально противоположные смыслы. К. И. Зорина считает что в разных типах общества пьеса выявляет разные смыслы.

Москва – город богатых людей. Как ни много на улицах нищих, как ни много одиноких пенсионеров голодают по своим квартирам, но в театр в последнее время ходят люди преимущественно не бедные – билеты стали слишком дороги. Обеспеченная публика регулярно заполняет зал ТЮЗа, чтобы посмотреть на любимого всеми актера Табакова в спектакле знаменитого Гинкаса. Это интеллигентная публика, которая традиционно сознает свою вину перед нищим в переходе и соседом по лестничной клетке. Зрителям предьявлена социальная драма [...] В конце концов крышка захлопывается, и свинцовый гроб навсегда увозит от нас Ваньку Жукова, прильнувшего лицом к крошечному пластиковому окошечку – последнему, что соединяет его с миром. Впечатлительный зритель уходит с чувством усилившейся вины и с тоской в глазах – такая смерть может ожидать каждого (там же).

Коляда привез столичным жителям из провинции историю о веселости отчаяния, его юмор был юмором висельников, его смех сквозь слезы превращался в разухабистый карнавал, он привычно обращался к тем, кто не смотря ни на что рассказывал на кухне коммуналки анекдоты про Сталина, к тем, кто привык к мордобою и братанию с интервалом в несколько минут, а главное – он дарил надежду там, где никакой надежды не было и быть не могло. Его Иван Сидорович был одет в ужасные штаны и кофту, перевязан платком и вывален в пуху, его фантастические гости чувствовали себя как дома, пели песни, танцевали с флагами и саблями, играли в детсадовские игры и по очереди таскали хозяину огромные разрисованные конверты. «Каждое новое письмо, каждая новая песня, слышащаяся из-за стены соседней квартиры, погружает Ивана Сидоровича в сладостный сон, во время которого, по идее, и зрителю должно присниться все, что снится Ивану Сидоровичу» (там же). В финале спектакля Коляды главный герой совершал сказочное преображение. Он надевал пиджак с орденами, щегольски застегнув его «не на ту пуговицу», – и оказывался таким, каким он был когда-то, каким он до сих пор себя ощущает. Сны побеждали реальность.

Разница, как всегда, заключается в отношении к предмету. Чего нам, собственно говоря, больше хочется: смотреть на родства не помнящего Ваньку Жукова сверху вниз, с

презрительным состраданием, мечтая выстроить между собой и им самую прочную стену – или восхищаться и уважать Ивана Сидоровича, завидовать ему, любить его и мечтать о единении? Мечтать попасть к нему на праздник. Чем тяжелее, тем, наверное, сильнее это желание праздника. Дешевый, простодушный, наполненный клоунадой и музыкой екатеринбургский спектакль оказался торжеством жизни. Жить не скучно, умирать не страшно, Иван Сидорович вечен. Текст – тот же самый (там же).

Практически вся страна в тот момент жила так же, как постаревший Ванька Жуков, вся российская провинция формата 90-х имела полное основание каждый день писать письма «на деревню дедушке» с текстом «милый дедушка Константин Макарыч, забери меня отсюда», но в относительно сытой и благополучной Москве, через которую проходили все, как тогда говорили, финансовые потоки, осознание бедности, нищеты и безнадежности положения вызывало только пронзительный ужас бессильного сострадания.

Современность высказывания была важна и для Гинкаса, и для Коляды, и для зрителей обеих спектаклей. Только тем, кто на самом деле жил как герой Богаева, нужно было найти силы для того, чтобы жить дальше – и поэтому наивный юмор пенсионера Ивана Жукова искрился в спектакле провинциального Коляда-театра карнавальным весельем. В то время как в Москве, особенно в благополучной ее части, было, как минимум, неудобно смеяться над чужими горестями. Если совсем кратко, то Коляда вместе с Богаевым смеялись над собой, транслируя тот же посыл, что и персонаж Нонны Мордюковой в знаменитом Русском проекте: умение махнуть на все рукой, на всю эту жизнь нашу проклятую и запеть ни к селу ни к городу песню про казака. Если бы смеялись Гинкас с Табаковым, то они смеялись бы не над собой, но над другими, отчаянно несчастными, а этого они не могли себе позволить. Перефразируя Стругацких, «сердце их было полно жалости, они не могли этого сделать».

Подводя итоги этой главы, следует сказать, что как было показано на нескольких подробно проиллюстрированных примерах, разработанная Булгаковым модель «снов-на-сцене» вновь становится востребована в переломную эпоху и дает богатые творческие плоды. Это происходит в первую очередь потому, что театр технически и творчески готов к этому, а во-вторых, потому что сны позволяют значительно расширить набор тем, затрагиваемых драматургами. Мировой сценический успех «Рогатки» Коляды это подтверждает. Модель «снов-на-сцене» дает большой простор для актерской и режиссерской интерпретации, этой важнейший составляющий настоящего сценического успеха, без которого жизнь театральной пьесы невозможна.

Сны превалирующие над действительностью в «Русской народной почте» Богаева дают, как было аргументировано выше, не только возможность разных драматургических прочтений, но и разные смыслы при взаимодействии с разной публикой.

Таким образом можно прийти к выводу, что постсоветская драматургия в отдельных случаях обеспечивает себе триумфальное возвращение на театральные подмостки, когда использует их по-булгаковски – говорит о современности подбирая для каждой отдельной цели высказывания подходящую форму и добивается таким образом эмоционального воздействия на зрителя, как это ярко описала И. Л. Вишневская в отзыве на спектакль Н. В. Коляды:

Молчание на сцене, и буря в зрительских сердцах, плакал весь столь разнородный «современниковский» зал. Быть может, именно в такие минуты новым смыслом вспыхивает название театра – «Современник». Ведь современна не только прекрасная современность, но и трудная. И все равно прекрасная (Вишневская 2000, 17.11).

## ГЛАВА 6. Киноязык и художественное пространство в драматургии

Времена не выбирают,  
В них живут и умирают.  
Александр Кушнер

### 6.1. Кинофикация постсоветской русскоязычной драматургии

Вопрос применения киноязыка в прозе, как это было отмечено в анализе киноязыка у М. А. Булгакова, достаточно подробно исследован в науке. То же самое относится к применению киноязыка в театре, как уже было отмечено во второй и третьей главах. К. Н. Матвиенко отмечает, что в советском театральном искусстве кинофикация в новом качестве возникала в отдельных спектаклях (подчеркивая, что напрямую, на уровне образного ряда и монтажа роли, усваивал язык кино театр Ю. П. Любимова), но настоящему заметную и почти массовую тенденцию к использованию самого широкого инструментария кино театр обнаружил снова в 90-е годы:

Столь широкое распространение известного еще в 1920-е гг. приема говорило о том, что время вновь потребовало от театра почти невозможной мобильности и проникновения в разные сферы (Матвиенко 2010, 246).

Таким образом, можно отметить и подчеркнуть, что вопрос кинофикации обрёл особую актуальность для театрального искусства в постсоветскую эпоху. Но использование языка кино в драматургии как роде литературы, прочнее прочих (поэзии и прозы) связанных с театром, остается до сегодняшнего дня малоисследованной проблемой.

Киноязык, в отличие от «снов-на-сцене» и «пьесы-путешествия» не укладывается в рамки одной драматургической модели. Кинофикация драматургии – это использование разнообразных элементов, техник и приемов кино, а также определенного способа их соединения.

В качестве драматургического новаторства М. А. Булгакова в драматургии в данной работе были выделены синэстетические единицы и монтаж. Булгаков предлагает монтаж на уровне соединения сцен, при этом такой драматургический монтаж должен повлечь за собой монтаж режиссерский и адресован он зрителям. Это они, по



Эйзентштейну, должны «снова собирать разложенное событие, но уже в нашем аспекте, в нашей установке по отношению к явлению» (Эйзенштейн 1985, 191). О. С. Мухина в своих драматургических произведениях вслед за Булгаковым использует монтаж, но применяет его не на уровне сцен, а на уровне текста. «Собирание разложенного события» в таком случае адресуется уже не зрителям – т.е. опосредованно, через постановщика, – но напрямую читателю. Таким образом можно сказать, что в этой главе будет аргументировано, как булгаковский способ внедрения киноязыка в пьесу не только применяется, но и развивается.

Синэстетические элементы, которые Булгаков активно вводил в свои пьесы, на новом витке развития драматургии могут, объединяясь, создавать «художественное пространство», которое в свою очередь, по мысли Ю. М. Лотмана, «моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические» (Лотман 1997, 622). Именно это происходит в пьесе Д. Н. Богославского «Любовь людей» и так же может рассматриваться как не только применение драматургического новаторства Булгакова в постсоветское время, но и как его развитие.

На примере выбора определенных приемов и моделей легко отследить линии творческого родства, но их совпадение у отдельных авторов может содержать элемент случайности. Гораздо интереснее попытаться выделить и описать глубокие смысловые связи, попытаться ответить на вопрос, какую внутреннюю цель преследуют постсоветские драматурги, активизируя техники, приемы и модели, которые Булгаков создавал еще в 20-е и которые, медленно, преодолевая общественно-политическое сопротивление, вводились в культурный оборот советского и постсоветского пространства. Отчасти это можно объяснить эффектом накопленной энергии – то, что долго медленно накапливалось по отдельным фрагментам в какой-то момент сложилось в полноценную картину, в понятную и удобную схему. Но гораздо более важной представляется цель, с которой авторы используют драматургическое новаторство Булгакова – центральная тема этих произведений, их главный конфликт. Именно для описания конфликта человека и времени, как показывает практика, подходят булгаковские модели и инновации.

Стремлением «вывести в качестве главного героя на сцене само время» по утверждению К. Н. Матвиенко (2010, 3), объясняются оба отмеченных в науке всплеска кинофикации театра 20-х и в 90-х. Творческая задача показать столкновение человека с

эпохой становится первостепенной для театра и драматургии в период ломки всех привычных культурных и социальных устоев – как в случае драматургии Булгакова периода 20-х, так же и для постсоветской драмы 1990-х и 2000-х.

П. А. Руднев в своей монографии «Драма памяти» выделяет следующие группы основных тем постсоветской драматургии: глобализация, культура мегаполиса и городская культура, проблемы самоидентификации, проблема современного ритма жизни, секс как духовная проблема и кризис культуры (Руднев 2018, 249-252) – и эти темы полностью или частично соответствуют новому центральному конфликту человека и эпохи в период глобальных потрясений.

В новейшей драме, отмечает Руднев, важно не только то, о чем пишут драматурги, но и как они пишут. Эта характерная манера драматургического письма и стала в свое время визитной карточкой явления, которое принято называть «Новой драмой». В современной драматургии, по замечанию Руднева, доминирует натуралистический документальный стиль. Документальный, свидетельский театры действительно оказали огромное влияние на драматургию рубежа XX – XXI вв., документальному театру и жанру вербатим посвящен внушительный корпус исследований.

На кинофикацию драматургии 1990-х и 2000-х эстетика документа, по мнению Матвиенко, оказала решающее влияние. В пьесах вербатим использование кино- и видеоматериалов является одной из основных составляющих специфики жанра. Кроме того, на эстетической территории Театра.doc в этот период времени развивается еще одно направление – такое как Кинотеатр.doc, который Матвиенко считает прямым родственником документального театра, ведь жанр вербатим стал одним из главных направлений развития мировой драматургии в новом веке (ср. Матвиенко 2010, 236) Главный принцип эстетики документального театра состоит в том, что, попадая на сцену, документ становится предметом искусства. Документальный театр остается театром, просто с иной степенью и качеством условности (там же, 238).

«Изменяющаяся реальность требует *фиксации* ускользающей реальности» суммирует Руднев (2018, 246; курсив мой – Н. О.). Действительно, театр документа без усталости фиксирует то, что происходит с человеком в мире, только что пережившем кардинальную перестройку, ставя во главу угла предельную честность рассказа.

Мысль Руднева можно продолжить и развить: фиксация стремительно меняющегося мира необходима; и в этом смысле документальный театр продолжает выполнять свою

функцию, отражая «турбулентную» действительность постсоветской России. Но за фиксацией должно последовать осмысление.

Документальность изложения скрывает в себе определенное количество подводных камней. В первую очередь, это, конечно, способ комбинации фактического материала. Упомянувшийся выше эффект Кулешова убедительно доказал, что содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего.

Монтаж документальных материалов (т.е. изначально абсолютно правдивых), может послужить иллюстрацией для фактически любой истории – даже такой которая имеет самое отдаленное отношение к действительности. Эффект Кулешова сегодня можно наблюдать каждый день, когда телеканалы разной политической направленности иллюстрируют одними и теми же видеофрагментами противоположные точки зрения, которые в профессионально сделанном монтаже фрагментов дают иллюзию абсолютно правдивых «документальных» историй – но, зачастую, совершенно разных. Как говорили творческие люди под давлением советской цензуры: «пусть слова будут ваши, но порядок слов будет мой» (Смелянский 1999, 216). Таким образом на примере современных СМИ можно увидеть, что использование документа дает *эффект* достоверности, но не гарантирует ее<sup>83</sup>.

Фиксация действительности и ее осмысление не обязательно противоречат друг другу, но тем не менее в их отношении заложен и потенциальный внутренний конфликт. Драматургия – это один из самых древних родов литературы, чьи принципы были сформулированы еще в античности, и к драматургии применим вольно перефразированный принцип платоновской теории идей: для того чтобы увидеть явление во всей его полноте, нужно подняться над фактами (Платон 1990, 372-417). Осмысление невозможно без сбора фактов и их фиксации, но умение сделать следующий шаг, «подняться над фактами», как это делал Булгаков, ведет от одномерной

---

<sup>83</sup> В этом смысле очень интересно наметить еще одну параллель между современным жанром вербатим и поздним творчеством братьев Стругацких. Знаменитый «Пикник на обочине» (1972) написан в форме отдельных монологов с сохранением речевой характеристики каждого персонажа, а компоновка сюжета осуществляется при помощи монтажа – именно по такой модели стало развиваться основное направление жанра вербатим в России. В то время как роман «Волны гасят ветер» (1985-86) практически полностью составлен из разнородных документов. Понимая, что эстетика документа дает ни с чем не сравнимый эффект достоверности, Стругацкие применяли его для описания фантастического будущего – и это полезно иметь в виду для того, чтобы не путать «правдивость» с *эффектом* достоверности.

публицистичности к созданию творческого объема – т. е. именно того, что ищет (и не всегда находит) профессиональный театр в постсоветской драматургии.

Пьесы Мухиной и Богославского, чей развернутый анализ представлен в этой главе, не только практикуют использование киноязыка по «методу Булгакова», но идут от фиксации к осмыслению конфликта человека с эпохой, рассматривают человека в том времени, которое он не выбирал, но должен в нем жить.

### **6.1. Киноязык в пьесах Ольги Мухиной**

Из всего поколения младодраматургов пьесы Ольги Станиславовны Мухиной в числе первых вызвали внимание крупной режиссуры и попали на «большую» сцену (как уже было отмечено, способность молодой драматургии взаимодействовать с профессиональным театром находится в постоянном фокусе данного исследования).

Пьеса О. С. Мухиной «Таня-Таня» была опубликована в журнале «Драматург» в 1995 году и сразу обратила на себя внимание своей необычной графической формой, заявленной автором как жанр: «пьеса с картинками». В тот же год пьесу взяли в недавно организованный театр «Мастерская Петра Фоменко». Таким образом в один и тот же год пьеса «Таня-Таня» стала и литературным, и театральным фактом.

Пьесы Ольги Мухиной были переведены на многие языки (французский, немецкий, английский, шведский, датский, иврит и чешский). Пьеса «Таня-Таня» была поставлена на Театральном факультете университета Таусон (Балтимор) в рамках большого проекта, где были задействованы и пьесы других постсоветских драматургов, в том числе В. Е. Дурненкова и братьев Пресняковых.

Анализ творчества О. С. Мухиной успел занять прочное место как в разборах общих тенденций постсоветской драмы М. Н. Липовецкого и Б. Б. Боймерс (2012), В. В. Макаровой (2012), Е. В. Старченко (2005), С. Я. Гончаровой-Грабовской (2006), П. А. Руднева (2018), Л. П. Шатиной (2013), М. Ю. Давыдовой (2005), И. И. Плехановой (2017) и других, так и в отдельных исследованиях, посвященных исключительно или преимущественно самой Мухиной – в первую очередь Т. Ф. Семьян (2017), исследовавшей кинематографичность драматургического письма Мухиной на примере пьесы «Летит» (2004).

Но, следуя хронологическому принципу, необходимо начать с пьесы «Таня-Таня» (1995), постановка которой на одной из лучших сцен страны необыкновенно воодушевила молодых драматургов 90-х. В этой первой, дебютной пьесе уже проявились специфические черты поэтики Ольги Мухиной.

В первую очередь на уровне визуального восприятия текста, т.е. на уровне литературном, Ольга Мухина продемонстрировала новый способ драматургического письма. «Пьеса построена по принципу композиционного членения, совмещая несколько разнородных составляющих: литературный материал, фото и названия картин – фотокартин и картин-явлений», – отмечает Л. П. Шатина (2013, 93), что можно сразу же соотнести с приемами М. А. Булгакова. С той разницей, что Булгаков предлагал театру монтаж сцен, в то время как Мухина с первой же своей пьесы предлагает монтаж на уровне текста. На читателя текста в сопровождении «картинок», выбранных автором, уже на стадии первого прочтения должен воздействовать эффект Кулешова.



Картинки из журналов сопоставляются с текстом и надписями от руки. В этом можно усмотреть связь с киносценарием или рассматривать как приложение к ремарке, как «элементы саморежиссуры», так и «теги» соединяющие в одну линию смыслов отдельные сцены (такое предположение высказал Руднев [2018, 295]).



Сама Мухина определяет это как жанр «пьесы с картинками», а Мастерская Петра Фоменко, к счастью, увидела в пьесе просто интересный для себя новаторский текст.

Отдельно следует заметить, что ремарка Мухиной в определенном смысле близка ремарке булгаковской. В них есть своя поэтика, их авторство безошибочно узнаваемо. П. А. Руднев даже ставит в название главы, посвященной Мухиной, ее самую знаменитую ремарку «яблоки катятся по скатерти как яблоки». Ремарки Ольги Мухиной с самого начала были в центре внимания критиков и исследователей и до сих пор являются предметом научного анализа – как, например в работе А. М. Павлова «Рецептивная стратегия пьесы О. Мухиной “Ю”: функция ремарок» (2010).

«Но самое важное в творчестве Мухиной – это отраженное время», – отмечает П. А. Руднев (2018, 293). Вопрос времени как центральной темы и центрального конфликта в драматургии и театре неразрывно связан с кинофикацией. К. Н. Матвиенко, как уже было отмечено выше, вслед за идеологом кинофикации театра А. И. Пиотровским предполагает, что главной целью внедрения киноязыка в театр была возможность вывести время в качестве главного героя на сцену. Тот инструментарий, который использует Ольга Мухина для графического и смыслового построения пьесы, нужен ей прежде всего для того, чтобы обратиться к своим отношениям с уходящими временами накануне новой эпохи, – ведь осмысление наступивших перемен только начиналось. В этих резких переменах многие были дезориентированы, а Мухина предлагала вновь

нащупать свои личные отношения со временем. Меняя «картинки», Мухина катапультирует адресата пьесы в Москву Пименова, затем – в Москву Вертинского, картинка меняется – и вот Москва Маяковского, Москва новейшая, Москва виртуальная. Взгляд, постоянно повернутый в прошлое, парадоксальным образом обнаруживал вечное в современности. Собственно, это и было главным первым публичным поколенческим высказыванием.

Театровед Е. В. Сальникова сформулировала смыслы, извлеченные Мастерской Петра Фоменко из пьесы Мухиной следующим образом:

Раньше драматургия показывала людей, задавленных бытом и обыденностью, раздираемых на части работой и родственными связями. Принадлежность общественно-бытовому пространству мешала человеческой самореализации, сохранению частного мира и личностной уникальности. У героев Оли Мухиной другая драма. Свобода от общества и быта, которая дарована лицам пьесы, не служит автоматическим гарантом гармоничного бытия. Человек оказывается почти в пустоте, без опоры, – не случайно персонажи заговаривают о летающих героях Шагала.

Перед нами люди ничуть не менее незащитные перед другими, чем в свое время герои "новой волны" были зависимы от быта, социума и отдельных людей. [...] Они пробуют уловить логику алогичного, усмотреть иносказания в ничего не значащем – и в спектакле это трактуется как еще одна комическая причуда, любопытство от безделья. Хотя на самом деле в попытках расшифровывать события природного мира и как-то соотносить с ними себя заключено невеселое свидетельство того, что соотносить себя героям больше не с чем. Людям тяжело оставаться только друг с другом, а природный мир живет сам по себе.

Однако в финале персонажи появляются в ослепительно белых костюмах – как для солнечной фиесты у моря. И держатся так, будто одержали победу над противоречиями бытия и собственными порывами (Сальникова 1996, 4.04).

Екатерина Сальникова предваряет свою рецензию эпиграфом из Хемингуэя «Такие ужины я запомнил со времен войны. Много вина, нарочитая беспечность и предчувствие того, что должно случиться и чего нельзя предотвратить» – такое предчувствие не покидало тех, кто прошел через суровые общественно-политические встряски. Так же как и неминуемое чувство растерянности после каждого нового потрясения. Жизнь обещала поменяться к лучшему, но вся российская история последних ста лет учила тому, что под этикеткой «к лучшему» может скрываться что угодно.

Тема времени, а точнее его относительности и бесконечности проявилась и в последующих пьесах Мухиной. Это было замечено и выделено исследователями: «плоскости разных времен соединены в одно московское пространство в пьесе “Ю”» (Гончарова-Грабовская 2006, 52), в то время как ее «кинематографическая техника» становилось все более и более выраженной к каждой следующей пьесе.

В пьесе «Летит» (2004), так же, как и в предыдущих «пьесах с картинками» Ольга Мухина использует совершенно особенный, специфический язык, природа которого очень занимает исследователей. Л. П. Шатина отмечает, что пьесу «Летит» нужно не столько читать, сколько смотреть:

В пьесе нет единого кода. При сохранении целостности в ней очевидна гетерономность (разновидовость и разноликость) текста, в которой спрессованы самые разнообразные виды деятельности – лингвистический, изобразительный, перцептивный, миметический, жестикуляционный, познавательный. Пьеса, в ее напечатанном виде, визуально, до постановки на сцене, уже представляет симультанный сплав этих форм – видов деятельности (Шатина 2013, 59).

Словесный текст пьесы «Летит» (2004) переплетается с невербальным текстом и формами по принципу монтажа, включающего в себя фотографии, рекламу, заставки ТВ. И их функция – задействовать эффект Кулешова, вводя смысловую вариативность. Наравне со словами в тексте присутствуют картинки – это может быть реклама, телевизионный светящийся экран, пейзажи, фотографии, которые дополняются подписью «Посчитала всех мужчин за полгода. Я вспомнила их имена». Внутри текста встраивается обозначение температуры за окном, а сам текст произвольно меняет цвет. Т. Ф. Семьян в своем исследовании фиксирует графическую особенность пьесы и рассматривает ее как проявление кинематографичности текста:

В визуализированном варианте образ зимы, снега буквально продемонстрирован снижающейся по мере движения текста температурой от минус 5, до минус 35. Ближе к финалу температура опускается до фантастических минус 273 градусов. Но заканчивается пьеса на плюс 5 градусах тепла, поскольку, как было процитировано выше, финальная ремарка сообщает, что «Греет солнце. Тает снег. Пришла весна». В визуализированном варианте фраза «пришла весна» выделена жирным шрифтом, увеличенным кеглем (Семьян 2017, 167).

Если вернуться к терминологии, введенной при анализе драматических произведений А. М. Булгакова, то можно сказать, что «кинематографичность», о которой говорит Семьян, это умение создавать зрительно-звуковые образы, или более чем зрительные, поскольку здесь речь идет об ощущениях.

В том, что касается перспективы развития особого графического оформления, примененного Ольгой Мухиной, то оценивать ее пока сложно. Появление пьесы «Таня-Таня» стало большим театральным событием, но связано оно было, скорее, с радостью от того, что легендарная Мастерская Фоменко обрела не только силу и голос, но и свою площадку, «место под солнцем». Сальникова, чья рецензия была приведена выше,



отнеслась к творчеству дебютантки-Мухиной в момент выпуска спектакля довольно скептически:

Проблема не востребоваемости современных пьес действительно существует. Но когда новую нетрадиционную пьесу все-таки ставят, проблема не исчезает, скорее, конкретизируется. Выявляются нюансы. Оказывается, что дело не только в антагонизме драматургов и театров, не только в предубеждении против «новых форм». Просто драма есть драма, а театр есть театр, и они развиваются достаточно автономно, не являясь единым целым. И театр вычитывает из пьесы то, что ему интересно, что соответствует его реальным возможностям и сложившимся привычкам. Собственно, так бывало и раньше. Но каждое поколение художников заново открывает для себя законы взаимодействия театра и драмы и всякий раз остро и по-своему эти противоречивые отношения переживает (Сальникова 1996, 3-4).

Из сказанного можно заключить, что, возможно, театр сообщил пьесе те дополнительные смыслы, которых изначально в ней не было. И значимость такого события, как спектакль превосходила значимость дебютной пьесы автора. Но то, что Ольга Мухина продолжала писать пьесы – и пьесы эти не только публиковались, но и становились предметом научного анализа, говорит о том, что использование киноязыка, вдохновенно предложенное Булгаковым театру, является жизнестойкой и многообещающей моделью, в то время как столкновение, взаимодействие и противоречия с театром могут идти драматургу на пользу.

## **6.2. Художественное пространство в пьесе «Любовь людей» Дмитрия Богославского**

В этой, заключительной, части главы поставлена сложная задача: проследить, как из отдельных зрительно-звуковых образов, из элементов киноязыка складывается художественное пространство на примере пьесы Д. Н. Богославского «Любовь людей», где можно найти почти все элементы киноязыка, выделенные при анализе пьес М. А. Булгакова «Белая гвардия»/«Дни Турбиных» и «Бег». Пьеса «Любовь людей» мало исследована в научной критике, и следовательно, здесь будет приведен развернутый анализ текста. В качестве теоретической основы будут использованы термины «синэстетика», предложенный С. М. Эйзенштейном, и концепция «художественного пространства», разработанная Ю. М. Лотманом.

Зрительно-звуковые образы, о которых говорилось выше, не всегда с точностью совпадают с единицами синэстетики. В эпоху открытия звукового кино, когда писали свои работы Ю. Н. Тынянов, А. И. Пиотровский и другие теоретики кино, Тынянову

казалось вполне естественным соединять элементы синэстетики и зрительно-звуковые единицы, поскольку именно соединение звука и изображения стояло на первом месте в период первых шагов звукового кинематографа. Но дальновидный С. М. Эйзенштейн с самого начала настаивал на термине «синэстетика» (2006, 108) рассматривая ее в применении к «звуко-зрительной» полифонии в кино, поясняя при этом, что речь идет о способности сводить воедино ощущения, приносимые *разными органами чувств* (там же, курсив мой – Н.О.), т.е. имея в виду не только соединение звука и изображения, но и любых комбинаций звука и запаха, изображения и звука и так далее.

Например, очевидно, что при описании минусовой температуры, «встроенной» в текст Мухиной, термин «зрительно-звуковых» образов становится тесен, между тем как «синэстетика» может объяснить это явление во всей его полноте. На материале пьесы Богославского можно увидеть, как синэстетические элементы способны «вытянуть» целую цепочку ощущений. Такие элементы, складываясь вместе, способны создавать «художественное пространство» текста.

Пьеса белорусского драматурга и режиссера Д. Н. Богославского «Любовь людей» (2011) вошла в шорт-лист конкурса «Евразия», появилась в культурном обороте благодаря Фестивалю молодой драматургии «Любимовка», но на этом фестивале не вышла в финал, зато победила в интернет-голосовании «Конкурса конкурсов» Национальной театральной премии и фестиваля «Золотая Маска» и, впоследствии, на конкурсе «Действующие лица-2012».

Его пьеса о смерти и любви среди непроглядного быта русской деревни показалась достаточно «новодраматической» на старте, но очевидно тяготела по своей структуре к театру «академическому» и в итоге в него попала. В 2012 году, в первый же свой сезон художественным руководителем в Московском академическом театре им. Маяковского, Миндаугас Карбаускис «впустил» ее в профессиональный театр, доверив постановку очень молодому режиссеру, только что выпущенному из ГИТИСа (мастерская Кудряшова) Н. В. Кобелеву.

Тем не менее даже в момент премьеры в театре Маяковского пьеса получила не слишком много внимания: на молодого режиссера Никиту Кобелева по-настоящему обратили внимание только после второго его спектакля, когда он поставил пьесу Г. Ибсена: только тогда заметили режиссера и ретроспективно отметили «Любовь людей».

В Театре имени Маяковского происходит событие, которое на фоне всеобщего невроза, кажется, проходит незаметно: молодой режиссер Никита Кобелев ставит спектакль «Любовь людей» по пьесе молодого же драматурга из Минска Дмитрия Богославского. Спектакль получается высшей пробы, но значение его оценят со временем (Райкина 2013, 26.07).

Пьеса привлекла большое зрительское внимание, до сих стоит в репертуаре и идет с успехом. Режиссер Никита Кобелев признавался, что хотел поставить трагедию, которая почти покинула современную сцену (ср. Седых 2012, 02.07), а драматург Дмитрий Богославский жанр своей пьесы «Любовь людей» обозначил так: «Картины из жизни людей в преддверии зимы и ожидании лета», что может рассматриваться как формула климатического существования.

Когда смотришь спектакль, понимаешь, что они оба <режиссер и драматург> имели в виду, собственно, одно и то же. Вот такие именно трагедии случаются в нашем мелколесье. Из подсознания выплывает позабытая толстовская «Власть тьмы» и памятная лесковская «Леди Макбет Мценского уезда» (там же)

Критик и театровед М. И. Седых, прослеживает, таким образом, серьезную литературную и театральную традицию, соединяя молодого драматурга Богославского с Толстым и Лесковым. Кроме этого, критик отмечает, как ощущение пространства, созданного драматургом придает, казалось бы мелким и душным бытовым преступлениям поистине эпический размах. Именно это свойство пьесы и будет рассмотрено подробнее в данном анализе.

Сюжет пьесы на первый взгляд прост: отчаянно желая жить «нормально» жена (Люська) убивает пьющего, избивающего ее мужа (Колю), скрывает преступление, выходит замуж за хорошего парня (участкового Сергея), любящего ее еще со школы, но дух умершего не дает ей покоя. Мать и свекровь искренне стараются помочь детям. Люська и Сергей пытаются построить счастливую жизнь. Только ни у кого из них нет уверенности в том, что жизнь может и должна быть счастливой. Сергей в порыве отчаяния чуть не убивает Люсю, которая теперь разговаривает только со своим умершим мужем, и кончает жизнь самоубийством. Теперь к Люсе во двор приходит не только первый муж Коля, но и второй муж – Сергей. Она держит их за руки. Мать и свекровь на поминках поют песню: Ой, у нашим у раю /Жыць весела, / Жыць весела.../ Толькі некаму (Богославский 2011b, 48). Чуткий критик и театровед Мария Седых<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Марии Седых совсем недавно не стало (как и многих знаковых персонажей данной работы). Подробнее о роли в театральном процессе этого исключительного критика и о ее внезапном уходе ср. <http://oteatre.info/ostroumnyj-kritik/>

спектакль не только посмотрела в том же году, в котором он был поставлен, но и дала свой анализ как спектакля, так и текста:

С какой тонкостью, юмором, горечью и состраданием режиссер вместе с артистами выписывают своих одинаковоразных персонажей. Каждую черточку берегут, как тот скудный скарб, которым обставлена их жизнь. [...] А вместо окна телевизор, в котором и изображения-то порой нет, а вместо звука чаще всего – mute. Будто толстовский Аким, объясняющийся двумя словами «Тает и не тает». [...] Есть в спектакле трагическая героиня, та самая Люська. Вместе с ней Юлии Силаевой приходится существовать в двух измерениях. В пространстве бытовом она спора, жестка, язвительна. Хотя вряд ли читала «Преступление и наказание», будто заговаривает себя, что «право имела». Не нам судить. Но когда к Люське начинает «приходить» убиенный Коля, в ней словно свет появляется. И любовь. Парадоксально, не чувство греха или раскаяния, а именно любовь. Можно ли это назвать катарсисом? Равнинно русским, возможно. Когда любовь убивает дважды. Теперь Сергея – он повесился. Зря, что ли, поют в финале: «Ой, да в нашем раю жити весело...» (Седых 2012, 02.07).

В рецензии следует выделить несколько важных смысловых моментов. Здесь добавляются дополнительные связи молодого белорусского драматурга с русской литературой и делается попытка объяснить то ощущение любви и сопричастности, которое пьеса Богославского способна вызывать. Если о пьесе Мухиной в момент ее дебюта в Мастерской Фоменко говорили, что театр скорее не вскрыл, а добавил ей свои смыслы, то пьеса Богославского несет свои смыслы сама, причем в полном объеме. Пространство театра было нужно ей как площадка для высказывания городу и миру – фактор, который был немаловажен и для молодого Булгакова, – но и текст пьесы «Любовь людей» как таковой заслуживает внимательного анализа.

В научной литературе пьесе Богославского пока отводится не слишком много места по целому ряду причин: к движению Новой драмы он относится косвенно, только фактом участия в конкурсах Любимовки, а сам он последние десять лет был больше занят продвижением современной драматургии в Беларуси – и вполне успешно. Тем не менее в новейшем учебном пособии о постсоветской литературе И. И. Плеханова отводит Д. Н. Богославскому место в своем обзоре, определяя его пьесу «Любовь людей» как «переход от психологического этюда в одном действии к 2-частной пьесе» (Плеханова 2017, 396), отмечая ее эпический характер.

Успех Богославского на самой широкой постсоветской территории обусловлен, кроме прочего, тем, что он создает такое художественное пространство деревни, такую картину крестьянского быта, которая мгновенно воспринимается как «своя территория» русскоязычными или понимающими русский язык славянами.

При помощи языковых инструментов автор проводит непрерывную линию между устным народным творчеством, общим для всех восточных славян, и современной деревней. В этой деревенской жизни «крестьянин» так же неразрывно связан с «христианином», как и в былинные времена – причем не только лингвистически, но и семантически. Деревня, изображенная Богославским, может быть как русской, так и белорусской – и в некотором роде она и то и другое: ее жители ездят в Москву как в ближайший город и поют белорусские народные песни.

Введенный Ю. М. Лотманом термин «художественное пространство», использованный им для анализа «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, послужит ключом для анализа пьесы белорусского драматурга Д. Н. Богославского.

Пьеса начинается в деревне, которую автор лаконично описывает звуками. Для создания некоего архетипа славянской деревни, необходимо создать ее мгновенно узнаваемый образ. И эту проблему автор решает очень эффективно – точно дозированными ремарками. Богославский близок к методу Булгакова в обращении с ремаркой: ни в коем случае не относиться к ней как к служебному тексту. Метод минимизации ремарки позволяет придать максимальный вес каждому замечанию «от автора»<sup>85</sup>. И Богославский пользуется этим, чтобы звуками нарисовать деревню и сделать ее художественно достоверной. Больше всего поражает верно схваченное отсутствие городского шума. Каждый отдельный звук в деревне имеет свое значение. Большинство сцен лишено какого бы то ни было визуального описания, присутствуют только звуки. Тихие звуки особенно отчетливо слышны в тишине. Лучший способ дать почувствовать тишину читателю и зрителю – дать ее расслышать через тонкие, как паутина, звуки:

(сцена 2): Скрипят двери. Шаркают сапоги.

(сцена 5): Лязгает щеколда. Скрипят несмазанные петли.

(сцена 7): Долго капает вода. Скрипит дверь.

(сцена 8): Льется из шланга вода. Лает собака.

(сцена 9): Чиркают спички. Ветер. Чиркают спички.

---

<sup>85</sup> Наблюдая использование «булгаковского метода ремарки», можно сделать ретроспективное замечание о том, что Булгакова назначили в свое время режиссером не настолько случайно, как это принято думать. «Булгаковская ремарка» может рассматриваться как элемент режиссуры, как первые штрихи к будущей постановке спектакля.

(сцена 13): Звенят ложки и вилки. Нож стучит о деревянную дощечку.

(сцена 15): Скрипят половицы. Тишина. Снова скрипят половицы.

(сцена 17): Тикают ходики. Скрипят половицы.

(сцена 18): Тихо гудит телевизор. Тихо шипит сковорода. Тихо трещит радио.

(финал сцены 20): Очень долгая тишина. Звенят ведра. Скрипит колодец. Лают беспокойные собаки.

(сцена 21): Ложки и вилки стучат по тарелкам. Шепчутся люди (Богославский 2011b, 1, 8, 13, 15, 18, 26, 31, 35-36, 40, 46, 47).

Звукоподражательные глаголы (как, например, «тикают ходики», «скрипят половицы») в свою очередь задействуют механизм синэстетики. По одному только звуку, особенно изолированному, выделенному из общего контекста и не обесцвеченному шумом, легко позволить читателю и зрителю мгновенно выделить в своей памяти всю гамму воспоминаний – долгих сиреневых сумерек и запаха печных труб зимой, свежести морозного воздуха, колючего февральского ветра или влажного мартовского, с обещанием весны. Умение Богославского воссоздавать не только узнаваемую картину, но и ощущения, с ней связанные, можно отнести к эффекту синэстетики, которым призывал пользоваться С. М. Эйзенштейн: способность сводить воедино ощущения, приносимые разными органами чувств. Именно этот прием использования киноязыка был отмечен как драматургическое новаторство А. М. Булгакова в «Белой гвардии».

Звукоподражательные глаголы для пьесы «Любовь людей» (как, например, «чиркать», «шептать», «капать») для этой цели выбраны Богославским изумительно: слово само становится звуком и запускает механизм самых быстрых, самых привычных ассоциаций.

В отдельных сценах, наоборот, кажется, что звук выключен и осталась видна только картинка – как из окна или из сломанного телевизора. Отдельные ремарки, как например, из сцены 9, можно воспринимать как изображение за стеклом – исключительно визуально.

(сцена 3): Льет дождь. Светит фонарь. Гнутя голые деревья.  
или:

(сцена 9): Чиркают спички. Ветер. Чиркают спички (там же, 4, 18).

Удивительно, но это условное «выключение» звука не убирает, а только усиливает синэстетический эффект. Автор умело работает со словом, «подключая» все чувства адресатов пьес и не выходя при этом за рамки словесного текста.

И только последнюю ремарку в «Любви людей» можно считать режиссерской:

Люська на лавочке одна. Она улыбается и плачет, левой рукой держа за руку кого-то невидимого и опустив голову кому-то невидимому на плечо.  
Как снег, слетает с деревьев яблоневый цвет. Метель (Богославский 2011b, 48).

Текстуально оформив звуковое и визуальное пространство повествования в нескольких емких, точно подобранных словах, Богославский использует синэстетические образы для оформления всего узнаваемого мира, в котором живут и действуют его персонажи. Так же как Булгаков обрисовывал пространство «Бега» своих героев, Богославский пользуется целым набором приемов для того, чтобы создать узнаваемое и в то же время не существующее, как бы не совсем реальное пространство для «Любви людей». Такое пространство Ю. М. Лотман называл «художественным» и определял его следующим образом:

Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествлять его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого художественного пространства, совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных характеристик реального ландшафта, становится очевидным (Лотман 1997, 621).

Интересно описать топографию художественного пространства пьесы «Любовь людей» и понять, при помощи каких приемов она описывается. Во внутренней географии пьесы в Москву ведет очень близкая, удобная и понятная дорога – что, конечно же, является парадоксом: судя по народной белорусской песне в финале, ее персонажи должны жить в Беларуси, причем в сегодняшнем дне, судя по многочисленным вещественным приметам, разбросанным в тексте. Москва в реальном мире находится в другом государстве, для того, чтобы до нее доехать, нужно пересекать границы, проходить паспортный контроль и так далее.

География художественного пространства пьесы Богославского строится по своим законам: далекая Москва кажется близкой, в то время как все, что находится вокруг деревни – далеко и неудобно. Получается, что самое сложное для преодоления пространство – самое ближнее. По мере удаления от собственной деревни расстояния сокращаются, сложности – уменьшаются (то есть от деревни до Речного очень сложно

добраться, а от Речного – до Москвы перемещение происходит как бы автоматически). Из этого можно заключить, что по мере приближения к этой довольно мифической, если судить по тексту пьесы, Москве, мир становится заметно проще и лучше.

Художественное пространство в пьесе белорусского автора обретает интересные характеристики: политическая география отменяется, персонажи живут в мире без границ, но в то же время два основных центра притяжения – Москва и родная деревня – по-разному преломляют пространство. Вокруг деревни все сложно и запутано, в том время как Москва как бы «распрямляет» дороги и «убыстряет» время. Сама Москва оказывается эпицентром строя и лада в мифологическом сознании обитателей деревни Богославского.

Например, вот что Люся говорит о своем муже Коле:

ЛЮСЬКА Он пить бросал. Вроде как все налаживалось, [...] собрался в Москву, к Чубасу на стройку (Богославский 2011b, 25).

«Налаживалось» восходит к слову «лад» и очень емко определяет тот главный процесс, который должен быть активирован в Москве. А. А. Зализняк и А. Д. Шмелев относят «лад» к ключевым идеям восточнославянской картины мира (ср. Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005, 121). В. И. Белов (1982) посвящает концепции «лада» целую книгу, в которой подчеркивает, что «лад» – это идеал органичной простой жизни русской деревни. Обитатели деревни Богославского никогда не бывали в Москве, поэтому представляют ее себе в координатах своих собственных базовых представлений о жизни. Для иллюстрации этих тезисов могут быть рассмотрены некоторые примеры.

Переехав в Москву, можно сразу решить все жизненные проблемы:

НАСТЯ. Слабак он и тряпка. Все «сю-сю» да «му-сю»! Тьфу! Хотел бы давно б в город переехали. К Чубасу бы вон напросился, уехали б в Москву. Не может, понимаешь? Хотя один шаг в жизни сделать, а он не может. Ему же ни просить, ни умолять никого не надо. Ему, вон, брат сто пятьдесят раз предлагал: переезжай, пойдешь шофером директора какого-то возить, так нет, говорит, не может он. Квартиру брат служебную пообещал, а он не может, ни хера он не может... (там же, 30).

В Москве могут все – в том числе вылечить от любой болезни:

НАСТЯ. Мы ж в центр ездили, обследоваться, не к брату вовсе. Меня на операцию хотели, потом какие-то анализы, потом ждали, потом говорят: со мной все нормально, а Ванька не может. Я говорю, в Москву надо, а он все боится. Оно в Москве-то... [...] Оно, может, в Москве бы чего и сделали. Вылечили бы. Клиник много, и частные, и вообще. Может всё б сделали, а он... (там же, 31).



Москва в художественном пространстве пьесы «Любовь людей» представляет собой некое волшебное место, в котором есть «строй» и «лад», где все должно быть хорошо, и этот рай на земле построен по законам воображения обитателей деревни Богославского.

Одна из самых знаменитых литературных деревень, создавших славу не только автору, но и всей российской словесности – это Диканька Николая Гоголя. Гоголь в своем дебютном произведении выступает не как мистификатор, но как популяризатор, т.е. говоря современным языком, как культуртрегер. Желая популяризировать украинскую сельскую жизнь, раскрыть для столичного читателя всю ее прелесть, он старается с одной стороны не усложнить восприятие – и для этого он тщательно создает вполне русскую речь своих персонажей, приукрашивая ее колоритным оборотами, а с другой – как бы желая показать абсолютную легкость понимания украинского, вводит весьма обширные эпиграфы к каждой главе, представляя таким образом свой любимый язык во всей красе, показывая его музыкальность.

Богославский пользуется тем же методом. Жители его белорусской деревни говорят на русском, а по-белорусски автор преподносит самое важное: финал. Концовка пьесы, написанная на белорусском, мгновенно выводит повествование из плоскости обычной жизни, которую автор так подробно, добиваясь особенной достоверности, описывал, разворачивая восприятие в сторону вечности.

Без белорусского языка такого мгновенного эффекта, такой скорости перемещения из одной плоскости в другую, из страшной обыденщины в горние выси, в звенящую даль, добиться было нельзя.

В основе пьесы лежит намеренно обедненный язык. Речевая характеристика персонажей может показаться на первый взгляд стертой. Чтобы обезопасить себя от упреков в бедности языка, автор как бы невзначай демонстрирует в ремарке поистине пушкинскую чуткость в обращении со словом. В том узком лингвистическом коридоре, который задает себе автор, весьма интересно решается проблема экспрессивных выражений. Богославский часто намеренно стирает экспрессивную языковую характеристику героев, а ненормативная лексика, кроме двух сцен, о которых пойдет речь ниже, не появляется вовсе – что совершенно нетипично для современной пьесы формата «Новой драмы».

Обсценная лексика с самого начала существования «Новой драмы» была одной из наиболее дискутируемых проблем, а со временем превратилась в своеобразный маркер

сначала «новодраматической», а затем и просто современной пьесы – как индикатор правдивости, максимальной достоверности, или, по замечанию критика, как лексика «наиболее живая и яркая, отображающая жизнь» (Ветелина, 2009, 112). «Если для одного мат – это простая характеристика, то для другого – чуть ли не магические заклинания» – пишет критик И. М. Болотян (2008, 187), отмечая при этом, что обценная лексика так или иначе присутствует во всех пьесах «Новой драмы», только выполняет разные функции.

Принципиальным представляется понимание причины, по которой Богославский убирает мат из основного текста, оставляя его только в двух ключевых сценах и того, что происходит с современным постсоветским драматургическим текстом, отмеченным такой характеристикой.

Характерный пример – это булгаковская самоцензура в пьесе «Дни Турбиных». Поскольку немислимо было представить себе нецензурную брань на сцене МХАТа времен постановки «Дней Турбиных», то Михаил Афанасьевич Булгаков «матерные слова» и «площадную брань» Мышлаевского, данные через авторский текст в романе «Белая гвардия», на сцене должен был решать совсем другими методами, которые нельзя не признать выразительными. Булгаков добавляет экспрессии в большую часть реплик Мышлаевского, компенсируя таким образом отсутствие длинного нецензурного монолога на первых страницах романа «Белая Гвардия»:

Грозные матерные слова запрыгали в комнате, как град по подоконнику. Скосив глаза к носу, ругал похабными словами штаб в вагонах первого класса, какого-то полковника Щеткина, мороз, Петлюру, и немцев, и метель и кончил тем, что самого гетмана всея Украины обложил гнуснейшими площадными словами (Булгаков 2004с, 75).

Булгаков проблему перевода прозаического текста в драматургический, решает весьма эффективно. Он усиливает колорит большинства высказывания Мышлаевского, создавая таким образом для него, как для персонажа абсолютно индивидуальную и художественно достоверную характеристику. Приведем некоторые из его высказываний (отдельные из них стали крылатыми выражениями).

Чтоб меня раздавило! Вот, **дьяволова мать!**  
Я бы всю эту вашу газетную **шваль** перевешал на одном суку!  
Симпатичный ты парень, Ларион, но речи произносишь, как **глубокоуважаемый сапог**.  
Податные инспектора – **известные звери**.  
Собственный дворянин **царя по морде бутылкой!**  
А этот... забыл, как его... с бакенбардами, симпатичный, дай, думает, мужикам приятное сделаю, освобожу их, **чертей полосатых** (Булгаков 2004с, 605, 606, 620, 624, 625).

Выразительность, общая экспрессия от этого только выигрывают, а языковая характеристика Мышлаевского обретает выпуклость, делая его не только самым узнаваемым, но и одним из самых запоминающихся персонажей в русской драматургии.

В этой связи интересно проследить, что происходит с речевой характеристикой героев «Любовь людей» и в какие именно сцены Богославский включает мат. Первую инъекцию obscene лексикой автор производит в начале пьесы, в четвертой сцене:

КОЛЯ. Лежать. Лежать я сказал.

ЛЮСЬКА. Нет, нет. Пусти.

КОЛЯ. Лежать, б...ь. Не дергаться! Ты меня сейчас любить будешь. Ох, как ты меня любить будешь, ох, как уважать будешь. Я из тебя спесь выблюю, ты у меня шелковая ходить будешь! Ну, что, а? Нравится?

ЛЮСЬКА. Коля нет! Коленька, Коленька, нет, пусти меня. Коля... Пусти... Нет... Коленька, давай не при ребенке... не при ребенке... прошу тебя... Коля. Нет. Нет. Нет.

КОЛЯ. Да. Да. Да, б...ь. Вот я. Вот тебе душа моя. Получай<sup>86</sup>(Богославский 2011b, 7).

Вторая - в самом конце (сцена 16):

СЕРГЕЙ Я тебе, б...ь, я тебе, б...ь, б...ь... (Бьет.) Чтобы и мысли, слышишь, чтобы и мысли не было! Понял меня? Понял, нет? Чтобы мысли такой не было!..

*Иван со страхом смотрит на него.*

*(Пятится под его взглядом, через несколько шагов разворачивается и падает лицом в снег.) Б...ь! Б...ь! Б...ь! (Резко вскакивает, подлетает к Ивану, обнимает.) Прости, прости, братушка мой родной, прости, Ванечка. Дорогой ты мой, прости меня, не знаю я, что на меня нашло, прости, друг ты мой, прости, прости, Ванечка. На. На вот, бей, бей, убей меня, прости! Не знаю я, что, прости, Ванька... Ух, б...ь, что же в голове творится-то... и снег этот, б...ь... (Встает, судорожно отряхивается и уходит) (там же, 35).*

Obscene лексика героев Богославского – это не тот виртуозный, артистический мат, который ценится во всех сословиях. В пьесе «Любовь людей» он только «повышает градус», указывает на выход за рамки, но самое страшное в пьесе Богославского достигается повторением. Оно дает ощущение монотонности, и следовательно – обыденности. И именно в обыденности таких страшных вещей и заключается весь ужас. Сниженная экспрессивность, характерная для всего остального текста, даёт возможность приблизиться к еще одной важной теме – к терпению, которое в течение пьесы кажется терпением на грани возможного человеческого, а в конце – надчеловеческим.

Финал, наступающий после череды страшных событий, рассказанных с пугающей обыденностью, выделен, как уже было сказано, переходом на белорусский язык – и выбор языка оказывается чрезвычайно важен. До этого момента язык персонажей

---

<sup>86</sup> Цитаты приводятся в авторской орфографии и пунктуации.

можно было бы назвать «условно русским». Это стертый язык, почти безличный, речевая характеристика отдельных персонажей почти лишена индивидуальности, за исключением сцен, связанных с воспоминаниями.

Отсутствие метафор, образности в речи героев по ходу действия с лихвой восполняется языковым богатством фольклорной песни в конце. К ней ведут все ниточки, именно она должна «выстрелить», как говорят в театре, именно на нее делает ставку автор – и не прогадывает.

Зритель (так же, как и читатель) воспринимает белорусский язык в финале, как давно назревшую необходимость поговорить уже о главном – о том, что герои старательно обходили в своих бытовых диалогах – о душе. Этот скачок из страшной реальности в область духа у Булгакова происходит в «Беге», когда генерал Хлудов начинает говорить с убитым им вестовым Крапилиным, а у Богославского – когда живые обращаются к мертвым:

Ой, і што жа ты, душа, міма раю  
прайшла,  
А і чым жа ты, душа, правінілася?  
Ці за скупасцю  
Ці за глупасцю,  
Ці душу загубіў,  
Ці вянец разрушыў?  
Пасярод Раю  
Стаіць дрэва.  
Стаіць дрэва  
Купаросавая.  
Як на том на дрэве

Птічкі райскія.  
Галасочкі ў іх  
Серафімскія.  
Галасочкі ў іх  
Серафімскія.  
Пяюць песні яны  
Херувімскія.  
Ой, у нашым у раю  
Жыць весела,  
Жыць весела...  
Толькі некаму.  
(Богославский 2011b, 47-48).

Слова народной песни, распространенной в разных диалектах от Урала до Гомеля, порождают звуковой эффект. И даже при чтении текста песня «звучит», а не складывается в слова. Таким образом, слово как таковое дает заимствованную из арсенала кино зрительно-звуковую окраску повествования с огромным синэстетическим эффектом.

Богославский для финала пьесы «Любовь людей» выбрал записанную в Гомельской области духовную песнь «Тры Янгалы» в редакции известного собирателя и

исполнителя белорусского фольклора И. И. Кирчука<sup>87</sup>. В этнографических источниках варианты этой песни можно найти и в качестве духовного стиха: например «Стих о душе грешной» («У раю у пресветлого...»), записанный в начале XX века в Пермской области (Богословский 1924, 77-78). Широкая география распространения этого духовного стиха поражает: от Перми до Гомеля!

В современной песенной культуре есть несколько вариантов песни «Тры Янгалы», в том числе «Ты дороженька» и «Рай» на русском языке. Все эти варианты – чрезвычайно популярны: они исполняются и фольклорными коллективами – например, ансамблем «Казачий круг», и известными музыкантами – такими как, например, Е. А. Камбурова. В белорусском варианте песню «Тры янгалы» поют монастырские хоры.

И на этом явлении хотелось бы остановиться подробнее: современные русские версии песни «Тры янгалы» гораздо ближе по тексту к белорусскому варианту, зафиксированному Кирчуком. И. И. Кирчук говорит о том, что он не исполняет начало фольклорной песни<sup>88</sup>, но разница гораздо больше заметна в конце песни. Если более ранний духовный стих Пермской области заканчивается словами «ношноет ангиль прогаголовал: “у нас во аду огонь горит и смола кипит, тут и черви щимзят неутешимые”». (Солощенко, Прокошин 1991, 351), то белорусская песня Гомельской области приходит к совершенно эпическому заключению о том, что у нас в раю жизнь весела, только жить некому. Поэтическое предчувствие народной песни в исторической перспективе накладывается на Чернобыльскую катастрофу – трагедию поистине вселенского масштаба. Таким образом, продолжая существовать в жанре духовного стиха, «Тры Янгалы» получают еще и дополнительный эпический заряд.

Здесь можно снова вернуться к параллелям с «Бегом» Булгакова, где синэстетика используется для описания локального пост-апокалипсиса, мира, пережившего катастрофу и человека в нем.

---

<sup>87</sup> Профессиональный этнограф по образованию Иван Кирчук не только изучает фольклорное наследие Беларуси, организует собственные экспедиции, но и выступает по всему миру со своей фолк-группой «Троица», ведет передачи на телевидении, мастер-классы, проводит реконструкции старинных обрядов, пишет книги и преподает в Государственном педагогическом Университете им. М. Танка (ср. Кирчук 2008, 2-14).

<sup>88</sup> В личной беседе с автором данной работы Иван Кирчук, пояснил, что исполняет фрагмент фольклорной песни. цит.: «что помню, что это фрагмент <то что я исполняю> духовного стиха, записанный в деревне Варфоломеевка Гомельской области до <Чернобыльской> катастрофы. Начало.. не пою такое. Ой, дорожка моя, дорожка Божая. І ніхто па той дарожцы да не хажывая...”

Скорее всего обычный зритель понимает белорусский язык, что можно условно назвать это «методом Гоголя» (как например, критик М. И. Седых цитирует по памяти услышанную на спектакле песню, записывая ее грамматически как «условно-народную»). И тем не менее использование двух языков – это только техническая сторона метода. Цель гораздо сложнее и интереснее: создать возможность выхода из обыденности, подняться над повседневностью (так же как это происходило в особо отмеченном диалоге Хлудова с Главкомандующим и Африканом).

На протяжении всей пьесы «Любовь людей» герои говорят и действуют, как бы не поднимая головы, погрязнув в своих делах, склонившись к колодцам, собакам, ножичку, что стучит по доске, к тихо шипящей сковороде (и герои «Бега» Булгакова некоторое время заняты только тяготами пути, болезнью, и другими трудностями, «заслоняющими» горизонт больших событий). Тем сильнее в финале Богославского эффект неожиданного устремления к вышнему, к небу, к душе. Этого эффекта автор добивается в первую очередь использованием языковых приемов.

Духовная народная песня в данном случае – это тонкий и эффективный выбор. Во-первых, потому что она исторически и ситуационно достоверна: Л. Ф. Баранкевич, одна из наиболее авторитетных исследовательниц белорусского фольклора, отмечает, что наблюдения последних лет позволяют говорить о наметившейся новой тенденции – об исполнении эсхатологических стихов во время погребальных обрядов (Баранкевич 2008).

Во-вторых, духовная песня с одной стороны имеет отношение к религии, а с другой – к фольклору. Историческая общность русского, белорусского и украинского языков приводит к тому, что песню «Тры Янгалы» исполняют и украинские фольклорные группы, и русские, как уже было сказано выше. Важно отметить, что религиозные музыкальные группы, не только белорусские, но и русские монастырские хоры исполняют эту песню именно на белорусском языке, несмотря на наличие русифицированной версии, поскольку выход из обычного, повседневного языка и переход в зону одного из двух восточнославянских языков дает тот же эффект, что и переход на церковнославянский, который наравне с фольклором присутствует на

протяжении большого отрезка времени<sup>89</sup> в современной жизни всех трех восточнославянских народов. Таким образом получается, что духовная песня (или духовный стих) воплощает как религиозное, так и фольклорно-мифологическое сознание, общее для восточных славян.

Собирание духовных стихов и песен имеет долгую литературную и научную традицию: П. В. Киреевский для первого выпуска своих «Русских народных песен» (1848) выбрал именно духовные стихи из всей своей огромной коллекции, составленной по записям разных людей (среди которых были Пушкин и Гоголь). Наиболее фундаментальное исследование белорусского фольклора в дореволюционной России было предпринято Е. Р. Романовым (1886–1912), значительный материал был собран и опубликован П. В. Шейном (1887–1902). В 20-е годы XX века собирание белорусских духовных стихов еще продолжалось<sup>90</sup>, но затем на протяжении длительного времени, практически всего периода 30–70-х годов XX столетия, духовный стих оставался «белым пятном» в белорусской этномузыкологии. Однако начиная с 70-х годов фольклорные экспедиции под руководством профессора Л. Ф. Костюковец (1975) не только дали новый материал для этнографов и фольклористов, но и послужили основой для популяризации народных белорусских песен за пределами Беларуси.

Жанр духовного стиха дает не только устремление вверх, но и ощущение исторической и культурной сопричастности. Представители мифологического направления в литературоведении XIX века относили возникновение духовных стихов к древнейшему времени и склонны были видеть в них языческие корни – точнее, находили в архаическом русском быте и связанных с ним воззрениях основу, на которой складывалась, пользуясь определением структуралистов, «порождающая модель» духовного стиха. И. Ю. Некрасов, например, был убежден, что духовные стихи пели еще до Крещения и при Владимире (Некрасов 1870, 1–26).

В финале пьесы «Любовь людей», когда звучит песня «Тры Янгалы», героиня сидит между двух своих мужей, положив одному голову на плечо и взяв за руку другого. Они

---

<sup>89</sup> Распад древнерусского языка происходил одновременно с распадом единой редакции богослужебного церковнославянского языка. На основе древнерусского извода церковнославянского языка в Великом княжестве Литовском сформировались украинско-белорусский (сейчас используется Украинской грекокатолической церковью), а в Великом княжестве Московском – старомосковский (сейчас используется староверами) изводы церковнославянского языка (ср. Успенский 2002, 31-35).

<sup>90</sup> Имеются в виду издания: Гарэцкі, Дзяржынскі (1925, 1928).

умерли, но не покинули ее. Языческо-христианский рай, в котором оказываются герои благодаря песне – это место, где все перемешано: добро и зло, рай и ад, грех и благодать, живые и мертвые...

Таким образом, обычная деревня постепенно трансформируется в языческо-духовное пространство, где все перемешано, но всё своё, родное. Москва – это чужой рай, никто из главных героев не попадает в Москву живым, никто из главных героев не попадает в рай мертвым.

Рай для героев пьесы пуст. Посреди него стоит дерево, на дереве – птички, они поют райскими, серафимскими голосами херувимские песни, а жить в том раю некому, потому что мертвые сидят рядом с теми, кого они любили – со своим страшным терпением, и с любовью, которая дается одна и на всю жизнь. Потому что такая здесь у людей любовь.

В заключение можно сказать, что Дмитрий Богославский умело пользуется языком кино, вводя филигранные зрительно-звуковые образы, используя элементы синтэстетики (по Эйзенштейну), создает звуковую партитуру текста, которая, в свою очередь, ложится в основу огромного архаичного и безошибочно узнаваемого художественного пространства. Начиная с малого, с точных и безошибочно узнаваемых деталей (скрипят половицы, тикают ходики, льется вода, лязгает щеколда), автор переходит к намеренно «былинному» искривлению пространства – мир вокруг огромен, но стоит выйти за границы познанного, как он волшебным образом преображается и до любой точки становится рукой подать – так богатыри оказывались на Калиновом мосте и на реке-Смородине, отделявшей явь от нави. Здесь прослеживается важная параллель с «Бегом»: Булгаков выбирает в качестве героев дворянство и интеллигенцию и работает с главными мифами именно русской аристократии духа. Богославский, описывая крестьянский мир, апеллирует к народному мифу, к былинному мировоззрению. И Булгаков, и Богославский сталкивают «мифологическое сознание» с современностью.

Главным методом расширения пространства пьесы «Любовь людей» на весь познаваемый русский, или, точнее, восточнославянский мир, становится народный духовный стих (то, что сегодня называется песней), распространенный и узнаваемый от Беларуси до Урала. Таким образом автор не только обращается к самым глубоким



народным корням коллективного подсознательного, но и создает единое смысловое поле для большей части постсоветского пространства.

Как было отмечено в начале этой главы, большинство исследователей кинофикации театра и драматургии, сходятся на том, что одна из основных функций применения языка кино дает возможность работать с принципиально новыми конфликтами, в первую очередь, это – привнесение в драматургический конфликт времени и эпохи (ср. Матвиенко 2010, 3).

Эффект звуковой партитуры словесного текста дает возможность Богославскому вывести на сцену в качестве основного пространства вечность, точнее время как бесконечность. Именно к ней апеллирует автор, выводя бытовой конфликт, который на первый взгляд достоин не более чем «милицейского протокола» на уровень универсальной трагедии. И в этом случае духовная песня, так органично возникающая в финале, дает эпический размах одной отдельной взятой истории. Тема жизни после смерти и, постоянного присутствия смерти, как бы встроенной в жизнь – одна из наиболее распространенных среди народных песен. Достаточно вспомнить одну из самых известных (практически единственную из народных песен, которую даже абсолютно городские люди помнят наизусть) старинную песню, известную сегодня как «ой, то не вечер то не вечер»<sup>91</sup> (другие варианты названия – «Сон Степана Разина» или «Казачья притча»), в которой Степан Разин видел сон о том, как под ним «разыгрался конь», «налетели ветры злые» и с головы слетела шапка – значит, «пропадет твоя буйна голова», – отвечал ему есаул. В этом постоянном повторении истории Степана Разина есть и пушкинский русский бунт «бессмысленный и беспощадный», и личная трагедия, принимающая эпический размах, и ответственность за пролитую кровь, и ощущение вечности, где Степан Разин видит все тот же сон и сегодня, и бесконечное былинное пространство, где от Дона до Яика «рукой подать».

Богославский развивает действие своей пьесы в таком художественном пространстве, которое соответствует исконному крестьянскому мировоззрению восточных славян, умело сочетая два языка, что можно условно назвать методом Гоголя. Художественное пространство пьесы «Любовь людей» обладает особенными

---

<sup>91</sup> Самый первый письменный вариант песни можно увидеть у Александры и Владимира Железновых в книге «Песни уральских казаков» (1899 12–14.) под названием «Разин видит сон». Её записали в 1880-х годах «от 75-летнего старика-казака Ф. С. Ж.».

характеристиками: в нем несущественны время и расстояния (что лишний раз подтверждается Пермской версией песни «Тры янгалы», записанной в 20-х годах), в нем все узнаваемо и все общее, в первую очередь представления о рае. Кроме того белорусский язык в духовной песне выполняет сразу три функции: создает ощущение подлинности, настоящего (в противовес стертому русскому языку героев пьесы) и переводит конфликт из бытовой жизни – в духовную, из материальной плоскости – в нематериальную. Таким образом можно увидеть, как Богословский воспринимает и развивает драматургическое новаторство Булгакова не только на уровне использования киноязыка, но и на уровне целей и задач, отмеченных в анализе «Бега» (о постепенно формулирующемся у героев представлении о той «нематериальной» России, которую нельзя уничтожить или разрушить).

В заключение можно сказать, что и сны, и дороги, по большому (или по «гамбургскому счету», если вспомнить Шкловского) можно рассматривать как использование языка кино. Трагическая героиня Богославского видит своего непутевого, но любимого мужа-алкоголика во сне (что очень близко к булгаковским диалогам Хлудов-Крапилин), второстепенные персонажи пьесы «Любовь людей» то и дело пускаются в путь, в далекий и неизведанный земной рай под названием Москва, «где все хорошо, потому что нас нет» (лейтмотив всего «Бега»). И все же «Любовь людей» – это не пьеса-путешествие и не «21 сон», как было бы по аналогии с булгаковским «Бегом». Автор определяет жанр своей пьесы как «жизнь в преддверии зимы и ожидания лета», задавая уже в определении жанра крестьянские, архаические координаты для прочтения пьесы. Таким образом можно еще раз подчеркнуть, что Богославский не останавливается на копировании (пусть даже имплицитном) приемов и техник, новаторски примененных М. А. Булгаковым в драматургии, но творчески развивает их, адаптируя для своей задачи, в основе своей схожей с посылом, заложенным в «Днях Турбиных» и «Беге».

В пьесе «Любовь людей» Дмитрия Богославского при помощи языка кино соединяются «божественное присутствие», ощущение вечности и сильный народный мотив. Ощущение вечности создается в вертикальном монтаже, по Эйзенштейну, от звукоподражательных глаголов, узнаваемых лаконичных деталей – к связи эпох, к народной песне, которая одна только может «все выразить». При этом важно то, что сильный народный мотив не есть мотив национальный. В качестве народного у

Богославского выступает стихийное, архаическое и даже хтоническое крестьянское начало, дающее ощущение собственных корней даже на самой широкой географии. «Божественное присутствие» здесь проявляется как осознание переплетения жизни, смерти и любви, ведь любовь важнее смерти и со смертью не кончается.

## Заключение

Михаил Афанасьевич Булгаков в постсоветской культуре рубежа XX – XXI веков стал одним из центров пересечения самых разных, иногда противоположных, идей и источником вдохновения для творческих исканий самого разного характера. Всепроникновение в русскую современную культуру личности и судьбы Михаила Афанасьевича, его творческого наследия, сохраненного верной женой Еленой Сергеевной, позволяет говорить об удивительном культурном феномене.

Научная литература, посвященная работам Булгакова, отличается не только знаменитыми именами, но и спектром самых неожиданных тем и гигантским разлетом мнений. Дьявол и религия, власть и хаос, сны и рации, творчество и душевная болезнь, дом и дорога, традиция и инновация – список тем булгаковедения поражает не только своей длиной, но и своим очевидным пестрым разнообразием.

Пьесы 20-х годов, написанные Булгаковым, помогли Московскому Художественному театру найти себя в послереволюционной «зоне турбулентности» и откликнуться на современность, осмыслить события последних лет: революцию, гражданскую войну, слом всей жизни. Булгаков сумел обобщить коллективный опыт революции и гражданской войны и предложить его осмысление. Это одна из причин, по которой в сложных вопросах перестройки сознания постсоветского периода именно Булгакову суждено было стать тем автором, на которого можно ориентироваться в полном хаосе, в период сложных решений. Другая причина, по которой в момент рождения нового, постсоветского искусства Михаил Булгаков оказался знаковой фигурой для русской драматургии, это – ярко выраженная дихотомия: с одной стороны «традиционность», подчеркиваемая им самим литературная преемственность, а с другой – отмеченное современниками (в первую очередь Мейерхольдом) новаторство, острое чутье на перемены, способность запечатлеть бег времени.

Анализ факторов, повлиявших на становление Булгакова как драматурга (влияние на Булгакова культурной среды 20-х годов, сложные взаимоотношения с Художественным театром и последовательное создание нескольких редакций пьес – крайне запутанный вопрос, неразрывно связанный с текстологической проблемой и информационным шумом) позволил выделить такие новаторские драматургические модели, созданные Булгаковым, как «сны-на-сцене», road-drama или «пьеса-путешествие» и киноязык в

драматургии, а также продемонстрировать, что его новаторское театральное мышление в гораздо большей степени питалось культурной средой 20-х, чем это принято считать в основных биографических работах, посвященных писателю и драматургу.

Булгаков предложил такие новации в профессиональном драматургическом письме, которые входили в культурный оборот постепенно, в течение нескольких десятилетий, и проявили себя в полном объеме, когда они не только дошли до зрителей и читателей, но и были усвоены драматургами и театральными деятелями постсоветской эпохи.

Драматургические находки Булгакова не только применяются в современных пьесах, но и чрезвычайно эффективны. Это подтверждает как научная литературоведческая оценка текстов современной драмы, так и театроведение, отмечающее возникновение новых смыслов при постановке, продуктивность театральной работы с новой драмой и потенциал ее сценического воздействия. Заявленный в начале исследования параметр совместимости с разными театральными системами и способности влиться в театральный процесс в целом позволил если не систематизировать крайне разнородный поток современной драмы, то задать определенные координаты. В данном исследовании были рассмотрены пьесы, состоявшиеся не только как текст, но и как спектакль, поскольку встреча театрального мастерства и драматургического новаторства, несмотря на элемент случайности, – это один из немногих критериев такого трудноуловимого и сложноопределяемого понятия как «театральность».

Исходя из этого были подробно рассмотрены тексты пьес постсоветских авторов рубежа XX и XXI веков и их сценические воплощения: спектакль «Трансфер» по пьесе украинского автора Максима Курочкина «Цуриков» на фестивале «Новая драма», постановка в МТЮЗе пьесы «Убийца» Александра Молчанова, серия постановок пьесы «Рогатка» Николая Коляды, спектакль «Русская народная почта» по пьесе драматурга уральской школы Олега Богаева в московском театре Олега Табакова и следующий спектакль по той же пьесе, поставленный в Екатеринбургском драматическом театре Николаем Колядой, постановка пьесы Ольги Мухиной «Таня-Таня» в Мастерской Петра Фоменко, спектакль «Любовь людей» по пьесе драматурга из Беларуси Дмитрия Богославского на сцене театра Маяковского, которым руководит в последние годы ученик Петра Фоменко Миндаугас Карбаускис. Эти и другие спектакли стали не только важными поколенческими высказываниями новой драмы, но и знаковыми событиями для русского театра.

Анализ пьес «Белая Гвардия»/«Дни Турбиных» и «Бег» показал, что драматургические формы *пьесы-путешествия* и *снов-на-сцене* оказываются особенно актуальными тогда, когда в театральном конфликте герои больше не стоят «как раньше, не “друг против друга”, а лицом к лицу с враждебной реальностью» (Зингерман 1979, 11). Так же и *сны-на-сцене*, *пьеса-путешествие* – это с одной стороны «путь к себе», а другой – дорога, ведущая к соотнесению своего «я» с окружающей реальностью. Использование в драматургии элементов киноязыка – таких, как выделенные в данной работе монтаж, построение кадра на текстуальном уровне, зрительно-звуковые образы и синэстетические единицы – входит в арсенал средств, способствующих раскрытию не-личностного конфликта.

Театр в целом воспринял новые способы видения и организации повествования – в том числе и те, которые были выделены как особенность драматургического письма Булгакова периода поздних 20-х, создавая все необходимые условия для того, чтобы современные новаторские пьесы смогли найти достойное сценическое воплощение.

Задача данной работы состояла не только в том, чтобы выявить новаторские драматургические модели Булгакова и «приложить» их к русскоязычной драматургии девяностых и начала нулевых годов XXI века, но и продемонстрировать на примере Булгакова, что преемственность в русской драматургии – и в культуре в целом – не обязательно проследивать линейно. Сам Булгаков, впитывая в себя культуру 20-х, ориентировался на лучшие образцы классической русской литературы и создавал нечто совершенно новое – по стилю, по форме и по структуре. По аналогии можно сказать, что и корни постсоветской драматургии следует искать не только в позднем советском периоде, но и во всем культурном пласте, который усвоили в детстве и в юности молодые русскоязычные драматурги. Здесь было бы уместно добавить, что и творческое родство Булгакова не описывается линейной функцией: сам Михаил Афанасьевич подчеркивал свое внутренне родство с Гоголем и Мольером, исследователи находят в его творчестве точки пересечения с целой плеядой русских авторов, а в данном исследовании было установлено, что определенные линии творческих связей Мастера можно проследить как с символизмом Серебряного века – например, «видениями» в лирической драме Александра Блока, так и с Новой драмы рубежа XIX-XX веков – например, со «снами» Стриндберга или сменой драматического

конфликта у Чехова.

На основе анализа текстов шести выбранных пьес и спектаклей по ним, созданных за 20 лет (с небольшой погрешностью) постсоветской эпохи, было аргументировано не только совпадение определенных приемов и моделей, привнесенных в русскоязычную драматургию М. А. Булгаковым, но и глубокие смысловые связи с блоком булгаковских произведений, посвященных слову общественно-политического строя. Постсоветские драматурги активируют техники, приемы и модели, которые Булгаков создавал еще в 20-е для того, чтобы исследовать нравственные координаты человека в эпоху «турбулентности» и вскрыть конфликта человека и времени. Именно для этой цели подходят булгаковские модели и инновации, что подтверждается интересом профессионального театра к такому типу пьес, достоинством постановок по ним и общественным резонансом, ими вызываемому.

Анализ текстов постсоветских русскоязычных пьес и их постановок позволил выявить определенную тенденцию: использование методов из арсенала драматургического новаторства Булгакова может помочь драматургу (а следовательно читателю, режиссеру, постановочной группе) вплотную подойти к новому типу конфликта, особенно актуальному на сломе эпох, во времена политических катаклизмов и социальных потрясений – конфликту человека с эпохой. «Технические» приемы, введенные в русскую драматургию Булгаковым, позволяют перейти от описания, *фиксации* (в терминологии П. А. Руднева) к *осмыслению* новых времен и себя в новом времени. Именно поэтому тема времени, отмеченная как булгаковедами, так и исследователями языка кино в театре, становится на сломе эпох как никогда актуальной.

И тема новаторства и преемственности, как сложного переплетения в творчестве Булгакова, снова выходит на поверхность: современные драматурги ищут ответы на те же вопросы, что задавал себе и своим современникам Булгаков: об отношениях со временем и с теми временами, в которые довелось жить и родиться, о том, откуда мы пришли, от какой точки мы отсчитываем свое осознание и о том, куда мы идем. Отсюда – и у Булгакова и у постсоветских драматургов – тема пути и тема снов. И то, и другое ведет к поиску нравственных координат в стремительно меняющемся мире, а использование элементов языка кино, введенных Михаилом Афанасьевичем Булгаковым в драматургию, придает драматургии тот импульс, который позволяет

достичь желаемого взаимодействия со зрителем.

Остается только добавить, что новаторство в искусстве чаще всего не возникает на чистом листе, а оказывается подготовлено сложными эволюционными процессами, трудом и исканиями предшественников, и анализ современной драматургии через призму булгаковских моделей это подтверждает. Так же как и непрерывность советской и русской драматургической традиции.



## Приложение №1 Ольга Михайлова о термине «Новая драма»

Н.О.: Как Вы относитесь к термину «Новая драма»? Можно ли считать его самоназванием или вы считаете, что должно быть общепринятым термином? Параллельно существующие термины – такие как "младодраматурги" или «новейшая драма» – Вас устраивают? Вызывают раздражение?

ОЛЬГА МИХАЙЛОВА:

Термин «Новая драма» применительно к современной драматургии появился около двадцати лет назад с возникновением фестиваля «Новая драма». Если мне не изменяет память, придумали его совместно Елена Гремина, Эдуард Бояков и Михаил Угаров. Но гарантировать авторство, конечно, не могу – столько лет прошло. Точно помню, как я возражала Лене Греминой, объясняя, что использование «использованного» термина внесет путаницу. «Новая драма» рубежа XIX-XX веков отличалась от, условно говоря «старой», одним принципиальным изменением – новым конфликтом. Вообще, конфликт – это единственное, что меняется в драматургии со временем. Всё остальное – завязка, кульминация, развязка – присутствует всегда. А вот конфликт, после принципиальных перемен, сломов в обществе, обязательно меняется. Так старый конфликт «человек – человек» сменился со всеобщей победой капитализма на конфликт новодрамовский «Человек – общество».

Какое это имеет отношения к пьесам рубежа XX-XXI веков? Разве наши герои в конфликте с обществом? Разве думают о его переустройстве? Разве они, как герои Чехова, мечтают прекрасном будущем, которое наступит через 300-400-1000 лет? А это главные признаки истинной Новой драмы. Так возникает путаница на пустом месте.

Какое название должна носить современная драматургия? Не знаю, не думала. Уж точно не «младодраматурги», так как среди нас много уже не молодых, а кто-то, к сожалению, уже и умер. А в этом выражении отчетливо звучит корень «младость». И чем плохо простое – «современная драматургия»?

Н.О.: «Новая драма» – это в первую очередь некое художественное течение, организационная платформа? Сообщество единомышленников? Можно ли термин «Новая драма» применять к определенному корпусу текстов? Ограничена ли «Новая драма» во времени?

ОЛЬГА МИХАЙЛОВА:

Теперьшняя «Новая драма» – это просто условный набор разнородных текстов, написанных нашими современниками. И ничего больше. Да, возможно, некие традиционные, как им кажется, пьесы сюда не включаются. Но сформулировать общие признаки «новой драмы», насколько я знаю, никто не берется. Мы с Еленой Исаевой уже давно по возможности собираем современные пьесы, написанные за последние тридцать лет, особенно на исторические темы. С 1 декабря 2019 года по настоящий момент (с введением карантина мы делаем это онлайн) мы проводим еженедельные читки этих пьес на Третьей сцене МХАТ им. Горького. После каждой читки происходят обсуждения. Так что некоторые мысли появились. Ряд вполне талантливых и ставящихся текстов мы не включили просто потому, что это не пьесы. Почему-то ( и понятно почему – это проще, чем выстраивать драматургический текст) пошла мода на некий «монтаж» прозаических кусков текста, монологов, лирических и не

очень отступлений, мыслей и чувств персонажа вслух, рассказов о происходящем вместо показа и прочее. Еще раз: бывает, что талант писателя очевиден, только это никак не драматургия, у которой свои, сложные способы изложения. Зачем сложно, если можно вот так просто? Затем, что эти непростые формальные драматургические ходы позволяют в малом объеме текста заключить большое содержание. То, на что прозаику понадобится 600 страниц и неопределенно большое время для их прочтения, драматург уложит в два часа – другой способ письма.

Пьесы же, написанные как пьесы, становятся «современной драматургией» в случае если в них движущей силой является современный конфликт. И такие пьесы есть. Мы, возможно, что-то упустили, но только первоклассных пьес набралось больше пятидесяти. Это много. Ведь драматург – птица редкая. Вспомните мировую литературу – начни перечислять прозаиков или поэтов, язык устанет. А драматургов? Раз-два-десять и всё. Нас охранять надо. А что до времени, то нынешний драматический конфликт, судя по всему, продержится еще долго, пока общество не созреет до глобальных перемен. Пока что никаких идей по переустройству, по крайней мере, до меня не дошло. Нет перемен в обществе, нет нового конфликта, не меняется драматургия.

Н.О. Исторический отсыл к Новой драме начала XX века – это творческая связь с драматургией Чехова или же речь идет в первую очередь об идее обновления всего организма театра, которое идет с подачи драматургии?

ОЛЬГА МИХАЙЛОВА:

У театра есть только один путь обновления – искать способ работы, способ постановки нового текста. Театр явление вторичное по отношению к пьесе, ведь всегда и везде «в начале было слово». Михаил Угаров много лет повторял: нужны курсы по чтению текста. Бедные режиссеры (хотя многие из них вполне богатые и талантливые) не имеют представления, что делать с современной пьесой. 1. Ставят ее по-старому – получается плохо. 2. Не ставят совсем – еще хуже. Примером истинного новаторства служат пьесы самого Михаила Угарова. Если их и ставят, то в глубоких подвалах на двадцать стульев. Никого не хочу обидеть, это героизм, но результата нет. Театр обновления не получает. В этой связи удивительно плодотворным экспериментом становятся читки, где выявляются новые способы прочтения текста, где иначе существуют актеры, и вообще веет свежим ветром. Появились и режиссеры, которые чувствуют новаторство современного текста и готовы рискнуть. Но театр... Впрочем, это уже не ко мне...

*интервью взято автором данной работы 7 апреля 2020 года*

## Приложение № 2. Интервью с Николаем Колядой

Н.О.: Уважаемый Николай Владимирович! Я знаю, что авторы не всегда любят говорить о своих ранних произведениях, часто воспринимая их как повзрослевших детей (прекрасно, что они есть, на на маленьких сейчас сосредоточено все внимание), но все-таки рискну задать Вам вопрос про "Рогатку". Безусловно, театр – это всегда «здесь и сейчас», но «Рогатка», перечитанная сегодня, как мне кажется, обретает дополнительные смыслы, если смотреть на нее исходя из нашего коллективного опыта 90-х. Как Вам самому кажется сегодня, было в этой пьесе некое предчувствие того, что с нами происходило в 90-е?

Н. К.: Я отношусь к своим пьесам скептически, понимая, что есть великая русская литература 19 века, а я всего лишь маленький подражатель. Пьесу «Рогатка» не перечитывал много лет – не было надобности. Готовил собрание сочинений и прочитал ее заново. Честно говоря, заужавал себя вдруг. Потому что я не помню себя тогдашнего, не помню того, чтобы я это написал и не знаю, откуда в моей голове возникла эта пьеса. Театры России боялись и бояться ее ставить, и я понимаю – почему. Нужно быть предельно искренним, чтобы ставить это. Тут играть нельзя. Я уж не знаю, какое предчувствие там я прописал. Просто сказать могу: спасибо Богу.

Н.О.: Еще один вопрос о восприятии собственных произведений пост-фактум: Булата Окуджаву в 90-е, насколько я помню, очень мучили вопросами о том, как он сегодня относится сам к своим знаменитым строкам «и комиссары в пыльных шлемах». Вы лично как относитесь к своим ранним произведениям? Когда Вы готовили многотомник своих пьес, Вы многое меняли? Или от чего-то пришлось отказаться, как Чехову, который при подготовке полного собрания сочинений решительно исключил из него много любимых публикой рассказов?

Н.К.: В собрание сочинений включил всё, что написал. Ничего не менял. Ничего не переписывал. Хотя рука чесалась. Если уж были совсем какие-то глупые ошибки, я их исправил, но совсем чуть-чуть. Зачем я должен отказываться от себя тогдашнего? Может быть, кому-то будет интересно посмотреть мой путь, каким я был, куда шёл и куда пришел. Вот для такого пытливого человека всё сложено в это собрание сочинений. А переписывать себе биографию, лакировать себя – было бы глупо.

Если можно, еще два слова о Ваших учениках. Говоря о школе живописи, мы обычно апеллируем к некоему стилистическому единству (как «школа Тинторетто», например), в то время как ученики одного режиссера, как Петра Наумовича Фоменко, могут быть совершенно не похожи друг на друга, если только не по яркости и силе дарования. И тем не менее все они в первую очередь гордятся тем, что они – «фоменки». Все современные исследователи драматургии сходятся в том, что Ваша школа драматургов – это удивительный феномен. Можете ли Вы дать определение школе драматургии? Видите ли Вы у Ваших учеников какое-то стилистическое единство? Или это общность духа? Может быть, любви?

Я думаю, что они все растут своими корешками на земле, а не на асфальте. Потому что живут в провинции и знают жизнь России не понаслышке. И от того не высокомерны, не смотрят на эту жизнь свысока. Они все очень разные, пишут по-разному. Но эта правда о России в каждом из них чувствуется – хоть умри.

*Интервью взято автором данной работы 16 июня 2020 года.*

## Тематическая библиография

### Часть 1. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова

#### КОРПУС

- Булгаков, М. А. Пьесы / М. А. Булгаков ; [Вступ. статья П. Маркова] ; [Примеч. К. Рудницкого]. – М. : Искусство, 1962. – 481с.
- Булгаков, М. А. Драмы и комедии / М. А. Булгаков ; [Вступ. статья В. Каверина], [примеч. К. Рудницкого]. – М. : Искусство, 1965. – 595 с.
- Булгаков, М. А. Белая гвардия: Пьеса в 4-х действиях / М. А. Булгакова Втор. редакция пьесы «Дни Турбиных», [подготовка текста, предисл. и примеч. Л. Милн]. – München : Verlag Otto Sagner in Kommission 1983, – 141с. (151)
- Булгаков, М. А. Собрание сочинений : В 5 т. / М. А. Булгаков ; [Редкол.: Г. С. Гоц и др.; Вступ. ст. В. Я. Лакшина, с. 5-68; Комментар. Я. С. Лурье и др.]. – М. : Худож. лит., 1989. – 621с.
- Булгаков М. А. Собрание сочинений : В 5 томах. Том 3. — М. : Художественная литература, 1990. ) – 703 с.
- Булгаков, М. А. Москва 20-х годов / Собрание сочинений в 8 томах, 1 Т., Повести, рассказы, фельетоны, очерки 1919 - 1924. – М. : Центрполиграф, 2004. – 608с.
- Булгаков, М. А. Мне приснился сон / Собрание сочинений в 8 томах, 2 Т., Повести, рассказы, фельетоны, очерки 1925 - 1927. – М. : Центрполиграф, 2004. – 670с.
- Булгаков, М. А. Белая гвардия / Собрание сочинений в 8 томах, 3 Т., Белая Гвардия. – М.: Центрполиграф, 2004. – 608с.
- Булгаков, М. А. Последние дни / Собрание сочинений в 8 томах, 5 Т., Последние дни. – М.: Центрполиграф, 2004. – 670с.
- Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / Собрание сочинений в 8 томах, 6 Т., Мастер и Маргарита. – М. : Центрполиграф, 2004. – 608с.
- Булгаков, М. А. Жизнь господина де Мольера // М. А. Булгаков Собрание сочинений в 10 томах, 6 Т., – М. : Голос, 1999. – 720с.
- Избранная проза / Михаил Булгаков; [Вступ. ст. В. Сахарова]. - М. : Сов. Россия, 1983. – 334с.
- Булгаков, М. А. Белая гвардия. – М. : Правда, 1989. – 385с.
- Булгаков, М. А. Бег / Пьесы. под ред. Л. Белозерской М. : Советский писатель, 1986. – 421 с.
- Булгаков, М. А. Белая гвардия. Бег. Мольер / М. А. Булгаков. – 2-е изд., стер. – М. : Дрофа, 2003. – 512с.
- Булгаков, М. А. И судимы были мертвые / М. А. Булгаков. – М. : Школа-Пресс, 1994. – 704с.

## ДИССЕРТАЦИИ

- Альтшулер (Смелянский), А. М. «Дни Турбиных» и «Бег» М.А. Булгакова в истории советского театра 20-х годов : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : (820) [б. и.] / – М., 1972. – 28с.
- Акатова, О. И. Поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова : диссертация ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Саратов, 2006. – 228с.
- Барбой, Ю. М. Эпическое и драматическое в советской драматургии середины двадцатых-начала тридцатых годов : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.00. – Л., 1975. – 199с.
- Бердяева, О. С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01. – Великий Новгород, 2004. – 324с.
- Бессонова, М. И. Лейтмотивы как форма выражения авторской позиции в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – М., 1996. – 189с.
- Биккулова, И. А. Роман М. Булгакова «Белая гвардия» и его пьеса «Дни Турбиных» в контексте литературного процесса 20-х годов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.02. – М., 1992. – 204с.
- Будицкая, Т. Г. Творчество Михаила Булгакова в англоязычной критике 1960–1990-х гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.10. – М., 2001. – 217с.
- Васильева, М. Г. Н. В. Гоголь в творческом сознании М.А. Булгакова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Томск, 2005. – 228с.
- Григорай, И. В. Проблема традиции и взгляды на художника, искусство и историю М.А. Булгакова-драматурга в 30-е годы : «Кабала святош», «Последние дни», «Дон Кихот» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.02. – Владивосток, 1981. – 183с.
- Гудкова, В. В. Драматургия М.А. Булгакова на советской сцене : «Дни Турбиных» и «Бег» 1950-1970-х годов : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.01. – М., 1981. – 236с.
- Гуткина, Н. Д. Роман М. А. Булгакова «Белая гвардия» и русская литературная традиция :

- диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Нижний Новгород, 1998. – 273с.
- Долгова, Н. В. Поэтика сатиры М. А. Булгакова 1930-х годов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Коломна, 2005. – 159с.
- Долматова, О. А. Драматургия М. А. Булгакова: формы взаимодействия с русской литературной традицией : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. - М., 2001. – 287с.
- Ермакова, Т. А. Драматургия М. А. Булгакова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.00.00. – М., 1971. – 241с.
- Жданова, В. А. Наследие А. С. Пушкина в творчестве М. А. Булгакова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – М., 2003. – 304с.
- Зимняякова, В. В. Роль онейросферы в художественной системе М. А. Булгакова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Иваново, 2007. – 182с.
- Казьмина, О. А. Драматургический сюжет М.А. Булгакова : пространство и время в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 – Воронеж, 2009. – 200с.
- Кан Су Кюн. Диалог в эпических и драматических произведениях М. А. Булгакова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 – М., 2004. – 196с.
- Кораблев, А. А. Ученичество как принцип читательского восприятия : (На материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.07.08 – Киев, 1989. – 52 с.
- Коханова, В. А. Пространственно-временная структура романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – М., 2000. – 233с.
- Кривошейкина, М. С. Жанр фельетона в журналистском творчестве М.А. Булгакова : Период работы в газетах «Гудок» и «Накануне» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.10. – Тверь, 2004. – 163с.

- Миронова, М. А. Театральная критика 1920-х годов: рецепция пьес Н. Эрсмана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01, 10.01.10. – М., 2006. – 242с.
- Матвиенко, К. Н. Кинофикация театра: история и современность: диссертация на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения : 17.00.01 / [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. – СПб., 2010. – 293с.
- Михалевич, Е. В. Сопоставительный анализ речевых партий персонажей романа М. Булгакова «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. – СПб., 1999. – 226с.
- Немцев, В. И. Поэтика М. А. Булгакова: Автореф. дисс. в виде науч. доклада на соиск. уч. степ, доктора филолог, наук / В.И. Немцев.1. Волгоград, 1999. – 72с.
- Петров, В. Б. Комическое и трагическое в драматургии М.А.Булгакова, 20-е годы : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.02. – М., 1982. – 197с.
- Петров, В. Б. Художественная аксиология Михаила Булгакова : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01. – М., 2003. – 406с.
- Петрова, Н. В. Творчество М. А.Булгакова в 20-е годы: (Жанровые искания писателя и становление художественного метода): Автореф. Дис. на соиск. ученой степ. канд.филол.наук: 10.01.02. – Л., 1982. – 21с.
- Пономарева, Е. В. Новеллистика М. А. Булгакова 20-х годов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Екатеринбург, 1999. – 327с.
- Ревина, Е. Д. Речевой акт и его репрезентация в драматургическом тексте : На материале пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. – Череповец, 2000. – 159с.
- Серебрякова, Е. Г. Театрально-карнавальный компонент в прозе М. А. Булгакова 1920-х гг : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Воронеж, 2002. – 192с.
- Скоропанова, И. С. Идеино-художественные искания М.А. Булгакова (20-е годы) : Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. (641) – Минск, 1972. – 242с.

Тарасов, А. В. Кинематограф М. А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя : дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н.: 24.00.01. – Шуя, 2006. – 185с.

Тильга, Л. В. Поэтика драмы рубежа 1920-х - 1930-х гг. и мотив самоубийства : М. А. Булгаков «Бег», Н. Ф. Эрдман «Самоубийца», опыт контекстуал. анализа : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.11. – М., 1995. – 215с.

Титкова, Н. Е. Проблема русской литературной традиции в драматургии М. А. Булгакова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Нижний Новгород, 2000. – 215с.

Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды [Текст] / В. Н. Топоров. – СПб. : Искусство, 2003. – 616 с.

Хохлова, А. В. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М. А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Комсомольск-на-Амуре, 2002. – 185с.

Хрущева, Е. Н. Поэтика повествования в романах М. А. Булгакова: авто- реф. дис. ... канд. филол. наук / 10.01.01. – Екатеринбург, 2004. – 19с.

Щукина, Д. А. Интерпретация художественного текста : Категория времени в романе М. Булгакова «Белая гвардия» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. – СПб., 1996. – 191с.

Янгиров, Р. М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х–1920-х годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н.: Спец. 10.01.01. – М., 2000. – 25с.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Алова, Л. А. Алов и Наумов / [авт.-сост.: Л. А. Алова]. – М.: Белый город, сор. 2016. – 318с.

Аристотель. Поэтика / Аристотель. Сочинения: В 4-х т. пер. М. Л. Гаспарова.– М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830с.

Айзерман, Л. С. Русская классика накануне XXI века / Л. С. Айзерман Утопии и



антиутопии в снах героев русской литературы // Литература в школе. – 1997. – № 2. – С. 90-94.

Анастасьев, А. Н. Движение к реализму/ А. Н. Анастасьев. // В поисках реалистической образности: проблемы советской режиссуры 20-х и 30-х годов. – М. : Наука, 1981. – С. 12-85.

Анненков, П. В. Замечания на Песнь о полку Игореве// Сочинения Пушкина. Изд. П. В. Анненкова. Т. I. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. СПб. : 1855, прилож. IX, С. 478-487.

Аннинский, Л. А. Булгаков времён «Гудка» и «Бузотёра» / Л. А. Аннинский. // Знамя. 1986. – №5. – С. 148-150.

Аннинский, Л. А. Без Булгакова / Л. А. Аннинский. // Свободная мысль. – 1992. – №12. – С. 82-88.

Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М. : Наука 1967. – 458с.

Архангельская, Е. Г. Некоторые наблюдения над авторской речью в романе М. Булгакова «Белая гвардия» / Е. Г. Архангельская // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. – М. : 1972. – С. 118-130.

Афанасьев, А. Н. «Емеля-дурак»/ А. Н. Афанасьев // Народные русские сказки. М., 1984-1985. – Т. 1. 1984. – С. 320-327.

Ашамарин, А. Н. Дни Турбиных / А.Н. Ашамарин // Наша газета. – 1926. – 4.10.

Бабешка, В. Г. Шоу и жанр философской драмы (Пенталогия назад к Мафусаилу) / В.Г. Бабешка // Проблемы и методы жанра. – Томск.: ТГЕ 1983. – С. 283-295.

Бабичева, Ю. В. Фантастическая диалогия Булгакова «Блаженство» и «Иван Васильевич» / Ю. В. Бабичева // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М. : СТД, 1988. – С. 304-312.

Бабичева, Ю. В. Киносценарий как литературный жанр. «Ревизор» М. Булгакова / Ю. В. Бабичева // Жанры в литературном процессе [Межвузовский с. науч. трудов] – Вологда. ВГПИ, 1986. – С. 72-82.

Бабичева, Ю. В. Эволюция жанров русской драмы 19 – нач. 20 века / Ю. В. Бабичева. – Вологда: изд-во ВГПИ, 1982. – 127с.

- Балаш Б. Видимый человек : Очерки драматургии фильма / Белла Балаш // Пер. с нем. К. И. Шутко. — М.: Всерос. пролеткульт., 1925. — 88 с.
- Бахматова, Г. Н. О поэтике символизма и реализма : (на материале «Петербурга» Андрея Белого и «Белой гвардии» М. Булгакова) / Г. Н. Бахматова // Вопросы русской литературы. — Вып. 2 (52). — Львов, 1988. — С. 124-129.
- Бахматова, Г. Н. Пространство и время в орнаментальной прозе начала 1920-х годов // Пространство и время в литературе и искусстве. — Даугавпилс, 1987. — С. 57-60.
- Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе : Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / Бахтин М. М. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234-407.
- Белозёрская-Булгакова, Л. Е. Мёд воспоминаний: О М. Булгакове / Л. Е. Белозёрская-Булгакова. // Учительская газета. — 1987. — 12.09.
- Белозерская-Булгакова, Л. Е. Воспоминания / Л. Е. Белозерская-Булгакова; [Сост. и послесл. И. В. Белозерского]. — М. : Худож. лит., 1989 — 221с.
- Блок А. А. Незнакомка. Лирическая драма / А. А. Блок. Собрание сочинений в 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова [и др.] ; — М. ; Л. : Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1960-1963. — 8 т.; Т. 4: Театр / [Подготовка текста П. П. Громова] ; [Примеч. Л. К. Долгопова]. — 1961. — 602с.
- Богуславский, Д. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития 1917-1935 / Д. О. Богуславский, В. А. Диев. — М., 1963. — 376с.
- Богуславский, Д. О., Диев В. А., Карпов А. С. Краткая история русской советской драматургии. От «Мистерии-Буфф» до «Третьей патетической» / Д. О. Богуславский, В. А. Диев, А. С. Карпов. — М., 1966. — 347с.
- Бояджиева, Л. В. Москва Булгаковская / Л. В. Бояджиева. — Москва : АСТ. — 2017. — 256с.
- Брашинский, М. И. К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ/ М.И.Брашинский // БДТ им. М.Горького. Вехи истории [Сб. науч. трудов.]. — СПб.: СПГИТМиК, 1992. — С. 40-54.
- Буало, Н. Д. Поэтическое искусство / Буало ; [Пер. Э. Л. Линецкой] ; [Вступ. статья и коммент. Н. А. Сигал]. — М. : Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1957. — 231с.

- Булгакова, Е. С. Дневник Елены Булгаковой: О М. А. Булгакове. / Е. С. Булгакова. – М. : Кн. палата, 1990. – 398с.
- Булгакова, Е. С. Дневник Елены Булгаковой : [о М. А. Булгакове] / [сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева, Л. Яновской ; вступ. ст. Л. Яновской, с. 5-31]. – Москва : Книжная палата, 1990. – 398, [2] с.
- Булгаков-драматург и художественная культура его времени / Сост. Нинов А. А., науч. ред. Гудкова В. В. – М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – 493с.
- Бэлза, И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе: На примере произведений М. А. Булгакова / И. Ф. Бэлза // Контекст –1980: Лит.-теорет.исслед.: Сб./ АН СССР, Ин-т мировой лит.им. А.М.Горького. – М. : Наука, 1981. – С. 191-244.
- Бэлза, И. Ф. Партитуры Михаила Булгакова / И. Ф. Бэлза // Вопросы литературы. – 1991. – №5. – С. 55-83.
- Вахитова, Т. М. Булгаков и Леонов. К вопросу о творческих параллелях. ("Белая гвардия" и "Белая ночь») / Т.М. Вахитова // Творчество Михаила Булгакова. Исследования, материалы, библиография. – Л.: Наука, 1991. – С. 80-94.
- Великая, Н. И. «Белая гвардия» М. Булгакова. Пространственно-временная структура произведения, ее концептуальный смысл / Н. И. Великая // Творчество Михаила Булгакова. – Томск, 1991. – С. 28-48.
- Винокур, Т. Г. Первое лицо в драме и прозе Булгакова / Т. Г. Винокур // Очерки по стилистике художественной речи. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – С. 51-65.
- Вишневская, И. Л. Размышления о советском театре / И. Л.Вишневская // Театр. – 1992. – №2. – С. 82-102.
- Воспоминания о Михаиле Булгакове / Составители Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. – М.: Сов. писатель, 1988. – 525с.
- Волгин, И. Л. Не удостоенные света. Булгаков и Мандельштам: опыт синхронизации / И. Л. Волгин // Октябрь. 1992. – № 7. – С. 126-160.
- Гаврилов, А. В. Дневник / Публ. Г. Файмана // Независимая газета. Хранить Вечно. – № 4, Октябрь 1998. – С. 9-12.

- Гаспаров, Б. М. Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука, 1993. – С. 83-124.
- Глинтерщик, Р. В. Русская литература начала XX века. Русская советская литература в 20-е–50-е годы. Литература 50-х – 80-х годов. Учеб. пособие / Р. В. Глинтерщик. — Каунас: Швиеса, 1991. — 415 с.
- Головникова, О. В. Документы РГВА о трагической судьбе В. Э. Мейерхольда // Вестник архивиста : журнал. – М., 2008. – № 6.
- Горький, М. Письмо Г. Гладкову / Максим Горький. Собр. соч. в 30-ти томах – М. : Гослитиздат, 1955, Т. 29.
- Григорай, И. В. Жанр историко-биографической драмы в творчестве Булгакова/ И. В. Григорай // Проблемы реализма. Выпуск IV Вологда ВГПИ. – 1977. – С. 153-164.
- Григорай, И. В. Место драматургии в курсе русской литературы 20 века / И. В. Григорай // Высшее образование на Дальнем Востоке. – ДВГУ 1998. – С. 219-220.
- Григорай, И. В. Диалог культур в пьесе М.Булгакова «Александр Пушкин» / И. В. Григорай // А.С. Пушкин: Эпоха, культура, творчество. Традиции и современность. Часть I- Владивосток. изда-во ДВГУ. – 1999. – С.119-122.
- Грознова, Н. А. М. Булгаков и критика его времени (По материалам булгаковских альбомов) / Н. А. Грознова // Творчество Михаила Булгакова : Исследования. Материалы. Библиография / Рос. АН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Кн. 2. – СПб. : Наука : Санкт-Петербург, 1995. – С. 5-34.
- Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пособие / М.И. Громова. – 4-ое изд. М.: Флинта. Наука, 2009. – 368с.
- Гудкова, В. В. Время и театр Михаила Булгакова / Виолетта Гудкова. – М. : Сов. Россия, 1988. – 127 с.
- Гудкова, В. В. Судьба пьесы «Бег» / В. В. Гудкова // Проблемы театрального наследия Михаила Булгакова : сб. ст. / под ред. А. А. Нинова. – Л. : ЛПИТМиК, 1987. – С. 39-60.
- Дживелегов, А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Текст] : учебник для театральных вузов / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев ; ГИТИС. – Москва : ГИТИС, 2013. – 526, [1] с.

- Джулиани, Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»/ Р. Джулиани // Булгаков-драматург и художественная культура его времени / Сост. Нинов А. А., науч. ред. Гудкова В.В. – М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С.312-334.
- Деллюк, Л. Фотогения кино / Луи Деллюк ; С предисл. Ю. Потехина ; Пер. Т. И. Сорокина. – Москва : Новые вехи, 1924. – 164с.
- Дмитриева, Л. С. Художественное время в романе М.А.Булгакова "Белая гвардия» / Л.С. Дмитриева // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс, 1984.
- Должанский, Р. Снам и не снилось / Роман Должанский // Коммерсантъ. – 2015. – 15.05.
- Дьяченко Л. Булгаковские тексты – источник пополнения фонда крылатых выражений русского языка // Творчество Михаила Булгакова: к столетию со дня рождения писателя. – Киев, УМК ВО. – 1992. – С. 153-157.
- Егошина, О. В. Тараканий бег времени / О. В. Егошина // Театрал. – 2019. – 27.05.
- Ермакова, Т. А. «Бег» М. Булгакова: (К вопросу об идейно-художественном содержании пьесы) / Т. А. Ермакова // Уч. зап. Моск. обл. пед ин-та им. Н. К. Крупской. Т. 223. – М., 1968. – Вып. 9. – С. 101-115.
- Женовач, С.В. Диалог с великими / С. В. Женовач // Искусство режиссуры. XX век / [составители С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе]. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2018. – С. 6-8.
- Жирмунская, Н. А. Жизнь господина де Мольера. История создания и публикации // Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4 — М.: Художественная литература, 1990 – 686с.
- Земская, Е. А. Из семейного архива: Материалы из собрания Н.А.Булгаковой-Земской / Е.А.Земская // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М. : Сов.писатель, 1988. – С. 41–42.
- Земская, Е. А. Николка Турбин и братья Булгаковы: По материалам семейного архива / Е. А. Земская // Театр. 1991. – № 5. – С. 33-47.
- Зингерман, Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов В поисках реалистической образности / Б. И. Зингерман // Проблемы советской режиссуры 20-30-х годов. – М. : 1981. – С. 207-262.

- Зингерман, Б. И. Очерки истории драмы 20 века / Б. И. Зингерман ; отв. редактор А. А. Аникст. – М. : Наука, 1979. – 392с.
- Иванов, В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М.: Наука. – 1965. – 246с.
- Иванов, Г. В. / Георгий Иванов Собрание сочинений. в 3-х томах., 1. Т Стихотворения – М.: Согласие, 1994. – 654с.
- Иванов, Г. В. / Георгий Иванов Собрание сочинений. в 3-х томах., 3 Т. Мемуары; Литературная критика. – М. : Согласие, 1994. – 717с.
- Иванова, Е. С., Попова И. М. Организация и сюжетно-фабульная структура снов в пьесе «Бег» М. А. Булгакова / Е. С. Иванова, И. М. Попова // ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет», Тамбов, 2014. – С. 243-249.
- Искусство режиссуры. XX век / [составители С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе]. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2018. – 766, [1] с.
- Каганская, М. Белое и красное: Предисловие к израильскому изданию романа М.Булгакова "Белая гвардия»/ М. Каганская // Литературное обозрение. 1991. № 5. – С.93-99.
- Калмановский, Е. С. Предисловие к изданию пьес «Дни Турбиных» и «Последние дни» [1956] // Калмановский Е.С. Мое собрание лиц. Жизнь. Книги и люди. Опыт рассудительной прозы. / Составитель Т. А. Клявина. Предисловие Д. В. Циликаина. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2009. – 533с.
- Каминская, Н. Г. Предлагаемые обстоятельства непреодолимой силы / Н. Г. Каминская // Петербургский театральный журнал. – 2019. – 21.05.
- Каверин, В. А. Заметки о драматургии Булгакова / В. А. Каверин // Булгаков М. А. Драммы и комедии. – М. : Искусство, 1965. – С. 5-15.
- Катаев, В. П. Встречи с Булгаковым / В. П. Катаев // Воспоминания о Михаиле Булгакове./ Составители Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. – М. : Сов. писатель, 1988. – 525с.
- Катаев, В. П. Трава Забвения / В. П. Катаев. – М. : Сов. писатель, 1969. – 344с.
- Кацис, Л. Ф. «...О том, что никто не придет назад». I (Предреволюционный Петербург в «Белой гвардии» М. А. Булгакова) / Л. Ф. Кацис // Русская эсхатология и русская литература / Л. Ф. Кацис. – М. : 2000. – С. 213-245.

- Кертис, Дж. Романтическое видение / Д. Кертис // Лит. обозрение. – 1991. – №5. – С.24-28.
- Киселев, Н. Н. Проблемы советской комедии / Н. Н. Киселев. – Томск, 1973. – 201с.
- Киришон, В. М. Подбулгачники / В. М. Киришон // М. : Правда. – 1929. – 2.03.
- Кожевникова, Н. А. Словоупотребление в романе М. Булгакова «Белая гвардия» / Н. А. Кожевникова // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. – Куйбышев, 1990. – С. 112-129.
- Козлова, С. М. Парадоксы драмы драма парадоксов / С.М. Козлова. – Новосибирск, 1993. – 220с.
- Кораблев, А. А. Булгаков и литературоведение (точки соприкосновения) / А. А. Кораблев // Литературные традиции в поэтике Булгакова : Межвузовский сборник научных трудов - Куйбышев, изд-во КГПИ им. Куйбышева, 1990. – С. 6-15.
- Кораблев, А. А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова / А. А. Кораблев // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С.39-56.
- Кораблев, А. А. Хорошо придуманное пророчество: (о романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») / А. А. Кораблев // Лепта. – 1991. – № 5. – С. 165-170.
- Кораблев, А. А. Тайнодействие в романе «Мастер и Маргарита»: К 100-летию М. А. Булгакова / А. А. Кораблев // Вопросы литературы. – 1991. – №5. – С. 35-54.
- Кузякина, Н. Б. Михаил Булгаков и Демьян Бедный / Н. Б. Кузякина // М.А.Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М. : СТД РСФСР. 1988. – С.392-410.
- Кулешов, Л. В., Хохлова А. С. 50 лет в кино / под ред. Л. Н. Познанская. – М. : Искусство, 1975. – С. 11. – 303с.
- Кухта, Е. А. Сатирический театр фельетонов М. Булгакова в «Гудке» / Е. А. Кухта // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: Союз театр. Деятелей РСФСР. 1988. – С.392-410.
- Лакшин, В. Я. Булгакиада : [О М. А. Булгакове] / Владимир Лакшин. – М. : Правда, 1987. - 45,[2] с.
- Лакшин, В. Я. Веселый свет/ В. Я. Лакшин // Современная драматургия. – 1985. – №1 – с. 255.
- Лакшин, В. Я. Вторая встреча : воспоминания и портреты / В. Лакшин. – М.: Советский писатель, 1984. – 366с.
- Лакшин, В. Я. Открытая дверь : Воспоминания, портреты / В. Лакшин. – М. : Моск.

- рабочий, 1989. – 447,[1] с.
- Лакшин, В. Я. О Доме и Бездомье: Александр Блок и Михаил Булгаков / В.Я. Лакшин // Лит. в школе. – 1993. – № 3. – С. 18-22.
- Лакшин, В. Я. Предисловие // Булгаков, Михаил Афанасьевич (1891-1940) М. : Худож. лит., 1966. – С. 3-43.
- Лакшин, В. Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / В. Лакшин // Новый мир. – 1968. – № 6. – С. 284-311.
- Ларина, К. О «Беге» Сергея Женовача [Электронный ресурс] *Московский художественный театр им. Чехова*. – режим доступа <https://mxat.ru/performance/main-stage/run/24272/> – Загл. с экрана.
- Лесскис, Г. А. «Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии» – М.: ОГИ, 1999, – с. 232.
- Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – Москва : Изд-во МГУ, 1982. – 479с.
- Лосев, А. Ф. Миф. Число. Сущность/ А. Ф. Лосев; [Послесловия Л. А. Гоготишвили, В. П. Троицкого]. – М. : Мысль, 1994. – 919 с.
- Лосев, А. Ф. Диалектика Мифа / А. Ф. Лосев // Приложение к журналу «Вопросы философии». – М., 1990. – 656 с.
- Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев ; [авт. вступ. ст. А. А. Тахо-Годи]. – Москва : Политиздат, 1991. – 524, [1] с.
- Лосев, В. И. Последняя пьеса Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Иван Васильевич: Рассказы, пьесы. – СПб.: Азбука, 2011. – 256 с.
- Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь : Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 348,[3] с.
- Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Ээсти раамат, 1973. – 135с.
- Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 томах / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992-1993. – 24 см.
- Луначарский, А. В. О днях Турбиных [Известия. 8.10.1926.] // Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М.: 1957 – 735с.
- Луначарский, А. В. Статьи о советской литературе / А.В. Луначарский. – М., 1957 – 735с.
- Лурье, Я. С. М. Булгаков в работе над текстом «Дней Турбиных» // Проблемы театрального наследия Булгакова сборник научных трудов, – ЛГИТМиК, Ленинград,



1987. – С.16-39.

Лурье, Я. С. Историческая проблематика в произведениях М. Булгакова (М. Булгаков и «Война и мир» Л. Толстого) [Текст] / Я. С. Лурье // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 190-201.

Лурье, Я. С., Серман И. З. От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных» // Русская литература. 1965. – № 2. – Л.: Наука – С. 194-203.

Ляндерс, С. А. «Русский писатель не может жить без родины...» (Материалы к творческой биографии М. Булгакова) / С. Ляндерс // Вопросы литературы. – 1966. – №9, – С. 134-139.

Мальцева, О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. – СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. – 271 с.

Маковский, М. М. «Картина мира» и миры образов/ М. М. Маковский // Вопросы языкознания. – 1992. – №6. – С. 36-53.

Марков, Д. Ф. Исторически открытая система правдивого изображения жизни (О новых аспектах обсуждения проблем социалистического реализма в последние годы) // Вопросы литературы. – 1977. – №1. – С. 26-66.

Марков, П. В. Художественном театре: книга завлита / предисловие Рогачевского. – М. : ВТО, – 1976. – 607с.

Марков, П. В. Книга воспоминаний / П. А. Марков; [Послесл. А. А. Михайловой]. – М. : Искусство, 1983. – 607с.

Матвиенко, К. Н. Очерки из прошлого и настоящего / К. Н. Матвиенко // Киноведческие записки. – 2010 – № 96. – С.12-42.

Мачевич, А. А. «Видения» Александра Блока и «сны» Августа Стриндберга / А. А. Мачевич // Культурологический журнал. – 2014 – № 4(18). – С.1-8.

Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы [Текст] / [Сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральского] ; [Общ. ред. и вступ. статья, с. 3-57, Б. И. Ростюцкого]. – Москва : Искусство, 1968. – 2 т.; Ч. 2: 1917-1939. – 1968. – 643 с.

Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М., 1995. – 408с.

- Метченко, А. И. Современное и вечное // Москва. – 1969. – №1, – С. 201-215.
- Митта, А. Н. Кино между адом и раем : Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... / Александр Митта. – М. : Подкова, 1999. – 471, [4] с.
- Михаил Булгаков на исходе XX века : Материалы VIII международных Булгаковских чтений в С.-Петербурге (май 1997 г.). – СПб.: 1999. – 180с.
- Милн, Л. [подготовка текста, предисл. и примеч. Л. Милн] / Булгаков, М. А. Белая гвардия: Пьеса в 4-х действиях Втор. редакция пьесы «Дни Турбиных», – München: Verlag Otto Sagner in Kommission 1983, – 141 с.
- Нике М. Вступительная статья к публикации «И. В. Сталин. Ответ писателям-коммунистам из РАППа (28.02.1929)» / Мишель Нике // «К истории роспуска РАППа». – «Минувшее». Исторический альманах, 12. М. – СПб. 1993. – С.362-372.
- Нинов, А. А. О театральном наследии Булгакова [Предисловие]. // Проблемы театрального наследия Булгакова. Сборник научных трудов, – ЛГИТМиК, Ленинград, 1987. – С.3-16.
- Немцев, В. И. Роль взаимоотношений автора и читателя в создании подтекста «Театрального романа» М. Булгакова / В. И. Немцев // Жанровое многообразие художественной литературы. – Саратов, 1991. – С. 59-75.
- Немцев, В. И. Вопросы изучения художественного наследия М. А. Булгакова: Учеб. пособие для студентов филол. фак.: материалы к лекциям / В. И. Немцев. – Самара, 1999. – 142с.
- Овчинников, И. С. «В редакции «Гудка» // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 131-163.
- Очерки истории русской советской драматургии : В 3 т. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Искусство, 1963-1968. – 3 т.; [Т. 1]: 1917-1934 / [Ред. С. В. Владимиров и Д. И. Золотницкий]. – 1963. – 602 с.
- Осис, Н. А. Путешествие в современной драматургии на примере пьес М.Курочкина и А. Молчанова / Н. А. Осис // eSamizdat 2016 (XI). – С. 123-130.
- Осис, Н. А. Элементы киноязыка в творчестве Булгакова на примере ранних произведений автора / Н. Осис // Диалоги о культуре и искусстве : материалы VII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (Пермь, 25-27 октября

2017 г.) : [в 2 ч.]. – Пермь, 2017. – С. 289-297.

Пааташвили, Л. Г. Как снимался «Бег». Взгляд оператора (рус.) // «Техника и технологии кино» : журнал. – 2005. – № 1. – С. 54-59.

Павловский, А. И. Булгаков и Ахматова // Творчество Михаила Булгакова. Исследования, материалы, библиография. – Л.: Наука, 1991. – С.80-94.

Парадокс о драме: перечитывая пьесы 1920-1930-х годов. – М., 1993. – 495с.

Пиотровский, А. И. Предисловие // Тимошенко, С. А. Искусство кино и монтаж фильма : опыт введения в теорию и эстетику кино. – Ленинград : Academia, 1926. – 75, [4] с.

Паустовский, К. Г. Повесть о жизни / Константин Георгиевич Паустовский. – Москва : АСТ : Хранитель, 2007. – (Золотой фонд мировой классики); кн. 4-6: Время больших ожиданий ; Бросок на юг ; Книга скитаний. – 2007. – 638, [1] с.

Паршин, Л. К. Из семейной хроники Михаила Булгакова // Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М.: Книжная палата, 1991. – 208 с.

Петрова, Н. В. Когда и как был написан роман М. Булгакова «Белая гвардия», «От «Киева-города» к «Белой гвардии» // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979. – С.3-15.

Петровский, С. С. // Булгаков М. А. Театральный роман; Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце : [Повести] / Михаил Булгаков; [Сост., вступ. ст., с. 3-35, и коммент. М. Петровского]. – Ставрополь : Кн. изд-во, 1989. – 383 [1] с.

Полякова, Е. И. Из опыта работы Моск. худож. театра над пьесами советских драматургов 1917-1941 гг. – Москва : ВТО, 1959. – 305с.

Попов, П. С. Биография М.А. Булгакова [Текст] / П.С. Попов // Булгаков М. А. Письма: жизнеописание в документах. – М. : Центрполиграф, 2004 – 408с.

Поэтика кино [Сборник статей] / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. – Ленинград : Киноизд-во РСФСР Кинопечать, 1927 (Л. : тип. изд-ва Сев.-Зап. промбюро ВСНХ). – 192с.

Проблемы театрального наследия Булгакова: Сб. научных трудов – Л.: 1987. – 146с.

- Пропп, В. Я. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 511, [1] с.
- Редько Т. И. Драматургия и театр: Японская литература первой половины XIX в. // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – Т. 6. – 1989. – С. 627-629.
- Ремизов, А. М. Огонь вещей: сны и предсонье. – Париж : изд-во Оплешник. – 1954. – 230с.
- Рейсфилд, Д. Жизнь Антона Чехова / Доналд Рейсфилд – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2010. – 784с.
- Ромм, М. И. Избранные произведения в 3-х томах / Михаил Ромм. – М. : Искусство, 1980-1982. – Т.2. – 1982.
- Ромм, М. И. Беседы о кино и кинорежиссуре / М. И. Ромм. - М.: Академический Проект : Культура, 2016. – 474с.
- Ромм, М. И. Беседы о кино. – М. : Искусство, 1964. – 366 с.
- Руднев, В. П. Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 381 с.
- Руднев, П. А. Драма памяти : очерки истории российской драматургии : 1950-2010-е / Павел Руднев. – М. : Новое литературное обозрение, 2018. – 489с.
- Рудницкий, К. Л. Михаил Булгаков/ А.К. Рудницкий // Вопросы театр. Сб. статей и материалов. М. : ВТО, – 1966 – С.127-160.
- Рудницкий, К. Л. Бенефис Михаила Булгакова // Театральные сюжеты. – М. : Искусство, 1990. – С. 414-418.
- Рудницкий, К. Л. «Мертвые души» МХАТ - 1932 / К.Л. Рудницкий // Театральные страницы. – М. : 1979. – С. 145-185.
- Рудницкий, К. Л. Режиссер Мейерхольд / К.Л. Рудницкий // – М. : Наука, 1969. – 526 с.
- Рудницкий, К. Л. Портреты драматургов / К.Л. Рудницкий // – М. : Сов. писатель, 1961. – 400 с. – 399с.
- Сальмон, Л. Автобиографические искажения как мера эстетической истины: о поэтике Сергея Довлатова / Лаура Сальмон // Сергей Довлатов: лицо, словесность, эпоха. Итоги Второй международной конференции «Довлатовские чтения». СПб. : Знамя, – 2012. –

131-150с.

Сахаров, В. И. Береги честь смолоду: К 70-летию романа М.Булгакова «Белая гвардия» // Молодая гвардия. – М., 1992. – № 9. – С. 228-246.

Сахаров, В. А. Михаил Булгаков: «Охранять человеческий покой и очаг» // Очаг. – 1993. – № 1. – С. 8-13.

Сахновский-Панкеев, В. А. Булгаков // Очерки истории русской советской драматургии 1935–1945. – Л.; М., 1966. – С. 136.

Сахновский-Панкеев, В. А. Драма: Конфликт. Композиция. Сценич. жизнь. – Л. : Искусство, 1969. – 232с.

Симонов Рубен : Творч. наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове. – М. : ВТО, 1981. – 559с.

Смелянский, А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А. Смелянский; [Предисл. О. Ефремова]. – М. : Искусство, 1989. – 431с.

Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 351с.

Смелянский, А. М. Чем будем воскресать? // Театр. – 1987. – №12. – С. 42-62.

Смирин, А. А. Кукольный дом / А. А. Смирин // Театральная жизнь : Литературно-художественный журнал. – 2007. – №2 . – С. 10-13.

Смирнова, В. В. Булгаков-драматург // Смирнова В. Современный портрет. – М. : Сов. писатель, 1964. – С. 282-333.

Смирнова, В. В. Книги и судьбы : Статьи и воспоминания. – М. : Сов. писатель, 1968. – 471с.

Соколов, Б. В. Энциклопедия булгаковская / Борис Соколов. – М. : Локид : Миф, 1996. – 586с.

Соколов, А. Г. Монтаж = Editing : Телевидение. Кино. Видео : учебник / А. Г. Соколов. – М. : Изд-во 625, Ч. 1. – 2000. – 205с.

Соловьева, И. В. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи / Инна Соловьева ; Науч.-исслед. сектор Школы-студии (ин-т) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ им. А. П. Чехова. – М. : Московский Художественный театр, 2007. – 670с.

- Спендель де Варда, Дж. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова // М.А. Булаков - драматург и художественная культура его времени. – М.: СТД, 1988. – С. 306-310.
- Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : АСТ, сор. 2017. – 542с.
- Тамарченко, А. В. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература 1990. – №1. – С. 46-67.
- Театр. Актер. Режиссер : краткий словарь терминов и понятий / авт.-сост. Александра Савина. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2010. – 350 с.
- Театральная энциклопедия. Том 4 / Глав. ред. П. А. Марков – М.: Советская энциклопедия, 1965. – 1152 стб. с илл., 76 л. илл.
- Тимошенко, С. А. (1899-1958). Искусство кино и монтаж фильма: опыт введения в теорию и эстетику кино / С. Тимошенко ; с предисл. А. И. Пиотровского. – Л. : Academia, 1926. – 75с.
- Тинченко Я. Ю. «Белая гвардия» Михаила Булгакова. – Киев - Львов: Оболонь, 1997. – 252с.
- Творчество Михаила Булгакова : Исследования. Материалы. Библиография / Рос. АН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – СПб. : Санкт-Петербург. изд. фирма, 1991  
Кн. 3. – СПб. : Наука : Санкт-Петербург. изд. фирма, 1995. – 366,[2] с.
- Толстой, И. И. Что скажут умные годы? // Современная драматургия. – 1989. – № 4. – С. 248-251.
- Толстой, Л. Н. Война и мир : [Роман]. – Фрунзе : Кыргызстан, 1968. – 2 т.; 21 см. Т. 1-2. – 1968. – 751 с. Т. 3-4. – 1968. – 762 с.
- Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров. – Москва : Прогресс : Культура, 1995. – 621с.
- Топоров, В. Н. Пространство и текст// Текст: семантика и структура. – М. : 1983. – С.227-284.

- Тынянов, Ю. Н. Литературная эволюция : Избранные труды / Ю. Н. Тынянов ; составление, вступительная статья, комментарий Вл. Новикова. – М. : Аграф, 2002. – 496 с.
- Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов ; [Предисл. В. Каверина ; АН СССР]. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
- Тынянов, Ю. Н. О сюжете и фабуле в кино. 1929 // Поэтика. История литературы. Кино,. – М. : Наука, 1977. – 172с.
- Успенский, Б. А. Избранные труды : [В 3 т.] / Б. А. Успенский. – 2-е изд., испр. и перераб. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. Т.1 Избранные труды. – М. : Шк. "Языки рус. культуры", 1996. – 605с.
- Файко, А. М. Михаил Фанасьич// Файко «Записки строго театральщика». – М.: Искусство, 1978. – С. 234-245.
- Фрейд, З. Толкование сновидений [Текст] = Die Traumdeutung / З. Фрейд. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 661 с.
- Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М., 1997. – 448с.
- Федунина, О. В. Система снов в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия»: сквозные мотивы / О.В.Федунина // Челябинский гуманитарий, 2011. – № 2 (15). – С.42-45.
- Хализев, В. Е. Драма как род литературы : (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 259с.
- Хализев, В. Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – 240с.
- Хализев, В. Е. Мифология XIX-XX веков и литература // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2002. – №3. – С. 7-20.
- Химич, В. В. «Странный реализм» Михаила Булгакова / В. В. Химич. – Екатеринбург : Изд-во Ур. ун-та, 1995. – 232с.
- Цявловский, М. А. Пушкин и "Слово о полку Игореве" // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 207-239.
- Чеботарёва, В. К истории создания «Белой гвардии» / В.К. Чеботарева // Рус. лит. – Л., 1974. – №4. – С. 148-152.
- Черепанова, О. А. Путь и дорога в русской ментальности и в древних текстах/ О. А. Черепанова // Рябининские чтения. – Кизи, 1999. – 309-317с.

- Чехов, А. П. Письмо Меньшикову М. О., 4 июня 1899 г. Мелихово // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974–1983. – Т. 8. Письма, 1899. – М.: Наука, 1980. – С. 196-197.
- Чехов, А. П. Чайка : комедия в 4 д. / Антон Чехов. Чайка : комедия в 2 д. / Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 107, [2], 83 с.
- Чудакова, М. О. Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя // Записки Отдела рукописей ГБА. Вып. 37. – М. : 1976. – 136с.
- Чудакова, М. О. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Чудакова М. О. Встречи с книгой. – М. : Книга, 1979. – С. 244-300.
- Чудакова, М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М. : Книга, 1988. – 496с.
- Чудакова, М. О. Поэтика Михаила Зощенко // Избранные работы / М. О. Чудакова. – М. : Яз. рус. культуры, 2001 (Studia philologica). – Т. 1: Литература советского прошлого. – 2001. – 466, [1] с.
- Шварц, Е. Л. Позвонки минувших дней / Евгений Шварц. – М. : Вагриус, 2008. – 524, [2] с.
- Шварц, Е. Л. Телефонная книжка : [Воспоминания] / Евгений Шварц; [Сост. и коммент. К. Н. Кириленко]. – М. : Искусство, Б. г. (1996) – 639с.
- Шкловский, В. Б. Третья фабрика : [Очерки] / В. Шкловский. – М. : Круг, 1926. – 139с.
- Шкловский, В. Б. Поденщина: [Очерки] / Виктор Шкловский – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1930 (тип. им. Евг. Соколовой). – 228, [3] с.
- Шкловский, В. Б. Гамбургский счет / Виктор Шкловский. – Repr. – Orange (Conn.) ; Dusseldorf : Antiquary, Cop. 1986. – 247, [3] с.; На тит. л. вых. дан. ориг.: Л.: Изд-во писателей Ленинграда, 1928.
- Шкловский, В. Б. За 60 лет : работы о кино / Виктор Шкловский. – М. : Искусство, 1985. – 573с.
- Шкловский, В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино под ред. Эйхенбаума Б.М. – М.-Л., Кинопечать, 1927. – С.90-93.
- Шницлер, А. Траумновелле: [повесть] / Артур Шницлер; [пер. с нем. Е. Сорочан]. – Москва : Гаятри, 2006 (Ярославль : Ярославский полиграфкомбинат). – 127 с.
- Шошин, В. А. М. А. Булгаков и театр (по материалам Рукописного отдела Пушкинского дома) Российская академия наук. СПб. : Наука, 1994. – С.91-159.
- Эйзенштейн, С. М. Диккенс, Гриффит и мы // Избранные статьи, 1956. – С.189-190.



- Эйзенштейн, С. М. Четвёртое измерение в кино // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : В 6 т. ; Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. – Москва : Искусство, 1964-1971. – в 6 т.; Т. 2 / Сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. – 1964. – 567с.
- Эйзенштейн, С. М. Монтаж аттракционов: К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в московском Пролеткульте // «Леф» – 1923. – № 3. – С. 70-75.
- Эйзенштейн, С. М. Неравнодушная природа. Т. 2: О строении вещей / Сост. Н.Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2006. – 208с.
- Эйхенбаум, Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино под ред. Эйхенбаума Б.М. – М.-Л.: Кинопечать, 1927. – С. 13-39.
- Эйхенбаум, Б. М. Поэтика кино : [Сборник статей] / Под ред. Б. М. Эйхенбаума ; С предисл. К. Шутко. – Москва ; Ленинград : Киноизд-во РСФСР Кинопечать, 1927 (Л. : тип. изд-ва Сев.-Зап. промбюро ВСНХ). – 192 с.; 21х15 см.
- Яблоков, Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – М. : 1997. – 199с.
- Яблоков, Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – М. : Studia philologica, 2001. – 424с.
- Яблоков, Е. А. Железный путь к площади согласия (Железнодорожные мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» и в произведениях М. Булгакова) / Е. А. Яблоков // Нерегулируемые перекрестки: о Платонове, Булгакове и многих других. – М. : Пятая страна, 2005. – С. 84-105.
- Яновская, Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. – М. : Сов. писатель, 1983; – 320с.
- Яновская, Л. М. Дневник Елены Булгаковой / [сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева, Л. Яновской ; вступ. ст. Л. Яновской, с. 5-31]. – М. : Книжная палата, 1990. – 398с.
- Яновская, Л. М. Когда была написана «Белая гвардия» // Вопросы литературы. М.: – 1977. – №6. – С.302-307.
- Aa.Vv. Goldoni nel teatro russo. Čechov nel teatro italiano. – Roma: Accademia Nazionale del Lincei. 1976.
- Barratt, A. Apocalypse or revolution?: Man and history in Bulgakov's Belaya gvardia //New Zealand Slavonic j. – Wellington, 1985 –№1 – P.105-132.
- Baum, R. K. Mad Messiah : Censorship and Salvation in Bulgakov's "Flight". // In: Madness in Drama. / James Redmond, ed.; Cambridge:Cambridge UP, 1993 – P. 137149.

Beaufort, J. Fine revival of satiric Bulgakov play about 1920s Russia // *The cristian science monitor* 1990 – 28 May – P. 15.

Broch H. James Joyce – Roma : Editori riuniti, 1983 – P. 76.

Milne L. Mikhail Bulgakov: A critical biography. – N.Y.:Cambrige univer. press, 1990.

Coleman, C. B. Soviet dramatic satire in the twenties : a critical anthology of three plays by Bulgakov, Erdman and Mayakovsky. NewHaven: Yale University, 1993 – 296 p.

Curtis, J. A. E. Mikhail Bulgakov: Literature and the Writer (1929-40) Oxford, Ph.D., 1982.

Curtis, J. A. E. Bulgakov's last decade: The writer as a hero. – Cambridge etc.: Cambrige univ. press, 1987 – XI, 256 p.

Curtis, J. A. E. Manuscripts don't burn: Mikhail Bulgakov, a life in letters and diaries.1. 1991 - XIV, 306 p.

Dickinson, S. Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin. – Rodopi, 2006 – 291p.

Doyle, P. Bulgakov's revenge on Stanislavsky : Teatral'nyi roman. // *New Zealand Slavonic journal*. – 1976 no.1 – P.61-86.

Doyle, P. Bulgakov's Ivan Vasil'evich: Light-hearted comedy or serious satire? // *Journal of Russian Studies*. – 1982 XLIII – P.33-42.

Fleming, S. Aspects of the grotesque in Maiakovskii and Bulgakov // *Essays in Poetics*. – 1976 1,2. – P. 1-20.

Fleming, S. Bulgakov's use of the fantastic and grotesque // *New Zealand Slavonic*, j.Wellington, 1977 – №2 – P. 29-42.

Haber, E.C. Bulgakov and Šklovskij: Notice on a literary antagonism 11 *New Studies in Russian Language and Literature* / Ed. by A.Crone and C.V. Chvany. – Columbus, Slavica, 1987. – P. 151-158.

Lenhoff, G. Chronological error and irony in Bulgakov's Days of Turbins // *in Russian Literature and American Critics: In honor of Deming B. Brown*, ed. K.N.Brostrom. – Ann Arbor, 1984, – P. 149-60.

Milne, L. The image of White Guard in the works of Marina Tsvetaeva and Mikhail Bulgakov II

- Study Group on the Russian Revolution. – 1976-11 – P.420-440.
- Milne, L. "The master and Margarita": A comedy of victory – Birmingham, 1977 – /4/ 55p.
- Milne, L. Gogol and Mikhail Bulgakov // in Nikolay Gogol: Text and Context, ed. by J. Crayson and F. Wigzell. – Basingstoke, Macmillan, 1989. – P. 109-126.
- Milne, L. Mikhail Bulgakov: The status of the dramatist and the status of the text // in Russian Theatre in the Age of Modernism, ed. by R. Russell and A. Barratt. – Basingstoke, Macmillan, 1990. – P.236-259.
- Milne, L. Mikhail Bulgakov: A critical biography. – N.Y. : Cambridge univer. press, 1990 – 324 p.
- Milne, L. Mikhail Bulgakov : Private Thoughts of the Master // Index on Censorship England. 20, 1991-no. 8 P.6-11.
- Natov, N. Theatrical novel: Bulgakov's tragicomic version of his theatrical career. Canadian-American Studies, – no/15, 1981 – P. 192-215.
- Natov, N. The Supernatural in Bulgakov and Gogol // in The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in honor of Victor Terras, ed. A. Mandelker and R. Reeder. Columbus, Slavica, 1988 – P.246-260.
- Necipoglu, Gülru (2010). "From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye". In ölczer, Nazan. From Byzantion to Istanbul. Istanbul: SSM. – P. 28.
- Osis, N. The influence of Bulgakov's "Flight" on the contemporary Russian "road drama" // Irish Slavonic Studies, vol. 27, 2020. – pp. 4-21.
- Proffer, E. On Zoia's apartment // Canadian Slavic Studies. – 1970 IV – P.281-287.
- Proffer, E. Bulgakov's notebooks for Last Days // Russ. Lit. Triq. – 1972 III – P.431-444.
- Proffer, E. An unpublished scene from the original Days of Turbins (White Guard) // Russ.Lit.Triq. – 1973 III – P.475-479.
- Proffer, E. Mikhail Bulgakov: Documents for biography // Russian Literature Triquarterly. – 1973 VII – P.445-474.
- Proffer, E. An international bibliography of works by and about Mikhail Bulgakov. – Ann Arbor, 1976 – 133p.
- Proffer, E. Stanislavsky rehearsing Bulgakov's Moliere: Documents. – Russ. Lit. Triq. – 1978 – XV – P.311-325.
- Proffer, E. Bulgakov: Life at work. – Ann Arbor, 1984. – XVI, 670 p.
- Pyman, A. Translating Bulgakov's Beg // Britain-USSR: Bulletin of the Great Britain-USSR Association. – 1975 XLVII – P.5-7.
- Radice, R. Come i nostri registi e attori hanno presentato in Italia l'opera di Čechov // Goldoni

nel teatro Russo. Čechov nel teatro italiano. Atti dei convegni Lincei. Roma : Accademia Nazionale dei Lincei. –1976 – P.151-158.

Scammell, W. Another dissenting adult male // Spectator – L., 1991 – Vol.266 №8490 – P.33-34  
Rec. ad. oP.: Milne L. Mikhail Bulgakov: A critical biography. – N.Y. : Cambrige univer. press, 1990.

Schultze, C. The epigraphs in White Guard // Russ. Lit. Triq. – 1978 XV– P. 105-130.

Sharratt, B. Flight: A symphonic play // Canadian Slavic Studies. – 1972 XIV – P.76-86.

Wright, A. Mikhail Bulgakov and Yury Slyezkin // Slavic, a. east EuroP. Studies. – 1972-XVII – P.85-97.

## Часть 2. Булгаковские драматургические модели в современной пьесе

### КОРПУС

Богаев, О. А. Русская народная почта : 13 комедий / О. А. Богаев ; сост. В. Э. Исаков. – Екатеринбург : Журн. «Урал», 2012. – 776с.

Богаев, О. А. Русская народная почта [Электронный ресурс] / О. А. Богаев Электронная библиотека Новая пьеса. – Режим доступа: <http://www.theatre.ru/drama/bogaev/pochta.html>, свободный. – Загл. с экрана.

Богославский, Д. Н. Любовь людей / Д. Н. Богославский // Конкурс "Действующие лица". Лучшие пьесы 2010: [Сборник]. – М. : НФ Всероссийский драматургический конкурс «Действующие лица», Livebook/Гаятри, 2011. – 512с.

Богославский, Д. Н. Любовь людей. Полная версия [Электронный ресурс] / Д.Н.Богославский. – режим доступа <https://www.proza.ru/2011/02/21/617>, свободный. – Загл.с экрана.

Молчанов, А. В. Письма бунтующего сценариста. Заметки о сценарном мастерстве. – М.: Издательские решения. – 2015. – 347с.

Молчанов, А. В. Убийца / А.В. Молчанов // Современная драматургия. – М., 2010. – С.43-60.

Мухина О. С. [Краткая автобиография] // Счастливый случай: пьесы из XXI века / сост. И. Кучер, Ю. Фридштейн. – М.: Новое дело, 2003. – С. 267. – 478с.

Мухина О. С. Таня-Таня // Драматург. – 1995. – № 5. – С. 15-47.

Мухина, О. С. Летит [Электронный ресурс] / О. Мухина // Театр. – Режим доступа: <http://www.theatre.ru/muhina/>

Коляда Н. В. Арабески : пьесы мол. урал. драматургов / под ред. Н. Коляды. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1998. – 458с.

Коляда, Н. В. Репетиция : пьесы урал. авт. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2002. – 458с.

Коляда, Н. В. Нулевой километр : пьесы мол. урал. драматургов. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2004. – 310с.

Коляда Н. В. Рогатка / Н. В. Коляда // Советский театр. – 1990. – № 3. – С. 44-82.

Коляда, Н.В. Рогатка / Н. В. Коляда // Современная драматургия. – 1990. – № 6. – С. 15-53.

Коляда, Н. В. Рогатка / Собрание сочинений в 12 томах, 4 Т., Пьесы. 1987–1991 годы. – Екатеринбург, 2016. – 400с.

Курочкин, М. А. Кухня : пьесы / Максим Курочкин. – М. : ЭКСМО, 2005 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 333с.

## ДИССЕРТАЦИИ

- Болотян, И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Болотян Ильмира Михайловна; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2008. – 255с.
- Голованева, М. А. Коммуникативно-когнитивное пространство русской драмы конца XX века : диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.01 / Голованева Марина Анатольевна; [Место защиты: Волгоградский государственный педагогический университет]. – Волгоград, 2013. – 519с.
- Дубровина, И. В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы: на материале драматургии Николая Коляды диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Дубровина Ирина Валерьевна; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов]. – Ставрополь, 2013. – 260с.
- Жарский, Я. С. Пьесы Николая Коляды : документальность как прием : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Жарский Яков Сергеевич; [Место защиты: Ур. гос. пед. ун-т]. – Краснодар, 2014. – 213с.
- Журчева, О. В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века / О. В. Журчева ; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования "Самарский гос. пед ун-т". – Самара : Изд-во СГПУ, 2007. – 418с.
- Канарская, Е. И. Двоемирие в художественной системе Н.В. Коляды : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Канарская Екатерина Игоревна; [Место защиты: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского]. – Нижний Новгород, 2019. – 276с.
- Лазарева, Е. Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Лазарева Елена Юрьевна; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2010. – 185с.
- Макарова, В. В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии : 1980-2010 гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Макарова Валерия Владимировна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Филол. фак.]. – Москва, 2012. – 200с.

- Матвиенко, К. Н. Кинофикация театра: история и современность : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Матвиенко Кристина Николаевна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. – Санкт-Петербург, 2010. – 293с.
- Моторин, С. Н. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80-90-х годов XX века : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. / Моторин, Сергей Николаевич; [Место защиты: Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова]. – Москва, 2002. – 176с.
- Наумова, О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX - начала XXI вв. : на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Наумова Ольга Сергеевна; [Место защиты: Сам. гос. ун-т]. – Самара, 2009. – 205с.
- Старова, Е. А. Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Старова Елена Александровна; [Место защиты: Сам. гос. ун-т]. – Самара, 2015. – 174с.
- Старченко, Е. В. Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Старова Елена Александровна; [Место защиты: Сам. гос. ун-т]. – Самара, 2015. – 174с.
- Тарасов, А. В. Кинематограф М.А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01. – Шуя, 2006. – 185с.
- Хруненкова, А. В. Интолерантные формы речевого общения в дискурсе современной драматургии : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Хруненкова Анна Валентиновна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т]. – Санкт-Петербург, 2010. – 242с.
- Шлейникова, Е. Е. Драматургия О. А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX-XXI веков : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Шлейникова Евгения Евгеньевна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т]. – Санкт-Петербург, 2008. – 18с.

Щербакова, Наталия Геннадьевна. Театральный феномен Николая Коляды : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Щербакова Наталия Геннадьевна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. – Санкт-Петербург, 2013. – 213с.

Янгиров, Р. М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х - 1920-х годов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Москва, 2000. – 230с.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аристотель. Поэтика / Аристотель. Сочинения: В 4-х т. пер. М. Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830с.

Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М.: Наука – 1967. – 454с.

Аннинский, Л. А. Слоистые облака / Л. А. Аннинский // Театр. – 1993. – №7. – С. 6.

Афанасьев, А. Н. «Емеля-дурак»/ А.Н. Афанасьев // Народные русские сказки. М., 1984-1985. – Т. 1. 1984. – С. 320-327.

Баранкевич, Л. Ф. Принципы классификации духовных стихов/ Л.Ф.Баранкевич// Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. – Вып. 5. – Мінск, 2008. – 205с.

Белов, В. И. Лад : Очерки о нар. эстетике / Василий Белов. – М. : Мол. гвардия, 1982. – 293с.

Богданова, О. В. «Психологический постмодернизм Николая Коляды» // Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е гг. XX в. – начало XXIв.). – СПб.: СПбГУ, 2004. – С. 633-656.

Богословский, П. М. Материалы по народному быту, фольклору и литературной старине / П. М. Богословский // Пермский каеведческий сборник. – Вып. 1. – Пермь, 1924. – 132с.

Болотян, И. М. «Новая драма» между жизнью и интернетом / И.М. Болотян // Современная драматургия. – №1. – Москва, 2008. – С.186-192.



- Болотян, И. М., Фридман Дж.: «Русская драматургия работает с исчезающим миром»: беседа с Д. Фридманом / И. М. Болотян // Современная драматургия. – 2010. – No 2. – С. 202-206.
- Брашинский, М. И. К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ / М. И. Брашинский // БДТ им. М.Горького. Вехи истории: Сб. науч. трудов. СПб.: СПГИТМиК, 1992. – С. 40-54.
- Буало, Н. Д. Поэтическое искусство / Буало ; [Пер. Э. Л. Линецкой] ; [Вступ. статья и коммент. Н. А. Сигал]. – Москва : Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1957. – 231с.
- Васильева, С. С. Пьесы Олега Богаева и проблемы современного драматургического языка / С. С. Васильева. – Вестник ВолГУ. – Серия 8. – Вып. 12. 2013. – С. 63-73.
- Ветелина, Л. Г. «Новая драма» XX-XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса. / Ветелина Л. Г. – Вестник Омского университета. 2009. – №1. – С. 108-114.
- Веселовский, А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов / [Соч.] Акад. А.Н. Веселовского. Вып. [1]-6. – Санкт-Петербург : тип. Имп. Акад. наук, 1879-1891. – 6 т. – Вып. 6. XVIII-XXIV. - 1891. - [2], 230, [2], 174 с.
- Винокур, Т. Г. Древнерусский язык / Т. Г. Винокур. – М.: Лабиринт, 2004. – 112с.
- Вишневская, И. Л. Все критики – недоучки, но Коляду поняли / И. Л. Вишневская. – Век, 2000. – 10-17 ноября.
- Возмищева, Е. В. Функции ремарки в драматургии Василия Сигарева / Е. В. Возмищева // Уральский филологический вестник. – Серия: ДРАФТ: Молодая наука. – 2013. – No 5. – С. 244–250.
- Гаевская, М. Комната смеха // Этапы пути. Хронограф / Московский театр п/р О.Табакова ; [ред.-сост. Ф. Резников, А. Стульнев]. – Москва : Финпол, 2012. – 187с.
- Гарэцкі М., Дзяржынскі У., Каравай П. Выпісы з беларускай літаратуры. Ч.1.—Мн., 1926.— 303 с.
- Гарэцкі, М., Ягораў А. Народныя песні з мелёдыямі. – Мінск., 1928. – 157с.
- Годер Д. Н. Турбины – первые и последние. [Электронный ресурс] – режим доступа свободный. [www.russ.ru](http://www.russ.ru) – Загл. с экрана.

- Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI-XIX вв. Составители: Солощенко Л.Ф., Прокошин Ю.С. – М. : Московский рабочий, 1991. – 351с.
- Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособие : [для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов] / С. Я. Гончарова-Грабовская. - Москва : Флинта : Наука, 2006 – 278с.
- Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX–XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта : Наука, 2008. – 280с.
- Громова, М. И. Русская драма на современном этапе (80-90-е гг.) [Текст] / Громова М. И. ; Учеб.-метод. об-ние вузов Российская Федерация по пед. образованию на базе МПГУ. - Москва : Московский пед. гос. ун-т, 1994. – 116с.
- Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие / М. И. Громова. – 2-е изд., испр. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 368с.
- Громова, М. И. Творчество Николая Коляды // Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пос. – М.: Флинта; Наука, 2005. – С. 178–188.
- Давыдова, М. Ю. Замкнутый круг ада / М. Давыдова // Культура, 2003. – 25.09.
- Давыдова, М. Ю. «Ю» Ольга Мухина: А у нас в квартире газ / М. Ю. Давыдова // Конец театральной эпохи. – М. : ОГИ, Золотая маска, 2005. – 380 с.
- Давыдова, М. Ю. Конец театральной эпохи / Марина Давыдова. – М. : ОГИ, 2005. – 380с.
- Давыдова, М. Ю. Культура Zero. Очерки русской жизни и европейской сцены / Марина Давыдова. – М. : Новое Литературное Обозрение, 2018. – 324, [1] с.
- Данилкин, Л. А. Ленин. Пантократор солнечных пылинок / Лев Данилкин. – М. : Молодая гвардия, 2017. – 781с.
- Дживелегов, А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Текст] : учебник для театральных вузов / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев ; ГИТИС. – М. : ГИТИС, 2013. – 526, [1] с.
- Дмитриевский, В. Зеркало для героя. Театральный сезон в суждениях и цифрах / В.Дмитриевский // Современная драматургия. – 1996. – №3. – С.178.
- Должанский, Р. П. Советы потустороннего / Роман Должанский // Время новостей. – 2003. – 22.09.
- Должанский, Р. П. Долговая драма / Роман Должанский // Коммерсантъ. – 2010. – 2.10.

Должанский, Р. П. Питер Брук устал от режиссуры / Роман Должанский // Коммерсант, 2002. – 15.09.

Донатова, А. В пьесе очень нужно легкое дыхание [Электронный ресурс] *Кухня драматурга*. – режим доступа <http://dramafond.ru/kukhnya-dramaturga-intervyu-aleksandr-molchanov-v-peseochen-vazhno-legkoe-dykhanie/> свободный. – Загл. с экрана.

Дубровина, И. В. «Чернуха» и сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды / И.В. Дубровина // Северо-Кавказский федеральный университет. Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – №. 2. – 2014. – С. 341-344.

Егошина, О. В. Тараканий бег времени / О. В. Егошина // Театрал. – 2019. – 27.05.

Жарский, Я. С. Кинематографические приемы в пьесах Н. Коляды / Я. С. Жарский // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 8–1 (38). – С. 72–75.

Железнова, А. В. Песни уральских казаков [Записали Александра и Владимир Железновы] – СПб., 1899. – 14, № 6. – 124с.

Зализняк, А. А. Древне-Новгородский диалект / А. А. Зализняк. – 2-е изд., перераб. с учетом материала находок 1995-2003 гг. – М. : Яз. славян. культуры, 2004. – 867,[5] с.

Зализняк, А. А. От праславянской акцентуации к русской / А. А. Зализняк ; отв. ред. В. Н. Топоров. – Москва : Наука, 1985. – 428 с.

Зализняк, А. А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира / Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. – М. : Яз. славян. культуры, 2005. – 540 с.

Заславский, Г. А. «Бумажная» драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра / Г. А. Заславский // Знамя. – 1999. – № 9. – С. 178–180.

Заславский, Г. А. Туда и обратно / Г. А. Заславский // Известия. – 2003. – 22.09.

Зорина, К. И. Русская народная почта / К.И. Зорина // Русский журнал. – 1999 – 31.03.

Иваньшина, Е. А. Аппаратура Мастера: о сновидческом смысле композиции «Мастера и Маргариты» / Е. А. Иваньшина // Новый филологический вестник, 2015 №2 (33) – С. 103-119.

- Искусство режиссуры. XX век / [составители С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе]. – Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2018. – 766, [1] с.
- Игошева, Т. В. Современная русская литература / Т. В. Игошева // Учебное пособие к курсу лекций «Введение в современную литературу». – Великий Новгород, 2002. – С.56-57.
- История русской литературы XX – начала XXI века: Учебник для вузов в 3-х частях. Часть III: 1991–2010-е годы / Сост. и науч. ред. В. И. Коровин. – М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2014. – 228 с.
- Каминская, Н. Г. Предлагаемые обстоятельства непреодолимой силы / Н. Г. Каминская // Петербургский театральный журнал. – 2019. – 21.05.
- Канунникова, И. А. Русская драматургия XX века : Учеб. пособие / И. А. Канунникова. – М. : Флинта : Наука, 2003 (Великолук. гор. тип.). – 207, [1] с.
- Киреевский, П. В. Русские народные песни, собранные Петром Киреевским : Ч. 1. – М. : О-во истории и древностей рос., 1848. – 82с.
- Кирчук, И. И. Автобаны и менестрели / И. И. Кирчук – Минск, 2008. – 414с.
- Кислова, Л. С. Функции комического в драматургии О. Богаева / Л. С. Кислова. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-komicheskogo-v-dramaturgii-o-bogaeva>. – Загл. с экрана.
- Кислова, Л. С. «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы» (О. Богаев, В. Сигарев, В. и О. Пресняковы) / Л. С. Кислова // Литература Урала: история и современность : сб. ст. / УрО РАН ; Объединенный музей писателей Урала. – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2006. – С. 406–412.
- Кобец, Ю. В. Дюжинная «Радуга» / Ю. Кобец // Империя драмы. – 2011. – 21.09.
- Коляда, Н. В. Живой журнал [Электронный ресурс] LJ kolyadanik (kolyadanik)2010-08-09  
Режим доступа: <https://kolyadanik.livejournal.com/1257338.html> – Загл. с экрана.
- Костюковец, Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии [Текст] : Массовые канты-гимны, лирич. канты-псалмы / Л. Ф. Костюковец. – Минск : Вышэйш. школа, 1975. – 96с.

- Котляревский, А. А. О погребальных обычаях языческих славян : Исслед. А. Котляревского. – Москва : К. А. Попов, 1868. – [16], 252, 38с.
- Ларина, К. О «Беге» Сергея Женовача [Электронный ресурс] *Московский художественный театр им. Чехова*. – режим доступа <https://mxat.ru/performance/main-stage/run/24272/> – Загл. с экрана.
- Левкиевская, Е. Е. Славянские древности / Этнолингвистический словарь под ред. Н.И.Толстого. Т. 2. – М, 1999. – С. 124-129.
- Лейдерман, Н. Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк / Н. Л. Лейдерман. – Каменск-Уральский: Калан, 1997. – 160с.
- Лейдерман, Н. Л. Маргиналы Вечности, или между «чернухой» и светом/ Н. Л. Лейдерман // Современная драматургия. – 1999. – № 1. – С. 162-170.
- Лейдерман, Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века. 1950-1990-е годы. В 2 т. – М.: Академия, 2008. – 413 – 689с.
- Лейдерман, Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: УрГПУ, 2010. – 904с.
- Липовецкий, М. Н., Боймерс, Б. Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376с.
- Липовецкий, М. Н., Боймерс, Б. Б. Николай Коляда: мелодраматическая альтернатива // Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 230-249.
- Липовецкий, М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – No 73 (3). – С. 244-278.
- Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь : Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 348,[3] с.
- Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Ээсти раамат, 1973. – 135с.
- Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 томах / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992-1993. – 24 см. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – 479с.
- Лотман, Ю. М. О русской литературе / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург : «Искусство-СПб», 1997 – 848с.

- Малинина, Т. А. Уральская новая драма / Т. А. Малинина // Все будет хорошо: Пьесы уральских авторов. – Екатеринбург: Уральское изд-во, 2005. – Репринт: URL: <http://kolyada.ur.ru/news/2006/09/uralskaya-novaya-drama/#more-481> (дата обращения 25.02.2008).
- Мамаладзе, М. Театр катастрофического сознания: о пьесах-философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» / М. Мамаладзе // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73 (3). – С. 279-283.
- Матафонова, Ю. К. Когда кричат: «Спасите наши души!» / Ю. К. Матафонова // Урал. – 2005. – № 7. – С. 35-38.
- Матвиенко, К. Н. Очерки из прошлого и настоящего // Киноведческие записки. 2010 - № 96. – С. 12-42.
- Матвиенко, К. Н. Симфония внутренних монологов / К. Н. Матвиенко // Независимая газета. – 2010. – 18.10.
- Мейерхольд, В. Э. «Земля дыбом» (Агитспектакль) 1923 г. / В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917 – 1939). – 643 с.
- Михайлова, О. И. Другие пьесы / О.И.Михайлова // Театральная пьеса. Создание и бытование : докл. Седьмых науч. чтений «Театральная книга между прошлым и будущим»/ сост. А. А. Колганова. – М. : Рос. гос. б-ка по искусству, 2008. – С. 100-108.
- Михайлова, О. И. Новые вер – новая драма. [Электронный ресурс] [https://smelodrama.ucoz.ru/publ/raznoe/novuj\\_vek\\_novaja\\_drama\\_olga\\_mikhajlova\\_chast\\_1/1-1-0-8](https://smelodrama.ucoz.ru/publ/raznoe/novuj_vek_novaja_drama_olga_mikhajlova_chast_1/1-1-0-8) (дата посл. обращения 08.07.2020)
- Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны слоўвар руска-беларускі Аўт.-склад.: Г. Р. Куляшова, Т. Г. Мдівані, Н. А. Юўчанка і інш.; Навук. рэд. Г. Р. Куляшова, Л. А. Антонюк. – Мінск: Бел. навука. – 1999. [ переизд.] Русско-белорусский словарь лингвистических терминов / АН БССР, Терминологическая комиссия и др.; [Сост. Л. А. Антонюк и др.]. – Минск : Наука – 140с.
- Немирович-Данченко, В. И. – А. В. Луначарскому [29 августа 1927, Голливуд] // В. И. Немирович-Данченко Избранные письма: В 2. М., 1979. – Т.2. – 1920 - 1943. – С.356.

- Некрасов, И. Ю. Замечания по поводу русского народного сказания о 12-ти пятницах. К вопросу о происхождении духовных народных стихов / И. Ю. Некрасов // Филологические записки. – 1870. – №3.– С. 1-26.
- Новикова, С. Н. Александр Молчанов: Драматургия – это структура / С. Н. Новикова // Современная драматургия. – 2013. – №3. – С. 178-185.
- Осис, Н. А. Путешествие в современной драматургии на примере пьес М.Курочкина и А. Молчанова eSamizdat 2016 (XI). – С. 123-130.
- Павлов, А. М. Рецептивная стратегия пьесы О. Мухиной «Ю»: функция ремарок // Новейшая русская драма и культурный контекст / сост. С. П. Лавлинский; отв. ред. А. М. Павлов. – Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2010. – С. 118–125. – 164с.
- Пахавальныя і памінальныя звычэй і абрады Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т.1. Магілёўскае падняпроўе. Варфаламеева Т.Б., Басько В.І., Козенка Н.А. і інш. – Мінск: Беларуская навука, 2001. – 25 с.
- Плеханова, И. И. Новая драма: имена и тенденции: учеб. пособие. – Иркутск: Издательство ИГУ, 2017. – 400 с.
- Платон 1990 web – Платон. Ион. Гиппий больший. ок.399-387 до н.э. (Платон Афинский), Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 860с. (Философское наследие. Том 112). С. 372-417. С примечаниями. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://filosof.historic.ru/books/a0000\\_1.shtml](http://filosof.historic.ru/books/a0000_1.shtml) / (дата обращения: 30.10.2018).
- Плеханова, И. И. Новая драма: имена и тенденции [Текст] : учебное пособие / И. И. Плеханова ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Иркутский государственный университет". – Иркутск : Изд-во ИГУ, 2017. – 400с.
- Пиотровский, А. И. Кинофикация искусств / Анд. Пиотровский. - Ленинград : Автор, 1929 (гос. тип. изд-ва "Ленингр. правда"). – 48с.
- Пропп, В. Я. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. - М. : Лабиринт, 1998. – 511, [1] с.

- Райкина, М. А. Нашла коса на камень / М.А. Райкина // Московский комсомолец. 2013. - № 26290. – 26.07.
- Режиссерский театр. Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века / Ред.-сост. А. М. Смелянский, О. В. Егошина. Вып. 1. М. : Изд-во «Московский Художественный театр», 2004. – 544с.
- Романов, Е. Р. Белорусский сборник : Вып. 1-9 / Е. Романов. - Киев : тип. С.В. Кульженко, 1885-1912. - 7 т.; 22. Заговоры, апокрифы и духовные стихи. - Витебск : типо-лит. Г.А. Малкина, 1891. – [2], XVI, 450с.
- Ромм, М. И. Избранные произведения в 3-х томах / Михаил Ромм. – М. : Искусство, 1980-1982. – Т.2. – 1982.
- Ромм, М. И. Беседы о кино и кинорежиссуре / М. И. Ромм. – М. : Академический Проект : Культура, 2016. – 474с.
- Ромм, М. И. Беседы о кино / М. И. Ромм. – М.: Искусство, 1964. – 366с.
- Руднев, П. А. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. / П. А. Руднев. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 496с.
- Руднев, П. А. Новая пьеса Ольги Мухиной «Летит» в клубной программе «Приюта драматургов» [Электронный ресурс] / П. А. Руднев // Ассоциация «Новая пресса». – Режим доступа: [http://www.newdrama.ru/press/art\\_3127/](http://www.newdrama.ru/press/art_3127/). – [Дата обращения: 10.01.2017].
- Руднев, П. А. Страшное и сентиментальное / П. А. Руднев // Новый мир. – 2003. – № 3. – С. 180-184.
- Руднев, П. А. «Молчанов написал отличную пьесу» [Электронный ресурс] / П. А. Руднев // *Короб листьев театральных*. 2009. – 7.05. <http://pavelrudnev.livejournal.com/870334.html> [дата обращения 10.07.2019.]
- Руднев, П. А. «В неравной борьбе с критикой» / П. А. Руднев // Интервью с Николаем Колядой. Независимая газета. – 2000. – 16.02.
- Сальникова, Е. В. Возвращение к реальности / Е. В. Сальникова // Современная драматургия. – 1997. – № 4. – С. 172-173.
- Сальникова, Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века : [монография] / Екатерина Сальникова ; Гос. ин-т искусствознания. – Москва : Прогресс-Традиция, 2012. – 575с.
- Сальникова, Е. В. Пространство людей и салатов / Е. В. Сальникова // Московский наблюдатель. – 1996. – № 3-4. – 04.96.



- Седых, М. И. Явка с повинной / М. И. Седых // Итоги. – №27 (838). – 2.06.
- Семьян, Т. Ф. Кинематографичность пьесы О. Мухиной «Летит» / Т. Ф. Семьян // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2017. – № 1. – С. 162-168.
- Семьян, Т. Ф. Перформативный характер текста современной отечественной драмы / Т. Ф. Семьян // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2012. – № 1. – С. 167-177.
- Сергеев, А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям "Актерское искусство", "Режиссура театра", "Театроведение" и по направлению подготовки "Театральное искусство" / Антон Сергеев. – Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства. – СПб : Е. С. Алексеева, 2008. – 156, [1] с.
- Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века / А. М. Смелянский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 351с.
- Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. – 180с.
- Соколянский, А. Ю. О свежей крови / А. Ю. Соколянский // Профиль. – 2003. – 17 ноября. – С. 36.
- Соколянский, А. Ю. Туда и обратно / А. Ю. Соколянский // Время новостей. – 2003. – 22.09.
- Солощенко Л. Ф, Прокошин, Ю. С. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI-XIX вв. – М. Московский рабочий, 1991. – 352 с.
- Стрелер, Дж. Театр для людей: мысли записанные, высказанные и осуществленные : [сборник] / Джорджо Стрелер ; [пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой ; послесл. В. Гульченко]. – Москва : Радуга, 1984. – 310с.
- Топоров, В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С.227-284.
- Тынянов, Ю. Н. Кино - Слово - Музыка //Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. – С.321-322.
- Тынянов, Ю. Н. О сюжете и фабуле в кино. 1929 // Поэтика. История литературы. Кино,. –

М., Наука, 1977. – 172с.

Февральский, А. В. Пути к синтезу [Текст] : Мейерхольд и кино / А. В. Февральский. – М. : Искусство, 1978. – 240с.

Успенский, Б. А. История русского литературного языка (XI - XVII вв.) / Б. А. Успенский. – 3. изд., испр. и доп. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 559, [1] с.

Хабургаев, Г. А. Старославянский язык : [Учеб. для пед. ин-тов по спец. №2101 "Рус. яз. и лит."] / Г. А. Хабургаев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1986. – 287,[1] с.

Харибьянова, Э. И. Художественное своеобразие драматической сказки Н. Колтышевой «Игорек в табакерке» // Уральский филологический вестник. Серия: ДРАФТ: Молодая наука. – 2013. – № 5. – С. 251-258.

Чарадзеіныя казкі: у 2 ч. АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск, 1978. – 317с.

Черепанова, О. А. Путь и дорога в русской ментальности и в древних текстах / О. А. Черепанова // Рябининские чтения. – Кижи, 1999. [Электронный ресурс] <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-1999> – режим доступа свободный. [дата обращения 10.07.2016.]

Четина, Е. М. «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития / Е. М. Четина // Но-вейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта : материалы науч.-практ. семинара, 12–13 апр. 2008 г., Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева ; Федер. агентство по образованию. – Самара : Универс групп, 2009. – 107с.

Чехов, А. П. Чайка / А. П. Чехов // Пьесы [к 120-летию Московского Художественного театра : совместный проект издательства «Речь» и Музея МХАТ] – Москва ; Санкт-Петербург : Речь, 2019. – 410, [4] с.

Шатина, Л. П. «Таня-Таня»: повтори слово и удвоишь смысл (о пьесе Ольги Мухиной и не только о ней) // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирский государственный театральный ин-т, 4-6 октября 2011 г. / редкол.: Т. И. Печерская и др.. – Новосибирск: Новосибирский государственный театральный институт, 2013. – 180с.

Шатина, Л. П. Культурные слои новой драмы (о поэтике трёх пьес) // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирский государственный театральный ин-т, 4-6 октября 2011 г. / редкол.: Т. И. Печерская и др.. – Новосибирск: Новосибирский государственный театральный институт, 2013. – 180с.

Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северозападного края, собранные и приведенные в порядок П.В. Шейном : Т. 1-3. - Санкт-Петербург : тип. Акад. наук, 1887-1902. - 4 т.; 24. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях : Ч. 1. - 1887. - XXVI, 586, 4 с.

Шкловский, В. Б. Поэзия и проза в кинематографии//Поэтика кино под ред. Эйхенбаума Б.М. – М.-Л., Кинопечать, 1927. – С.90-93.

Эйзенштейн, С. М. Психологические вопросы искусства : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности "Психология" / Сергей Эйзенштейн; Ред.-сост. Е. Я. Басин. – М. : Смысл, 2002. – 335с.

Эйзенштейн, С. М. Неравнодушная природа. Том 2: О строении вещей / Сост. Н. Клейман. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2006. – 208с.

Эйзенштейн, С. М. Четвёртое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Избр. произведения: в 6 т. – М.: Т. 2. – 1964 – 1985. – С. 45-59.

Эйхенбаум, Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино под ред. Эйхенбаума Б.М, М.-Л., Кинопечать, 1927. – С. 13-39.

Эйхенбаум, Б. М. Поэтика кино : [Сборник статей] / Под ред. Б. М. Эйхенбаума ; С предисл. К. Шутко. – Москва ; Ленинград : Киноизд-во РСФСР Кинопечать, 1927 (Л. : тип. изд-ва Сев.-Зап. промбюро ВСНХ). – 192с.

Эрнандес, Е. А. Драматургия, которой нет? / Е.Эрнандес // Современная драматургия. – 1992. – №3-4. – С. 182-194.

Этимологический словарь под. ред. Цыганенко Г. П. Изд-ние второе перераб. и доп. – Киев Радянська школа, 1989. – 511с.

Aa.Vv. Goldoni nel teatro russo. Cechov nel teatro italiano. Roma, Accademia Nazionale del Lincei. 1976 – p.177.

Billington, M. Lenin meets the Queen at the Old Red Lion: Russian National Mail: Old Red Lion. –The Guardian., 2005. – 29 August. – p. 14.

Marcel, D. Dictionary of Media and Communications. – New York, 2008. – p. 256.

Freedman, J. At a Russian Festival, the Discussion's the Thing // New York Times. – 30 April 2000, p.38.

Farquhar, R. Dust to dust. – Josef Weinberger Plays, 2002. – p.77.

Olivieri, C. Sulle scene e dalle scene moscovite contemporanee 2015 // Testi e linguaggi. – 2015. – Vol.9. – pp. 217-244.

Osis, N. Teatro russo contemporaneo in Italia: poco e non sempre buono // Hystrio, №4, 2012. – p. 43.

Osis, N. The artistic space shared by Eastern Slavs, and the ways in which that is created, using the example of the play *The Way People Love* by the Belarusian dramatist Dmitrii Bogoslavskii // New Drama in Russian: Performance, Politics and Protest in Russia, Ukraine and Belarus – London: Bloomsbury Academic, 2020. – pp. 247-256.

Pieczyński, M. Чеховский контекст драмы «Таня-Таня» Оли Мухиной // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica. – 2014. – № 7. – С. 257-264.

Strehler, G. Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati, Feltrinelli Editore, Milano, 1974. – 364p.

### **Фильмография**

«Бег» (1970). Режиссеры: Александр Алов и Владимир Наумов. Про-во: Мосфильм, Россия.

<https://www.youtube.com/watch?v=9UGcyweYo2w>

«Иван Васильевич меняет профессию» (1973) Режиссер: Леонид Гайдай. Пр-во: Мосфильм, Россия <https://www.youtube.com/watch?v=a50qT9bW2Qo&t=7s>

«Дни Турбиных» (1976) Режиссер: Владимир Басов. Пр-во: Мосфильм, Россия.  
<https://www.youtube.com/watch?v=BTBWBefitss&t=375s>

«Мосфильм. 90 шагов. “Бег”» (2013) Режиссер: Виктор Ющенко. Сценарист и редактор: Татьяна Вольская. Пр-во: Телеканал культура. [https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/47087/episode\\_id/629087/video\\_id/629087/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/47087/episode_id/629087/video_id/629087/)