УДК 82-21:82-22

DOI: 10.17223/19986645/60/14

О.К. Страшкова, И.А. Бабенко

**ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ
«ТРАГИЧЕСКИ-ГРОТЕСКНОЙ» РЕЦЕПЦИИ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ М.А. БУЛГАКОВА¹**

Исследуется эстетическая функция трагически-гротескного восприятия и художественного воссоздания новой социальной и психологической картины мира Михаилом Булгаковым. Доказывается, что в пьесах «Зойкина квартира», «Блаженство», «Иван Васильевич», «Дни Турбиных», «Бег» создается индивидуальная драматургическая жанровая форма, являющая сложное переплетение трагедийного, комедийного, гротескного, пародийного элементов в одном текстовом пространстве, позволяющем говорить об их метажанровой сущности.

Ключевые слова: трагически-гротескное художественное сознание, жанровая форма, гротеск, пародия, комическое, трагическое, травестирирование, метажанр.

Булгаков-драматург работал над созданием своего самобытного театра в обстановке, когда нестабильность становится отличительной чертой времени, когда под воздействием крупнейших общественных и культурных переломов формируется новый тип личности, общественных и человеческих отношений. Происходившее беспорядочное смещение старого новым, слом привычного жизненного уклада, попытка создания кардинально отличного от прежнего, нового мировоззрения воспринимались мыслящими людьми, особенно художниками слова, очень болезненно. Советскую действительность 20–30-х гг. XX в. (задолго до её разрушающего строительства) как будто предугадал Н.В. Гоголь: «...какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [1. С. 87]. Именно она, демонической силой создаваемая действительность, отвергалась М. Булгаковым. «Это был художник ищущей мысли, сложно-трагического мировосприятия: с одной стороны, не приемлющий уродливого лица нового времени, с другой – неизбежно опирающийся на неустойчивое сознание эпохи <...> не отыскивший опоры ни в советской «культурной» среде, ни в эмигрантской, ушедшей с белой гвардией» [2. С. 12]. В произведениях писателя и драматурга, безусловно, отражалась мечущаяся в поисках мысль и страдающая от неустроенности душа.

В работах, исследующих драматургическое наследие Михаила Булгакова, одной из актуальных аналитических проблем является жанровая иден-

¹ Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 16-34-00034 «Истоки жанрового синтеза в поэтике отечественной драматургии XX–XXI вв.».

тификация его пьес, которые определяются как «особое жанровое образование» (Кислова [3. С. 234]), как «трагикомедии», или «комитрагедии» (Бабичева [4. С. 91]), «неклассическая сатира» со «скорбной печальной окрашенностью» (Матвеева [5. С. 322]) и проч., при этом непременно отмечается «странность», «сложность», «необычность». Именно эта «странность» отражает ярко выраженное индивидуально-творческое видение, интегрированное в поэтике драмы, в её жанровом синтезе. «Необычность» создается, на наш взгляд, трагически-гротескным характером мировоззрения драматурга, ищущего драматургические формы, адекватные его сложному, неоднозначному восприятию действительности. Отсюда смешение комического и трагического, синтез кодов смеховой культуры и трагической борьбы с роковой предопределённостью (причём рок не в античном понимании, а как безысходная постреволюционная стихия, управляемая какой-то «бесовщиной») в одном текстовом пространстве.

Здесь мы предпримем попытку взглянуть на жанровые построения драматургических произведений Михаила Булгакова сквозь призму его особого – трагического и одновременно гротескного – взгляда на новую постреволюционную и нэповскую действительность, инспирирующую в своей маргинальной неустойчивости художественную рецепцию её в таких же неустойчивых, смешанных, смещённых по отношению к канону, пародийных, организованных с помощью гротескного приёма, восходящего к «смеховой культуре», жанровых формах, освещённых пафосом трагедии.

В мировоззрении М.А. Булгакова сочетались разного рода крайности и противоречия; художник намеренно подчеркивал свою свободу от стереотипов; его творчество отличалось нарочитой антидогматичностью и «карнавализованностью», что отвечало общим тенденциям эстетического восприятия нового времени. В ряде современных исследований, опирающихся на концепцию Бахтина (Е.Р. Меньшикова, К.В. Баранова), предприняты попытки теоретической разработки понятия «карнавализованное», рассматриваемого как «гротескное» («это карнавализованное сознание автора, дающее в гротескных образах осмысление и осмеяние действительности» [6. С. 5]). Гротескное восприятие карнавальности нэпа воплощалось Булгаковым не столько на уровне художественного приёма, сколько на уровне философско-этической позиции. В контексте данного исследования особое значение приобретает концепция С.Е. Юркова, понимающего гротеск как эстетический эквивалент обоснованной в работах Б. Успенского категории антиповедения, т.е. сознательного и намеренного искажения, «перевёртывания» общепринятой нормы. Исследователь рассматривает гротеск как «приём адаптации хаоса, его эстетической и психологической сублимации» [7. С. 19] и предлагает деление гротескных форм отражения действительности на три основные разновидности: комическую, трагическую и абсурдистскую. Мы исходим из представления о том, что характеру булгаковского гротеска наиболее соответствует определение «трагический». Именно это на первый взгляд оксюморонное понятие – «трагический гротеск» – во многом определяет жанровую индивидуальность (смещение и

пародийное смещение признаков разных жаров) драматургических произведений М.А. Булгакова.

В карнавализованную семантику эпохи гармонично включалось пародирование как эстетический феномен, возникающий в моменты больших переворотов. Не случайно теоретическая мысль 20–30-х гг. XX в. активно познавала природу пародии, пародирования как художественного приёма и философской идентичности автора (работы В.В. Виноградова, Л.П. Гроссмана, Г.А. Гуковского, Ю.Н. Тынянова, О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина). Необходимо отметить, что всплеск теоретической мысли был инспирирован активизацией иронического мышления художников начала столетия ещё в дореволюционный период. Пародийные интенции, вызванные этим мышлением, проявлялись в драматургических опытах модернистов в реминисценциях, аллюзиях, обретающих «перевернутое» осмысление, выполняя своеобразную функцию «дополнительности» (Н. Бор). Негативное, ироническое восприятие общественной ситуации порождало пародийное её осмысление не только на содержательном, но и на формальном уровне. Ю.Н. Тынянов в фундаментальном исследовании «О пародии», определяя формы пародирования, отмечает: «Все методы пародирования состоят в изменении литературного произведения, или момента, объединяющего ряд произведений (автор, журнал, альманах), или ряда литературных произведений (жанр) – как *системы*, в переводе их в другую систему» [8. С. 294]. Знаковую природу приёма подчеркивает С.М. Эйзенштейн, так определяя сущность пародии: «...распад между знаком и его смыслом» [9. С. 87]. Драматургические произведения Булгакова, по нашим наблюдениям, часто строятся на пародировании устойчивых параметров жанров, что приводит к созданию новой, «неклассической» формы.

В изучении проблемы пародирования канонических признаков жанра актуальным представляется вопрос о семантической направленности приёма. Так, долгое время в науке бытовало представление об отрицательной, т.е. снижающей, природе пародии, которая рассматривалась как вид сатирического разоблачения («Пародирование – комедийное преувеличение в подражании <...> которое вскрывает механизм явления и низводит его содержание», – подчеркивает Ю.Б. Борев [10. С. 208]). Однако нам импонирует убеждение О.М. Фрейденберг, видевшей в пародировании не уничижение, а «...усиление содержания <...> утверждение высокого при помощи благодетельной стихии обмана и смеха» [11. С. 497]. Пародирование, «перевёртывание», гротескно-комическое переименование классических образцов художественного текста, не разрушает жанровой устойчивости, а способствует непрерывному развитию и обновлению жанра, созданию новых жанровых образований. Специфика жанровой природы определяется М.М. Бахтиным (см.: [12. С. 181]), с одной стороны, набором инвариантных характеристик, для которых ученый ввел дефиницию «архаика жанра», с другой стороны, целым рядом исторически изменяющихся факторов. Константные жанровые указатели выявляют в тексте степень соответствия канону, а переменные – обуславливают специфику конкретной жанровой

формы; они-то в большинстве случаев и являются объектом пародирования. А характер их трансформации объясняется в первую очередь влиянием «нестабильных» жанровых кодов. Такие нестабильные элементы и пародирует М. Булгаков в драматургических произведениях, в которых доминантной формой организации конфликта является гротеск, точнее – «трагический гротеск», создающий своеобразие художественного пространства.

Для творческой интеллигенции 20–30-х гг. XX в., в частности М. Булгакова, В. Маяковского, Н. Эрдмана, Е. Шварца, А. Платонова, Ю. Олеши и других художников, пытавшихся через «кривое зеркало» гротеска осмыслить и отразить окружающую их неустойчивость действительности, был свойствен саркастически-иронический, синтетический тип художественного сознания. Неустойчивость социального устройства, «разломанного» революцией, исковерканное новое лицо человека и общества привели к искажению представления о стабильности эстетической системы. Познание искривленной и взвихренной действительности стало непосильной задачей для классических форм её отражения, поэтому закономерен «перевернутый», гротескный характер художественного мышления Булгакова, осознающего катастрофическое распадение «нового человека» нового мира. В поэтике его пьес выявляются различные знаки, отражающие трагически-гротескные семы его мироощущения. Так, в системе персонажей действует специфический – гротескный – тип героя, особым способом (с включением гротескных искажений и травестийных снижений) организован конфликт пьес, нетрадиционны и способы развертывания сюжета.

Уже в первой пьесе Булгакова «Зойкина квартира» (1925–1926 гг.) отчетливо прослеживается тенденция к пародийному искажению параметров классической трагедии в жанре комедии. Драматург, редактируя несколько раз пьесу, настойчиво искал ей жанровое определение, называя её «трагикомедией», «трагической буффонадой», «трагическим фарсом», непременно оставляя категорию «трагический» как определяющую в созданном им «смеховом» художественном пространстве. Первый режиссёр-постановщик вахтанговского театра А.Д. Попов (сузивший толкование пьесы в спектакле) в докладе для труппы подчеркнул жанровую особенность пьесы: «Мы естественно пришли к тому тембровому звучанию спектакля, которое назвали *трагифарсовым*. Конечно, элемент трагического... не в том, что переживают персонажи <...> а в том, что люди скатились до пределов человеческого падения, внешне пытаясь сохранить фиговое достоинство» (цит. по: [13. С. 115]). Это «достоинство» нелепо-усиленно пытаются сохранить граф Обольянинов, в образе которого наиболее наглядно переплетаются черты трагического и комического персонажа. По внешним, формальным признакам этот булгаковский персонаж, казалось бы, отвечает аристотелевскому представлению о трагическом герое как человеке с противоречивым характером, высокое нравственное достоинство которого связано с трагически непоправимой ошибкой или катастрофическим заблуждением. По Аристотелю, личность достойная, т.е. герой траге-

дии, должна вызывать сочувствие зрителя, а гибель в финале традиционно мотивируется невозможностью изменить волю высших сил. Однако развитие действия драмы XX в. обнаруживает миражность представлений о трагичности характера графа Обольянинова. Противоречивость его поведения – это не особенность склада личности, а последствия наркомании, обуславливающей непостоянство, разительные перемены в отношении к окружающему миру (например, он мрачно заявляет: *И закат на вашей Садовой гнусен. Голый закат*, после приёма морфия его отношение меняется: *Зачем же, Зойка, скрыли закат. Я так и не повидал его. ...Как хорошо, гляньте...* [14. С. 79]¹).

В сюжетной линии «бывшего графа» пародийно представлено семантическое ядро действия трагедии – неравная борьба героя с непреодолимыми обстоятельствами. Обольянинов – фигура враждебная для новой общественной структуры; он осколок прошлой жизни, нектати напоминающий о прежних порядках. Формирующееся общественное сознание призвано сломить «старое» мироощущение графа, иначе он должен быть изгнан из нового мира, вытеснен на обочину жизни. Казалось бы, противостояние героя сложившейся социальной норме должно организовать подлинно трагический конфликт, подобный тому, на котором строится интрига канонической трагедии. Однако вместо ожидаемой трагедийности происходит намеренное травестирование «неразрешимости» борьбы: основные претензии Обольянинова к новому строю парадоксальны – он сетует на невозможность вести привычный образ жизни расслабленного наркотиками барина. Графа не интересуют общественные перемены, судьбы людей своего класса, он закрывается от наступающей реальности дурманной завесой. Обольянинов хотел бы бежать из страны, бежать от давящего его нового порядка; *Вон отсюда, какою угодно ценой*, – патетически восклицает он (83). Однако его неготовность к каким бы то ни было действиям – пародийный комплекс. Безысходность героя трагедии, вступающего в борьбу с высшими силами, подменяется полнейшей беспомощностью даже перед неким *длинным бездельником в высоких сапогах, с сильным запахом спирта* (82), заявляющим в лицо Обольянинову: *Вас нужно поместить в музей революции* [Там же]. Попытки противостояния графа «новому миру» (например, заявления о вызове на дуэль любого, кто посмеет дать ему на чай, указания на несоответствие костюма обуви у следователя Ванечки и проч.) совершенно нелепы и бессмысленны, что противоречит характеру трагического героя. Он не может смириться с ролью «бывшего», отведённой ему новой действительностью, но с трагической горечью уже называет себя *бывший Павлик*. Однако Булгаков намеренно снижает эту трагедийность и ролью героя в ночном борделе зойкиной квартиры, и местом в системе образов. «<...> Шутовской образ Аметистова осуществляет снижение категории старого мира (аристократии) в пьесе, играя роль в комиче-

¹ При цитировании всех анализируемых пьес по данному изданию далее указываются страницы в курлых скобках.

ском осмыслении образа Обольянинова, которому Аметистов приходится парным персонажем» [15. С. 480]. Обольянинов скорее пародийно-трагический, или, по распространенному определению, «трагикомический» персонаж, в отличие от остальных «комических» и «комитрагических» героев пьесы.

Помимо включения в действие пародийно представленного героя, в «Зойкиной квартире» и на событийном уровне выявляются сниженные коды жанра трагедии. Трагедия предполагает конфликт двух неравных сил: трагического героя и надличностной силы. Г.В.Ф. Гегель считал, что «...для трагедии в ходе и развязке частного действия должно быть видно господство какой-нибудь высшей силы, которая управляла бы событиями этого мира» (цит. по: [16]). Это положение пародийно «переворачивается» в пьесе Булгакова: Обольянинов – пародия на трагического героя, а место высшей силы (в канонической трагедии – рок, провидение, боги) занимают домоуправ Португя и трое из ГПУ – Пеструхин, Толстяк и Ванечка. Причем образы «властителей судеб» выписаны в остро гротескном, зловеще-сатирическом ключе. Появление следователей на месте преступления сопровождается колкой ремаркой: *все в смокингах и пальто* (107), а ревнитель порядка Португя съедает данный Зойкой червонец, оправдываясь: *Я, товарищи, человек малосознательный, от станка. Испугался* (109).

Определяющий действие пьесы и его развязку в трагедии «высокий разум событий» в «Зойкиной квартире» пародийно перевернут. Надличностная сила, визуализированная в сцене ареста Зои Пельц и Обольянинова, подменена слепым случаем, грубой насмешкой над «высокой логикой». Следователей к разоблачаемой «квартирке» приводит китаец Газолин – хозяин прачечной-наркопритона, т.е. справедливость «торжествует» благодаря преступнику. Сцена ареста обитателей зойкиной квартиры выписана в фарсовых тонах: каратели порока прячутся в шкафу, потом неожиданно выскакивают оттуда; примитивизм их действий характерен больше для трюков народной комедии или фарса. Злой сарказм автора по отношению к «справедливости» наказания преступников усиливается тем, что убийцы Гуся – Херувим и мошенник Аметистов, которому как нельзя лучше подходит автохарактеристика персонажа пьесы Н. Эрдмана «Мандат» Павла Гулячкина: *Я, товарищи, вообще такой разносторонний человек* [17. С. 80], – остаются на свободе. Классический трагедийный сюжетный ход (убийство одного из персонажей) также гротескно представлен драматургом. Убийство Херувимом всемогущего Гуся, страдающего из-за предательства любимой женщины, происходит на фоне безудержного веселья посетителей «ателье», а вырывающиеся из этого «фона» крики *Гуся зарезали* переводят пафос сцены из трагического в балаганно-комический. Булгаков включает в коллизию пьесы «перевёртыш» аристотелевского понимания развязки классической трагедии, которая должна, по идее, представлять незаслуженную, но оправданную высшей логикой происходящего гибель героя. Арест бывшего графа, означающий фактическую его гибель, не незаслуженная кара, а скорее трагическая нелепость, пародирующая

трагическую необходимость. Судьба графа – аккомпаниатора в «ателье», случайно попавшего под горячую руку «справедливости», воплощает амбивалентность и алогичность гротескно организованной, абсурдной советской действительности.

Таким образом, замысел драматурга – сатирически изобразить всю ту «накипь и дрянь, которые вынесла на поверхность формирующегося социалистического быта НЭП» [4. С. 94] – воплотился в комических, порой фарсовых сценах, окрашенных трагедийными тонами. Пародирование трагической ситуации разрушения мира, «антиповедение» персонажей, какофония звуков старого и нового репертуара, наполняющая музыкальный ряд пьесы, создают синкретическую жанровую форму, построенную на взаимопроникновении комедийных элементов и «перевернутых», искаженных штрихов трагедии. Примечательно, что признаки обоих жанров не имеют пограничных зон, а «просвечивают» друг в друге, представляя единое, гармонически скомпанованное метажанровое образование.

Жанровые коды трагедии в травестированном виде включены также и в поэтику комедийной дилогии о передвижениях во времени советских инженеров (сон инженера Рейна в четырёх действиях «Блаженство» – 1934 г. и пьеса в трёх актах «Иван Васильевич» – 1936 г.). Искрометному юмору, классической комедийной коллизии, водевильным сюжетным ходам в «фантастических комедиях» сопутствует развитие принципиально важной для Булгакова и для исторического времени темы формирования личности диктатора, наделенного безграничной и всемогущей властью, уничтожающей личную жизнь и бытовое пространство.

В пьесах фигурируют три образа, последовательно раскрывающих этапы становления тирана – Иван Васильевич Бунша, Иоанн Грозный, Радаманов. Грозный как овеществление самой идеи диктатуры появляется в обеих пьесах, при этом образ травестийно снижен водевильным характером ситуаций, в которых он действует (кровавый тиран прячется на чердаке, уличен в алкоголизме, едва не попадает в сумасшедший дом и, совершенно в традициях средневекового карнавала, переодевается – из царя в управдома). Деятельность народного комиссара изобретений Радаманова представляет собой гипотетическую модель представителя власти будущего, в котором нет уже жестоких расправ, однако «профессиональная хладнокровность», безразличие героя ко всему происходящему в реальной жизни доведены почти до абсурда. Гротескно осмыслен Булгаковым и образ формирующегося тирана – управдома Бунши. В первой части дилогии – пьесе «Блаженство» – он и связанная с ним сюжетная линия представлены в комической парадигме, хотя и здесь уже очевидны его стремление, на первый взгляд безобидное, быть вездесущим, жажда вмешиваться во все дела, слепо, а чаще бездумно, следовать законам и распоряжениям. Так, оказавшись в будущем, не знаящем бумажной волокиты, далёком от порядков становящегося социализма, Бунша старается сразу влиться в общественную среду согласно его бюрократическим представлениям: *То-варищ Радаманов, я хотел вам документы сдать <...> для прописки, а то*

ведь мы на балу веселимся непрописанные (367); Вы в каком профсоюзе состоите? (366); Слышится в ваших словах, товарищ Радаманов, какой-то уклон (374). В пьесе «Иван Васильевич» фигура управдома приобретает зловещий, подчеркнуто сниженный характер. Бунша уже не просто разрушает частное пространство жильцов, оказываясь тем самым правителем дома, но примеряет на себя обличие властителя «всей Руси», распоряжающегося судьбой огромного государства с той же легкостью, с которой обращается с жактовскими карточками. Нарочитое снижение образа, в основном в репликах Милославского, Ульяны Андреевны, Тимофеева, гротескно представляет социальный тип, рождённый формирующимся общественным строем, внося в комедийную ситуацию (водевильная путаница) трагедийные черты (зарождение нового вида деспотизма – социалистического), актуализируя сложность структуры и смысла «смешанного» жанрового образования, диффундирующего трагедийные и комедийные элементы.

Жанровую принадлежность дилогии-антиутопии, как и пьесы «Адам и Ева», некоторые современные исследователи относят к жанру мениппеи (Ю. Неводов [18], А. Хохлова [19]). И для такой гипотезы есть основания, если говорить только о видимом слое смешения серьёзного и комического. Исследуя генезис «серьёзно-смеховых жанров», восходящих к Античности, М. Бахтин [20. С. 131–137] выявляет 14 признаков «гибкого жанра мениппеи». В пьесах же Булгакова обнаруживается только 7 из них: фантастика, которая служит «не для положительного воплощения правды, а для её искания, провоцирования и, главное, для её испытания» [Там же. С. 131]; необычные сновидения, раздвоение личности, страсти, граничащие с безумием, разрушающие «эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы» [Там же. С. 134]; «сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений <...> нарушения установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого» [Там же. С. 135]; элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны» [Там же. С. 136]; вставные жанры, представляемые «с разной степенью пародийности и объективности», усиливающие «многостильность и многотонность мениппеи» [Там же]; «злободневная публицистичность», отклик «на идеологическую злобу дня» [Там же]. Однако в драмах Булгакова нет той мифологически или архетипически оправданной мистики, которая могла бы указывать на мениппейную этимологию, притом что есть игра «резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъёмами и падениями, неожиданными сближениями далёкого и разъединённого...» [Там же. С. 135] В них отмечается соединение и смещение, «неразрывное сцепление» признаков жанровых форм, сформировавшихся к XX столетию, пародийно представляемых художником, гротескно-трагически осмысливающего действительность.

В пьесе М. Булгакова «Бег» (1928 г.) выявляются коды пародийного преломления параметров классического жанра драматургии – комедии. Сложное авторское жанровое определение «Восемь снов. Пьеса в пяти действиях» (205) характеризует «особость» предпринятого драматургом

творческого эксперимента. Нетрадиционное структурное разделение драмы позволяет игнорировать принцип жесткой последовательности, непрерывности логики в развитии действия, демонстрирует представление автора об абсурдности действительности, ирреальность которой воспринимается как сон. При всей сложности синтеза жанровых компонентов преобладающими в «Бега» являются признаки трагедии. Поэтому комедийное начало играет в поэтике драмы второстепенную роль. В основе коллизии действия – момент важнейшего исторического перелома, социального апокалипсиса, что обычно является предметом организации трагического конфликта. Однако большинство действующих лиц скорее можно отнести к трагикомическим персонажам. Таковы, например, монахи в монастыре и архиепископ Африкан, Люська и в значительной степени генерал Чарнота, Корзухин, тараканий царь Артурка. Линия взаимоотношений Хлудова, Серафимы Корзухиной и Голубкова представляет пародийную интерпретацию классического комедийного любовного треугольника. Усложнение канонической схемы происходит за счет замены мешающих союзу влюбленных недругов типичными для трагедии внешними обстоятельствами, не зависящими от воли других персонажей. Ни один из героев драмы, даже муж Серафимы, не препятствует ее отношениям с Голубковым, однако волею надличных сил они проходят труднейший путь к счастью. Роль же пособника влюбленных (в классическом варианте трагедии – слуга, наперсник) исполняет боевой генерал Чарнота.

Функция этого персонажа включается в определение сущности пародии, данному Ю.Н. Тыняновым: «...в пародии обязательна невязка планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия» [21. С. 203]. В Чарноте отчетливее всего проявляется тенденция к травестированию комедийных кодов в поэтике пьесы. Пафос образа героя Белого движения никак не связывается с положением продавца газырей на константинопольском базаре, а пародией на трагедию личности белогвардейского офицера стало фарсовое появление Чарноты в Париже в кальсонах лимонного цвета. Однако комедийные сцены (карточной игры у Корзухина в том числе) наполнены трагическими тонами: балаганные выходы Чарноты определяют дальнейшую судьбу Серафимы и Голубкова; генерал внешне веселится, узнав о предательстве некогда любимой им женщины. Финальным этапом гротескно-трагического превращения становится реплика отчаявшегося найти пристанище Чарноты: *Развела ты нас, судьба, кто в петлю, кто в Питер, а я, как Вечный Жид, отныне... Летучий Голландец я!* (287). Здесь предшествующее карнавализованное антиповедение бывшего генерала сменяется обостренным осознанием трагической необратимости судьбы целого сословия, уничтожаемого революцией-роком.

В организации конфликта пьесы важную роль выполняет типичное для жанра комедии противостояние героев. Парадокс и сущность пародирования конфликтообразующего признака канонического жанра комедии в том, что Голубков и Хлудов, являясь трагическими, сильными, незаурядными личностями, выполняют типичные для комедии функции и тем самым придают в целом трагическому конфликту «Бега» комедийные коннота-

ции, травестийно трансформированные. Зеркальная «перевернутость» ситуации проявляется не только в том, что в комедийное противостояние включены трагические герои, но и в том, что герои периодически как бы «замещают» друг друга. Так, в начале пьесы Хлудов предстает жестоким, волевым, сильным человеком, отстаивающим свою правду в гражданской войне, а Голубков – жалким интеллигентиком, бегущим от наступающей новой реальности. Ближе к развязке ситуация становится кардинально противоположной: потерявший цель борьбы Хлудов и обретший цель жизни Голубков меняются ролями. Так же сложно определить, кто из героев-антагонистов является носителем только отрицательного, а кто – только положительного начала. В действиях Хлудова есть доля обоснованности: ставший игрушкой в руках судьбы и истории, обманутый командованием, он совершает множество ошибок, однако побудительные причины его действий – это любовь к Отечеству и верность воинскому долгу (что совершенно не соответствует образу отрицательного героя комедии). Но и правда Голубкова не безупречна: он отказывается от борьбы, осознавая её бессмысленность, и стремится к личному счастью (протагонист классической комедии должен, наоборот, занимать активную общественную позицию). В «Беге» Булгаков переосмысливает аристотелевское понимание комедии как «подражания <людям> худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть <лишь> часть безобразного» [22. С. 678]. В смешном виде в пьесе изображены далеко не худшие, а даже одни из лучших представителей Белого движения. «Худшие» же (Корзухин, главнокомандующий, архипастырь Африкан) представлены скорее зловеще-сатирически. Однако порочность этих персонажей ставится под сомнение. Они, по существу, живут в сценическом пространстве трагедии, где главенствуют надличностные силы. Историческая необходимость, рок (революционный) во многом определяют поведение Хлудова, Чарноты, Серафимы, Люськи.

Трагедийный по своей исторической сути конфликт «Бега» развивается в комически-фарсовых эпизодах, отнюдь не разрушающих трагический пафос действия. Так, в первом сне, происходящем в монастыре Северной Таврии, построенном на комических сценах (балаганные переодевания генерала Чарноты в рожающую мадам Барабанчикову, архиепископа Африкана – в химика Махрова, неожиданные появления монахов прямо из-под земли в духе народного театрального действа и др.), он переводится в трагедийный план, отчетливо выявляя размытость семантических полюсов. Комедийные интенции в пьесе растворяются под воздействием катастрофических событий, трансформируются, приобретая трагическое звучание. «Балаган» в монастыре происходит на фоне кровопролитных сражений белых и красных, а монахи, по своему предназначению близкие миру горнему, вынуждены прятаться в подземелье, унижаться перед красным командиром ради сохранения жизни. Пародийным жанровым кодом комедии являются тараканы бега в порту Константинополя, включенные в смысловой ряд жизнь-бег, бег-жизнь. Эта сцена, выдержанная в грубо-фарсовом ключе, в соотнесении с мотивами бегства из России, фальшивости власти,

призрачности цели Белого движения приобретает трагические черты. Наблюдение над жанровой спецификой пьесы Михаила Булгакова «Бег» подтверждает мысль О.М. Фрейденберг о том, что пародия «есть имитация возвышенного посредством жалкого, несоответствие содержания и формы, передразнивание, перевод с трагического на комическое» [11. С. 493].

Драматургические эксперименты Булгакова показывают, что не только комическое может пародировать трагическое, но и трагедийные коды могут в травестированном виде включаться в жанр комедии, разрушая формально-содержательное единство текста, вместе с тем открывая новые возможности отражения трагедии жизни. Пародирование элементов канонических жанров в художественной системе пьес М.А. Булгакова выполняет несколько важнейших функций. С одной стороны, оно расширяет «понимающий» (М. Бахтин) потенциал жанра, способствует его обновлению и развитию. С другой стороны, пародийное «перевертывание» признаков разных жанров отражает глубину и многогранность трагически-гротескного художественного мышления автора. «Пародирование входило в игровую, карнавализованную семантику мировидения драматурга» [23. С. 467], что подтверждает нашу мысль о структурообразующей функции указанного приёма, реализующего трагически-гротескное мировидение автора. Это, в свою очередь, определяет формирование сложной жанровой природы булгаковской драмы, которую мы определяем как метажанр.

Метажанр понимается нами как переходное формосодержательное единство, находящееся в маргинальном, неустоявшемся состоянии переплетения, размытости границ, диффузии различных жанровых форм. Причём это не конгломерат, не синтез откровенно прочитываемых жанров – комедии, трагедии, драмы, а не всегда жёстко обозначенное взаимодействие, взаимообогащение их признаков. Если выразиться метафорически, метажанр – это прозрачная амфора, в которую вливаются разноцветные струи из разных родников, находящихся на одном «плато», создавая эстетический напиток, в котором улавливаются разные вкусы, составляющие особый букет. Метажанр – эстетический феномен переходной эпохи. И эта переходность определила жанровую специфику пьес М. Булгакова, отразивших его трагически-гротескное художественное мышление. Причём творческие эксперименты драматурга в создании метажанровой формы происходят в русле общей художественной тенденции пародирования и гротескного мироотражения в русской литературе первой трети XX в. Смешение трагического и комического, невязка плана выражения с планом содержания, перевод высокого в низкое и наоборот свидетельствуют о становлении новой поэтики драматургического рода, о переводе в новую знаковую систему отражения реальности, утратившей в своей абсурдности смысловую устойчивость, требующей в своей трагически-гротескной сущности синкретической формы. Многократное усложнение классических схем, в том числе и путем их пародийной трансформации, ставит Михаила Булгакова в ряд драматургов-экспериментаторов, внёсших значительный вклад в развитие жанровых возможностей рода.

Литература

1. Гоголь Н.В. Невский проспект // Собр. соч. : в 7 т. М., 1966–1967. Т. 3. 1966. С. 75–100.
2. Дунаев М.М. Рукописи не горят?: (Анализ романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Пермь, 1999. 23 с.
3. Кислова Л.С., Ветошкина М.А. Мотив странствия в пьесе М.А. Булгакова «Бег» // М.А. Булгаков: русская и национальная литературы. Ереван, 2017. С. 234–241.
4. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX в. : учеб. пособие к спецкурсу. Вологда : ВГПИ, 1982. 128 с.
5. Матвеева И.И. Поэтика неклассической сатиры в пьесе М.А. Булгакова «Багровый остров» // М.А. Булгаков: русская и национальная литературы. Ереван, 2017. С. 322–332.
6. Меньшикова Е.Р. Гротескное сознание как явление советской культуры: на материале творчества А. Платонова, Ю. Олеши, М. Булгакова : автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2004. 28 с.
7. Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб., 2003. 210 с.
8. Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–310.
9. Эйзенштейн С.М. Нравнодушная природа // Собр. соч. : в 6 т. М., 1964–1971. Т. 3. 1964. 672 с.
10. Боров Ю.Б. О комическом. М. : Искусство, 1957. 234 с.
11. Фрейдберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. С. 490–497.
12. [Бахтин М.М.] Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л. : Прибой, 1928. 264 с.
13. Гудкова В. «Зойкина квартира» М.А. Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени : сб. ст. М., 1988. С. 96–124.
14. Булгаков М.А. Зойкина квартира. Бег // Полн. собр. пьес, фельетонов и очерков в одном томе. М., 2010. 1087 с.
15. Баранова К.В. Пьеса «Зойкина квартира» М. Булгакова в контексте карнавализованной советской драматургии 1920-х годов (Н. Эрдман, В. Маяковский) // Михаил Булгаков, его время и мы / под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков, 2012. С. 471–484.
16. Козина Е. Трагедия // Лит. энцикл. : в 11 т. М., 1939. Т. 11. URL: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/leb/leb-3531.htm> (дата обращения: 26.01.2018).
17. Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. 527 с.
18. Неводов Ю.Б. В. Маяковский и М. Булгаков (спор о драме и уроки полемики) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : межвуз. сб. науч. тр. Куйбышев, 1999. С. 43–59.
19. Хохлова А.В. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М.А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002. 24 с.
20. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Сов. Россия, 1979. 317 с.
21. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.
22. Аристотель. Поэтика / пер. М.Л. Гаспарова // Сочинения : в 4 т. М., 1983. Т. 4. 830 с.
23. Страшкова О.К. Театрально-драматургический текст Михаила Булгакова: штрихи художественного мышления // Михаил Булгаков, его время и мы / под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков, 2012. С. 459–469.

The Genre-Forming Function of the “Tragic-Grotesque” Perception of Reality in Mikhail Bulgakov’s Plays

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 60. 220–233. DOI: 10.17223/19986645/60/14

Olga K. Strashkova, Irina A. Babenko, North-Caucasus Federal University (Stavropol, Russian Federation). E-mail: ol.strashkova2011@yandex.ru / irinababenko17488@yandex.ru

Keywords. tragic-grotesque artistic consciousness, genre form, grotesque, parody, comic, tragic, travesty.

The aim of the research, which determines the relevance and novelty of the work, is the analysis of the genre specificity of Mikhail Bulgakov’s plays through the prism of his specific tragic-grotesque view of the new post-revolutionary reality. The marginal instability of this reality inspires the emergence of a special literary perception in unstable, parodic genre formations that deviate from the canons and are organized by grotesque. The material of the analytical reading is Bulgakov’s plays *Zoyka’s Apartment*, *Bliss*, *Ivan Vasilievich*, *The Days of the Turbins*, *Flight*. The study has shown the following. (1) In the tragic farce *Zoyka’s Apartment*, there is a distinct tendency to a parodic distortion of tragedy parameters within the comedy genre. (2) The poetics of the comedic dilogy about a Soviet engineer’s traveling in time – *Bliss* and *Ivan Vasilievich* – includes the codes of a tragedy in a travestized form. The codes develop the topic of the formation of a dictator’s personality, which was fundamentally important for Bulgakov and irreversible for the historical time. (3) In the play *The Days of the Turbins*, the intensity of the tragic historical situation, the political and psychological reliability of the reflected events are depicted in the text space synthesizing various genre codes in a parodic inversion. The comedy layer of the play is associated with the image of a cousin from Zhytomyr typologically close to the tragicomic characters of losers. (4) *Flight* reveals the parodically interpreted comedy codes. The author’s definition of the genre of the play – “Eight Dreams. A Play in Five Acts” – points to the non-classical structure of the text, emphasizing the phantasmagoricity and absurdity of the world destroyed by the revolution. Its reflection requires the absolutization of the forms of the tragedy refracted in the author’s consciousness and acquiring grotesque features. As a result of the textual analysis of the plays in the genre paradigm, the following conclusions are drawn. In search of a dramaturgic form to reflect the tragically and grotesquely perceived reality, its absurdity, Mikhail Bulgakov boldly combines elements of different genres, travesties, parodies, transforms them, gives new shades to the genre features of the comedy, the tragedy, the “drama proper” (V.G. Belinsky), constructs his individual creative model of the meta-genre. Bulgakov’s literary experiments in playwrighting are considered in the mainstream of the general aesthetic tendency of parody and a grotesque worldview in the Russian literature of the first third of the twentieth century.

References

1. Gogol’, N.V. (1966) *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Moscow: Khudozh. lit. pp. 75–100.
2. Dunaev, M.M. (1999) *Rukopisi ne goryat?* (*Analiz romana M. Bulgakova “Master i Margarita”*) [Do Manuscripts Not Burn? (Analysis of the Novel “The Master and Margarita” by M. Bulgakov)]. Perm: [s.n.].
3. Kislova, L.S. & Vetoshkina, M.A. (2017) [The Motif of Wandering in the M.A. Bulgakov’s Play “Flight”]. *M.A. Bulgakov: russkaya i natsional’naya literatury* [M.A. Bulgakov: Russian Literature and National Literatures]. Proceedings of the International Conference. Yerevan. 9–11 October 2017. Yerevan: Antares. pp. 234–241. (In Russian).
4. Babicheva, Yu.V. (1982) *Evolutsiya zhanrov russkoy dramy XIX – nachala XX v.* [The Evolution of the Genres of Russian Drama of the 19th – Early 20th Centuries]. Vologda: Vologda State Pedagogical Institute.
5. Matveeva, I.I. (2017) [Poetics of Non-classical Satire in M.A. Bulgakov’s Play “The Purple Island”]. *M.A. Bulgakov: russkaya i natsional’naya literatury* [M.A. Bulgakov:

Russian Literature and National Literatures]. Proceedings of the International Conference. Yerevan. 9–11 October 2017. Yerevan: Antares. pp. 322–332. (In Russian).

6. Men'shikova, E.R. (2004) *Grotesknoe soznanie kak yavlenie sovetskoy kul'tury: na materiale tvorchestva A. Platonova, Yu. Oleshi, M. Bulgakova* [Grotesque Consciousness as a Phenomenon of Soviet Culture: Based on the Works of A. Platonov, Yu. Olesha, M. Bulgakov]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Moscow.

7. Yurkov, S.E. (2003) *Pod znakom groteska: antipovedenie v russkoy kul'ture (XI – nachalo XX vv.)* [Marked by Grotesque: Anti-behavior in Russian Culture (11th – Beginning of 20th Centuries)]. St. Petersburg: Let. sad.

8. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka. pp. 284–310.

9. Eyzenshteyn, S.M. (1964) *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.

10. Borev, Yu.B. (1957) *O komicheskom* [On the Comical]. Moscow: Iskusstvo.

11. Freydenberg, O.M. (1973) Proiskhozhdenie parodii [Origins of Parody]. *Trudy po znakovym sistemam – Sign Systems Studies*. 6. p. 490–497. (In Russian).

12. Medvedev, P.N. (1928) *Formal'nyy metod v literaturovedenii: Kriticheskoe vvedenie v sotsiologicheskuyu poetiku* [The Formal Method in Literary Criticism: a Critical Introduction to Sociological Poetics]. Leningrad: Priboy.

13. Gudkova, V. (1988) “Zoykina kvartira” M.A. Bulgakova [“Zoyka’s Apartment” by M.A. Bulgakov]. In: *M.A. Bulgakov-dramaturg i khudozhestvennaya kul'tura ego vremeni* [Playwright M.A. Bulgakov and the Artistic Culture of His Time]. Moscow: Soyuz teatr. deyateley RSFSR. pp. 96–124.

14. Bulgakov, M.A. (2010) *Zoykina kvartira. Beg* [Zoyka’s Apartment. Flight]. Moscow: Izd-vo Al’fa-Kniga.

15. Barinova, K.V. (2012) P’esa “Zoykina kvartira” M. Bulgakova v kontekste karnavalizovannoy sovetskoy dramaturgii 1920-kh godov (N. Erdman, V. Mayakovskiy) [The Play “Zoyka’s Apartment” by M. Bulgakov in the Context of the Carnivalized Soviet Dramaturgy of the 1920s (N. Erdman, V. Mayakovskiy)]. In: Pshebinda, G. & Svezhiy, Ya. (eds) *Mikhail Bulgakov, ego vremya i my* [Mikhail Bulgakov: His Time and Us]. Krakow: Scriptum. pp. 471–484.

16. Kozina, E. (1939) Tragediya [Tragedy]. In: Lunacharskiy, A.V. et al. (eds) *Literaturnaya entsiklopediya* [Literature Encyclopedia]. Vol. 11. Moscow: Khudozh. lit. [Online] Available from: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/leb/leb-3531.htm>. (Accessed: 26.01.2018).

17. Erdman, N.R. (1990) *P'esy. Intermedii. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya sovremennikov* [Plays. Sideshows. Letters. Documents. Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo.

18. Nevodov, Yu.B. (1999) V. Mayakovskiy i M. Bulgakov (spor o drame i uroki polemiki) [V. Mayakovskiy and M. Bulgakov (the Drama Debate and the Lessons of Controversy)]. In: Nemtsev, V.I. (ed.) *Literaturnye traditsii v poetike Mikhaila Bulgakova* [Literary Traditions in the Poetics of Mikhail Bulgakov]. Kuybyshev: Pedinstitut. pp. 43–59.

19. Khokhlova, A.V. (2002) *Karnavalizatsiya kak zhanroobrazuyushchiy printsip v p'esakh M.A. Bulgakova “Adam i Eva”, “Blazhenstvo”, “Ivan Vasil'evich”* [Carnivalization as a Genre-forming Principle in M.A. Bulgakov’s Plays “Adam and Eve”, “Beatitude”, “Ivan Vasilyevich”]. Abstract of Philology Cand. Diss. Vladivostok.

20. Bakhtin, M.M. (1979) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky’s Poetics]. Moscow: Sov. Rossiya.

21. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka. pp. 198–226.

22. Aristotle. (1983) *Sochineniya* [Writings]. Vol. 4. Translated from Old Greek. Moscow: Mysl’

23. Strashkova, O.K. (2012) Teatral'no-dramaturgicheskiy tekst Mikhaila Bulgakova: shtrikhi khudozhestvennogo myshleniya [Theatrical and Dramatic Text by Mikhail Bulgakov: Strokes of Artistic Thinking]. In: Pshebinda, G. & Svezhiy, Ya. (eds) *Mikhail Bulgakov, ego vremya i my* [Mikhail Bulgakov: His Time and Us]. Krakow: Scriptum. pp. 459–469.