

**Министерство культуры Новосибирской области  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ**

# **ТЕАТР И ДРАМА: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ЭПОХИ**

**Выпуск 9**

Материалы  
Всероссийской научно-практической конференции

Новосибирский государственный  
театральный институт

12 октября 2021 г.

**Новосибирск  
2022**

**УДК 792.2 + 7.01**

**ББК 85.33**

**Т 38**

***Редакционная коллегия:***

*Т. И. Печерская, доктор филологических наук;*

*Я. О. Глембоцкая, кандидат филологических наук;*

*Л. П. Шатина, кандидат филологических наук;*

*А. Е. Зубов, кандидат искусствоведения;*

*И. Г. Яськевич, кандидат искусствоведения;*

*М. А. Шелевер, профессор.*

**Т 38** Театр и драма: эстетический опыт эпохи : материалы Всероссийской научно-практической конференции. 12 октября 2021 г. / Министерство культуры Новосибирской области, Новосибирский государственный театральный институт ; редколл.: Т. И. Печерская, Я. О. Глембоцкая, Л. П. Шатина [и др.]. – Новосибирск: НГТИ, 2022. – Вып. 9. – 96 с.

**ISSN 2658-5677**

Материалы данного сборника научных трудов были представлены на Всероссийской научно-практической конференции «Театр и драма: эстетический опыт эпохи», прошедшей в Новосибирском государственном театральном институте 12 октября 2021 г. Тематика статей охватывает вопросы в границах проблемы «Творчество драматургов XX века М. А. Булгакова и Т. Уильямса в историческом и актуальном контекстах».

Сборник содержит статьи по искусствоведению, филологии, культурологии, психологии, театральной педагогике.

**ISSN 2658-5677**

**ББК 85.33**

© Коллектив авторов, 2022

© Новосибирский государственный  
театральный институт, 2022

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Глембоцкая Я. О.</b> Профессия мисс Бланш Дюбуа	4
<b>Шатина Л. П.</b> Автор и героиня «Трамвая “Желание”» Теннесси Уильямса	16
<b>Мотин Д. В.</b> Иррациональные мотивы поведения Бланш Дюбуа в пьесе Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”»	31
<b>Азеева И. В.</b> Драматургия Теннесси Уильямса на учебной сцене театральной школы	39
<b>Кузнецов И. В.</b> Акценты интертекста в «Багровом острове» Михаила Булгакова	50
<b>Веснина Т. Л., Головчинер В. Е.</b> Пьеса «Зойкина квартира» в свете московских фельетонов Михаила Булгакова	60
<b>Гилёва Е. В., Южаков П. В.</b> «Китайская» тема в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира»	70
<b>Журавлёва Г. К.</b> Спектакль с долгим пробегом: «Дни Турбиных» М. Булгакова (Новосибирский государственный академический молодежный театр «Глобус»)	81
<b>Абелюк Е. С.</b> О цифровом проекте «Визуальный комментарий к художественной литературе советского времени»	89

**Я. О. Глембоцкая,**  
кандидат филологических наук, доцент,  
Новосибирский государственный театральный институт,  
Новосибирск

## **ПРОФЕССИЯ МИСС БЛАНШ ДЮБУА**

**Аннотация:** Статья посвящена анализу социально-экономического и исторического контекста пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» и, в частности, вопросу о выборе профессии для главной героини Бланш Дюбуа. В статье прослеживается путь Бланш от «южной красавицы» к безработной немолодой женщине с сомнительным прошлым. Показано, что выбор профессии для героини сообщает дополнительную внетекстовую информацию: во-первых, о ее происхождении и условиях ее воспитания; во-вторых, предмет, который преподает Бланш, усиливает сакральный статус ее работы в школе – английская литература отвечает за формирование национальной идентичности, сохранение памяти о «доброй старой Англии» и дарит надежду на возможность национального консенсуса, межсословной солидарности, основанной на общем прошлом, гордости за английское культурное наследие, в том числе и в области литературы. Можно сказать, что Бланш Дюбуа полностью проваливает свою миссию просветителя и воспитателя, лишаясь тем самым шанса на новую жизнь за пределами известного ей круга плантаторов американского юга.

**Ключевые слова:** Теннесси Уильямс, «Трамвай “Желание”», «южная красавица», Бланш Дюбуа.

**Y. O. Glembotskaya,**  
*Candidate of Sciences in Philology, Docent,*  
*Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk*

## **THE PROFESSION OF MISS BLANCHE DUBOIS**

**Abstract:** The article focuses on the discussion of the profession of Miss Blanche DuBois, the main character of Tennessee Williams play “The Carstreet named Desire”. The author of the article sees the profession of Miss Blanche as not the casual choice. The way done by Blanche as a

Sothern Belle first gave her a chance to belong to the new social structure of the American society where the old status works no more. The article says that the choice of profession for the heroine provides additional extra-textual information, firstly, about her origin and the conditions of her upbringing. Secondly, the subject taught by Blanche strengthens the sacred status of her work at school: English literature is responsible for the formation of national identity, preserving the memory of good old England", and gives hope for the possibility of national consensus, social solidarity based on a common past, pride in English cultural heritage, including literature. It can be said that Blanche Dubois completely fails her mission as a tutor and an educator, thereby losing the chance for a new life outside the circle of planters of the American South which is well known to her.

**Keywords:** Tennessee Williams, The Carstreet named Desire, Southern Belle, Blanche DuBois.

В СССР имя Теннесси Уильямса становится широко известным в 1967 году, с выходом сборника «“Стеклозверинец” и еще девять пьес» в переводе В. Неделина. В декабре 1970 года в Театре имени Маяковского появился спектакль «Трамвай “Желание”» в постановке Андрея Гончарова, где главные роли исполнили А. Джигарханян и С. Немоляева. Спектакль Гончарова заканчивался хеппи-эндом: влюбленный Митч высоко на руки поднимал Бланш и уносил со сцены в счастливую совместную жизнь – таким образом советский театр внес этические «поправки» в произведение драматурга, для которого известнейший театральный критик В. Гаевский придумал остроумное прозвище-оксюморон, назвав его «моралистом-порнографом» [1, с. 148]. Метод Уильямса Гаевский определял как «цинический реализм», вероятно, не имея возможности прямо сказать о психоаналитическом взгляде драматурга на проблемы его героев.

В своей статье мы бы хотели говорить не об эстетических аспектах драматургии Уильямса и не о его психоаналитическом подходе к героям, но остановиться на социально-экономическом и историческом контексте «Трамвая “Желание”» – в частности, обсудить возможные причины выбора профессии учительницы для главной героини.

Нам уже приходилось писать о профессиях персонажей в драматургии и функции профессиональных занятий героев драмы в развитии драматургической интриги [2], [3]. Профессия как важное предлагаемое обстоятельство сравнительно поздно проникает в персонажную структуру пьесы, придя на смену таким исторически привычным коллизиям, как богатство / бедность, благородное происхождение / безродность. Разрушение сословной структуры общества приводит к возникновению большого количества профессий, ранее не существовавших, и, конечно, этот процесс не может не сказаться в литературном творчестве, а именно – в создании драматургической интриги. Часть профессий, направленных на создание «общественных благ», таких как образование, медицина, общественное питание, уход за больными и престарелыми как функции существовали и ранее, но были доступны только представителям привилегированных сословий. Кухарки, повара, горничные, экономки, управляющие, домашние учителя, доктора и гувернеры оказались в ряду новых профессий, но работа по найму для некоторых из них стала требовать университетского образования.

В пьесе Уильямса «Трамвай “Желание”» зафиксирован переход Бланш Дюбуа из статуса «южной красавицы» в новое качество профессионала – учительницы английского языка с дальнейшей потерей права заниматься преподаванием в связи с аморальным поведением и осуждением сообщества города Лорель (штат Миссисипи). Бланш Дюбуа проходит путь от «южной красавицы» до содержанки; промежуточным социальным статусом на этом пути становится профессия учительницы.

Понятие «южная красавица» [4], [5] в данном случае мы употребляем терминологически. Это характерное для США устойчивое выражение можно весьма условно сравнить с образом «тургеневской девушки», перенесенным из литературы в реальную жизнь и ставшим нарицательным, часто с ироническим подтекстом. Southern Belle – именно в таком сочетании английского прилагательного и французского слова Belle фиксирует устойчивый образ американки с высоким социально-экономическим положением и утонченными манерами. Южная красавица – молодая незамужняя женщина, выросшая в доме богатого плантатора. На формирование этого образа повлияли в том числе исторические романы сэра Вальтера Скотта. Образ южной красавицы визуально связан с модой,

характерной для 40–60-х годов XIX века: кринолины, корсеты, панталоны, соломенная шляпа с широкими полями (памела), длинные перчатки, зонтик от солнца, веер. Образ южной красавицы связан с культивированием внешней красоты, светских манер, гостеприимства, умения вести беседу, кокетства в сочетании с целомудрием. Международную известность получила типичная южная красавица Скарлет О'Хара, героиня фильма «Унесенные ветром» 1939 года. В 2012 году вышел фильм Тарантино «Джанго освобожденный», где герой Келвин Кэнди (артист Леонардо Ди Каприо), жестокий плантатор и садист с утонченными манерами, называет с гордостью свою сестру Лару Лу южной красавицей.

Южной красавицей была также мать Уильямса, которая стала прототипом его героинь в «Трамвае “Желание”» и в «Стеклянном зверинце». Аманда, мать Тома и Лауры из «Стеклянного зверинца», вспоминает о своей юности и о способности принимать по семнадцать юношей с визитами за один день. В ее диалоге с сыном есть, несомненно, отстраненный ироничный авторский взгляд. Этот разговор Том вспоминает, как и все события пьесы, так что взгляд на мать в ретроспективе окрашен его раздражением – в нем запечатлен и личный опыт драматурга, имевшего весьма сложные отношения с матерью:

*AMANDA: One Sunday afternoon in Blue Mountain, your mother received seventeen gentlemen callers! Why, sometimes there weren't chairs enough to accommodate them all. We had to send the nigger over to bring in folding chairs from the parish house.*

*TOM [remaining at portières]: How did you entertain those gentleman callers?*

*AMANDA: I understood the art of conversation!*

*TOM: I bet you could talk.*

*AMANDA: Girls in those days knew how to talk, I can tell you.*

*TOM: Yes? <...>*

*AMANDA: They knew how to entertain their gentlemen callers. It wasn't enough for a girl to be possessed of a pretty face and a graceful figure although I wasn't alighted in either respect. She also needed to have a nimble wit and a tongue to meet all occasions.*

*TOM: What did you talk about?*

*AMANDA: Things of importance going on in the world ! Never anything coarse or common or vulgar.*

*АМАНДА: Однажды воскресным днем в Блу Маунтин твоя мать приняла семнадцать гостей, семнадцать джентльменов за день! Ведь иногда не хватало стульев, чтобы усадить всех. Нам приходилось посылать в церковь нигера за складными стульями.*

*ТОМ (оставаясь у портьер): Как вы развлекали ваших гостей-джентльменов?*

*А М А Н Д А: Я владела искусством поддерживать беседу!*

*ТОМ: Еще бы.*

*АМАНДА: Девушки в то время умели поддержать разговор, можете мне верить.*

*ТОМ: Неужели?*

*АМАНДА: Они знали, как развлечь своих визитеров-джентльменов. Для девушки было недостаточно обладать красивым лицом и изящной фигурой, хотя я не была обижена природой ни в том, ни в другом отношении. Девушке нужно было проявлять остроумие и хорошо говорить, чтобы соответствовать всем требованиям.*

*ТОМ: О чем же вы говорили?*

*АМАНДА: Обо всем, что происходит в мире. Но никогда ничего грубого, пошлого или вульгарного.*

(Пер. наш. – Я. Г.)

Как видим, Аманда говорит о девушках своего круга как о профессиональных хозяйках светских гостиных. Она спокойно называет чернокожего слугу «нигером», хотя этикет того времени уже не позволяет употреблять этого слова: оно несет отчетливо оскорбительные коннотации. При этом Аманда убеждена, что она никогда не способна произнести ничего неуместного, грубого или вульгарного. Бланш Дюбуа тоже допускает презрительно-безразличный тон в отношении «чужого», вторгшегося в ее жизнь, ставшего членом ее семьи, с которым она не знает, как общаться:

*BLANCHE (dubiously): Wonderful, honey. I don't like a bed that gives much. But there's no door between the two rooms, and Stanley – will it be decent?*

*STELLA: Stanley is Polish, you know.*



*BLANCHE: Oh, yes. They're something like Irish, aren't they?*

*STELLA: Well.*

*BLANCHE: Only not so highbrow?*

*(They both laugh again in the same way.)*

*I brought some nice clothes to meet all your lovely friends in.*

*STELLA: I'm afraid you won't think they are lovely.*

*BLANCHE: What are they like?*

*STELLA: They're Stanley's friends.*

*BLANCHE: Polacks?*

*STELLA: They're a mixed lot, Blanche.*

*BLANCHE: Heterogeneous--types?*

*STELLA: Oh, yes. Yes, types is right!*

*BLANCHE: Well – anyhow – I brought nice clothes and I'll wear them. I guess you're hoping I'll say I'll put up at a hotel, but I'm not going to put up at a hotel. I want to be near you, got to be with somebody, I can't be alone! Because – as you must have noticed – I'm-not very well...*

*(Her voice drops and her look is frightened.)*

*STELLA: You seem a little bit nervous or overwrought or something.*

*BLANCHE: Will Stanley like me, or will I just be a visiting in-law, Stella? I couldn't stand that*

*STELLA: You'll get along fine together, if you'll just try not to – well – compare him with men that we went out with at home.*

*BLANCHE: Is he so – different?*

*STELLA: Yes. A different species.*

*BLANCHE: In what way; what's he like?*

*STELLA: Oh, you can't describe someone you're in love with! Here's a picture of him!*

*(She hands a photograph to Blanche.)*

*BLANCHE: An officer?*

*STELLA: A Master Sergeant in the Engineers' Corps. Those are decorations!*

*BLANCHE: He had those on when you met him?*

*STELLA: I assure you I wasn't just blinded by all the brass.*

*БЛАНШ: Чудесно, милая. Я не люблю излишеств. Вот двери между комнатами нет, а Стэнли... это будет прилично?*

*СТЕЛЛА: Стэнли поляк, как ты знаешь.*

*БЛАНШ: О, да. Они примерно как ирландцы, нет?*

*СТЕЛЛА: Ну да...*

*БЛАНШ: Но не такие... умные?*

*(Обе опять неловко смеются.)*

*БЛАНШ: Я привезла несколько милых вещичек, чтобы понравиться вашим чудесным друзьям.*

*СТЕЛЛА: Боюсь, они не покажутся тебе чудесными.*

*БЛАНШ: А какие они?*

*СТЕЛЛА: Они – друзья Стэнли.*

*БЛАНШ: Поляки?*

*СТЕЛЛА: Разные, очень разные, Блани.*

*БЛАНШ: Смешанные типы?*

*СТЕЛЛА: О, да. Да, типы – это правильное слово!*

*БЛАНШ: Ну, так или иначе, я привезла красивую одежду и я буду её носить. Может, вы надеетесь, что я перебыю в гостинице, но я не собираюсь перебиваться. Я хочу быть рядом с вами, мне надо быть с кем-нибудь, я не могу в одиночку! Потому что... ты должна была заметить... я не очень хорошо...*

*(Её голос дрожит, а взгляд делается испуганным.)*

*СТЕЛЛА: Ты, мне кажется, немного нервничаешь, ты переутомилась?*

*БЛАНШ: Стэнли – он мне родственник? Или мы будем как чужие, Стелла? Мне надо определиться.*

*СТЕЛЛА: Вы поладите, если ты только не будешь... что ли... сравнивать его с мужчинами, среди которых мы выросли.*

*БЛАНШ: Он что – настолько другой?*

*СТЕЛЛА: Да, другой вид.*

*БЛАНШ: Какой, на что он похож?*

*СТЕЛЛА: Разве можно рассказать о том, кого любишь! Вот его фотокарточка.*

*(Подает фотографию Блани.)*

*БЛАНШ: Офицер?*

*СТЕЛЛА: Старишина инженерных войск. Это награды!*

*БЛАНШ: Они уже были, когда вы познакомились?*

*СТЕЛЛА: Уверяю тебя, меня ослепила не эта латунь.*

*(Пер. Алексея Юпитова).*

В этом диалоге Стеллы и Бланш мы видим, что Бланш не понимает, насколько Стэнли «другой», и снова речь заходит о людях «своего круга», с которым Стэнли не надо сравнивать, именно об этом просит Стелла сестру. Имена южных красавиц Аманды и Бланш имеют черты очарованного пространства, покидая которое, обе героини как бы теряют магическую защиту родного дома, становятся такими же, как все.

Название имени Дюбуа «Belle Reve» не менее поэтично, чем название плантации Аманды «Голубая Гора» из «Стеклянного зверинца», и в русском переводе пьес это название правильное было бы оставить на французском, а не переводить на русский.

Возникает вопрос, почему Бланш становится учителем английской словесности, что было бы более правильным переводом по сравнению с «английским языком». Бланш определенно могла оказаться учителем рисования, музыки, танцев – всего спектра предметов облагораживающего воспитания южной красавицы. Однако автор пьесы делает ее учительницей литературы. Очевидный ответ на вопрос, почему это так, состоит в следующем: «“Смягчающее” и “облагораживающее” действие английской словесности, <...> согласно существующим гендерным стереотипам, наиболее соответствуют женской роли. <...> Так как литература не приносила дохода и касалась скорее духовной сферы, если сравнивать ее с мужскими истинно академическими дисциплинами, она казалась удобной для того, чтобы отдать в ней первенство дамам, остававшимся исключенными из науки и профессий. Сэр Артур Квиллер-Кауч, первый профессор английской словесности в Кембриджском университете, начинал, говорят, со слов “Джентльмены!” лекции в зале, наполненном преимущественно женщинами» [6, с. 49].

Бланш использует свою квалификацию учительницы для соблазнения Митча, поскольку она сразу оценивает его как потенциального спасителя, как порядочного человека, способного жениться на ней. В этом Бланш помогает случай, Митч показывает ей надпись на серебряном портсигаре:

*I love thee with a love I seemed to lose  
With my lost saints – I love thee with the breath  
Smiles, tears of all my life – and if God choose  
I shall but love thee better after death*

*Люблю тебя любовью, которая казалась потерянной,  
Потерянной вместе со всем святым –  
я люблю тебя, всем дыханием,  
Улыбками и слезами своей жизни – и если Богу будет угодно,  
Я буду любить тебя еще сильнее после смерти.*

(Элизабет Бэннет Браунинг. «Как я люблю тебя?»,  
пер. с англ. наш. – Я. Г.)

Эти строки Бланш знает наизусть и проецирует на историю своего недолгого, трагически оборвавшегося замужества. Печальная история умершей подруги Митча, заказавшей для него эту гравировку, обнаруживает столь ценные для Бланш в мужчине качества, как чувствительность и сентиментальность. Преданность матери и готовность ухаживать за ней также поднимают ставки Митча в глазах Бланш – она убеждается, что он годится для роли потенциального мужа. Однако Бланш не может быть честной с Митчем. Называя себя «старой девой», Бланш не только кокетничает, но и вводит Митча в заблуждение. Назначая свидания Митчу только в темноте, избегая встреч в дневное время, она также обманывает его, скрывая свой возраст. Мы видим, что в процессе соблазнения Бланш использует, с одной стороны, свои качества южной красавицы (умение поддержать беседу, познания в литературе), с другой – ухищрения, к которым часто прибегают жрицы любви, избегая яркого света. Со своим неврозом Бланш борется не только при помощи алкоголя, но и подолгу проводя время в ванной, что еще больше выводит из себя Стэнли, который не может попасть в ванную в собственном доме. Бланш пытается смыть с себя грехи недавнего прошлого, переродиться в мыльной пене. Она так и говорит в один из моментов выхода из ванной: «как заново родилась».

Напомню, что растущая враждебность Стэнли Ковальски к Бланш Дюбуа связана не в последнюю очередь с потерянной собственностью, имением, которое было продано в пользу кредиторов. Этот сюжетный ход, конечно, является прямой аллюзией «Вишневого сада» Чехова. С той разницей, что Раневская получила все же какие-то деньги после продажи имения и собирается жить на них в Париже со своим любовником, хотя и понимает, что их хватит ненадолго. Бланш не получила ничего, поэтому она не боится обыска,

который устроил Стэнли в ее отсутствие. Она смело отдает ему бумаги, зная, что никакой порочащей ее информации в бумагах нет. Судя по тому, что Стэнли больше не возвращается к этому вопросу, его знакомый юрист подтвердил, что Бланш не получила денег от продажи. Подтверждаются слова Бланш, что все ее роскошные наряды, украшения и меховая накидка – подарки поклонников. Мы не знаем точно, какой статус был у Бланш, когда она жила в отеле «Фламинго». Сам повод для выдворения из Лореля – связь с несовершеннолетним – содержит в себе не только признаки должностного преступления, но и оттенок «социального инцеста», так как учительница – довольно близкий человек для учеников, а для многих – значимый взрослый, носитель моральных устоев, авторитет которого должен быть непререкаем, а репутация безупречна. Интересно, что до эпизода с несовершеннолетним любовником в Лореле довольно терпимо относились к распущенному поведению Бланш и ее алкогольной зависимости, что само по себе вполне могло стать поводом для увольнения. О городе Лореле известно, что во время описанных в пьесе событий это быстро растущий населенный пункт с развивающейся лесопильной отраслью. Он находится в штате Миссисипи, недалеко от места, где родилась Бланш Дюбуа. И здесь можно снова указать на возможную переключку с «Вишневым садом» Чехова: если судьба вишневого сада в имении Раневской заканчивается под топорами нанятых Лопухиным работников, то Бланш перемещается в город, главный источник доходов которого – переработка древесины. А само имя Бланш Дюбуа можно перевести как «белые деревья», или «белый цвет деревьев».

Получала ли она деньги, вступая в интимные отношения с разными мужчинами, или ее поклонники оплачивали ее номер и дарили одежду? На этот вопрос в пьесе ответа нет. Ясно, что какое-то время Бланш одновременно работает учительницей в школе Лореля и зарабатывает как содержанка – ситуация, которую трудно представить себе, особенно в условиях консервативного Юга. Это означает, что ей удастся вести двойную жизнь и до скандала с соблазнением ученика скрывать свои занятия. Итак, Бланш совершает двойное грехопадение, роняет не только достоинство южной красавицы, но и ведет себя неподобающе учительнице, а тем более образованной белой госпоже, преподающей английскую словесность. Важно заметить, что Бланш преподает английскую, а не американ-

скую литературу. В начале XX века в Англии именно *английская* словесность «отвечала» за формирование ценностей и за сохранение межсословного мира и солидарности [7], [8]. «Пока более молодые германский и американский соперники угрожали британскому капитализму и все больше превосходили его, жалкая, унижительная, требующая огромных вложений борьба последнего за горстку заморских территорий, достигшая апогея в 1914 году с началом первой империалистической войны, выявила крайнюю нужду в чувстве национального предназначения и идентичности» [6, с. 49–50]. Английская литература была прекрасным оружием пропаганды и поводом для ностальгии по «старым добрым временам», по елизаветинской Англии, где на спектаклях в театре Шекспира встречались благородные зрители и простолюдины, сидевшие на самых дешевых местах. В пьесе «Трамвай “Желание”» Бланш пытается сделать примерно такой же психологический трюк: убедить Митча, что между ней и им есть нечто общее, и это общее – стихотворные строчки на портсигаре. Сама по себе идея сделать такую гравировку в других обстоятельствах могла бы показаться Бланш вульгарной, но в сложившейся ситуации она ищет, что может объединить ее с людьми в бедном квартале Нью Орлеана. Очевидно, что английский язык в данном случае как раз не объединяет, а разъединяет. Гневный монолог Бланш, подслушанный Стэнли, производит впечатление как произведение ораторского искусства, но выстраиванию отношений с сестрой этот искусно сплетенный текст, скорее, вредит, а в отношениях со Стэнли именно он становится поводом к войне. Глубоко оскорбленный Стэнли начинает расследование обстоятельств, вынудивших Бланш к бегству из Лореля, и его усилия подтверждают все его подозрения: Бланш совсем не та, кем хочет казаться. Несмотря на то, что воспитание южной красавицы давало Бланш хороший шанс для выстраивания отношений с новыми людьми, она использует свое владение словом не для искреннего общения, а для манипуляции Митчем, злоупотребляя его доверием.

Итак, выбор профессии для героини сообщает дополнительную внетекстовую информацию: во-первых, о ее происхождении и условиях ее воспитания. Во-вторых, предмет, который преподается Бланш, усиливает сакральный статус ее работы в школе: английская литература отвечает за формирование национальной идентичности, сохранение памяти о «доброй старой Англии», и дарит надежду на

возможность национального консенсуса, межсословной солидарности, основанной на общем прошлом, гордости за английское культурное наследие, в том числе и в области литературы. Можно сказать, что Бланш Дюбуа полностью проваливает свою миссию просветителя и воспитателя, лишаясь тем самым шанса на новую жизнь за пределами известного ей круга плантаторов американского юга.

### **Литература:**

1. Гаевский В. Теннесси Уильямс – драматург «без предрассудков» // Театр – 1958. – № 4.
2. Глембоцкая Я. О. Лакеи, буфетчики, официанты: функции прислуги в русской драматургии // Театр и драма: эстетический опыт эпохи : мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. 13 октября 2020. – Новосибирск: НГТИ, 2021. – Вып. 8. – С. 43–53.
3. Глембоцкая Я. О. Хозяйственный мужик в русской литературе: от Островского до наших дней // Феномен труда в художественном истолковании : сб. науч. статей / под ред. Л. Ю. Фуксона. – Новосибирск ; Кемерово: НГТИ, 2013. – С. 18–26.
4. Biddle S. Southern Belle is a Racist Fiction [Электронный ресурс] // Gawker 17.10.2014. – URL: <https://www.gawker.com/the-southern-belle-is-a-racist-fiction-1647358414> (дата обращения 16.09.2021).
5. Anatomy of a Southern Belle []// Deep South Magazine. – URL: <https://deepsouthmag.com/2011/06/02/anatomy-of-a-southern-belle> (дата обращения 16.09.2021).
6. Иглтон Т. Теория литературы. Введение. – М.: Издательский дом «Теория будущего», 2010.
7. Gossman L. Literature and Education // New Literary History. Vol. XIII, 2. 1982.
8. Palmer D. J. The Rise of English Studies. – London, 1965.

*Л. П. Шатина,*  
*кандидат филологических наук, доцент,*  
*Новосибирский государственный театральный институт,*  
*Новосибирск*

**АВТОР И ГЕРОИНЯ «ТРАМВАЯ “ЖЕЛАНИЕ”»  
ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА**

**Аннотация:** Автор драмы, в отличие от эпоса, как правило, рассматривается как фигура имплицитная, созданная читателем или зрителем. Но в пьесах Теннесси Уильямса биографическая и автопсихологическая составляющая благодаря во многом его «Биографии» и многочисленным интервью столь сильны, что позволяют в чертах персонажей и в деталях событий обнаруживать источник жизненного опыта драматурга. Используя технику аналитической драмы, Уильямс создает и безупречную композицию, и местный колорит, и тончайший рисунок героини, открывая новые мотивы для современной драмы.

**Ключевые слова:** Теннесси Уильямс, «Трамвай “Желание”», аналитическая драма.

*L. P. Shatina,*  
*Candidate of Sciences in Philology, Docent,*  
*Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk*

**THE AUTHOR AND THE HEROINE OF «A STREETCAR  
NAMED DESIRE» BY TENNESSEE WILLIAMS**

**Abstract:** The author of the drama, unlike of the epic, is usually regarded as an implicit figure recreated by the reader or spectator. But in the plays of Tennessee Williams the situation is different, thanks to his “Biographies” and his numerous frank interviews with biographical and autopsychological details. The personal experience of the author is so strong that it allows to see it reflected in characters and events of the plot. Using the analytical drama technique, Tennessee Williams creates an impeccable composition, recreates the local flavor and the spirit of time which helps him to portray the heroines psychologically true, discovering new ways and motives for the new drama of the 20-th century.



**Keywords:** Tennessee Williams, “The Carstreet named Desire”, analytical drama.

В 1947 году в театре «Этель Барримор» состоялась премьера пьесы «Трамвай “Желание”» американского драматурга Теннесси Уильямса. Журналисты и зрители восприняли пьесу как театральный хит, автору была присуждена премия нью-йоркских театральных критиков и премия Пулитцера «За лучшую драму». После спектакля Уильямс сказал писателю У. Берроузу: «Каждое слово в пьесе – автобиография», а позднее написал в «Мемуарах»: «Я творю воображаемые миры, в которые могу убежать от мира реально-го, потому что никогда не мог к нему приспособиться» [1]. Герой-эскапист, устремленный в иной, только ему созвучный мир, есть в каждой пьесе Уильямса. Свои пьесы – «Стекланный зверинец», «Кошка на раскаленной крыше», «Татуированная роза», «Орфей спускается в ад», – создавшие славу театрам США и актерам многих стран, Уильямс умел называть красиво, награды за них внушают почтение: две Пулитцеровские премии и четыре премии Circle Critics в Нью-Йорке.

Не столь завидной была жизнь Теннесси Уильямса. Оскорбительные ссоры с отцом, властность пуританки матери, «южной красавицы» со склонностью к снобизму, неврозам и истерии, шизофрения любимой сестры в дальнейшем служили ему источником тяжелых воспоминаний и вместе с тем вдохновения. Одиночество даже среди друзей, «меблирашки», депрессии, пьянство, наркотики, гомосексуализм, палата сумасшедшего дома сопровождали выдающегося драматурга до конца жизни. «Каждое утро пытался писать, но это оказывалось так же трудно, как и разговаривать, так же, как и трудно описывать собственную депрессию», – напишет Уильямс в «Мемуарах». Две условных части «Мемуаров» – о личной жизни и о творчестве – перекликаются между собой: в первой автор ссылается на персонажей собственных пьес, во второй воспроизводит факты из первой. «Творчество – это тоже исповедальня», – скажет Уильямс в интервью журналу «Плейбой» [2, с. 21–34], а «Мемуары» назовет потоком свободных ассоциаций и катарсисом пуританского чувства вины.

Уильямс, переживая конфликт духовного и животного начала в человеке, пьесы посвящает этому разрыву: «И пускай у меня

аморальная репутация, я-то знаю, что я самый настоящий чертов пуританин» [там же]. Герои его пьес, наследуя черты автора, находятся в постоянном состоянии дихотомии. Сам Уильямс объяснял это так: «Писатели – параноики, потому что живут двумя жизнями, творческой, в которой наиболее защищены, и обычной, человеческой». Однако после выхода в 1951 году фильма «Трамвай “Желание”» режиссера Элиа Казана исполнительница роли Бланш Вивьен Ли призналась, что перевоплощение в Бланш привело ее к заболеванию биполярным расстройством личности – очевидно, творческая жизнь не спасла человеческую, а усугубила ее страдания.

В интервью журналу «Плейбой» Уильямс отвечал на вопросы с откровенностью, поразившей читателя:

*Ж. Говорили, что у вас было трудное время, когда вы писали «Трамвай», что он всецело «овладел» вами.*

*Т.У. Я работал над ним года три, а то и больше. Боялся, что для театра пьеса велика, да и речь в ней идет о том, что на сцене раньше не показывали. А «овладела» мной Бланш – сладострастная демоническая женщина. В «Трамвае» много всего, но садизма там нет – это единственный вид секса, который я не одобряю. А есть жестокость, которую я считаю единственным смертным грехом. Насилие над Бланш – не садизм, а естественное мужское возмездие. Стэнли говорит Бланш: «Мы же назначили друг другу это свидание с первой же встречи», – и он знает, что говорит. Он должен был доказать свое превосходство над этой женщиной, и он знал для этого только один способ... Мое общественное «Я», это хитрое зеркало, перестало существовать, и я понял, что сердце человека, его тело и мозг ради конфликта доходят до белого каления. Этот накал для меня и есть творчество. <...> Когда художник об этом узнает, он понимает, откуда исходит опасность. Без борьбы и лишений нет спасения, и «Я» – это просто меч, которым рубят маргаритки» [там же].*

Столь открытые высказывания Уильямса, тиражированные критикой в Америке, в России не публиковались вплоть до 90-х годов XX века. Европейская драма, следуя опыту романа, на рубеже XIX–XX веков стала включать для изображения то, что на сцене раньше не показывали – девиантные формы социальной жизни. Процесс начался в XIX веке: как пишет Д. Гасснер, еще В. Гюго,

«утверждая право театрального искусства на гротеск, открыл шлюзы для всего запретного, включая и самое низменное. В конечном счете свобода драмы стала означать свободу показывать непривлекательные картины: жизнь подонков общества, грубые страсти, болезни – все-все, что связано с нищетой, и даже вырождением» [3, с. 31]. В XX веке для драмы аномальное поведение, связанное с психикой человека, оказалось гораздо важнее, чем аномальные обстоятельства. Время изменило критерии, по которым драматический сюжет отбирал жизненный материал, где на первое место выдвигалась социальная парадигма. «Сентиментальные признаки, такие, как бедный / богатый, знатный / хундорднй, игравшие сюжетообразующую роль и двигавшие действие в подобной драме, заменяются <...> иными ценностными оппозициями, а человек оказывается дезориентированным: привычные ему вешки “неожиданно” меняются местами» [4, с. 80–81]. Драма Теннесси Уильямса стала примером подобного осмысления жизни, а Бланш – одной из ее первых героинь.

В России пьесы Теннесси Уильямса знала писательская элита сразу со времени их появления на родине драматурга, а Е. Евтушенко даже лично встречался с писателем, о чем сам Уильямс поведал в «Мемуарах». Российское уильямсоведение также начинает развиваться параллельно с американским в конце 1940-х годов. Правда, оценивали российские критики американского драматурга с советских позиций. Так В. Гаевский, первым предприняв попытку определить художественный стиль Т. Уильямса, называет драматурга «моралистом-порнографом», а его стиль – «циническим реализмом» [5, с. 183]. В 1960-х годах характеристики Уильямса стали носить более филологический характер, но к единому мнению критики прийти не могли, определяя стиль драматурга то «реализмом с отчетливо модернистским характером» [6, с. 148], то «реализмом с почти патологическим вниманием к проблемам подсознательного» [7, с. 376].

Рядовому читателю имя Теннесси Уильямса становится известно в 1967 году, когда вышел сборник «“Стекланный зверинец” и еще девять пьес» в переводе В. Неделина. И лишь под занавес 1970 года 30 декабря в Москве в Театре им. Маяковского появился спектакль, который затмил самые громкие постановки сезона – «Трамвай “Желание”» в постановке Андрея Гончарова, где главные

роли исполнили А. Джигарханян и С. Немоляева. Зритель, побывавший на спектакле, но не читавший пьесу, воспринял спектакль как первозданный авторский текст Уильямса, не зная, что режиссер скорректировал пьесу американского драматурга. В постановке А. Гончаров оставляет без внимания социокультурные особенности юга США и, в частности, Нового Орлеана (места действия в пьесе). Кроме того, режиссер меняет сюжет: если в оригинальном финале Бланш увозит вызванная Стэнли карета психиатрической больницы, то спектакль Гончарова заканчивается хеппи-эндом: влюбленный Митч высоко на руки поднимает Бланш и уносит со сцены<sup>1</sup>.

В России того времени подобные изменения объяснялись социо-этическими и цензурными требованиями. Сейчас подобная реконструкция пьесы в спектакле практически узаконена, подменяя «автора пьесы глобальной темой театрального дискурса, являющегося совокупным процессом высказывания <...>. Субъект автора в таких случаях можно уловить только в сценических указаниях. Но это не что иное, как литературная (подчас разочаровывающая) подмена автора пьесы» [8, с. 3]. В случае с первой постановкой «Трамвая “Желание”» в России спектакль не разочаровал зрителя, поскольку ни автор, ни его творчество не были широко известны. Однако «Трамвай “Желание”» Теннесси Уильямса относится к тому типу аналитической драмы, в которой авторство обнаруживается, несмотря на множество ролей и смену финала. В пьесах Уильямса есть принципиальное свойство – автопсихологизм. На передний план выходит не столько совпадение реальной биографии автора и героя, сколько их внутреннее психологическое родство. Вслед за романом XIX века появляется автопсихологическая драматургия, в которой, по словам Л. Я. Гинзбург, «главные герои решают те же жизненные задачи, которые автор решал сам <...> и решают в той же психологической форме. Причем в тех же примерно бытовых условиях, в которых автор существовал сам» [9, с. 270].

Личная позиция Уильямса-автора по отношению к миру и человеку совпадает с позицией Бланш, героини «Трамвая “Желание”». Вслед за Г. Флобером, сказавшим: «Госпожа Бовари – это я»,

---

<sup>1</sup> Следует заметить, в экранизации «Татуированной розы» Дж. Манкевича с Кэтрин Хепберн и Элизабет Тейлор, к драме также приделан голливудский happy end.

Уильямс признает: «Я могу всецело идентифицировать себя с Бланш». И далее продолжает: «Моя самая большая слабость – композиция. И страсть к символам, у меня иногда их многовато. А также чрезмерная склонность к самоанализу <...> люблю смотреть внутрь себя. И не люблю писать о том, что не идет из глубины личности, что не раскрывает душу человека» [2]. Эти черты творчества Уильямса сфокусированы в «Трамвае “Желание”».

Одиннадцать картин пьесы – отчетливые части композиции и одновременно «поворотные пункты», разворачивающие контрастное движение действия к «катастрофе». Аристотель в «Поэтике» рекомендовал авторам помещать катастрофу в пятом акте, в момент падения героя, Уильямс использует технику *аналитической драмы*, в которой *катастрофа* охватывает все действие пьесы. Уильямс выстраивает драму на двойном хронотопе: *глубинного и поверхностного действия*, в которых сталкиваются не просто прошлое и настоящее, «не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые из бытия события» [10, с. 342]. В *глубинном* действии оказываются: американская история с противоборством Севера и Юга, крах рода и родового гнезда Бланш и Стеллы, прошлое Бланш (замужество, потеря мужа, а вместе – крушение моральных привычек и принципов). В этом же *глубинном* действии и прошлое поляка Стенли, «благополучная» семья Стеллы и Стенли. В *глубинном* действии актеры, как правило, отыскивают *исходное событие*, запускающее действие спектакля, его интриги и мотивы.

*Поверхностное* действие в *представленной, визуальной* части «развертывает» обстоятельства и конфликты. В классической драме *поверхностное* действие протекает через *интриги*, «представляющие последовательность неожиданных поворотов фабулы, переплетение и серию конфликтов, препятствий и средств, употребляемых действующими лицами для их преодоления» [8, с. 126]. В «Трамвае “Желание”» это отношения жителей Французского квартала, жизнь и возникающие конфликты Стеллы и Стенли, ухаживание Митч за Бланш, но главный – конфликт Стенли и Бланш. Именно он может оказаться *центрообразующим* в спектакле и разрушить *глубинное* действие *аналитической пьесы* Уильямса. По словам П. Пави, «Интриги создают внешний, видимый аспект драматического развития, а не глубинное движение внутреннего действия» [там же]. «Трамвай “Желание”», созданный Уильямсом в технике *аналити-*

ческой драмы, благодаря приему *ретроспекции* соединяет глубинный и поверхностный уровни, охватывая *катастрофой* все действительные пьесы.

На всем протяжении «Трамвая “Желание”» действие и композицию держит рефлексия героини, каскад ретроспекций; неоднократное повторение «перемещения героини через границу семантического поля» [11, с. 282] возвращает Бланш к главному событию – к смерти мужа и разрушению ее наивных представлений о мире. Подобное «возвращение» героини – «контрастное движение, которое является более характерным признаком трагедии, чем финальный патос», по словам М. Л. Гаспарова [12, с. 156]. «Действие драмы, – пишет М. С. Кургиян, – через все коллизии и перипетии, неизменно связано с исходной ситуацией и стремится к стяжению и притягиванию всех линий и направлений действия. <...> Действие драмы не перспективно, а ретроспективно – оно протекает как бы с постоянной “оглядкой” на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки» [13, с. 246].

Именно поэтика аналитической драмы создает для автора и героини единое пространство конкретного места, события и конфликта. Первой пробой аналитической драмы стал для автора «Стеклянный зверинец» (1945), по словам Уильямса, «молниеносно обеспечивший известность». В основу пьесы, удостоенной премии нью-йоркских театральных критиков, легла история семьи Уильямса и любимой сестры Розы<sup>1</sup>. «Стеклянный зверинец» – седьмая по счету пьеса Теннесси Уильямса, но первая, получившая всемирную известность, и первая, поставленная в театре после пяти лет отказов. Но только пьеса «Трамвай “Желание”» в 1946 году сделала технику аналитической драмы совершенной.

Конечно, аналитика присутствует с начальных шагов драматурга, в первых постановках в 1936 году, когда в Сент-Луисе труппой «Маммерс» были поставлены его ранние произведения. В 1939 году Уильямс избирается в творческую группу в Новом Орлеане, чтобы писать для Управления общественных работ (WPA), осно-

---

<sup>1</sup> Свою сестру Роуз писатель обожал до последних дней жизни. В 1948 году в рассказе “Лицо сестры в сиянии стекла” Уильямс рисует девушку, живущую отшельницей в “сиянии стекла” и создавшую себе вымышленный мир.

ванного президентом Рузвельтом и во время Великой депрессии давшего возможность работать многим людям искусства. О Нью-Орлеане Уильямс скажет в «Мемуарах»: «Город, который вы не можете с уверенностью отделить от луны, луна каким-то особым образом воздействует на жителей Нью-Орлеана, делая их всех немного безумцами» [2].

К. Соколова на туристическом сайте так характеризует этот город: «Нью-Орлеан был главной цитаделью белых рабовладельцев во времена гражданской войны между Севером и Югом. Юг, как известно, войну проиграл. Победа Севера ознаменовала торжество здравого смысла, разума и прогресса: тормозившее прогресс рабство было отменено, Америка объединилась под знаменем протестантских ценностей. Юг проиграл, но проиграл не всухую – за южанами осталось “обаяние побежденных”, красивая и вырождающаяся культура белых аристократов-рабовладельцев, обреченная на исчезновение. “Обаяние побежденных” – главный козырь Нью-Орлеана, города, который сохранил воспоминания о великих леди и джентльменах былых времен, чья обреченность, словно смертельная болезнь, позволяла плевать на законы экономической целесообразности, здравый смысл, а также равенство и братство с высокой католической колокольни. Пока Нью-Йорк делал деньги, Нью-Орлеан привечал свою “пятую колонну”: поэтов и отщепенцев – moonwalkers. К 1900 году, когда родился известный миру Луи Армстронг, джазовые оркестры уже повсюду наяривали в нью-орлеанских кабаках, публичных домах и на кладбищах. К смерти в Нью-Орлеане привыкли относиться легко, как и к предшествующему ей временному состоянию. Притоны Бурбон-стрит, полный сексуальный отрыв, безумие <...>, культ чревоугодия – все, что потом было пережевано унылыми и беспощадными челюстями туристической индустрии, тогда было живо, кипело и пульсировало. Самыми востребованными профессиями в Нью-Орлеане всегда были проститутка, повар и музыкант» [14].

В городе джаза, обаяния побежденных, поэтов, отщепенцев и гомосексуалистов<sup>1</sup> Теннесси Уильямс пережил большой успех и

---

<sup>1</sup> В конце 1930-х Уильямс принял свою гомосексуальность. В Нью-Йорке он примкнул к социальному кружку геев, в котором состоял его тогдашний партнёр Фред Мелтон.

не меньшие страдания. Сюда же во Французский квартал он поселил героев своих пьес «Трамвай “Желание”» 1947 г. и «Французский квартал» 1977 г.

В первой же развернутой ремарке «Трамвая “Желание”» автор описывает Французский квартал:

*Убогая окраина, есть в ней, однако, в ее захудалости – не в пример таким же задворкам других великих американских городов – какая-то совершенно особая, забористая краса. <...> Вечер в начале мая, только-только еще начинают собираться первые сумерки. Небо проглядывает такой несказанной, почти бирюзовой голубишной, от которой на сцену словно входит поэзия, кротко унимающая все то пропащее, порченное, что чувствуется во всей атмосфере здешнего жителя. Кажется, так и слышишь, как тепло дышит бурая река за береговыми пакгаузами, приторно благоухающими кофе и бананами. И всему здесь под настроение игра черных музыкантов в баре за углом. Да и куда ни кинь, в этой части Нью-Орлеана вечно где-то рядом, рукой подать – за первым же поворотом, в соседнем ли доме – какое-нибудь разбитое пианино отчаянно заходится от головокружительных пассажей беглых коричневых пальцев. В отчаянности этой игры – этого «синего пианино» – бродит самый хмель здешней жизни<sup>1</sup>.*

Эта начальная ремарка пьесы подтверждает характеристику, данную Л. Я. Гинзбург автопсихологическому тексту: «В нем автопсихологичен не только герой, но и для каждой черты и детали, для любых элементов может быть найден источник в жизненном опыте автора» [15, с. 221].

Особая, «нью-орлеанская» манера исполнения музыки в стиле «блюз» и «свинг» преследовала не только переживавшего депрессии Уильямса, заставляла «пугаться» и «вскрикивать» его героиню, но организовывала композицию, действие и ритм пьесы. «Ритмические выкрики» блюза (Blue Devils по-английски «меланхолия и хандра»), а по-русски «зеленая тоска»), «ритмическая пульсация, качание и размах» свинга (обозначенные в переводе В. Вульфа как «синее пианино») совпадают с ритмическим рисунком действия «Трамвая “Желание”». Патрис Пави пишет: «Ритм текста

---

<sup>1</sup> Здесь и далее пьеса «Трамвай “Желание”» цитируется в пер. В. Вульфа.



составляет семантико-синтаксический смысл, а не находится “над” ним. Именно ритм оживляет части дискурса; расположение масс диалогов, способ изображения конфликтов, распределение ударных и безударных периодов, ускорение или замедление обмена, – все это есть драматургическая операция, которую ритм навязывает всему представлению в целом. Искать / находить определенный ритм для разыгрываемого текста всегда значит искать / находить смысл» [8, с. 290].

Как мы уже отметили, в пьесе 11 картин. Работая над фильмом «Трамвай “Желание”», режиссер и друг Уильямса Элиа Казан заметил, что Бланш играет сразу одиннадцать разных людей. Смену состояний героини почти точно фиксирует столкновение джазовых ритмов, привычных жителям Французского квартала, но далеких от страны юности героини – тогда еще почти не запятнанного цивилизацией американского Юга:

Во второй картине пьесы, в момент первой ссоры Бланш и Стенли, Бланш поет о себе: *«Из страны, где воды небесно-сини, юную пленницу привезли»*. Далее следует диалог со Стенли.

*Стенли (рывает).* А ну, хватит в прятки играть! <...>

*Бланш (зажимая уши).* У-у-у-у-у!..

*Стенли.* Что там, на дне? (Указывает на связку бумаг.)

*Бланш.* Любовные письма, пожелтевшие от древности, все от одного мальчика.

*(Стенли отбирает их.)*

*Бланш (В голосе ее бешенство.)* Отдайте!

*Стенли.* Сначала посмотрим.

*Бланш.* Вы недостойны прикоснуться к ним!

*Стенли.* А, вздор. (Обрывает ленточку и просматривает бумаги.)

*Бланш (выхватила их, и они рассыпаются по полу).* Теперь, когда они уже залапаны вашими ручищами, их только сжечь.

*Стенли (сбитый с толку).* Да что они такое, черт возьми?

*Бланш (собирает листки с поля).* Стихи одного мальчика, а самого уже нет в живых. Когда-то я очень больно задела его, вот так же, как вы сейчас хотите – меня, только где вам! Я уж не молодая, теперь не ранишь...

*(Вид у нее бесконечно измученный).*

В 4-й картине под музыку Бланш вальсирует, и тут же раздаются звуки ударов, крик Стеллы, проклятья, грохот:

*Из радиоприемника полилось: «О Вена, Вена, только ты...» Бланш вальсирует, у нее это – романтический танец. Митч в полном восхищении и, неуклюже подражая ей, подтанцовывает, как ученый медведь. Стэнли быстро ринулся сквозь портьеры в спальню. Бросился к приемнику, срывает его со стола и с ревом и руганью швыряет в окно.*

*Стелла. Ты пьян! Упился, скотина! <...>*

*Бланш (в ужасе). Стелла, берегись, он...*

*Стэнли кинулся на Стеллу.*

В конце 6-й картины впервые звучит основная мелодия пьесы, полька-варшавянка – лейтмотив Бланш; и тут же раскрывается первопричина ее трагедии, событие, изменившее Бланш:

*Бланш. Я тоже любила одного человека, любила и – потеряла.*

*Митч. Он умер?.. Это был мужчина?*

*Бланш. Мальчик, совсем еще мальчик... да и сама я в ту пору была еще так молода. В шестнадцать лет и вдруг такое откровение – любовь! И все сразу, сполна, без остатка. словно ослепительный свет выхватил вдруг разом что-то, все время пробавлявшееся в полутени – так засверкал для меня весь окружающий мир... Но не было мне счастья! Поманило и – все. С мальчиком этим творилось что-то неладное: он оказался нервным, бесхарактерным и, совсем как-то не по-мужски, недотрогой... Он искал у меня помощи. А я... что я тогда понимала!.. Он был на зыбучем песке и цеплялся за меня, а я вместо того, чтобы вытаскивать его, гибла с ним заодно!.. Ничего я не знала. Только одно – что люблю его безумно, а помочь не в моих силах – ни ему, ни себе. А потом я прозрела... просто я вошла, не постучавшись, в комнату... а она, как оказалось, не пуста, там были двое: этот мальчик, мой муж, и один его давний друг, постарше...*

*Нарастающий перестук колес локомотива за окном. (Зажимает уши, уткнула голову в колени. Проектор ударил в окно, так что вся комната засверкала, засветилась ослепительным мертвенным светом, и локомотив с громовым лязгом пронесется*

мимо. Когда перестук колес замирает в отдалении, медленно выпрямляется.)

Мы сделали вид, что ничего нового мне не стало известно. Да, да, и в тот же вечер поехали, все втроем, в казино «Лунное озеро» и всю дорогу смеялись.

(Далеко-далеко зазвучала в миноре еле слышная полька). Мы отплясывали польку-варшавяночку. Как вдруг мой муж ни с того, ни с сего бросает меня, выбегает из казино. И почти тотчас же – выстрел.

Полька резко оборвалась.

(Замирает – вся прямая, напряженная. А полька продолжается – с полуфразы, на которой была прервана, но теперь уже в мажоре). Я выбежала... все побежали! ...на берегу озера, у самой воды... Мой печальный мальчик! – револьвер в рот и выстрелил... (Закрыв лицо руками, медленно раскачивается, назад – вперед.) И все только потому, что там, в зале, на танцевальной площадке, я не удержалась и сказала: «А я видела. А я знаю. Какая же ты мразь...» И вот прожектор, освещавший целый мир, так же сразу и погас, и уже не было мне с тех пор в жизни света ярче, чем вот этот... от стеариновой свечи...

Стук локомотива и полька, перебивающие монолог, не только взаимоисключающие звуки, но и необратимая дихотомия героини, приведшая к биполярному расстройству, к разладу с окружающим миром и с самой собой («мадонна, пустившаяся во все тяжкие»). Уильямс в интервью говорит о Бланш почти с осуждением: «Она после смерти мужа взбесилась – спала с солдатами из казармы: а ведь из-за нее-то он и погиб. А потом ушла и пошла по рукам» [2]. Но в 11-й, заключительной картине, перед отправлением ее в сумасшедший дом, Уильямс создает Бланш «трагически прекрасной»:

Бланш (появляется в янтарном свете, хлынувшем из двери. В красном атласном халатике, скульптурно подчеркивающим каждую линию, каждый изгиб ее тела, вся она сейчас трагически прекрасна, ослепительна. И тут же становится внятно различим мотив полочки, который она словно несет с собой. С лихорадочным оживлением, в котором прорываются истерические нотки): ...

*Кажется, я уже так и слышу запах моря. Проведу весь остаток жизни на море. В море меня настигнет и смерть...*

*Благовестят соборные колокола.*

*В море же меня и похоронят; зашьют в чистый-чистый белый саван и – за борт... в полуденный час, знойным летом... опустят меня прямо в океан... лазурный...*

*Благовест...*

*Негромко застучали барабаны...*

*Где-то далеко-далеко звучит полька...*

*Зловещие тени и отблески причудливой формы снова заплясали по стенам. И снова просачивается полечка – мотив ее звучит фальшиво, и в этом его подчеркнуто намеренном искажении есть что-то издевательски страшное; польке подвывают, подтягивают на все лады жуткие, нечеловеческие крики – снова джунгли подают свой голос. Блани стоит, загородившись стулом, готовая к защите.*

Мир Бланш, когда-то созданный сонетами Элизабет Браунинг, образами «Тысячи и одной ночи», романтической оперой Штрауса «Кавалер розы», стихами Эдгара По, Готорна и Уитмена, вспоминаемый ею в течение всей пьесы, окончательно рушится гротеском финала и репликой игроков в покер:

*Плач Стеллы – уже сладкие слезы! – и любовный шепот Стенли слышны все слабее и слабее за аккордами «синего пианино», – которому подпекает труба под сурдинку.*

*Стив: В эту сдачу – семь на развод.*

*ЗАНАВЕС*

Теннесси Уильямс оказался последователем Гюстава Флобера не только в идентификации себя с героиней, но и в создании эффекта «симфонизма». Созвучными оказались все элементы внутренней организации драмы: слово откликается на звук, драматический ритм преобразуется музыкальным, действие движется через противоборство психологических состояний, или, по выражению Выготского, «сталкивающихся психических импульсов», даже имена Стелла-Стенли сливаются как инь и янь. Героиня множится, меняет свои лики, глубинное и поверхностное действие существуют почти параллельно, глубинное будто выныривает на поверхностное,

созвучно дополняя одну линию другой. Уильямс с полным правом мог бы повторить слова Флобера, сказанные о «Госпоже Бовари»: «Если когда-либо эффекты симфонии были перенесены в книгу, то это здесь».

Даже финал пьесы будто играет двумя названиями – первоначальным «Покерная ночь» и окончательным «Трамвай “Желание”», в котором реальность противостоит мечте. Тема «Трамвая “Желание”» будет повторяться Уильямсом, варьироваться в его творчестве, но ни одна из пьес не повторит совершенства «Трамвая “Желание”». Техника аналитической драмы, безупречность композиции, создание местного колорита, автопсихологизм и тончайше выписанный рисунок героини Уильямса открыли новые мотивы не только американской драме.

### Литература:

1. Уильямс Т. Мемуары [Электронный ресурс] // Библиотека электронной литературы в формате fb2. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A3/uiljyams-tennessi/memuari> (дата обращения 10.09.2021).
2. Уильямс Т. Желание и чернокожий массажист: Пьесы, рассказы, эссе / Сост. и пер. В. Денисов. – М.: Прогресс – Гамма, 1993.
3. Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. – М., 1959.
4. Фрумкин К. Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. – М. ; СПб.: Нестор-История, 2014.
5. Гаевский В. Теннесси Уильямс – драматург «без предрассудков» // Театр. – 1958. – № 4.
6. Глумова-Глухарёва Э. Западный театр сегодня. – М.: Искусство, 1966.
7. Современная зарубежная драма: сборник статей. – М.: Изд-во АН СССР, 1962.
8. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
9. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – М.: Интрада, 1999.
10. Ухтомский А. А. Доминанта. – СПб.: Питер, 2002.
11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970.
12. Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в классической филологии. – М., 1979.

13. Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М., 1964.
14. Соколова К. Нью-Орлеан: Гид GQ по затонувшей столице джаза [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gq.ru/travels/nyu-orlean-gid-gq-po-zatonuvshej-stolice-dzhaza> (дата обращения – 10.12.2021).
15. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – Л.: Сов. писатель (Ленингр. отд-ние), 1979.

*Д. В. Мотин,  
аспирант, Институт Современного Искусства, Москва*

**ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ПОВЕДЕНИЯ  
БЛАНШ ДЮБУА В ПЬЕСЕ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА  
«ТРАМВАЙ “ЖЕЛАНИЕ”»**

**Аннотация:** Теннесси Уильямс – выдающийся американский драматург и прозаик, автор пьес «Трамвай “Желание”», «Стеклянный зверинец», «Орфей спускается в ад» и множества других, лауреат Пулицеровской премии – стал для американской драматургии своеобразным символом Глубокого Юга. Судьба выдающегося американского драматурга была наполнена трагическими событиями, которые он не смог пережить до конца жизни, драматургия помогла справиться писателю с внутренними переживаниями и болью: написание пьесы для Уильямса служило неким самостоятельным психоанализом. В статье рассматривается влияние фрейдизма на модернистскую литературу XX века на примере пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”», исследуются иррациональные мотивы в поведении Бланш Дюбуа. Делается вывод о том, что обращение к идеям З. Фрейда, стремление отделить человека от социальной среды, объяснить его поступки, ошибки, недостатки особенностями человеческой природы и универсальным характером работы человеческой психики, начали новый этап в развитии литературы и драматургии XX века.

**Ключевые слова:** Теннесси Уильямс, «Трамвай “Желание”», американская драматургия, модернизм, психоанализ, фрейдизм.

**D. V. Motin,**  
Postgraduate student,  
Institute of Contemporary Art, Moscow

**IRRATIONAL MOTIVES IN THE BEHAVIOR  
OF THE BLANCHE DUBOIS CHARACTER IN THE PLAY  
BY TENNESSEE WILLIAMS “STREETCAR NAMED DESIRE”**

**Abstract:** Tennessee Williams – an outstanding American playwright and novelist, author of the plays “Streetcar Named Desire”, “The Glass

Menagerie”, “Orpheus Descending” and many others, winner of the Pulitzer Prize – has become a kind of symbol of the Deep South in American drama. The fate of the outstanding American playwright was marked with tragic events that he could not cope with until the end of his life. Creating his world by dramaturgy helped the writer to live with inner traumatic feelings and pain: every time writing a play for Williams served as a kind of his personal auto-psychoanalysis. The article examines the influence of Freudianism on the modernist literature of the XX-th century on the example of the play by Tennessee Williams “Streetcar Named Desire”, also exploring irrational motives in the behavior of Blanche Dubois. It is concluded that the appeal to the ideas of Z. Freud, the desire to separate a person from the social environment, to explain his actions, mistakes, shortcomings by the peculiarities of human nature and the universal nature of the work of the human psyche, began a new stage in the development of the art of dramaturgy in the XX-th century.

**Keywords:** Tennessee Williams, “Streetcar Named Desire”, American drama, modernism, psychoanalysis, Freudianism.

Главная героиня пьесы «Трамвай “Желание”» Бланш Дюбуа, отпрыск богатого, но пережившего закат семейства южных плантаторов, не смогла адаптироваться под новые жизненные обстоятельства и пережить трагические события прошлого. Именно изменяющаяся реальность, банкротство семьи, потеря усадьбы «Мечта», самоубийство мужа, многочисленные беспорядочные связи привели главную героиню к трагедии. С такими трудностями сталкиваются люди по всему миру и в наши дни – после военных действий, прошедших кризисов и эпидемий и т. д., поэтому пьеса так актуальна и пользуется популярностью на сценах всего мира.

За десятилетия Теннесси Уильямс не только стал популярным писателем за рубежом, но и в России стал «национальным» драматургом, а театральные постановки пьесы «Трамвай “Желание”» ставятся по всей стране. Тем не менее нет ни одной более или менее замечательной Бланш Дюбуа. «Какой же русский не хочет поставить (или сыграть) Уильямса?! И ставят, и играют... Но вот какая странность: выдающийся Гамлет, мощный Калигула, незабываемая мамаша Кураж или потрясающий Войцек хотя бы изредка, но все же появляются. При этом какие бы режиссеры ни ставили, какие бы актеры ни играли, нет ни одной более или менее замеча-



тельной Бланш Дюбуа! И среди множества постановок нет ни одной значительной, вошедшей в историю русского театра второй половины XX века. “Трамвай *Желание*” А. Гончарова, “Лето и дым” А. Эфроса, “Татуированная роза” Л. Додина и “Стеклянный зверинец” Г. Яновской – эти лучшие спектакли все-таки не открыли “русского” Уильямса. Традиция постановок Уильямса так и не сложилась до сегодняшнего дня, но зато закрепились “штампы” и “приемы”, которые не меняются десятилетиями» [1].

Зачастую пьесу «Трамвай “Желание”» ставят в жанре социальной драмы о семейных проблемах. Вот выдержка из рецензии на спектакль Михаила Бычкова 2005 года: «С первых же сцен спектакля стало очевидно, что предстоит увидеть уже знакомую историю про то, как “звероподобный герой” выживает “страдающую, наделенную тонкой духовностью” героиню» [1]. «Тонкую духовность» наш театр словно бы унаследовал от Чехова (от Раневской, которая тоже, как и Бланш Дюбуа, теряет имение) – с Чеховым у Уильямса действительно можно обнаружить общее. Однако проблемы героини Уильямса находятся значительно глубже, чем у чеховской Раневской, они лежат не в социально-психологической плоскости, но в подсознании. А это совсем другое понимание человека. Подсознание руководит человеком, оно часто обнаруживает скрытые желания, которые может не до конца осознавать сам человек. Поэтому он хотя бы отчасти иррационален. Им управляют травмы прошлого и глубоко спрятанные комплексы. Иррациональные поступки Бланш Дюбуа напрямую связаны с ее психологически травмирующим прошлым.

Теннесси Уильямс, как и многие другие авторы XX века, писал свои работы на фоне открытия Зигмундом Фрейдом психоанализа и бессознательного, когда фрейдизм напрямую влиял на модернистскую литературу и драматургию XX века, и это необходимо учитывать во время работы с произведениями американского драматурга.

Открытия фрейдизма на рубеже XIX и XX веков в области бессознательного сильно повлияло на искусство Запада, в том числе и на литературу. Многие представители искусства не могли знать глубоко учение З. Фрейда, однако сама атмосфера научно-теоретических дискуссий, проходивших вокруг психоанализа на протяжении всей первой половины XX столетия в самых широких

интеллектуальных кругах, влияла даже на неосознаваемом уровне на творчество крупнейших мастеров искусства авангарда. «Крупнейшие представители авангарда, – отмечает В. В. Бычков, – часто вполне сознательно обращались к сфере бессознательного, стремясь именно ее вождения, интенции, образы довести тем или иным способом до прямого, обходящего контроль “цензуры” предсознания (Я), воплощения в своих произведениях» [2, с. 55].

Психоанализ стал популярным среди художественной интеллигенции: «Модернисты отказались от господствующего всеислия рационализма и взяли курс на достижение гармонии природного и идеального в человеке. Был выдвинут новый идеал человека, соблюдающего баланс разумного и инстинктивного, “дионисийский трагический человек”, обладающий к тому же “свободным умом”» [3, с. 1].

Австрийский врач-психиатр З. Фрейд опирался на философию антиинтеллектуализма (отрицание роли разума в жизни человека) и психологию бессознательного. Ученый полагал, что проникновение в мир инстинктов поможет объяснить поведение человека – в частности, что сексуальные импульсы в большой степени стимулируют поступки человека. Фрейд отделил психическую деятельность личности от внешнего мира и стремился представить законы современного общества и человеческих отношений универсальными. Психоанализ Фрейда базируется на трех основных положениях: бессознательное, учение о детской сексуальности, теория сновидений.

Бланш Дюбуа является представителем сломанного поколения американцев XX века. В первой половине XIX века в США аграрный рабовладельческий Юг и промышленный Север существовали как отдельные экономические регионы. Различия в экономике, социальной структуре, традициях и политических ценностях между Севером и Югом привели к гражданской войне, которая продлилась с 1861 по 1865 год. По итогам гражданской войны было на конституционном уровне запрещено рабство в США, по закону чернокожие были свободными, но их материальное положение оставалось прежним, правовое положение также не было равным с белыми. Так как на Юге традиционно доминировали плантаторы-рабовладельцы, отмена рабства привела к их исчезновению и, как следствие, к закату американского Юга.

Бланш – надломленная, заплутавшая в мире воспоминаний и фантазий обедневшая креольская аристократка, ищущая приюта – приезжает в Новый Орлеан к беременной сестре Стелле, живущей с мужем Стэнли в местных трущобах. Бланш сообщает сестре, что разорена, ушла с работы и жить ей негде и не на что. Стэнли, воплощение естественности и грубости, сразу невзлюбил её за пристрастие к алкоголю и неуместное кокетство. Вскоре у Бланш появляется поклонник и призрачная надежда на замужество, но Стэнли расстраивает помолвку. В финале психиатры забирают Бланш Дюбуа в психиатрическую лечебницу, Стелла, опустошенная судьбой сестры, сначала переживает за Бланш, но постепенно успокаивается в объятиях Стэнли.

Иррациональные мотивы в поведении главной героини прослеживаются на протяжении всей пьесы. Они проявляются в действиях, противоречащих логике, желанию обрести опору, тяге к саморазрушению и навязчивом стремлении к повторению. Иррациональное обычно противопоставляется рациональному как разумному, целесообразному, обоснованному. Фрейд писал, что именно бессознательное влияет на все действия и поступки: «Бессознательное, то есть “вытесненное”, вообще не оказывает никакого сопротивления попыткам лечения; на самом деле оно само стремится преодолеть оказываемое на него давление и либо вырваться в сознание, либо выразить себя в каком-то реальном действии» [5, с. 21].

Бланш Дюбуа в 16 лет влюбилась в юношу Алана, за которого в дальнейшем вышла замуж. В скором времени девушка разочаровалась в супруге: «Он оказался нервным, бесхарактерным и, совсем как-то не по-мужски, недотрогой... хотя по виду и не подумаешь – ничего женственного», – говорит героиня о своем муже. В один из дней девушка зашла в комнату, не постучавшись, и застала своего мужа с его давним другом в постели. Бланш сделала вид, что ничего не заметила, и они с мужем отправились в казино, но во время танца она при всем зале сказала: «А я видела. А я – знаю. Какая же ты мразь...». В тот же миг Алан выбежал из казино и застрелился. С тех пор каждый день героиня вспоминает тот вечер, винит себя за самоубийство мужа и за то, что не смогла ему помочь. Это событие сломало главную героиню: «И вот прожектор, освещавший целый мир, так же сразу и погас, и уже не было мне с тех пор в жизни света ярче, чем вот этот... от стеариновой свечки» [4, с.103].

Как писал Зигмунд Фрейд, именно после тяжелых потрясений развивается «травматический синдром»: «После тяжелых потрясений, например, после железнодорожных катастроф или иных подобных событий, угрожающих жизни, у людей часто развивается давно описанное состояние, называемое “травматическим синдромом” <...> напоминает истерию с выраженным ощущением субъективного страдания ближе к ипохондрии и меланхолии, а также проявляется общей слабостью и нарушением ментальных способностей» [5, с. 13]. Все эти проявления мы можем наблюдать в поведении главной героини.

Как вечное напоминание о вине, в голове Бланш Дюбуа постоянно звучит полька-варшавяночка, под которую в тот роковой вечер в последний раз они танцевали с мужем:

*Бланш. Ну вот... опять эта музыка!*

*Митч. Какая музыка?*

*Бланш. Да все та же! Полечка, которую играли, когда Алан... Погодите-ка! – сейчас, сейчас... А, вот и он... выстрел! После него она, как правило, умолкает. Да... вот и перестала. [4, с. 128].*

Навязчивые воспоминания прошлого являются ярким примером психической травмы: «Проявление навязчивого стремления к повторениям имеют в высшей степени инстинктивный характер. В случаях, когда это стремление вступает в противоречие с принципом удовольствия, оно приобретает демонический характер» [5, с. 45].

После самоубийства Алана Бланш Дюбуа мучилась чувством вины, беспорядочные связи с мужчинами не могли привести ее к успокоению и стабильности: «Да, я путалась с кем попало, и нет им числа. Мне все чудилось после смерти Алана... что теперь одни только ласки чужих, незнакомых, случайно встречаемых, которые пройдут мимо и все, – могут как-то утолить эту опустошенную душу... Пожалуй, со страху... Да-да, то был именно ужас, он-то и гнал меня, и я в панике металась от одного к другому, рыскала в поисках опоры – хоть какой-нибудь! – <...> где придется, с кем придется – что уж тут было собой дорожить!» [4, с. 133].

Страх гнал Бланш Дюбуа, но не давал душевного удовлетворения. Она искала расположения мужчин, которое заменяло ей

любовь. «Ведь ни твердости, ни особой самостоятельности за мной никогда не водилось. А слабым приходится искать расположения сильных, Стэлла. Их дело манить к себе, влечь... если больше нечем расплатиться... за ночь приюта» [там же, с. 81]. Когда она впервые появилась в доме сестры и встретила с ее мужем, она стала по инерции, бессознательно флиртовать с ним: «А, Стэнли! Вот и я прямо из ванны, надушилась, словно заново на свет родилась» [там же, с. 35], – и просила застегнуть на спине молнию, и Стэнли поддался ее скрытому желанию. После принятия ванны Бланш выходит в красном атласном халате и зовет его за портьеру, и пока муж сестры пытается справиться с молнией, спрашивает: «Как вы меня находите?» – на что Стэнли отвечает: «Что надо» [там же, с. 36]. Потом, в конце 10-й картины, Стэнли силой овладеет Бланш и заметит: «Мы назначили друг другу это свидание с первой же встречи». Несмотря на то, что в диалоге со Стеллой главная героиня нелестно отзывалась о муже сестры: «Ведет себя, как скотина, а повадки – зверя! Ест, как животное, ходит, как животное, изъясняется, как животное! Есть в нем даже что-то еще недочеловеческое» [там же, с. 73], – она все равно подчиняется необузданной, дикой силе Стэнли.

Еще в самом начале пьесы главная героиня не может смириться с постоянно меняющейся реальностью. Немногочисленными нарядами и украшениями, которые не были проданы и остались от былой обеспеченной аристократической жизни, Бланш создает видимость богатства для других людей и поддерживает эту иллюзию для самой себя. Она не принимает свое старение и всячески пытается его скрыть от других: например, встречи с Митчем назначает преимущественно на вечернее время, и влюбленные ни разу не встречаются при свете дня. Бланш Дюбуа в откровенном диалоге с Гарольдом Митчелом признается, что отрицает реальность и живет иллюзиями: «А я не признаю реализма. Я – за магию. Да, да, за магию! Я хочу нести ее людям. Заставлю их видеть факты не такими, как они есть. Да, я говорю неправду, не то, как есть, а как должно быть в жизни» [там же, с. 132].

На протяжении всей пьесы в поведении Бланш Дюбуа мы можем проследить также и иррациональное стремление героини к саморазрушению. Зигмунд Фрейд писал, что перед влечением к смерти стоит задача «перевести живую органическую материю в

безжизненное состояние» [5, с. 123]. В конце пьесы героиня делает решающий выбор между реальным миром и миром грез, выбирая второе. Бланш забирают психиатры в больницу для душевнобольных, и она идет за врачом послушно и доверчиво, словно слепая, а он – ее поводырь. Так героиня достигает финальной точки саморазрушения.

Обращение к идеям З. Фрейда, стремление отделить человека от социальной среды, объяснить его поступки, ошибки, недостатки особенностями человеческой природы и универсальным характером работы человеческой психики начали новый этап в развитии литературы и драматургии XX века. Автор перестал быть носителем абсолютной истины, стал показывать ее относительность, отказываясь от предложения читателю готовых концепций и предоставляя последнему делать собственные выводы.

### **Литература:**

1. Аминова В. Теннесси Уильямс за «железным занавесом» // Петербургский театральный журнал. – 2005. – № 4. – С. 68–73.
2. Шкуров Д. Л. Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры серебряного века (основные аспекты исследования) // Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки». – Вып. 4 (1). – С. 54–58.
3. Петрова Н. А. Отражение фрейдистских мотивов в произведениях зарубежных писателей-модернистов [Электронный ресурс] // Наука и образование ONLINE (Успехи науки – 2018). – URL: <https://student.eee-science.ru/listing/otrazhenie-frejdistskih-motivov-v-proizvedeniyah-zarubezhnyh-pisatelej-modernistov/> (дата обращения 07.12.2021).
4. Уильямс Т. Трамвай «Желание»: [пьесы : перевод с английского]. – М.: Издательство АСТ, 2019.
5. Фрейд З. Я и Оно : сборник. – М.: Издательство АСТ, 2020.

*И. В. Азеева,*  
кандидат культурологии, доцент,  
Ярославский государственный театральный институт,  
Ярославль

## **ДРАМАТУРГИЯ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА НА УЧЕБНОЙ СЦЕНЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

**Аннотация:** В статье раскрывается закономерность появления драматургии Теннесси Уильямса на учебной сцене русской театральной школы. Автор обращается к истории ярославской театральной школы, на учебной сцене которой в 80-е годы XX века в мастерской режиссера-педагога Вячеслава Сергеевича Шалимова появляются два ярких спектакля по пьесам Т. Уильямса – «Орфей спускается в ад» (1983) и «Лето и дым» (1987). В восприятии режиссера-педагога ярославской театральной школы Т. Уильямс – «наш современник», его драматургия вскрывает общечеловеческие проблемы. Процесс обучения в данной мастерской был подчинен не только задаче освоения коренных традиций русской театральной школы, но и формированию умений и навыков, необходимых для использования в актерской профессии в ближайшем будущем. Работа над пьесами Т. Уильямса в актерской мастерской В. С. Шалимова является педагогическим новаторством своего времени.

**Ключевые слова:** Теннесси Уильямс, драматургия, русская театральная школа, учебный спектакль, режиссер-педагог В. С. Шалимов, Ярославский государственный театральный институт.

*I. V. Azeeva,*  
Candidate of Culturology, Docent,  
Yaroslavl State Theatre Institute, Yaroslavl

## **DRAMA BY TENNESSEE WILLIAMS ON THE EDUCATIONAL STAGE OF THE THEATER SCHOOL**

**Abstract:** The article reveals drama by Tennessee Williams on the educational stage of Russian theater school as a naturally occurred phenomenon. The author addresses the history of Yaroslavl theater school of the 1980s, when the director and teacher Vyacheslav Sergeevich Shalimov

staged two bright performances based on T. Williams' plays “Orpheus Descending” (1983) and “Summer and Smoke” (1987). According to the perception of the director and teacher of Yaroslavl theater school, T. Williams is still “our contemporary”, his dramaturgy reveals universal problems. The training process in that group of students aimed at the task of mastering the fundamental traditions of Russian theater school, but also at the formation of skills and abilities necessary for the acting profession in the near future. The work on the plays by T. Williams in the group of students-actors trained by V. S. Shalimov was a pedagogical innovation of that time.

**Keywords:** Tennessee Williams, drama, Russian theater school, students' performance, director and teacher V. S. Shalimov, Yaroslavl State Theatre Institute.

В 80-е годы XX века, в первое десятилетие жизни ярославской высшей театральной школы, в репертуаре учебного театра дважды появлялись спектакли по пьесам американского драматурга Теннесси Уильямса: «Орфей спускает в ад» (1983) и «Лето и дым» (1987). И в том, и в другом случае режиссер-постановщик спектаклей Вячеслав Сергеевич Шалимов, в недавнем прошлом выпускник аспирантуры Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского (руководитель обучения – Андрей Александрович Гончаров, народный артист СССР, режиссер и театральный педагог). Обращение В. С. Шалимова к драматургии Уильямса не было случайным: в период своего обучения в ГИТИСе он имел возможность видеть на сцене Театра им. В. В. Маяковского спектакль «Трамвай “Желание”», поставленный А. А. Гончаровым еще в 1970 году. В это же время А. А. Гончаров репетирует в театре пьесу «Кошка на раскаленной крыше», премьера состоится в 1981 году. Можно с уверенностью утверждать, что режиссер-педагог А. А. Гончаров не мог не обращаться к драматургии Уильямса в ходе занятий со своими режиссерами-аспирантами. Об этом часто упоминал и сам В. С. Шалимов, вспоминая годы учебы у А. А. Гончарова.

Как известно, итогом процесса обучения актера в театральной школе является роль (или роли) в учебном спектакле, в ходе исполнения которой выпускнику необходимо продемонстрировать полученные профессиональные умения и навыки, раскрыть свой



актерский диапазон. В основе спектакля должен быть драматургический материал, позволяющий сделать это наиболее эффективно. Обращение в учебном процессе к драматургии Уильямса, тесно связанной с русской драматургической традицией, прежде всего – чеховской, дает возможность решить эту задачу. Однако в 80-е годы прошедшего века это не казалось столь же очевидным, как в настоящее время. Имя Уильямса в афише Учебного театра – скорее новость, а не ожидаемый драматургический материал. Даже включение пьес Уильямса в репертуар профессиональных театров в доперестроечную и собственно перестроечную эпохи имеет оттенок сенсационности, экспериментаторства. Спектакли зачастую ставились и воспринимались как явления «не нашей» действительности.

Работа над драматургией Уильямса в учебном процессе ярославской театральной школы не дань моде, не стремление к сенсационности звучания материала. Это желание творческо-педагогического коллектива актерской мастерской работать над современным материалом, восприятие Уильямса как своего современника, стремление вскрыть через тексты американского драматурга общечеловеческие проблемы, вступая в диалог с автором. Задача чрезвычайно сложная, поскольку она стояла перед молодым режиссером-педагогом и актерами-студентами, находящимися в процессе профессионального становления.

Приход пьес Уильямса в учебный процесс не всеми педагогами кафедры мастерства актера воспринимался как должное. Включению их в репертуар предшествовали дискуссии на кафедре, суть которых сводилась к неизбежному конфликту между русской театральной школой и драматургией Уильямса. В частности, большинство членов кафедры отрицательно отнеслись к идее постановки пьесы «Лето и дым». Однако процесс работы над этой пьесой и его итог (учебный спектакль) позволили председателю Государственной экзаменационной комиссии профессору О. Я. Ремезу сделать вывод о том, что «появление этой пьесы в учебном репертуаре данного курса оправдано»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Из протокола заседания Государственной экзаменационной комиссии по обсуждению дипломной работы студентов IV курса. 9 июня 1987 года (архив ФГБОУ ВО «Ярославский государственный театральный институт»).

Драматургический материал соприкасается с традициями той театральной школы, которая его использует. Ярославская актерская театральная школа формировалась в русле традиций Ярославского государственного академического драматического театра им. Ф. Г. Волкова. В основе этих традиций лежала «русская тема», тяготение к правдивому, достоверному сценическому отражению действительности, внимание к конкретной детали, обращение к нравственным проблемам, гражданское звучание темы, декларированное стремление следовать традициям творческого метода К. С. Станиславского. Многим педагогам кафедры драматургии Уильямса казалась далекой от этих традиций, но В. С. Шалимов, творческая личность которого формировалась в режиссерской мастерской А. А. Гончарова, полагал, что Уильямс не противоречит традициям русской театральной школы, и оказался прав.

В послесловии к пьесе «Кэмино Риэл» Уильямс определил роль печатного текста как «формулу, по которой строится спектакль»: «Текст пьесы – лишь тень ее, к тому же довольно нечеткая... То, что напечатано в книге – не более чем эскиз здания, которое либо еще не возведено, либо уже построено и снесено» [1, с. 249–250]. Это положение Уильямс реализует в своем творчестве, предоставляя разнообразные возможности воплощения своих пьес в сценическое действие. Уильямс относится к тем авторам, которые много и не без удовольствия говорят, пишут о своем творчестве (комментируют, делают замечания, углубляются в воспоминания). Большинство пьес Уильямса, в том числе «Орфей спускается в ад» и «Лето и дым», сопровождаются подробными и обстоятельными предисловиями и послесловиями, насыщены развернутыми ремарками, конкретизирующими действие. Пьесы Уильямса содержат подробную, разработанную самим драматургом, режиссерскую партитуру. Драматург делает многое для того, чтобы помочь построить спектакль по своей схеме, в том числе чтобы помочь глубоко понять своих персонажей. На различных этапах обучения актера такая драматургия – серьезный помощник.

Способность Уильямса сочетать в текстах «поэзию» и «прозу», стремление художественными, порой подчеркнуто поэтическими, порой грубо реалистическими средствами передавать психологическую глубину характеров, сосуществование этих характеров с образами-символами, внимание к формальной стороне спектак-

ля – все это, а также, как пишет сам Уильямс, «экспрессионизм и другая условная техника в драме преследуют одну-единственную цель – как можно ближе подойти к правде» [2, с. 70]. Все вышеперечисленное позволяет драматургии Уильямса занять место в репертуаре отечественной учебной сцены, традиционно устремленной к правдивому, достоверному изображению действительности.

Процесс обучения актера в ярославской театральной школе, как и в любой другой отечественной актерской школе, не замкнут исключительно на специальных дисциплинах (мастерство актера, сценическая речь, пластическое воспитание, вокал). В этот процесс активно включаются так называемые теоретические дисциплины (история театра, философия, психология и др.). В ходе работы над пьесой «Лето и дым» возникла необходимость обращения к психоаналитической концепции З. Фрейда. Драматургия Уильямса буквально потребовала подключения к репетиционному процессу психолога. На кафедре возникла дискуссия о роли психоаналитических мотивировок в драматургии Уильямса. Сегодня это не выглядит ни острой, ни малоизученной проблемой, но в середине 80-х все было совсем по-другому. В ходе дискуссии сформировались две точки зрения на эту проблему. С одной стороны, утверждать, что психоаналитическая теория Фрейда лежит в основе творческого метода Уильямса, было не совсем точно. «Психоаналитическая теория дает ему не столько метод, сколько материал» [3, с. 719], – говорили одни вслед за советским исследователем творчества Уильямса В. Неделиным. Можно согласиться с позицией В. Неделина и его сторонников на кафедре мастерства актера в Ярославле и в том аспекте, что от Фрейда у драматурга «излишне настойчивое и прямолинейное сопоставление кризисов личности с потрясениями, срывами и болезненными подавлениями в сфере психосексуальной», психоаналитическая теория привлекает Уильямса прежде всего тем, что «необычайно много дает воображению, своим глубоким драматизмом, мощной образностью». Уильямс редко точно следует схемам психоанализа и видит в нем «не столько науку, сколько откровение» [там же, с. 719–720]. Но именно это «откровение» и позволяло сторонникам другой точки зрения утверждать, что метод психоанализа интуитивно ложится в основу творческого метода Уильямса. Чаще всего в качестве доказательства приводились особенности построения монологов в текстах драматурга. Монолог служит

не для того, чтобы проанализировать прошедшее, высказать свое отношение к происходящему или решить, как действовать дальше. Монолог героя Уильямса – это стремление понять, кто есть «Я». Часто монолог служит для того, чтобы с помощью самоанализа себя врачевать. Кстати, не таким ли монологом являются и знаменитые «Мемуары» [4] Уильямса?

При анализе особенностей творческого метода Уильямса необходимо было иметь в виду и то, что психоаналитические мотивы в его драматургии имеют отношение не только к учению З. Фрейда. Классический психоанализ обошел вниманием вопросы о том, как человек должен жить и что он должен делать. Уильямсу постановка таких вопросов присуща. В таких случаях ему становится близка и философия неофрейдизма [5], поскольку она ставит перед собой задачу восполнить отмеченный пробел в классическом психоанализе. Неофрейдизм близок Уильямсу и тем, что выдвигает программу преобразования общества путем критического самопознания личности. Причем неофрейдистская программа совершенствования общества в плане его гуманизации направлена на изменение ценностных установок личности и не затрагивает социальных основ общества. И здесь она во многом совпадает со взглядами Уильямса. И еще одна сближающая черта: неврозы личности и разорванность сознания, характерные для уильямсовских героев, неофрейдисты ставят в непосредственную связь с проблемами морали.

Работать над таким материалом студентам было очень сложно. В период работы над спектаклем «Лето и дым» специальная литература по проблемам психоанализа была малодоступна, часто она отличалась определенной тенденциозностью. Работа с психологом в данном случае была просто необходима. Одной из целей его приглашения была необходимость избежать дилетантизма, псевдонаучности. Важной была помощь психолога в преодолении личных комплексов молодых актеров, которые вступают в сложные отношения с материалом пьесы, или же бывают вызваны этим материалом. В работе с актером, обладающим тем или иным комплексом, препятствующим успешной работе над ролью, задача психолога понималась как доведение комплекса до сознания актера, а через это – избавление от него. Память ощущения в себе комплекса неполноценности оказалась очень нужна актрисе, исполняющей роль Альмы, в психике которой комплекс неполноценности играет

большую роль. Работа актрисы с психологом строилась на попытках вспомнить в себе ощущение комплекса неполноценности, ущербности, который когда-то был присущ этой девушке, и постараться проявить эти личные ощущения в обрисовке своей сценической героини.

Такая работа принесла заметную пользу выпускникам середины 80-х. Став профессиональными актерами в конце 80-х, они получили значительно больший выбор драматургического материала, содержащего психоаналитические мотивировки. Работа в таких спектаклях уже не была для них первым шагом в познании нового. Их встреча в профессиональном театре с драматургией, близкой по своей форме и содержанию драматургии Уильямса, была подготовлена на стадии обучения в театральной школе.

«Лето и дым» – пьеса, которую редко определяют как большую творческую удачу Уильямса. «Символы требуют необычайно осторожного обращения, – констатирует М. Коренева в статье «Страсти по Теннесси Уильямсу», – малейший нажим, излишнее акцентирование – и пьеса приобретает искусственный, надуманный характер» [6, с. 124]. Исследователь упрекает драматурга в том, что и обрисовка внутреннего облика персонажей, и действие подчинены механической схеме. Схематизм ведет к художественной неубедительности пьесы. Самой главной причиной неудачи, по мнению М. Кореновой, является бедность идеи, положенной в основу пьесы, которая заключается в стремлении разрешить дилемму: духовное или физическое начало первостепенно в любви?

Спектакль В. С. Шалимова вступает в полемику с таким прочтением пьесы. Что касается символов, которые «требуют необычайно осторожного обращения», то в этом спектакле на первый план выходит не соединение конкретно-бытового и символического планов, а возможность использования психоаналитических мотивировок в истолковании поступков героев, в развитии действия. Символы в спектакле Шалимова и служат выявлению психоаналитических мотивировок. Ангел Вечность и анатомическая схема человека присутствуют на сцене на протяжении всего спектакля. Но ни тот, ни другой символ не выходят на первый план. Они лишь акцентируются по ходу развития действия, органично включаются в ткань спектакля, не подавляя реальность, а содействуя ее раскрытию. Прием, вполне соответствующий особенностям поэтики Уильямса.

Поставленную драматургом проблему однозначно решить невозможно. Так ли уж безысходна судьба главных героев, Альмы и Джона? В спектакле Альма (Светлана Свибильская) и Джон (Феликс Амирбекян) «обменялись» своими убеждениями, но это не означает, что в финале они поменялись местами. Оставшись с тем, что еще недавно составляло единственную суть их существования (Альма – со своим ангелом, Джон – с анатомической схемой человека), каждый из героев наконец приобрел то, чего ему не хватало: в душе Джона нашлось место для ангела, Альме же этот ангел больше не мешает «взять то, что нужно позарез». Поворот финала, окрашенный иронией, несет не ощущение безысходности, а легкую и светлую грусть несостоявшейся, но такой возможной при другом раскладе событий любви. «Лето и дым» – пьеса 1948 года, и говорить о разьединении духа и материи в мировоззрении Уильямса еще рано. И в отношении дальнейшего творчества драматурга так однозначно ставить эту проблему тоже нельзя, несмотря на то, что бытует распространенное мнение, что в 60–70-е годы душа в творчестве Уильямса все-таки терпит поражение. Душа мучительно страдает, ищет свою дорогу, годами не может выйти из тупика. Но по-другому и быть не может в мире, который, по мнению Уильямса, «почти сошел с ума» [7, с. 29]. Абсолютно безысходным творчество Уильямса назвать было бы тоже не совсем верно. Да и сам Уильямс был убежден, что у него есть позитивный посыл – «вопиющая необходимость совершения огромной человеческой попытки узнать себя и друг друга намного глубже, чем знаем сейчас» [там же]. Без заключения союза между душой и материей попытка обречена на неуспех.

Пьеса «Орфей спускается в ад» в настоящее время все чаще появляется на театральной сцене. Во многом это объясняется острой актуальностью темы жестокости, заявленной в ней Уильямсом: «Первые мои четыре пьесы <...> были насыщены жестокостью, а то еще и чем похуже. Первая моя пьеса, поставленная профессиональным театром <...> – “Битва ангелов”, и уж в ней жестокости было столько, сколько вообще мыслимо показать на сцене», – заявляет Уильямс [8, с. 246]. После неоднократной переработки «Битва ангелов» становится пьесой «Орфей спускается в ад». Жестокость в драматургии Уильямса – не только явление социальное: она заложена в природе человека. Ища нравственное оправдание циклу сво-

их пьес о жестокости, Уильямс апеллирует к Аристотелю: «Если есть хоть крупица истины в аристотелевской идее катарсиса, очищения от жестокости путем поэтического ее изображения на сцене, тогда, быть может, цикл моих пьес о жестокости имеет некое нравственное оправдание» [там же, с. 248].

Спектакль Шалимова не влечет за собой катарсис в зрительном зале. Не потому, что режиссер неточно следует драматургии Уильямса, а потому, что другое в спектакле захватывает зрителя больше. «Очищение от жестокости путем поэтического ее изображения на сцене» подменяется «романтикой стоицизма», и на первый план выходят герои, вынужденные жить по бытующим здесь жестоким законам, сознающие свою обреченность и все же остающиеся верными себе, стремящиеся реализоваться как личности. И место катарсиса в душах зрителей занимает острое сопереживание. Режиссер и актеры убеждают зрителя в неизбежности трагического финала. И логика, с которой это делается – жесткая и жестокая. Жестокость – обычное явление в мире Уильямса. Мало того, оно неотделимо от самого драматурга: «Я представитель человечества, и потому, когда я критикую людей за их отношения к своим собратьям, то тем самым, бесспорно, критикую себя: ведь в противном случае это означало бы, что я не причисляю себя к роду человеческому, ставлю себя над ним. А это не так. По правде говоря, я умею показать на сцене только те человеческие слабости, которые знаю за собой. Таких слабостей и всевозможных проявлений жестокости я показал довольно много, – стало быть, есть они и во мне» [там же, с. 247].

Жестокую пьесу написал мягкий, мечтательный романтик, обладающий поэтическим воображением, способный создавать яркие символы. Сосуществование жестокой действительности и поэтической интерпретации действительности пронизывало этот спектакль. В финале, несмотря на трагические события, победу одерживает не Джейб Торренс, не его помощники во главе с шерифом Толбетом. Финальная мизансцена решена так, что позволяет толковать финал как открытый. Нет погони за Вэлом, есть только выстрел Торренса, который в одинаковой мере поражает Вэла и Лэйд. Режиссер выдвигает фигуры этих героев в белом на первый план, а Джейб Торренс, черная, лишенная сил и динамики фигура, застывает на заднем плане. И Вэла, и Лейди в финале переполняет

не трагедия несвоевременного ухода, а чувство свершившегося события, связанного только с ними. Затравленные, лишённые возможности жить так, как им нравится, как они считают необходимым, они оказались перед осознанием того, что их судьба свершилась. Судьба Вэла в том, что он явился Орфеем в ад и оказался спасителем своей Эвридики. Судьба Лейди в том, что она оказалась той смоковницей, которая выиграла битву со смертью и зазеленела. Актеры (Людмила Дюженова, Александр Масин) в полной мере реализуют ремарку драматурга: «Оба полны теперь какого-то странного, почти торжественного достоинства. Она поворачивается к нему, смущенно улыбаясь, как улыбаются обычно, не сумев как следует выразить словами то, что хотели сказать. Он смотрит на нее пристальным, серьезным взглядом» [2, с. 488]. Режиссер обращается с финалом пьесы довольно смело, исключая из своего спектакля не только сцену преследования Вэла, но и финальную сцену с Кэрол, в которой она принимает из рук чернокожего колдуна куртку из змеиной кожи, символ непокорности и свободы. Эпилог, который являет собой эта сцена, режиссеру не нужен. Каждый зритель выстроит в своем сознании свой эпилог.

Вспоминая в настоящее время этот спектакль, поставленный около тридцати лет назад, ловишь себя на мысли, что и сегодня его смыслы звучат актуально, а сценическая форма выглядит вполне современной.

Работа над спектаклями «Орфей спускается в ад» и «Лето и дым» показала, что уровень профессиональной подготовки актеров, занятых в этих спектаклях, должен быть достаточно высок. Студенты-выпускники демонстрировали внутреннюю свободу, острую восприимчивость материала, чувство ансамбля, умение раскрывать образ через его психологию, через правду актерского самочувствия, способность точно следовать и задаче, поставленной режиссером-педагогом, и сложному драматургическому материалу, на то время – новому. Сложный материал, который представляет собой драматургия Уильямса, стал хорошей профессиональной школой, плоды которой служили и служат выпускникам в работе на профессиональной сцене. Опыт работы над драматургией Уильямса показал, что этот материал не противоречит традициям русской театральной школы, он близок ей и способствует ее обогащению, открывает возможности эволюции.



Спектакли «Орфей спускается в ад» и «Лето и дым» – яркие страницы истории учебной сцены Ярославского государственного театрального института. Работа над пьесами Уильямса в актерской мастерской В. С. Шалимова является педагогическим новаторством своего времени. В том, что сегодня драматургия Уильямса заняла свое место в учебном материале театральных школ России, есть и заслуга режиссера-педагога В. С. Шалимова.

### **Литература:**

1. Уильямс Т. Послесловие к пьесе «Кэмино Риэл» // Уильямс Т. Римская весна миссис Стоун. Рассказы. Эссе. – М.: Художественная литература, 1978. – С. 249–250.
2. Уильямс Т. «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес. – М.: Искусство, 1967. – 723 с.
3. Неделин В. Дорога жизни в драматургии Теннесси Уильямса // «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес. – М.: Искусство, 1967. – С. 676–722.
4. Уильямс Т. Мемуары. – М.: Авантитул: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 356 с.
5. Лейбин В. М. Психоанализ и философия неофрейдизма. – М.: Политиздат, 1977. – 246 с.
6. Коренева М. Страсти по Теннесси Уильямсу // Проблемы литературы США. XX век. – М.: Наука, 1970. – С. 106–140.
7. Уильямс Т. Мир, в котором я живу (автоинтервью) // Театральная жизнь. – 1991. – № 1. – С. 28–30.
8. Уильямс Т. Предисловие к пьесе «Сладкоголосая птица юности» // Уильямс Т. Римская весна миссис Стоун. Рассказы. Эссе. – М.: Художественная литература, 1978. – 251 с.

**И. В. Кузнецов,**  
доктор филологических наук, доцент,  
Новосибирский государственный театральный институт,  
Новосибирск

### **АКЦЕНТЫ ИНТЕРТЕКСТА В «БАГРОВОМ ОСТРОВЕ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА**

**Аннотация:** В статье исследуется цитатная сторона устройства пьесы Михаила Булгакова «Багровый остров». Ряд цитат пародийно указывает на штампы советского агиттеатра 1920-х годов, по большей части связанные с деятельностью Всеволода Мейерхольда. Другой источник аллюзий – пьеса Владимира Маяковского «Мистерия-буфф». Еще одна аллюзия связывает пьесу с собственной биографией писателя, знакомого с художественным приспособленчеством. Наконец, в текст вплетены реминисценции комедии «Горе от ума». Используемый Булгаковым в «Багровом острове» прием «театр в театре» позволяет провести идею метатеатральности, тотальной относительности современных общественных и художественных коллизий.

**Ключевые слова:** Михаил Булгаков, «Багровый остров», интертекст, Всеволод Мейерхольд, Владимир Маяковский, Грибоедов, «Горе от ума», метатеатральность.

**I. V. Kuznetsov,**  
*Doctor of Philology, Docent,*  
*Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk*

### **INTERTEXT ACCENTS IN MIKHAIL BULGAKOV'S “CRIMSON ISLAND”**

**Abstract:** The article examines the function of the quotations in the poetics of Mikhail Bulgakov's play “Crimson Island”. A number of quotes parodically point to the cliches of the Soviet propaganda theater of the 1920s, mostly related to the creating activities of Vsevolod Meyerhold. Another source of allusions is Vladimir Mayakovsky's play “Mystery-Buff”. One more layer of quotes connects the play with the writer's own biography, namely, his own timeserving. Finally, the text is interwoven

with reminiscences of the Alexander Griboyedov's comedy "Woe from Wit". The "theater within the theater" technique used by Bulgakov in "Crimson Island" allows him to carry out the idea of metatheatricality, the total relativity of modern social and artistic collisions.

**Keywords:** Mikhail Bulgakov, "Crimson Island", intertext, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Griboyedov, "Woe from wit", metatheatricality.

Пьеса «Багровый остров» занимает промежуточное положение в творчестве Михаила Булгакова. В составе его произведений можно выделить две большие группы. Первая – это произведения о революции, о гражданской войне и белом движении, о новом быте. Несмотря на все чаще используемый в них элемент фантастики, они сохраняли реалистическую связь с формами действительности. Вторая группа – произведения историко-литературного характера: пьесы о Мольере, о Гоголе, о Пушкине. На этом фоне гротескный памфлет «Багровый остров», выдержанный в подчеркнуто плакатной стилистике, стоит особняком.

Особенность этой пьесы становится более понятной, если мы примем во внимание, что она создавалась Булгаковым как реплика в художественном и идеологическом дискурсе современности. В частности и в особенности пьеса откликнулась на те явления, которые непосредственно задевали самого писателя: это утверждение «левой» эстетики, захватившей в том числе и театр и сделавшейся камнем преткновения на творческом пути Булгакова-драматурга. «Драматург, доведенный до отчаяния несправедливой критикой, решил ответить своим недругам тем оружием, которым он владел лучше всего <...> драматургическим памфлетом» [1, с. 6].

В связи с таким социокультурным позиционированием в пьесе закономерно силен цитатный план, отсылающий к знаковым фактам художественной жизни 1920-х годов. Обратим внимание на эту интертекстуальную составляющую пьесы и постараемся выделить в ней доминанты, организующие смысловой подтекст. Это важно в перспективе возможных постановок пьесы, которых существует не так уж много.

Прежде всего отметим специфическую конструкцию произведения – это «пьеса в пьесе», параллельно развивающая две сюжетные линии. Рамочная линия – это ситуация репетиции и одно-

временной постановки спектакля, основная – сюжет пьесы, которая в этих условиях ставится. Репетиция-постановка «Багрового острова» совершается в авральных условиях, потому что пьесу нужно сегодня же утвердить в репертуаре, и в театр уже пожаловал чиновник Савва Лукич. Сама же пьеса написана так, что ее персонажи обладают символическим и типологическим соответствием с труппой и администрацией театра, а один из них, авантюрист Кири-Куки, концентрирует образ автора пьесы Дымогацкого.

Такой прием уже у современников вызывал небезосновательные параллели с творчеством Луиджи Пиранделло, с его пьесой «Шесть персонажей в поисках автора», написанной всего несколько лет назад (1921). Анатолий Смелянский пишет: «В архиве Булгакова сохранился перевод статьи из немецкой газеты “Deutsche Allgemeine Zeitung” от 5 января 1928 года. Зарубежный обозреватель московской театральной жизни пытается сопоставить пьесу и спектакль с театральными и драматургическими идеями Пиранделло (мотив “театра в театре”). Он определяет “Багровый остров” как драматическое каприччио, неразрывно связанное с атмосферой жизни» [2, с. 590]. «Жизнь есть театр, и не только в приземленно-обиходном смысле, но и в смысле метафизическом» [3, с. 51], – комментирует это положение дел Александр Кораблев.

Однако для Булгакова обращение к мотиву «театра в театре» имело несколько иной смысл. Этот мотив, во-первых, не принадлежит одному лишь Пиранделло, а использовался еще Шекспиром и Корнелем. Во-вторых, в «Багровом острове» задачей Булгакова являлась не столько метатеатральность, сколько сатира. Метатеатральный смысл приема «театр в театре» Булгаков специально задействует несколько лет спустя в переводе пьесы Мольера «Полумный Журден» (1932). Здесь же смысл его в том, что сквозь персонажей кустарной пьесы Дымогацкого отчетливо просвечивают реальные фигуры современников, и некоторые из них – узнаваемы.

«Известно, что пародлируемым планом памфлета стали многие знаменитые спектакли и пьесы той поры» [2, с. 591], – пишет Анатолий Смелянский. Это так, но следует уточнить, что эти знаменитые спектакли и пьесы в основном были связаны с театром Мейерхольда. К Мейерхольду и его деятельности Булгаков испытывал стойкую антипатию, до того сильную, что в повести «Роковые яйца» (1925) в порыве критики позволил себе даже «похоро-

нить» актуального тогда режиссера. Там он упомянул «Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского “Бориса Годунова”, когда обрушились трапеции с голыми боярами». А до этого, в 1923 году, в «Биомеханической главе» сборника фельетонов «Столица в блокноте», Булгаков недобро раскритиковал деятельность режиссера, пожелав ему умереть и воскреснуть в XXI веке, когда его футуристическая деятельность наконец совпадет со временем.

Сатира Булгакова направлялась в сторону жанра «агитспектакля», в котором Мейерхольд много работал в 1920-е годы. «Пародийный заряд “Багрового острова” имел несколько литературных и театральных мишеней. Прямым объектом булгаковской сатиры стал спектакль по пьесе Сергея Третьякова “Рычи, Китай!”», поставленный тогда же с большим размахом в Государственном театре имени Мейерхольда» [4, с. 19], – пишет Александр Нинов. Кроме того, предметом сатиры была «довольно бесцеремонная театральная переработка романа Ильи Эренбурга “Трест Д. Е.” в политобозрение “Д. Е.” (“Даешь Европу!”), смонтированное драматургом Михаилом Подгаецким» [4, с. 20] и также поставленное у Мейерхольда. К этому следует добавить, что «в сюжете “Багрового острова” были использованы также характерные штампы ультраревolutionных спектаклей, которые в середине 1920-х годов шли на сцене Малого театра. В их числе “Лево руля” по пьесе Владимира Билль-Белоцерковского, “Иван Козырь и Татьяна Русских” по пьесе Дмитрия Смолина и др. <...> Булгаков спародировал в “Багровом острове” сценические приемы “агитационно-политического” театра» [там же]. В целом «памфлет собрал своего рода хрестоматию штампов “революционной” драмы, которые к концу двадцатых годов были очевидны для многих современников Булгакова» [1, с. 10].

Однако театр Мейерхольда в этом ряду оставался наиболее заметным явлением. Проект «Багрового острова» возник в начале 1926 года, когда Булгаков заключил договор на постановку пьесы с Камерным театром Александра Таирова. Согласование постановки с Главным репертуарным комитетом продолжалось до 1928 года, в конце которого состоялась премьера. К этому времени обстановка в театральном мире существенно не изменилась. «К октябрьской годовщине в театре Мейерхольда заново был поставлен спектакль “Земля дыбом”. Осенью 1928 года продолжали идти на сцене

“Д. Е.” и “Рычи, Китай!” в ГосТИМе, “Лево руля” – в Малом театре, “Шторм” – в Театре имени МГСПС и другие спектакли последних двух-трех лет, мотивы которых Булгаков отчасти пародировал в “Багровом острове”. Драматургический памфлет в Камерном театре, рассчитанный на узнаваемость, должен был задеть в театральном мире многих, если не всех» [5, с. 176].

И вновь мы повторим, что главной мишенью сатиры «Багрового острова», причем не только как пьесы, но и как постановки, оставался Мейерхольд. Это видно по тому, как организована сценография спектакля. «Военный корабль, построенный Вадимом Рындиным, <...> откровенно пародировал конструкцию знаменитого спектакля мейерхольдовского театра по пьесе Сергея Третьякова «Рычи, Китай!». Таиров не скрывал, что пародия “Багрового острова” нацелена против эклектичного совмещения “конструктивизма” с “натурализмом”. Признанным отцом русского театрального конструктивизма был Мейерхольд. <...> В середине 1920-х годов стиль постановок Мейерхольда менялся, эволюционировал и <...> бутафорская “театральная вещь” заменялась “натуральным военным инвентарем”. <...> Декорационное оформление “Багрового острова”, осуществленное Вадимом Рындиным, несомненно, подчеркивало комические эффекты сочетания театрального “конструктивизма” с “натурализмом”» [5, с. 178].

Продолжая углубляться в коллизию «Булгаков – Мейерхольд» и то, как она отразилась в «Багровом острове», мы неизбежно приходим к фигуре Владимира Маяковского – наиболее талантливого автора из тех, кто сотрудничал с Мейерхольдом. С ноября 1918 года в постановке Мейерхольда шла «Мистерия-буфф» Маяковского, которую сам поэт обозначил на афише как «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». Как видно из этого обозначения, поэт усматривал в своем творении жанровый синкретизм, существующий уже на уровне замысла. С одной стороны, этот синкретизм обеспечил самую органичную платформу для возникновения в 1920-е годы агиттеатра. С другой стороны, он как нельзя лучше передавал дух времени, который высокая литература в себя приняла. И это в первую очередь касается творчества Булгакова. Мирон Петровский, возможно, с некоторым преувеличением, декларировал: «Созданное Маяковским оксюморонное название “Мистерия-буфф” – самое точное обозначение типологических осо-

бенностей не одних лишь пьес Булгакова, но всех его произведений, всего творчества» [6, с. 372]. И далее: «В пьесе Дымогацкого находим прямые сюжетные и текстуальные совпадения с Маяковским <...> с “Мистерией-буфф”» [6, с. 383]. Эту пьесу Булгаков увидел уже во второй редакции, когда в 1921 году переехал в Москву. Постановку осуществил тот же Мейерхольд в сотрудничестве с Валерием Бебутовым в Театре РСФСР Первом.

Нам представляется, что в отношении к «Мистерии-буфф» у Булгакова сложилось некое амбивалентное притяжение-отталкивание. Исследователь прав, когда говорит о том, что буффонный жанровый синкретизм органично пронизывает творчество самого Булгакова: его элементы присутствуют и в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце», особенно в первой, и в «Адаме и Еве», и в итоге – в романе «Мастер и Маргарита». Мистерияльна была сама природа происходящего в России во втором-третьем десятилетиях XX века. А эстетическое сознание воспринимало эти процессы через призму одновременно нескольких художественных модальностей: героика, трагедия, сатира [см. 7, с. 153–169], потому что какой-то одной модальностью они не исчерпывались. Отсюда, естественно, происходил жанровый полифонизм, жанровый синкретизм.

Но на уровне художественной концепции эстетика «Мистерии-буфф» была для Булгакова скорее предметом отталкивания. То же самое можно сказать и в целом о творчестве Маяковского, и о самой его личности. Булгаков и Маяковский не были открытыми врагами, хотя последний не раз иронически проходил по адресу первого, а в пьесе «Клоп» даже записал Булгакова в «Словарь умерших слов». Но, по свидетельству современников, два писателя встречались иногда за бильярдным столом и обращались взаимно уважительно. Однако социальная и эстетическая дистанция при всем том оставалась непреодолимой. Можно сказать, что оба не без некоторой ревности наблюдали за творчеством друг друга, сознавая его масштаб и степень отличия от собственного. При этом резонанс возникал, и история с «Багровым островом» – очевидное тому свидетельство.

Дело в том, что не только Булгаков ответил своей пьесой на «Мистерию-буфф» Маяковского и порожденную ею театральную эстетику. Маяковский, в свою очередь, тоже отозвался на «Багро-

вый остров» пьесой «Баня». Мирон Петровский отмечает: «Не приходится сомневаться в том, что Маяковский видел “Багровый остров” на сцене Камерного театра <...>. Подобно тому, как Булгаков на “Мистерию-буфф” отвечал “Багровым островом”, Маяковский на “Багровый остров” отвечал “Баней”. Оба произведения – “пьесы в пьесе”, причем в обоих случаях персонаж “рамочной” пьесы по должности призван судить о “вставной”. <...> Выполняя руководящие указания, режиссеры – персонажи “Багрового острова” и “Бани” – прибегают к скоропалительным импровизациям, лишь бы любой ценой угодить начальству и выпустить спектакль. <...> Сюжетное и стилистическое сходство этих импровизаций представляется очевидным» [6, с. 385]. Разница связана с тем, что в «Багровом острове» чиновник требует придать пьесе революционный пафос, а в «Бане», напротив, насытить ее мещанским эстетизмом: «Сделайте нам красиво!»

И здесь, в этом сопоставлении, становится виден глубинный посыл, который выходит за рамки левой или правой эстетики и касается социокультурной ситуации 1920-х годов, одинаково невыносимой для всех участников театральной жизни. Это крепнущая диктатура невежественной бюрократии, произвольно распоряжающейся судьбой постановок. «Сатира “Багрового острова” преследовала не театр как таковой и даже не лицедеев, готовых играть что угодно, а те внешние, чуждые театру силы, которые мешали ему в настоящем и грозили упадком в будущем» [5, с. 182]. То, как Маяковский быстро и солидарно отозвался «Баней» на «Багровый остров», свидетельствует о насущном характере проблемы.

Такое понимание проблематики позволяет усматривать в пьесе Булгакова еще один подтекст, личного свойства. Собственная творческая судьба также сделалась здесь предметом рефлексии драматурга. Этот подтекст становится очевиден, когда в финале «Багрового острова» автор поставленной под угрозу пьесы Дымогацкий в иступлении кричит, что ему на холодном чердаке есть нечего, а директор театра между тем вспоминает писателя, который на днях приносил ему пьесу «Дни Турбиных». Жизненная ситуация Дымогацкого очень хорошо знакома самому автору. Булгаков «в образе халтурщика Дымогацкого “остраивает” свой личный владикавказский опыт, когда он вместе с приятелем “из туземцев” сочинял пьесу о восстании ингушей против мурлы Хосбата. <...> Воз-



можный поворот судьбы – превращение в халтурщика, пишущего по заказу “революционные пьесы”, был реальным для Булгакова в той же мере, как и для многих его современников» [1, с. 11]. Про сочинившего «Багровый остров» Дымогацкого Мирон Петровский заметил: «Получается оглушительный парадокс: маяковскоподобную пьесу сочиняет персонаж с лирическими, более того – автобиографическими чертами Булгакова!» [6, с. 383].

При этом актуализируется еще один подтекст, за которым возникают соображения почти психоаналитические. Он касается фоновых обстоятельств постановки пьесы Дымогацкого. Это постановка эпизодическая, она осуществляется исключительно «на злобу дня», между тем как по-настоящему и всерьез театр занят репетициями грибоедовской комедии «Горе от ума». И одно просвечивает сквозь другое. «Генеральная репетиция “Багрового острова” по существу замещает собой очередные репетиции “Горя от ума”, но импульсы от грибоедовской комедии проникают и в новый сюжет, окрашивая некоторые его подробности и детали в дополнительные пародийные краски» [4, с. 24]. Так в финале Дымогацкий по адресу Саввы Лукича раздражается началом знаменитого монолога «А судьи кто?», а директор Геннадий Панфилович парирует: «Уж втянет он меня в беду».

Такой подтекст возникает у Булгакова не случайно. Актуальная «левая» драматургия в 1920-е годы, конечно, ставилась в советских театрах, однако талантливые режиссеры все равно тяготели к работе над классикой. В этом отношении Мейерхольд не был исключением. К концу двадцатых он уже поставил «Лес» Островского и гоголевского «Ревизора» – правда, в своей экспериментальной манере. А во время написания «Багрового острова» режиссер как раз работал над постановкой «Горя от ума». Так что указание на его личность этой деталью дополнительно уточняется. А сама пьеса Грибоедова создает мощный смысловой фон, на котором содержание рамочной части «Багрового острова» обретает универсальный характер.

Подводя итог, назовем важнейшие акценты, расставленные Булгаковым в пьесе «Багровый остров» при помощи реминисценций, аллюзий и иных приемов цитирования.

Во-первых, это критика левого театра с его драматургическими и постановочными штампами, в первую очередь театра Мейерхольда.

Во-вторых, это жанровый отклик на «Мистерию-буфф» Маяковского – на который Маяковский, в свою очередь, не замедлил откликнуться.

В-третьих, это автобиографическая рефлексия, связанная с темой неизбежного приспособленчества писателя в советской действительности.

В-четвертых, это указание на традиционность российских коллизий от времен «Горя от ума» до современности.

К этому добавим философское констатирование относительности, условности, в узком смысле – театральности сиюминутной жизни, передаваемое приемом «театра в театре».

Эти смыслы, скрытые в интертекстуальном устройстве пьесы, необходимо учитывать при ее постановке. В отличие от других пьес Булгакова, «Багровый остров» редко ставился в постсоветское время. Вероятно, связь со стилистикой агитспектакля обоснованно показалась неактуальной для современного театра. Однако понимание не самодостаточного, а функционального характера этой стилистики обещает расширить горизонт интерпретации, открыв новые постановочные возможности.

### **Литература:**

1. Смелянский А. Концы и начала // Булгаков М. А. Багровый остров. Адам и Ева. – М.: Искусство, 1990. – С. 6–18.
2. Смелянский А. Драммы и театр Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч. в 5 т. Т. 3 : Пьесы. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 573–609.
3. Кораблев А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М.: СТД РСФСР, 1988. – С. 39–56.
4. Нинов А. О драматургии и театре Михаила Булгакова: Итоги и перспективы изучения // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М.: СТД РСФСР, 1988. С. 6–38.
5. Нинов А. Легенда «Багрового острова» // Нева. – 1989. – № 5. – С. 171–192.

6. Петровский М. Михаил Булгаков и Владимир Маяковский // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М.: СТД РСФСР, 1988. – С. 369–391.
7. Тюпа В. И. Аналитика художественного. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.

*Т. Л. Веснина,*  
кандидат филологических наук,  
Томская областная государственная филармония, Томск  
*В. Е. Головчинер,*  
доктор филологических наук, профессор,  
Томский государственный педагогический университет,  
Томск

### **ПЬЕСА «ЗОЙКИНА КВАРТИРА» В СВЕТЕ МОСКОВСКИХ ФЕЛЬЕТОНОВ МИХАИЛА БУЛГАКОВА**

**Аннотация:** Среди пьес М. Булгакова 1920-х годов «Зойкина квартира» очевиднее других связана с фельетонным творчеством писателя. Как наиболее близкие по сюжету, героям, мотивам, сквозным темам и хронотопу рассматриваются фельетоны «№ 13 – Дом Эльпит – Рабкоммуна» (1922), «Спиритический сеанс» (1922), «Москва краснокаменная» (1922), «Сорок сороков» (1923), «Московские сцены» (1923). В них обнаруживаются и получают развитие мотивы «нехорошей квартиры» и «фальшивой бумажки», важные в поэтике и действии комедии; зарождается как предмет изображения «чертовщина», вырастающая из «квартирного вопроса», и поэтика инфернального. Пьеса 1926 года интересна первым опытом переработки материала фельетонов, рядом намеченных типов, ситуаций, которые получают развитие в романе «Мастер и Маргарита».

**Ключевые слова:** М. Булгаков, «Зойкина квартира», фельетоны Булгакова, прецедентные тексты, поэтика, фельетонная выразительность.

*T. L. Vesnina,*  
Candidate of Sciences in Philology,  
(Tomsk Regional State Philharmonic, Tomsk  
*V. E. Golovchiner,*  
Doctor of Sciences in Philology, Professor,  
Tomsk State Pedagogical University, Tomsk

### **THE PLAY «ZOIKA'S APARTMENT» IN THE ASPECT OF MOSCOW FEUILLETONS BY MIKHAIL BULGAKOV**

**Abstract:** Among M. Bulgakov's plays of the 1920s, "Zoika's Apartment" is the most obviously connected with the writer's feuilleton works. The feuilletons "No. 13 – House of Elpit – Rabkommune" (1922), "Sé-

ance” (1922), “Moscow Krasnokamennaya” (1922), “Forty Sorokov” (1923), “Moscow Scenes” (1923) are considered as the closest to the play: in plot, characters, motives, cross-cutting themes and chronotope. They reveal and develop the motives of the “bad apartment” and the “fake pieces of paper”, which are important in the poetics and action of the comedy - the “devilry”, which grows out of the “housing issue”, and the poetics of the infernal are emerging. The play which was written in 1926 is interesting as the first experience of reinvention of the feuilletons, i. e., a number of planned types, situations that will be developed in the novel “Master and Margarita”

**Keywords:** M. Bulgakov, “Zoika's apartment”, Bulgakov's feuilletons, precedent texts, poetics, feuilleton expressiveness.

Среди пьес М. Булгакова 1920-х годов «Зойкина квартира» [1, т. 3, с. 77–148] выделяется тем, что прочнее и очевиднее других связана с фельетонным творчеством автора, сатира которых была направлена как на «бывших», так и новых «граждан» времени нэпа. Действие в ней происходит в пространстве квартиры, которая предстает не просто местом действия, но главным объектом трансформации (жилое помещение, швейная мастерская, «веселый дом»).

В отличие от «Дней Турбиных» (1926) или «Багрового острова» (1928), у «Зойкиной квартиры» нет одного очевидного претекста. Составители третьего тома 5-томного собрания сочинений Булгакова к прецедентным текстам, наиболее близким по сюжету и мотиву, относят его ранние прозаические вещи – от «Дьяволиады» до неизданного рассказа «На передовых позициях», произведения других авторов – от «Веселой масленицы» М. Зощенко до «Квартирки» Д. Цензора, [1, т. 3, с. 621]. Они же в комментариях приводят воспоминания Л. Е. Белозерской, второй жены Булгакова, о знакомстве драматурга с заметкой в «Красной газете», сообщавшей о раскрытии притона некоей Зойки Буяльской, который действовал под видом пошивочной мастерской. И резюмируют: «В источниках, как литературных, так и жизненных у Булгакова недостатка не было» [там же].

Принимая эту позицию, хотелось бы конкретизировать претексты, ранее не упоминавшиеся в исследованиях или упоминавшиеся без анализа, но которые для поэтики пьесы имеют важное значение – это булгаковские фельетоны. В своей монографии «Ко-

мическое в пьесах М. Булгакова 1920-х годов» мы называем несколько источников. Наиболее близкими пьесе по сюжету, героям, мотивам, сквозным темам, хронотопу нам видятся фельетоны «№13. – Дом Эльпит – Рабкоммуна» (1922), «Спиритический сеанс» (1922), «Москва краснокаменная» (1922), «Торговый ренессанс» (1922), «Сорок сороков» (1923), «Московские сцены» (1923) и др [2, с. 75–76]. В них впервые возникают и получают развитие мотивы «нехорошей квартиры», «фальшивой бумажки», важные в поэтике и действии комедии, в них зарождается как явление «чертовщина», вырастающая из «квартирного вопроса», и поэтика inferнального.

Прежде чем говорить о фельетонной природе «Зойкиной квартиры», обратимся к признанию самого автора о замысле пьесы, которое он доверяет герою своего «Театрального романа» – Максудову: «Удар ножом, поток крови. Бред, как видите! Чепуха! И куда отнести пьесу, в которой подобное третье действие?» [1, т. 4, с. 519].

Если Максудов не знал, то Булгаков точно знал, куда и кому можно отдать пьесу, в которой есть все то, что описывает герой романа как *видение*: звучащий из-под пола вальс, притон курильщиков опиума, женщина с ассиметричным лицом, фракчик, отравленный сизым дымом, подкрадывающийся к нему с финским ножом человек с раскосыми глазами. В сентябре 1925 года драматург получил заказ от театра Евг. Вахтангова на создание пьесы со злободневным содержанием. Злободневность – один из основных признаков фельетона. Как штатный фельетонист «Гудка» и автор ряда других советских газет Булгаков не мог не учитывать это требование жанра. В фельетонах он откликнулся на то, что волновало в тот момент москвичей и его самого.

Москва для М. А. Булгакова первой половины 1920-х годов – время поисков заработка, съемных квартир, жизни впроголодь. И такая жизнь представлялась ему адом. «Самый ужасный вопрос в Москве – квартирный», – писал он в одном из писем сестре [1, т. 5, с. 413].

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

«Решительно скажу: едва / Другая сыщется столица, как Москва», – «подправляя» А. С. Грибоедова, М. А. Булгаков делает эти строки эпиграфом к циклу фельетонов-очерков «Сорок сороков» [1, т. 2, с. 280], в которых показана *другая* столица – от «голых времен» до эпохи нэпа. Другая уже потому, что возникает сразу как inferнальное пространство. В первой панораме Москва предстает сначала как «глыба *мрака* и три огня» [там же, с. 278]. Затем пейзаж меняется: «не то *дым*, не то *туман* стлался над ней» [там же]. В третьей панораме столица видится как трепещущие «то желтые, то белые *огни* в черно-синей ночи» [там же, с. 281]. Появляются и соответствующие звуки: скрежет трамваев, ровный гул улицы, крики мальчишек – разносчиков газет.

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

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

– *Брось ты чертово слово!* – *ответил я.* – *Это вовсе не нэп, это сама жизнь* [там же, с. 280].

М. А. Булгаков обыгрывает / уточняет противопоставление «нэп – чертово слово» – «это сама жизнь». Жизнь с гремящими трамваями, с гудящей и шаркающей толпой, с электрической вывеской «Реклама» в четвертой панораме противопоставляется безжизненному пространству, не пригодному для жилья в панораме первой. И жизнь столицы 1923 года постоянно маркируется чертами ада – фиксируются *мрак*, *дым*, *огни*, *гул*. Важен еще и ракурс, который выбирает фельетонист: звук идет снизу, из чрева Москвы; можно думать, что и тепло – от печей ада. Знаки ада сохраняются в выводе: «Москва – *котел*: в нем *варят* новую жизнь» [там же, с. 285].

В поэтике фельетонов М. А. Булгакова уплотнение / бездомность напрямую связаны с темой «нехорошей квартиры». В «Московских сценах», «Москве 20-х», «Самогонном озере» она трактуется в аспектах тесноты, появления в *своем* пространстве *чужих* лиц и в оценке автора приобретает inferнальные черты («№ 13. – Дом Эльпит – Рабкоммуна», «Спиритический сеанс»). Первым эту черту поэтики булгаковских фельетонов отметил современник писателя, его постоянный оппонент, критик И. М. Нусинов: «“Ведьмы” пришли на смену прекрасному уюту Турбиных» [3, с. 46].

«Чертовщина» у М. А. Булгакова порождена советской реальностью. Она, по словам Ю. К. Щеглова, имеет обманчивую ви-

димось порядка, ибо основана «на извращении всех человеческих понятий и норм» и потому имеет характер злокачественный [4, с. 417]. Новый порядок как разрушающая сила напрямую оказывается связанным с темой ада / преисподней. Эта тема начинает разрабатываться в серии фельетонов и фельетонов-очерков 1922–1924 годов, а затем обнаруживается в пьесе «Зойкина квартира» (позже – в романе «Мастер и Маргарита»). Такой аспект заметен даже в тех текстах М. А. Булгакова, в которых идет речь о том, как отстраивается и хорошеет Москва после «голодных времен».

«Зойкину квартиру» отличает от «Дней Турбиных» и «Бега» изображение предельно близких времени создания «дней» и героев, далеких от автора духовно. В пьесе можно встретить не только «франчика» и «даму с ассиметричным лицом». Почти каждый из списка действующих лиц «Зойкиной квартиры» обнаруживает в них своих предшественников. Но если в малой прозе жители Москвы были толпой, «гражданами», то в пьесе они получили собственные имена, персонифицировались в образах-ролях домуправа, красного спеца, государственного чиновника, ответственных и безответственных дам и т. д.<sup>1</sup>

Персонажи фельетонного типа появляются в «Зойкиной квартире» в тех же обстоятельствах и тех же функциях, что и в малой прозе. Так, председатель домкома Аллилуйя приходит в квартиру Зои Денисовны Пельц как представитель новой власти, угрожая подселить в ее квартиру рабочего на основании решения собрания жильцов. Но еще раньше в фельетоне «Московские сцены» с характерным подзаголовком «На передовых позициях» (1923) в шестикомнатную квартиру бывшего присяжного поверенного три года подряд приходят «люди в серых шинелях и черных пальто, объединенных молью», девицы «с портфелями и в брезентовых плащах» со словами: «У вас тут комнаты» [1, т. 2, с. 291]. В ответ им предъясняются удостоверения, портреты К. Маркса, Л. Троцкого и А. Луначарского.

В той же функции оберега портреты вождей выступят и в пьесе – 50 экземпляров «вождей» лежали в чемодане у Аметистова вместе с колодами карт. «Спасибо дорогим вождям, – говорит он, –

---

<sup>1</sup> Род занятий, функция как обозначение и самая общая характеристика героя широко используются в фольклоре.



ежели бы не они, я бы прям с голоду издох» [1, т. 3, с. 93]. Соседство с игральными картами превращает «иконны» новой власти в предмет торга, в «фальшивую бумажку». Характерно, что «фальшивой бумажкой» Зойка называет пятичервонную купюру, что подсовывает управдому вместе с выправленной «бумажкой», по которой ее нельзя «уплотнять». Таким образом, портреты вождей и документ советского образца («выправленная бумажка»), выступающие в функциях оберега и от новой власти, с помощью фельетонного каламбура девальвируются.

Перипетии с решением пространственных проблем в московских фельетонах часто дают основание для представления деградации «бывших». Описание процесса превращения бывшим присяжным поверенным шестикомнатной квартиры в трехкомнатную, создавая своими руками «чертову тесноту» путем прописки в ней кузена из Минска и кухню с Плющихи, как он предусмотрительно запасался нужными «бумажками», отмечено знаками фельетонной выразительности. Борьбу за квадратные метры бывший присяжный поверенный проигрывает из-за того, что знакомый домком оказался «трусом и мерзавцем»: в списке жильцов хозяина не поместил кузена и кухню как служащих, и вот теперь его «обложили» [1, т. 2, с. 294].

Зойка добивается сохранения за собой «жилплощади» не только за счет прислуги Манюшки, которую прописала как свою племянницу, но и за счет превращения *жилой* площади в *нежилюю* – в предприятие. В отличие от фельетона, в пьесе показан процесс омертвения и нарастания чертовщины. Изменения по этой линии в «нехорошей квартире» Зойки Пельц стали происходить, как только на стене повесили портрет Карла Маркса и поставили манекены<sup>1</sup>.

В поэтике фельетонов М. А. Булгакова уплотнение, как и бездомность, напрямую связаны с темой «нехорошей квартиры». В «Московских сценах», «Москве 20-х», «Самогонном озере» эти мо-

---

<sup>1</sup> Функция портрета вождя та же, что фальшивой бумажки – охранительная в определенных ситуациях. Ср.: герой комедии Н. Р. Эрдмана «Мандат» (1925) Павел Гулячкин пристроил портрет Маркса к обратной стороне картины «Вечер в Копенгагене», чтобы переверачивать ее в соответствии с тем, кого он увидит подходящим к дверям.

тивы связаны с появлением в *своем* пространстве *чужих* лиц, с инфермальными чертами.

В фельетоне «№ 13. – Дом Эльпит – Рабкоммуна» процесс превращения дома, то есть строения, предназначенного для жилья, в «антидом» задан скрытой дихотомией в названии: дом – рабкоммуна. Важен и номер дома – 13, т. е. чертова дюжина. Это число вынесено в начало названия. Все знаки преобразования идут по линии утраты положительных коннотаций и наращивания знаков инфермальности. Устроенный быт эпохи Эльпита сменяется разорением в эпоху Рабкоммуны: происходит замена / подмена предмета хорошего качества – худшим. Хотя кое-какие «вещи остались», но в доме № 13 они уже о незыблемости, вечности и «мудрости» не говорят. Их наличие в квартирах объясняется просто: «вывезти никому не дали». «Во всех 75-ти квартирах оказался невиданный люд. Пианино умолкли, но граммофоны были живы и часто *пели зловещими голосами*. Поперек гостиных протянулись веревки, а на них сырое белье. *Примусы шипели* по-змеиному, и днем и ночью плыли по лестницам щиплющий *чад*. Из всех кронштейнов лампы исчезли, и наступил ежевечерно *мрак*. В нем спотыкались тени с узлом и тоскливо вскрикивали: «Мань, а Ма-ань! Где же ты? *Черт* те возьми!» [там же, с. 244].

Через три года фельетонные подробности превратятся в ремарки «Зойкиной квартиры»: во дворе из граммофона звучал голос Шаляпина, поющего куплеты Мефистофеля, Манюшка стала служить горничной у Зойки, а веревки с бельем протянулись в прачечной китайцев. Пьеса вырастает из фельетонов, сохраняя преимущественно фельетонную выразительность. «Квартира» в сильной позиции названия пьесы изначально задает мотив антидома по Лотману.

За три года, что отделяют фельетон «№ 13. – Дом Эльпит – Рабкоммуна» от комедии, в облике дома и в положении его жильцов произошли решительные изменения. К началу действия квартира еще сохраняет признаки Дома – здесь звучит рояль, поют романс Рахманинова. Ее еще отделяют от улицы и дворов темные шторы, но уже во втором действии первый план занимают манекены, которые теснят пространство жизни.

Инфермальное в фельетонах М. А. Булгакова связывается с советским порядком в образе председателей и членов домкомов, а также в обезличенном виде – с документами, расписками, которые

должны удостоверять личность, подтверждать какие-то права (например, на жилплощадь). Почти то же мы видим и в «Зойкиной квартире». Устойчивость мотива подобных документов дает основание думать о *манускриптах* как сигналах вечного сюжета договора человека с дьяволом<sup>1</sup>.

Однако в пьесе «чертовщина» связана не только и не столько с представителями новой власти. В первой картине Зойка действует в функциях беса – подкупает Аллилуйю, а до начала действия – коммерческого директора Гуся-Ремонтного (подкупом добывает «разрешение» на создание в квартире пошивочной мастерской). Пораженный ее способностями председатель домкома восклицает в середине диалога: «Вы, Зоя Денисовна, с нечистой силой знаете, я давно заметил» [1, т. 3, с. 81].

Второй раз Зойку назовет «чертом в юбке» Алла Вадимовна, которую хозяйка квартиры соблазнит деньгами, Парижем и фактически принудит поступить в ее «веселый дом» не только в роли манекенщицы.

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

О намерениях Зойки узнают еще два человека: Обольянинову замысел открывает сама хозяйка квартиры, Аметистов подслушивает их разговор за дверью. С этого момента оба выступают в функциях ее помощников, в логике поэтики «закатного романа» – в качестве свиты «черта в юбке». Оба – из «бывших», из прошлой жизни Зойки. Но Обольянинов в силу разных причин и, главное, в силу своей болезни не может быть надежным партнером: он вял, безынициативен, морально опустошен, раздавлен реалиями жизни и годится только на роль тапера. С ним связана линия, ведущая к смерти: необходимость иметь дело с *чужими* – китайцами, которые готовят необходимые ему дозы морфия. Аметистов, напротив, полон энергии, *дьявольски* инициативен, умеет приспособиться к лю-

---

<sup>1</sup> О трансформации сюжета договора человека с дьяволом на материале комедий Н. Р. Эрдмана писала В. Е. Головчинер [5].

бым условиям и при этом *чертовски* обаятелен. Он буквально с порога предлагает себя на место «опытного прохвоста», как аттестует должность администратора в зойкином предприятии Обольянинов. Зойке не хватало деятельного помощника, драматургу – героя с дьявольской энергией для воплощения затеянной аферы.

Но если Зойка, Обольянинов, Гусь-Ремонтный, Аллилуйя, Манюшка и другие персонажи сохраняют приметы фельетонных образов, то Аметистов – тип балаганной природы с явно inferнальными коннотациями. Линия балаганного «низа» акцентируется в сцене его появления с просьбой о брюках, и Зойка дает ему «великолепные брюки» Обольянинова, ненамеренно сближая членов «свиты». Брюки оказываются «в клеточку»; с другой стороны, Аметистов проникает в квартиру без стука, без звонка, как нечистая сила, подслушивает важный для него разговор, умело использует полученную информацию. В его чемодане – поддельные мандаты, портреты вождей и шесть колод карт, скорее всего, крапленых. Музыкальный ряд, сопровождающий его появление, также наводит на мысль о «черте из табакерки». Во дворе, названном в первой ремарке «страшной музыкальной табакеркой», Шаляпин из патефона поет куплеты Мефистофеля. О балаганной природе Аметистова заставляет думать и финал пьесы. Драматург только ему одному позволяет уйти из «нехорошей квартиры» безнаказанно – Аметистов, как и балаганный Петрушка, неубиваем.

Ближе к финалу фельетонное содержание и соответствующая техника обозначения типов оформились в пьесу по мотивам криминальной хроники о том, как в квартире Зойки Пельц был зарезан коммерческий директор Гусь-Ремонтный. Сама Зойка как героиня была интересно заявлена в первом диалоге с управдомом Аллилуйей. В следующей сцене с большим и безвольным Обольяниновым ее энергия не может реализоваться. Функция помощника отдана появившемуся Аметистову. Он практически замещает Зойку в действии пьесы. Во второй половине оно связано не столько с героиней, сколько, оправдывая название, с ее квартирой как местом действия. Множество появляющихся в квартире лиц в художественном плане оказались едва намечены, если ли не просто названы. Акцентирован только результат. При этом возмездие за организацию притона приходит не со стороны государства: обозначенные именами товарищи

Пеструхин, Толстяк, Ванечка на деле оказываются ряжеными – такими же бандитами, как направившие их китайцы.

Пьеса интересна опытом переработки материала фельетон-нов, рядом намеченных типов, ситуаций, которые получают развитие в романе «Мастер и Маргарита». И опыт использования фельетон-ной поэтики в большом – нефельетонном тексте в этом романе тоже пригодился.

### **Литература:**

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. – М.: Художественная литература, 1990.
2. Головчинер В. Е., Веснина Т. Л. Комическое в пьесах М. Булгакова 1920-х годов. – Томск, 2021. – 139 с.
3. Нусинов И. М. Путь Булгакова // Печать и революция. – 1929. – № 4. – С. 40–53.
4. Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 571 с.
5. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск, 2007. – С. 150–152.

**Е. В. Гилёва,**

*кандидат филологических наук,  
Сибирский государственный университет телекоммуникаций  
и информатики; Новосибирский государственный  
технический университет, Новосибирск;*

**П. В. Южаков,**

*доцент,  
Новосибирский государственный театральный институт,  
Новосибирск*

### **«КИТАЙСКАЯ» ТЕМА В ПЬЕСЕ М. А. БУЛГАКОВА «ЗОЙКИНА КВАРТИРА»**

**Аннотация:** Статья демонстрирует опыт совместного прочтения пьесы М. А. Булгакова «Зойкина квартира» режиссером и литературоведом, открывающийся гротескным допущением в области «китайской» темы, выходящим за пределы художественного мира пьесы и служащим в качестве своеобразной «точки входа» в пространство историософской мысли автора. Описан ряд интертекстуальных связей пьесы, предложены интерпретации сочетания китайской и библейской символики.

**Ключевые слова:** М. А. Булгаков, «Зойкина квартира», «китайская» тема в драматургии.

**E. V. Gileva,**

*Candidate of Philological Sciences,  
Siberian State University of Telecommunications and Informatics;  
Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk;*

**P. V. Yuzhakov,**

*Docent,  
Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk*

### **THE “CHINESE” THEME IN M. A. BULGAKOV’S PLAY “ZOIKA’S APARTMENT”**

**Abstract:** The article describes the method of collaboration of a director and a dramatist and literary expert on the play “Zoika’s Apartment” which is supposed to be the diploma performance in the students’ group led by Pavel Yuzhakov. The authors demonstrate the experience of a

joint reading of M. A. Bulgakov's play "Zoika's Apartment" by director and literary critic, which opens with a grotesque assumption in the field of "Chinese" themes that goes beyond the artistic world of the play and serves as a kind of "entry point" into the space of the author's historiosophical thought. A number of intertextual connections of the play are described, interpretations of a combination of Chinese and biblical symbolism are proposed.

**Keywords:** M. A. Bulgakov, "Zoika's Apartment", "Chinese" theme in drama.

«Китайская» тема в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» привлекает внимание исследователей. При этом важно отметить, что часто она рассматривается без учета всего сюжетного комплекса пьесы, но во взаимосвязи с китайскими мотивами, встречающимися во всем творческом наследии М. А. Булгакова (И. С. Урюпин, О. А. Казьмина) [1, 2]. Описанный подход затрудняет возможность понимания данной пьесы как художественного целого посредством анализа «китайской» темы, а сама «китайская» тема оказывается несколько изолированной и экзотической в образной системе пьесы. Указание на очевидный диалог со спектаклем Е. Вахтангова «Принцесса Турандот» плодотворно и интересно, но мало что проясняет в самобытном художественном мире «Зойкиной квартиры».

Наш подход представляет собой попытку синтетического рассмотрения пьесы М. А. Булгакова сквозь призму литературоведческого и режиссерского взглядов, сочетая характерные для этих сфер методики чтения и анализа. Точнее, литературоведческий подход играет в наших рассуждениях скорее служебную роль, дополняя результаты чтения, по своей оптике в значительной степени соотносимого с концепцией чтения В. Изера, согласно которой в событии чтения одним из ключевых компонентов становится для читателя «возможность сформулировать» самого себя [3, с. 212].

На объединение данных подходов в процессе чтения «Зойкиной квартиры» нас спровоцировала одна из работ студентов Новосибирского государственного театрального института: в студенческом этюде об эпохе нэпа в целом и по мотивам рассматриваемой пьесы в частности прозвучало шутивное, гротескное предположение о том, что китайцы Газолин и Херувим с добытыми в ходе

убийства Гуся-Ремонтного деньгами отправились в Китай делать там социалистическую революцию. Озвученная интерпретация, на первый взгляд, никак не подкрепляется художественной системой пьесы, за исключением того, что в ней упомянуто о желании одного из китайцев вернуться в Китай, в *«теплый Санхай»*. С другой стороны, подобная вольная интерпретация интуитивно кажется притягательной и даже оправданной, так как вовлекает «китайскую» тему и на уровне содержания, и на уровне композиции пьесы в обобщенное высказывание о неблагоприятности попыток революционного преобразования.

Укрепляет догадку о возможности такого прочтения и исторический аспект: премьера пьесы *«Зойкина квартира»* состоялась в Театре им. Е. Вахтангова в 1926 году, в это время в Китае разворачивалось прокоммунистическое революционное движение, центром которого, кстати, в 1925 году стал именно Шанхай (родина китайца Херувима). Таким образом, пространство Китая, в которое хочет вернуться обогатившийся за счет убийства Гуся-Ремонтного Херувим, закономерно соотносится с пространством революционных и постреволюционных политических перемен в России, позволивших разного рода дельцам и самозванцам вроде Аметистова так или иначе добиться некоторого подобия успеха (*«В девятнадцатом году в Чернигове я отделом искусств заведовал... красные дали денег на эвакуацию в Москву... у белых получил на эвакуацию и к красным, поступил заведующим агитационной труппой... в Воронеже отделом снабжения заведовал...»*).

В этой связи привлекают внимание звучащие из граммофона куплеты Мефистофеля в исполнении Шаляпина (*«На земле весь род людской / Читит один кумир священный...»*), соотносящие разворачивающуюся в *«Зойкиной квартире»* историю с историей о Фаусте. В качестве отсылки к образу Фауста используется текст либретто оперы *«Фауст»* Ш. Ф. Гуно. Упомянутые куплеты отсылают к библейской истории о золотом тельце (*«Люди гибнут за металл! / Сатана там правит бал...»*). Таким образом фрагмент из оперы становится своеобразным эпиграфом истории и не только предвосхищает убийство Гуся-Ремонтного Херувимом из-за денег, но и резюмирует, оценивает утопические искания человечества. И хотя в опере Ш. Ф. Гуно сюжет концентрируется в основном вокруг истории с Маргаритой, нам кажется важным и возможным соотнесение художественного



мира «Зойкиной квартиры» посредством названных куплетов со второй частью «Фауста» И. В. Гете – с историей о постройке плотины для блага человечества, которая оборачивается тем, что вместо постройки плотины духи копают для Фауста могилу.

Думается, что история Фауста опосредованно связывает «Зойкину квартиру» и с написанной несколькими годами позже повестью А. П. Платонова «Котлован», где строительство нового мира оборачивается, с одной стороны, углублением в землю, а с другой – смертью ребенка как символа будущего.

В связи с этим, возвращаясь к пьесе «Зойкина квартира», интересно отметить, что система персонажей пьесы, насыщенная лицами разных возрастов, лишена кого бы то ни было, связанного с возможным будущим. Большинство персонажей пьесы – выходцы из прошлого, все суть наследие мира, ушедшего в прошлое. Даже «молодежь», к которой можно отнести, вероятно, Манюшку, Лизаньку и, быть может, Аллу Вадимовну, не связывает своих надежд с советским миром. Система персонажей «Зойкиной квартиры» бесплодна в отношении своего разворачивания в будущее.

Интересно здесь обратить внимание на фамилию Гуся-Ремонтного, коммерческого директора треста. В сельском хозяйстве есть такое понятие «ремонтный молодняк» (применяется к птицам и к крупному рогатому скоту), которым называются особи, используемые для пополнения поголовья и дальнейшего воспроизводства основного стада [4]. Очевидно, что свою «ремонтную» функцию Гусь в пьесе не выполняет ни в прямом, ни в переносном смысле.

Любопытно также посмотреть на образ Гуся сквозь призму собственно «китайской» темы. В китайской классической поэзии образ одинокого гуся, как правило, соотносится с темой неразделенной любви или «символизирует человека, оторванного от близких людей и родных мест» [5, с. 261]. В свете этого тезиса обретает смысл чрезвычайная забота, проявленная Херувимом в отношении Гуся-Ремонтного и симпатия Гуся-Ремонтного к Херувиму. Совершая убийство, Херувим как бы спасает Гуся-Ремонтного от тоски («Тоскуеси. Зацем тоскуеси?», «Тс, я ему дал курить. Никто не ходи. Он теперь спакойни»). Показательно, что стремящийся к мещанской, буржуазной жизни Гусь-Ремонтный после смерти как раз

и оформляется атрибутами буржуазного мира (качалка, трубка) – как бы попадает в буржуазный рай.

Обобщенным выражением группы завсегдатаев Зойкиной квартиры становится Мертвое тело. Репертуар его песен – о его причастности к «народу» (*«Из-за острова на стрежень...»*) и к старому миру (*«будем рыб кормить коммунистами»*), он больше других заинтересован в женском обществе (*«а сулили девочек»*), он удовлетворяет эту потребность, обнимаясь с манекеном (с альтернативным выражением образа мертвого тела). Перед убийством Гуся-Ремонтного Мертвое тело за сценой *«глухо вопит»* посреди всеобщего хохота, потом *«выплывает с хриплым пением»*, и после обнаружения убитого Гуся он тоже *«выплывает»* и восклицает: *«Слава тебе, Господи, наконец-то! Скука дьявольская. Раздевайтесь, братцы, раздевайтесь, братцы. Мы сейчас такой тарарам устроим...»* и далее кричит: *«Раздевайтесь!»*. На это «выплывание» в исследовательской традиции обращал внимание А. Е. Козлов [6, с. 98], но никак его не интерпретировал.

Нам кажется заманчивым рассмотрение образа Мертвого тела в хтоническом контексте и в связи с мифологемой Страшного суда, нередко соотносящегося в публицистической мысли и отчасти в художественной традиции с революцией (начиная с образа Французской революции в поэзии У. Блейка). Все завсегдатаи Зойкиной квартиры пережили этот символический Страшный суд, но вместо образа Бога, обещанного в библейских текстах, их взору предстает только «кумир священный» – «телец златой», червонец.

Настойчивое «выплывание» Мертвого тела, на наш взгляд, можно соотнести с неоформленным состоянием мира – с первобытным океаном. Настойчивый призыв раздеваться из уст Мертвого тела звучит не только как призыв к разврату (представляющему собой профанированный извод древних культов плодородия), но и как призыв к изначальному (до познания телесного стыда или при рождении) и конечному (морг, расстрел) состоянию человека. Слово «тарарам» читается при этом не только как «шум», «скандал», «бесчинство», но и как первозданный хаос. При чтении финального выступления Мертвого тела в пьесе «Зойкина квартира» вспоминается образ Шивы, танцем разрушающего мир.

Упоминание Мертвым телом «Господа» и «дьявола» в соседних предложениях наряду с его «выплыванием» будто бы отсы-

лает к фольклорной легенде о творении мира («По досюльному Окиян-морю плавало два гоголя: один бел гоголь, а другой черен гоголь. И тыми двумя гоголями плавали сам Господь Вседержитель и Сатана...») [7, с. 17, 36].

В финале пьесы Мертвое тело вовсе будто бы выпадает из состава завсегдатаев Зойкиной квартиры – во время ареста оно будто бы исключается из числа участников вечера, *«валится к пианино и играет браваурный марш»*, сопровождающий арест. Оно же приносит своеобразную «мудрость», описывающую концепцию бытия, созданную автором в пьесе: *«Ехать так ехать, сказал попугай»* («Ехать так ехать!») – как сказал попугай, когда кот потащил его из клетки) – фраза из книги Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба»).

Интересно, что среди персонажей выделяется немногочисленная группа неиндивидуализированных персонажей, соотносящихся с новым миром – «неизвестные», кажущиеся то служителями закона, то разбойниками. А Гусь-Ремонтный, коммерческий директор треста, с одной стороны – успешный руководитель большого комплекса советских предприятий, участник плановой экономики, с другой стороны – тяготеет к мещанской, буржуазной, жизни.

Главная героиня пьесы – Зоя Пельц, мечтающая уехать в Париж, нежно любящая Обольянинова и его игру на рояле, – напоминает Раневскую из «Вишневого сада» А. П. Чехова (об этом ранее писали, в частности, М. Н. Золотоносов [8, с. 393] и Е. А. Яблоков [9, с. 5]). Обе они печалются по безвозвратно ушедшему прошлому (*«Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!»* Раневской и *«Прощай, прощай, моя квартира!»* Зои Пельц). Риторика Зои Пельц отчасти отсылает и к безнадежной неустроенности чеховских «трех сестер»: Зоино *«В Париж!»* вместе с аналогичным желанием других персонажей звучит как *«В Москву, в Москву, в Москву!»*.

Зоя, зная Аметистова как удачливого пройдоху, не хочет принимать у себя Аметистова и оставляет лишь потому, что тот все слышал о ее начинаниях. Она говорит Аметистову: *«Я не только тебя пропущу, но дам место администратора в предприятии... Но в квартире мне о картах не будет и речи»*, – и еще раз подчеркивает: *«Карт не будет»*, – и уточняет: *«И работать будешь под строгим контролем»*. Она ужасается обилию поддельных документов у

Аметистова: «Ты же Путинковский!». Именно эта разница в их изначальных позициях объясняет наличие в системе персонажей «Зойкиной квартиры» двух управляющих швейного предприятия – самой Зои и администратора Аметистова. На основании этого и помня об описанных выше чеховских аллюзиях, можно предположить, что Зоя изначально хотела создать именно швейное предприятие, дом моделей, а вовсе не место разврата, однако конструктивное и перспективное начинание стараниями Аметистова и большинства других персонажей превратилось в публичный дом, с которым в итоге и слилась Зоя, стремящаяся в одной из сцен продать подороже поцелуй Лизаньки и предлагающая Гусю-Ремонтному утешиться видом наряженной Аллы Вадимовны. Мир новый в пьесе не проявлен, а в развитии мира старого (хотя он и без того дискредитирован) под «бравурный марш» оформляется финал.

Зойкина квартира, подобно вишневому саду Раневской, становится не просто пародией на современную М. А. Булгакову эпоху нэпа, но трагической моделью социокультурных преобразований, разворачивающихся в стране. А китайцы, претендующие на простую русскую девку Манюшку, которая может быть воспринята в качестве образа, олицетворяющего саму постреволюционную Россию, выглядят едва ли не интервентами – Китаем, претендующим на русские территории как на полезный ресурс. С образом китайца Херувима, убивающего крупного советского руководителя и разрушающего мир Зойкиной квартиры, будто бы связана тема отмены исторического пути России в будущее. Вонзив нож под лопатку (в сердце) Гусю-Ремонтному, почти цитирующему пушкинского «Пророка» («лежит, как труп в пустыне») [6, с. 98], подарив ему спокойствие, Херувим угомонил наиболее значительное из «мертвых тел» в Зойкиной квартире – того, на чье могущество и на чье богатство надеялись все остальные.

Так шутовское предположение, приведенное нами в начале статьи, гротескная догадка о возвращении китайцев в Китай становится своеобразной «точкой входа» в смысловое пространство пьесы, а культурные ассоциации обеспечивают движение от одного смыслового аспекта к другому. Так осуществляется некоторое подобие опоясывания «китайской» темы в пьесе прочими аспектами ее смысловой структуры. И в таком прочтении обнаруживается не-

случайность «китайской» темы и ключевой роли Херувима в оформлении сюжета пьесы.

С учетом столь значительной роли, возложенной автором на образы китайцев, рассмотрим эти образы подробнее.

Имена – Ган-Дза-Лин и Сен-Дзин-По – вряд ли в действительности могут быть китайскими именами. Эту догадку мы подкрепляем двумя фактами. Во-первых, мы получили консультацию в Институте Конфуция Новосибирского государственного технического университета: двое носителей китайского языка и один русский преподаватель китайского языка не смогли идентифицировать ни одно из этих имен в качестве китайского имени. Части «Лин» и «Дзин» были опознаны как женские имена, часть «Дза» – или как иероглиф «座» [цзо] / [zuò] (обозначающий счетное слово для крупных предметов или со значениями, концентрирующимися вокруг понятий «сиденье», «поставка»), или как элемент, характерный для японского языка. Элемент «Дзин» был также соотнесен с китайскими иероглифами, читающимися как [цзин] / [jīng] с разными гласными (таких иероглифов существует более сотни). Сходная, но менее богатая вариантами ситуация с идентификацией элемента «Ган» в качестве китайского иероглифа. Во-вторых, исследователь О. А. Казьмина из Юго-Западного университета г. Чунцин (Китай), подробно рассматривая образы китайцев в пьесе «Зойкина квартира», тоже не раскрывает собственно китайской семантики имен. Так, она пишет, что имя Сен-Зин-По «возможно <...> связано с широко известной, в первую очередь производством швейных машин, корпорацией **Зингер**, названной по фамилии владельца» [2, с. 118]. Таким образом, вероятнее всего, китайские имена в пьесе «Зойкина квартира» были созданы автором как подражание китайским именам.

Семантика русских прозвищ китайцев – Газолин и Херувим – видится более определенной. Показательно, что прозвища объединены отсылкой к образу света / чистоты: газолин – газ, производный от бензина, который использовался для уличного освещения на рубеже XIX и XX веков; херувим – персонаж библейской мифологии, сопровождающийся такими атрибутами, как сияние (Иез. 28:11–19) и «пламенный меч» (Быт. 3:24). К тому же Газолин и Херувим владеют прачечной, в которой стирается грязное белье из Зойкиной квартиры, и спасают представителей квартиры наркотическим забвением. Здесь же вспоминается библейское выражение

«Бог есть свет» (1Ин. 1:5) и термин «Поднебесная», которым в русском языке называется Китай и которым в китайском языке называется весь мир, и возникает догадка о том, что Китай Газолина и Херувима может быть прочитан как своего рода «анти-Иерусалим» на фоне того, что Зойкина квартира вместо дома представляет собой, по мысли исследователя Ли Сын Ок, «антидом» [10, с. 14].

Так китайцы в художественном мире пьесы оказываются будто бы и не китайцами вовсе. Посредством образов китайцев в художественном мире «Зойкиной квартиры» профанируется не только человеческий мир, но и структура самого бытия, поверх которой оформляется человеческий мир, складывающаяся из обобщенных пространств, наполненных сверхъестественными сущностями. Воры и убийцы у М. А. Булгакова присутствуют не только в человеческом мире, но и манифестируют качество бытия. Китаец Херувим, нарочито вооруженный ножом и собирающийся «резать», более похож на стереотипного русского разбойника, чем на стереотипного китайца. Обращает на себя внимание и то, что Газолин и Херувим говорят между собой не только на китайском, но и на ломаном русском, будто бы они притворяются китайцами. Таким образом, вместе со всеми завсегдаями Зойкиной квартиры они приобретают специфический мерцающий статус: не то люди – не то призраки, не то высокое – не то низменное, не то спасители – не то убийцы. (Показательно и то, что во взгляде Манюшки образы китайцев будто бы сливаются: она равно состояла в любовных отношениях и с одним, и с другим). Думается, что в художественной структуре пьесы «Зойкина квартира» функции Газолина и Херувима подобны функциям свиты Воланда из «Мастера и Маргариты».

Вместе с китайцами, торгующими наркотиком, вооруженными ножами, любящими Манюшку и вместе с тем собирающимися «резать» и ее, и друг друга, художественный мир М. А. Булгакова приобретает пограничность как ключевую характеристику. В «Зойкиной квартире» все поступки и статусы персонажей высвечивают общую пограничность, иллюзорность, неустойчивость – калейдоскопичность, когда статичное состояние не фиксируется, а мир находится в состоянии постоянного перетекания в иное состояние. Завсегдаи же Зойкиной квартиры не готовы претерпевать трансформации вместе с миром, они пытаются откупиться от изменений документом (Зойка), честью (Алла Вадимовна), деньгами (Гусь-Ремонтный), соб-

ственным именем (Аметистов), способностью воспринимать действительность (Обольянинов). Все это придает их существованию некоторую истеричность, акцентированную экзистенциальность – они все находятся на пороге смерти или ареста.

Таким образом, М. А. Булгакова вряд ли занимает построение сатирического плаката, изображающего «нэпманское гнездо порока» [11, с. 18]. В таком прочтении «китайская» тема выглядит случайной, элементом экзотики и культурной эклектики. Опыт нашего прочтения, открывающийся гротескным допущением о второстепенных персонажах и обретающийся посредством вольного движения вслед за культурными ассоциациями, на наш взгляд, более плодотворен для того, чтобы прикоснуться к авторскому замыслу. Изначальная концентрация внимания на второстепенном парадоксальном элементе провоцирует его вовлечение в смысловое пространство произведения в качестве центрального компонента и выводит к пониманию целостности художественного замысла автора.

### Литература:

1. Урюпин И. С. «Китайская» тема в творчестве М. А. Булгакова: к вопросу об инокультурной стихии в русской литературе 1920-х гг. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 5 (59). – С. 132–135.
2. Казмина О. А. «Китайский ангел», или «Черт знает что такое» (образы китайцев в произведениях М. А. Булгакова «Китайская история» и «Зойкина квартира») // Поэтика художественного текста. Материалы IV Международной заочной научной конференции. – Борисоглебск: ООО «Кристина и К», 2015. – С. 117–125.
3. Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в функциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. – С. 186–216.
4. Калашников В. В. Ремонтный молодняк [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. – URL: <https://bigenc.ru/agriculture/text/3505515> (дата обращения: 28.09.2021).
5. У Хань. Орнитологическая символика в русской и китайской поэзии первой трети XX века: гусь и лебедь // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2015. – № 5 (100). – С. 260–264.

6. Козлов А. Е. Сюжет о мертвом теле в русской литературе XIX века. Статья 2 // Сюжетология и сюжетография. – 2015. – № 2. – С. 91–100.
7. Фролов Б. А. Происхождение календаря // Календарь в культуре народов мира. – М.: Наука ; Восточная литература, 1993. – С. 7–37.
8. Золотоносов М. Н. Слово и Тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. – М.: Ладомир, 1999. – 827 с.
9. Яблоков Е. А. «Засел у меня в голове этот рассказ» («Черный монах» в творчестве М. А. Булгакова) // А. П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя : материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону: НМЦ «ЛОГОС», 2010. – С. 5–20.
10. Ли Сын Ок. Элементы антиутопии в драматургии М. Булгакова 1920–1930-х годов : автореф. ... канд. филол. наук, 10.01.01 – Русская литература. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. – 23 с.
11. Урюпин И. С. Воплощение национально-культурного архетипа самозванца в творчестве М. А. Булгакова 1920-х годов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2010. – № 3, т. 1. – С. 15–24.



*Г. К. Журавлёва,*

*доцент Новосибирского государственного театрального  
института, Новосибирск*

**СПЕКТАКЛЬ С ДОЛГИМ ПРОБЕГОМ: «ДНИ ТУРБИНЫХ»  
М. БУЛГАКОВА (НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ТЕАТР «ГЛОБУС»)**

**Аннотация:** В статье анализируется спектакль Новосибирского государственного академического молодежного театра «Глобус» «Дни Турбиных» М. Булгакова в постановке известного российского режиссера Е. Неvejeиной. Режиссер ставит вопрос об историческом прошлом России и ее настоящем, обращает внимание на проблему сопричастности человека истории своей страны, на драму обманутых историей людей, тем самым приближается к осознанию современного пути ее развития. Подчеркивается, что спектакль, идущий на сцене 10 лет, меняется во времени, но сохраняет свои лучшие черты.

**Ключевые слова:** Новосибирский театр «Глобус», М. А. Булгаков, «Дни Турбиных», режиссер Е. Неvejeина.

*G. K. Zhuravleva,*

*Docent of Novosibirsk State Theatre Institute,  
Novosibirsk*

**PERFORMANCE WITH A LONG RUN: «DAYS OF THE  
TURBINS» BY M. BULGAKOV (NOVOSIBIRSK STATE  
ACADEMIC YOUTH THEATER «GLOBE»)**

**Abstract:** The article analyzes the performance of the Novosibirsk State Academic Youth Theater “Globe” “Days of the Turbins” by M. Bulgakov staged by the famous Russian director Elena Nevezhina. The director raises the question of the historical past of Russia and its present, draws attention to the problem of a person's involvement in the history of his country. Keeping in mind the rich tradition of the most famous Bulgakov's play onstage in Russia the director scrutinizes the drama of people deceived by history. It is emphasized that the performance, which has been on stage for 10 years, changes over time, but retains its best features.

**Keywords:** Novosibirsk Youth theater “Globe”, M. A. Bulgakov, “Days of the Turbins”, Elena Nevezhina, history of Russia onstage.

Спектакль «Дни Турбиных» по пьесе М. Булгакова был поставлен в 2011 году Еленой Невежиной<sup>1</sup> и в репертуаре Новосибирского академического молодежного театра «Глобус» сохраняется по сей день. Появление Невежиной в «Глобусе» органично вписывалось в его творческую практику: с постсоветских времен он постоянно работал с режиссерами разных школ и направлений. Его новая художественная программа, принятая в 1993 году, декларировала принцип открытости миру, идеям, талантливым именам.

Конец эпохи советского детского идеологического театра меняет модус целей и задач бывшего новосибирского ТЮЗа, ныне – молодежного театра «Глобус»: они видятся в воспитании прежде всего эстетического вкуса зрителя на художественных образцах сценического профессионализма. Эту творческую задачу театр успешно решает, приглашая на постановки известных российских режиссеров.

Так, еще со времен руководства театром Г. Я. Goberником (1992–1997, художественный руководитель) и М. Е. Ревякиной (1987–2000, директор) на его сцене идут спектакли таких известных режиссеров, как: Б. А. Морозов (Москва), В. М. Фильштинский (Санкт-Петербург), В. В. Фокин (Санкт-Петербург), Г. И. Дитятковский (Санкт-Петербург), С. И. Яшин (Москва).

С главным режиссером театра А. В. Галибиным (2000–2003) работают сценографы А. В. Орлов, Э. С. Кочергин, Э. Б. Капеллош. Драматургическим материалом для совместной работы с мастерами чаще всего становится русская и зарубежная классика. В период с 1993 по 2000-й годы количество постановок по классике в репертуаре «Глобуса» соотносится с современными текстами как 21 и 20; к ним добавляются 12 названий спектаклей для детей.

---

<sup>1</sup> Выпускница ГИТИСа (мастерская П. Н. Фоменко, 1998), режиссер, педагог, номинант Российской национальной театральной премии «Золотая маска», к этому времени она успешно сотрудничала с такими московскими театрами, как «Сатирикон», МХТ имени А.П. Чехова, театром имени Вл. Маяковского и другими; ставила на сценах периферийных театров; преподавала на актерском факультете Школы-студии МХАТ и на режиссерском факультете ГИТИСа.

Вместе с тем традиционная для юношеского театра историческая тема, связанная с Гражданской и Великой Отечественной войнами, уходит из его репертуара. Исключением являлась «Софья Петровна» Л. Чуковской, рассказывающая о репрессиях 1937–1938 годов и поставленная В. М. Фильштинским в 2000 году.

В 2010-е годы эти соотношения в репертуаре театра «Глобус» сохраняются. Классика и современная пьеса (русская и зарубежная) соотносятся как 22 и 22; сказка – 21. Театр по-прежнему много работает с приглашенными, что становится повсеместным явлением российской театральной практики. Среди его постановщиков много новых режиссерских имен: М. Брусникина, М. Глуховская, Р. Козак, А. Крикливый, Н. Чусова, А. Кузин, Г. Цхвирава, А. Песегов и др. Обращением к эпохе Великой Отечественной и событиям послереволюционных лет станут спектакли: «Ю» О. Мухиной (2003), «Белая овца» Д. Хармса (2004), мюзикл «НЭП» по либретто Е. Сибиркиной (2004), «Саня, Ваня, с ними Римас» В. Гуркина (2007). Этапной работой театра в эти годы станет постановка А. Крикливого «Толстая тетрадь» А. Кристоф (2010). В нем, едва ли ни впервые в истории первого детского театра Сибири, появится новый ракурс темы о войне, «где происходит перерождение человеческой природы» и «обстоятельства, сделав человека сильным и беспощадным, победили в нем человечность» [1, с. 18].

В постперестроечные годы необходимость исторической темы в репертуаре театром ощущается особенно остро. Приглашение Е. А. Невежиной на постановку спектакля о Белом движении в стране было безошибочным решением молодого главного режиссера «Глобуса» А. М. Крикливого (с 2008). И не только потому, что Невежина уже успешно ставила текст М. А. Булгакова «Бегъ» в Московском театре п / р О. Табакова (2003), а в репертуаре «Глобуса» шли ее спектакли «Белая овца» Д. Хармса и «Mutter» В. Дурненкова (2006). Важно было и другое: импонировало широкое восприятие прошлого, воспитанное в аудиториях Московского государственного университета, исторический факультет которого был первым образованием Е. А. Невежиной, и личностный исторический опыт людей одного поколения, шагнувшего из страны Советов в перестройку с шоковой терапией экономики и опрокинутой идеологией прежней жизни.

Вопрос: Как ставить в 2011-м текст опального советского классика для нынешних молодых? – был непростым. Однако Елена Неvejeина была внутренне к нему готова и, похоже, давно – еще в период своего первого обращения к Булгакову, когда в одном из интервью сказала: «Это же наша кровная история, совсем недавняя, потому что если каждому покопаться в своей родословной, то от тех перевернувших весь мир катаклизмов нас отделяют всего-навсего какие-то два-три поколения, и память об этом очень жива почти у всех. <...> Мне кажется, что к этому разговору нужно все время возвращаться, для того чтобы что-то поменялось в сознании» [2].

Взгляд на историческое время как взаимопроникновение прошлого и настоящего определит многое в постановочном решении «Дней Турбинных»: и то, что спектакль начинается в зрительном зале с момента выхода актеров в шинелях с белогвардейскими погонами, их обращения-приказа: «Выключите телефоны!» и последующего за этим появления дивизиона юнкеров – они развернутся к зрителям лицом, присядут на край сцены... Сколько им? 14... 15 лет? Настоящие кадеты 10 класса МБОУ КШИ «Сибирского Кадетского Корпуса», ставшие участниками спектакля, отrapортууют, поднимутся на сцену и, чеканя шаг, уйдут в ее тревожную глубину. Так начинается стирание дистанции времени между теми, кто на сцене, и теми, кто в зале. Полный свет даст крупный план: молоденький юнкер-офицер Николка Турбин под гитару споет незатейливое: *Киев город мы прославим / На Крещатике киоск поставим / Петлюрчики, чики... Голубчики, чики... / Покажите-ка ваш мандат!* – и действие спектакля двинется своим ходом.

Образ дома, сохранивший свое ключевое значение во всех редакциях пьесы М. А. Булгакова, – центральный в спектакле (художник Анастасия Глебова). На сцене – большая уютная комната Турбиных с овальным столом и стульями посредине, как в хороших домах начала прошлого века. Диван, напольные часы. Слева – камин. Справа, на втором плане, – рояль с вазой для цветов. Мягкий свет лампы. Это образ Дома, культуры, уюта. Мотив важный в русской классике, как мотив гармонии бытия. В спектакле Неvejeиной важный акцент: стол с культовыми венскими стульями стоит на ковре, как на зеленом плоту, под продырявленным потолком с отпавшей штукатуркой. А стрелки остановились на 20.45.

Мысль постановщика о том, что «наша генетическая память состоит в том числе из литературных текстов, которые стали классическими» [3], предполагает обращение к подобным культурным кодам с целью их продвижения в сознание нового поколения. В спектакле таких моментов немало. Детали его сценографии заставляют вспомнить о знаменитом чеховском каноне спектакля МХТ 1926 года художника Н. П. Ульянова, шедшего в «“павильоне четвертьвековой давности”, в кремовых шторах, в атмосфере и “тоне” турбинского дома, любовно и детально воссозданных» [4, с. 111]. Эти моменты заключаются и в отсыле нашей культурной памяти к «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского в постановке А. Я. Таирова (1933), ставшей образцом советского героикоромантического спектакля. Его художник В. Ф. Рындин использовал в оформлении дорогу, уходящую вдаль, куда-то к тревожному багряному небу, по которому неслись облака.

Дом без стен, мир человеческого тепла – проникаем и открыт стихии насилия. Без стен и гимназия, где учились герои Булгакова: от прежнего вестибюля классической Александровской гимназии с белой колоннадой и громаднейшей лестницей в спектакле МХТ (1926) здесь остались «осколки»: ученические парты опрокинуты и наспех сдвинуты, освобождая дорогу дивизиону юнкеров.

В гимназии играется одна из главных сцен спектакля. Полковник-артиллерист белой армии Алексей Турбин (артист Владимир Дербенцев) принимает свое судьбоносное решение: распустить дивизион, а это значит «не драться с собственным народом». Принимает решение остаться в гимназии, а это значит, как точно скажет Николка, «дождаться смерти от позора». Алексей умрет на фоне ночного неба в багряном проеме двери гимназии под выстрелами, раскинув руки... Артисту В. Дербенцеву удастся создать идеальный образ кадрового офицера, человека долга. Невысокий, крепко стоящий на ногах, с безукоризненной выправкой военного. Решительный, мыслящий логически, с унаследованной философией «разумного, доброго, вечного». В спектакле иногда фиксируется статичная поза героя, он застывает как бы в кадре времени. О том, что трактовка образа берет начало в знаменитом спектакле МХТ, свидетельствует грим актера: у полковника усы Турбина, каким его играл первый исполнитель роли – знаменитый Николай Хмелев.

После гибели командира главной в турбинском доме останется Елена Тальберг (артистка Анна Михайленко): во второй картине третьего акта она выходит, знаково накинув на свои плечи шинель. За годы жизни спектакля ее героиня в чем-то изменилась, повзрослела. В недавней правильно воспитанной гимназистке отчетливее проступили и твердость характера, и порода. Роман рыжеволосой красавицы с личным адъютантом гетмана Шервинским, многообещающим дебютантом оперы, в котором «ничего нет кроме голоса» (артист А. Петров), понимаешь как попытку женщины найти выход из тупика времени, в котором ей нет места.

Тема обманутых историей людей – главная тема спектакля. И связана она во многом с судьбой Мышлаевского, которого бесценно на протяжении всех лет играет Артур Симонян. Мышлаевский на сцене «Глобуса» – один из тех, о ком говорят: по человеку проехало колесо истории. Виктор Викторович Мышлаевский в свои 38 лет имел за плечами войну 1914 года, революцию 1917-го, Гражданскую 1918-го. А когда-то мир обещал быть другим – с синим небом, белым искристым снегом и чистой женской любовью. История русского кадрового военного, присягнувшего на верность царю и Отечеству, станет одним из многих драматических рассказов о судьбе Белой гвардии. Нерв роли Мышлаевского – в остроте предощущения героем своего конца и мучающей мечты о жизни, любви. Артист ведет нас к главной булгаковской задаче: «передать внутреннее дрожание человека» на краю расколотого мира – то, что было найдено в первой знаменитой постановке МХТ, в которой деятельное участие принимал сам М. Булгаков. У Турбиных Мышлаевский не сразу придет в себя. Он медленно снимает бушлат, шинель. Боль обмороженных рук и оочевенных ног понемногу отпустит. Анатомический театр зверств Гражданской войны останется где-то в стороне, на передовой, за стенами этого уютного дома друзей с рыжеволосой Еленой, столом, накрытым белоснежной скатертью, мирным старинным красного дерева буфетом. Но и здесь мучительные вопросы: «с кем я?», «кто я?». В его распаленном сознании кипит все та же работа. Изящные длинные пальцы сжимают голову: от себя не уйти, не забыться. В наркотизированном алкоголем мозгу Мышлаевского плывет вереница дневных впечатлений. Он постоянно кого-то копирует, изображает, словно примеряет на себя чей-то облик: от счастливого соперника Шервинского до гос-

подина в пенсне (Льва Троцкого?). В отличие от поручика Гетмана Шервинского, легко сменившего черкеску на гражданское пальтишко, смена социальной роли для него невозможна.

Свой судьбоносный прогноз-портрет штабс-капитан артиллерии Мышлаевский покажет в пьяной горячке. Скрючившись на стуле, он будет нелепо размахивать руками, отбиваясь не то от неумяющихся друзей, не то от теснящихся в его раненом сознании истязателей, которые сейчас учудят над ним свои выкрутасы. Жертва и герой, прошедший крестonosный путь по дорогам своей Родины...

Спектакль, традиционалистски сдержанный и ясный, идущий десятилетие, менялся во времени, сохраняя свои лучшие черты. В его первый состав вошли лучшие мужские силы театра. Среди них: П. Харин – Студзинский, Л. Сорокин – Тальберг, актер «Красного факела» М. Битюков – Шервинский. На смену первым исполнителям ролей пришли другие: Студзинский – М. Гуралевич, ранее убедительно сыгравший в спектакле Николку скорее не юнкером, но молодым офицером, трезво оценивающим бесполезность своего служения. Роль младшего брата командира играет актер Н. Зайцев, высвечивая в спектакле мотив юности и судьбы, готовность к судьбе, что не мешает ему оставаться «домашним мальчиком, мальчиком из квартиры, где пахнет шоколадом от старых книг». В. Алексейцев принял роль Тальберга, которая явилась большой удачей актера: в полковнике Тальберге органично сосуществуют апломб военного и трусость мелкого человека, «бросившего жену и забывшего о долге». Лариосика – кузена Турбиных из Житомира, приехавшего в революционный Киев со стопкой книг Чехова – продолжает с премьерным успехом играть Н. Сарычев. Этот трогательный и неуклюжий поэт в доме с кремовыми шторами приобретает все больше самоиронии и достоинства. Все они оказались выброшены из России, они остались наедине с собой.

В финале герои собираются в доме Турбиных у праздничной елки на встречу Нового года. Полный свет на сцене. Студзинский, Николка, Мышлаевский, Лариосик, Елена, Шервинский – их оживленный разговор внезапно прерывает канонада артиллерийских ударов, салют шестидюймовой батареи: город взят большевиками. Герои Булгакова смотрят на нас из прошлого. Мы смотрим на них из российского сегодня. Споры о «пути России» продолжаются.

**Литература:**

1. Шатина Л. В ритме поколений: О режиссере Алексее Крикливом // Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. – 2013. – № 4 (14). – С. 15–22.
2. Елена Невежина: Режиссеры – это разные планеты [Электронный ресурс]. – URL: [www.teatr.ru/docs/p1/d040611-105740593.html](http://www.teatr.ru/docs/p1/d040611-105740593.html) (дата обращения 03.12.2021).
3. Соловьев Г. Игра в Достоевского в Театре Наций. «Зимние заметки о летних впечатлениях» [Электронный ресурс] // ZOND. – URL: <https://zondnews.ru/igra-v-dostoevskogo-v-teatre-nacij-zimnie-zametki-o-letnih-vpечatleniah/17133> (дата обращения 04.12.2021).
4. Смелянский А. «Дни Турбиных» // Московский Художественный театр. 100 лет. В двух томах. – Т. 1. – М.: МХТ, 1998.



*Е. С. Абелюк,  
доцент НИУ «Высшая школа экономики», Москва*

**О ЦИФРОВОМ ПРОЕКТЕ «ВИЗУАЛЬНЫЙ КОММЕНТАРИЙ  
К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ»**

**Аннотация:** В статье, посвященной проекту, речь идет о создании универсального комментария к произведениям советской литературы 1920–30-х годов – к лексике, реалиям, понятиям, образам, мотивам, значение которых важно для понимания литературы этого времени, а также того исторического и художественного контекста, в который эта литература погружена. Кроме словесных и визуальных комментариев проект будет включать материалы к словарю концептов, ключевых для раннего советского времени. Модель представления создается на материале повести М. А. Булгакова «Собачье сердце».

**Ключевые слова:** визуальный комментарий, словарь концептов, литература советского времени, Михаил Булгаков.

*E. S. Abelyuk,  
Docent of NRU “Higher School of Economics”, Moscow*

**ABOUT THE DIGITAL PROJECT “VISUAL COMMENTARY  
ON FICTION OF THE SOVIET TIME”**

**Abstract:** The article “Visual commentary on the fiction of the Soviet times” is dedicated to a project of the universal commentary on Soviet literary works of the 1920s and 1930s: vocabulary, realities, concepts, images, motives, essential for this time, as well as historical and artistic context. The presentation model is created on the basis of M. A. Bulgakov’s “Heart of a Dog”; in addition to verbal and visual comments it would include material for a dictionary of concepts that were crucial for the early Soviet period.

**Keywords:** Visual commentary, Vocabulary of Concepts, Fiction of the Soviet Time, Mikhail Bulgakov.

Практически каждое художественное произведение советского времени нуждается в серьезном комментировании. «Язык распавшейся цивилизации» (по М. О. Чудаковой [1]) сегодня уходит в прошлое – он не передается по наследству, его помнят только носители этого языка. Этот тезис можно распространить на произведения разных видов искусства: литературу, живопись, кино, театр.

Приведем пример из области литературы. В романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» (1924) после первых вводных фраз, задающих масштаб повествования: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918...» [2, с. 9], – после рассказа о смерти матери Турбиных читатель попадает в дом, в хорошо натопленную комнату, где собравшиеся ожидают Тальберга, неизвестно почему задержавшегося. За окном стрельба, и тревога Елены растет. А когда, наконец, Тальберг, человек с «двухслойными» глазами, появляется, выясняется, что он пришел лишь для того, чтобы собрать вещи и немедленно бежать: может быть, войдет Петлюра...

Возникает внутренний монолог Елены – теперь она начинает понимать то, о чем раньше только подозревала. Она вспоминает, и к ее воспоминанию присоединяется авторский иронический голос, который сообщает нам, что в марте 1917-го Тальберг был первым, кто пришел в военное училище с красной повязкой на рукаве. Деталь – красная повязка на рукаве – проявляет авторскую иронию, а если читателю не понятно, с чем связано ее появление, неочевидна и ирония.

Красная повязка в марте 1917-го – не знак революционных симпатий героя, а свидетельство его трусости. Это становится особенно очевидно благодаря последующим превращениям Тальберга в члена революционного военного комитета после Октябрьской революции (именно в этом качестве он «арестовал знаменитого генерала Петрова»), в штабного офицера при гетмане Скоропадском, даже в сторонника большевиков после падения гетмана. В марте 1917 года, а именно – 12-го, царь Николай II подписал акт об отречении от престола, и, по-видимому, именно тогда Тальберг надел свою злополучную повязку.

Таких Тальбергов, выслуживающихся перед новой властью, было немало. Аркадий Аверченко, описывая в рассказе «Новый Нестор-летописец» (1917) первые дни Февральской революции, как и Булгаков, с иронией говорил о том, что после отречения Николая II

«народ и армия, конечно, впали в уныние: в знак траура надели красные повязки и играли похоронный марш, “Марсельезу”» [3, с. 4]. То, что гимн Франции отнюдь не похоронный марш, читатель, скорее всего, поймет, но к мартовской «красной повязке» стоит дать комментарий.

Перед нами уже два литературных произведения, для которых нужно давать комментарий к одной и той же реалии. Между тем число таких произведений, по-видимому, гораздо больше: количество неоткомментированных текстов очень велико. В этой ситуации было бы полезным создание некоего универсального комментария, а также словаря концептов раннего советского времени, связанных с государственной идеологией и передающих содержание общественного сознания (а вместе с тем, конечно, и индивидуального сознания людей).

Понятие *концепт* сегодня трактуется очень широко. Вслед за Ю. С. Степановым мы понимаем его в лингвокультурологическом смысле как «сгусток культуры в сознании человека – то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека <...> тот “пучок” представлений, понятий, знаний, ассоциаций, который сопровождает слово» [4, с. 43]. Значение любого концепта обогащено эмоциональными оценками. Как писал Ю. С. Степанов, «в отличие от понятий, концепты не только мыслятся, они переживаются» [там же]. Добавим также, что один и тот же концепт может выражаться не одним словом или словосочетанием, а соответствовать некоторому небольшому набору слов или словосочетаний, и это тоже стоит учитывать при работе над таким словарем.

В словарь культурных концептов советского времени могли бы войти слова, встречающиеся в значительном количестве литературных произведений советской эпохи и определяющие представления людей, живших в то время. В таком словаре было бы интересно дать не только спектр общесловарных значений выделенных концептов, но и показать, как эти концепты «работают» в разных литературно-художественных авторских текстах. Параллельно можно рассмотреть, как представления, связанные с отобранными концептами, воплощаются в языке театра, кино, живописи. Такое расширение задачи позволило бы представить художественный контекст определенного времени.

Эта идея появилась достаточно давно. Мы описали ее в книге «Практика чтения» [5] в главе «Материалы для словаря культурных концептов советского времени» и в пробной статье для толкового словаря «Слово “красный” в художественных контекстах советского времени». Сейчас появилась возможность в рамках цифрового мегапроекта «Литература как культурная практика и социальный опыт», над которым работают гуманитарии разных специальностей НИУ ВШЭ, сделать свой подпроект – и мы открыли его, назвав его уже: «Визуальный комментарий к художественной литературе советского времени».

Модель цифрового комментария мы делаем на материале повести М. А. Булгакова «Собачье сердце». Почему выбор пал именно на нее? «Собачье сердце» входит в канон школьного литературного образования, и вместе с тем здесь много советизмов, обозначающих реалии и события, не знакомые современному читателю.

Цифровая форма представления позволяет сделать тотальный комментарий, не перегружая текст произведения.

Визуальным мы назвали наш комментарий потому, что цифровая среда дает возможность работать с разными форматами. Там, где это необходимо, словесные пояснения мы дополняем визуальными образами: они помогут сегодняшнему читателю и лучше представить себе время, в которое происходят события комментируемого произведения, и почувствовать те авторские интенции, которые заложены в его подтекст. Вот несколько примеров.

«И дворники с бляхами ухватят меня за ноги и выкинут на телегу...» [6, с. 120]. Комментируя эту мысль Шарика, мы показываем фотографию латунной бляхи с *личным номером* (такая бляха, наряду с белым фартуком, фуражкой и свистком была частью формы дворника). Номер – свидетельство того, что, как и низшие милицейские чины, дворники должны были обеспечивать не только чистоту, но и порядок на своем участке. Начиная с 1870-х годов в их обязанности входило ловить мелких воришек, не пускать во дворы нищих, разгонять бродячих собак.

Комментарий к такой детали, как *кожаная тужурка* председателя домового комитета Швондера, покажет, что, хотя частью обязательной формы сотрудников ВЧК или политработников Красной армии кожаная тужурка в 1920-е не была, воспринималась она

как элемент нового, «комиссарского» шика. Дело в том, что 12 ноября 1920 года Совет труда и обороны РСФСР принял постановление «О принудительном сборе кожаного обмундирования у населения»; уже ношенная и реквизированная одежда распределялась среди сотрудников органов и постепенно стала восприниматься как знаковая. Можно было купить ее и на толкучке. Так что Швондер, олицетворяющий в повести новую власть, неслучайно щеголяет в кожаной тужурке.

Приведенные примеры рассчитаны на широкого читателя. Однако модель цифрового комментария делается и в расчете на профессионала – например, учителя. Так, поясняя слова о полотняном плакате со странными словами «Возможно ли *омоложение?*» (его видит Шарик), можно показать, что такой плакат – реальная деталь московской жизни начала 1920-х. Гуляя по Пречистенке, московский житель этого времени вполне мог видеть такое объявление: об омоложении говорили много, в том числе в Доме ученых, который с 1922 года находился как раз на Пречистенке, и однажды здесь состоялся диспут на эту тему [7, с. 2].

Для специалистов-филологов может быть полезной, например, статья, посвященная *музыкальным мотивам* повести. В том числе здесь показывается, что «хоралы», которые звучат над квартирой Преображенского, отсылают к гимну жрецов из оперы Дж. Верди «Аида» в знаменитой, любимой писателем постановке Н. Лосского (Большой театр, 1922 год, дирижер В. Сук). В центре сценографического решения этого спектакля – пирамида, поделенная на соединенные люком две части: верхнюю и нижнюю. В нижней, обозначавшей подземелье, звучал дуэт Радамеса и Аиды, в верхней, над ними – хор жрецов. Сопоставление проявляет мнимую сакральность «хоралов», исполняемых членами домового комитета.

Другая важная часть проекта – подготовка материалов к словарю концептов, актуальных для 1920-х. Если комментарий дается к одному тексту – к повести Булгакова (с легким расширением контекста – кратким перечислением произведений других авторов, для которых данный комментарий актуален), то концепты рассматриваются в синхронии и в диахронии, а также с выходом в современный культурный контекст.

Например, в связи с повестью Булгакова естественно выделить концепт *новый человек*. В идеологии раннего советского госу-

дарства это *особый человеческий тип*: не индивидуальная личность, а человек общества, массы, коллективист, решающий общественные задачи. По мысли теоретиков большевизма, именно такой человек необходим для радикальной смены государственного строя. С этой идеей связан проект перевоспитания старого человека и воспитание нового на основе унифицированных стандартных представлений. Между тем в диахронии концепт *новый человек* связан с новозаветной традицией, которая в развитии дала итерацию в творчестве Чернышевского, затем Помяловского и т. д. Есть и другая линия, связанная с идеями Ницше, проявившаяся в творчестве Вяч. Иванова, А. Белого и др.

Мы предполагаем дать также толкование таких концептов, как *коммунальная квартира, уплотнение, омоложение, происхождение, несознательный, красный*.

Таким образом мы предполагаем в рамках проекта создать платформу представления универсального комментария к произведениям русской литературы 1920–30-х годов. Дальнейшее масштабирование проекта позволит экстраполировать созданную модель на другие исторические и культурные эпохи.

### **Литература:**

1. Чудакова М. О. Язык распавшейся цивилизации : материалы к теме // Мариэтта Чудакова. Новые работы 2003–2006. – М.: Время, 2007. – 560 с.
2. Булгаков М. А. Белая гвардия. – М.: Ладомир ; Наука. 2015. – 852 с.
3. Аверченко А. Новый Нестор-летописец // Новый Сатирикон. – 1917. – № 13. – С. 2–5.
4. Степанов Ю. С. Константы : Словарь русской культуры : 3-е изд. – М.: Академический проект, 2004. – 992 с.
5. Абелюк Е. С. Практика чтения. 2-е изд. – М.: ИД Высшей школы экономики. – 2017. – 236 с.
6. Булгаков М. А. Собачье сердце // Булгаков М. А. Собр. соч. в 5 т. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 2. – 752 с.
7. Диспут об омоложении // Вечерняя Москва. – 29 февраля 1924. № 51 (71). – С. 2.



Театр и драма: эстетический опыт эпохи :  
материалы Всероссийской  
научно-практической конференции. –  
Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2022. – Вып. 9. – 96 с.

Редактор-составитель – И. Г. Яськевич  
Корректор – Н. И. Седых  
Компьютерная верстка – И. В. Кузнецов

Подписано в печать 13.01.2022  
Формат 60 x 84 1/16. Бумага офсетная.  
Тираж 50 экз.  
П. л. 6. Уч.-изд. л. 5,6.  
Цена договорная.

Новосибирский государственный театральный институт  
630099, Новосибирск, ул. Революции, 6.  
[www.ngti.ru](http://www.ngti.ru)