



- ¹⁰ Орлов Вл. Радищев и русская литература. Л., 1955. С. 107–108.
- ¹¹ Федосеева Т. Теоретико-методологические основания литературы русского предромантизма. М., 2006. С. 84.
- ¹² Можно предположить, что наиболее вероятные источники произведения Люценко – Софийский и Новгородский списки. Полный перечень опубликованных к 1810 г. летописных сводов см.: Мезиер А. Русская словесность с XI по XIX столетия включительно: библиографический указатель произведений русской словесности в связи с историей литературы и критикой. Книги и журнальные статьи. СПб., 1899. Ч. 1. С. 84.
- ¹³ Федосеева Т. Указ. соч. С. 78.
- ¹⁴ Татищев В.Н. История Российская. М.; Л., 1962. Т. 1. С. 108.
- ¹⁵ Повесть временных лет / подгот. текста, перевод, ст. и комм. Д.С. Лихачева. СПб., 1999. С. 444. (Лит. памятники).
- ¹⁶ Западков В. Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Статья 3-я. Сентиментализм и предромантизм в России // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: от классицизма к романтизму: межвуз. сб. науч. тр. Л., 1983. С. 143.
- ¹⁷ Архипова А. О русском предромантизме // Русская литература. 1978. № 1. С. 22.
- ¹⁸ Люценко Е. Чеслав. С. 231.
- ¹⁹ Люценко Е. Буриной и Ульмила // Труды высочайше утвержденного вольного общества любителей российской словесности. 1818. Ч. III. С. 61, 71.
- ²⁰ Там же. С. 62. Выделенные нами курсивом слова и выражения являются характерными для предромантической лексики.
- ²¹ Там же. С. 63.
- ²² Люценко Е. Чеслав. С. 240.
- ²³ Федосеева Т. Указ. соч. С. 81.
- ²⁴ См.: Архипова А. Указ. соч. С. 19.

УДК 821.161.1.09+929 [Грибоедов+Булгаков]

«ГРИБОЕДОВСКИЙ ТЕКСТ» М.А. БУЛГАКОВА

Ю.Н. Борисов

Саратовский государственный университет
E-mail: salbei@san.ru

В статье намечаются контуры «грибоедовского текста» как совокупности цитат и реминисценций из «Горя от ума», их художественно-смысловой соотнесенности и специфики функционирования в произведениях М.А. Булгакова.

Ключевые слова: Грибоедов, Булгаков, интертекстуальность, цитата, реминисценция.

«Griboedov's Text» of M.A. Bulgakov

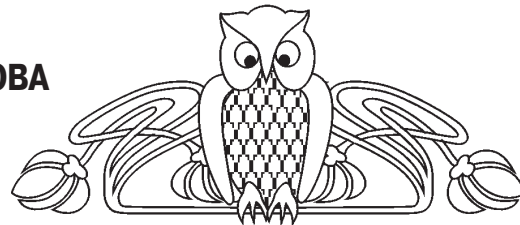
Yu.N. Borisov

In the article the contours of "Griboedov's text" are outlined as a range of quotations and reminiscences from "Woe to Wit"; their literary and sense correlations as well as characteristic functioning in M.A. Bulgakov's works are also touched upon.

Key words: Griboedov, Bulgakov, intertextuality, quotation, reminiscence.

В цитатно-реминисцентном слое произведений М.А. Булгакова отсылки к Грибоедову немногочисленны, но не случайны. Более того, при ближайшем рассмотрении они оказываются системно связанными, образуют некоторое художественно-смысловое единство, спонтанно и органично сложившееся в контексте булгаковского творчества, и это единство может быть названо «грибоедовским текстом». Попытаемся наметить хотя бы его внешний контур.

У истоков формирования «грибоедовского текста» Булгакова – два эпитафия к газетным материалам начала 1920-х г., когда после скитаний времен Гражданской войны начинающий



литератор и провинциал осваивает пространство Москвы, становясь, уже до конца дней, столичным жителем и московским писателем, среди иного и сатириком, живописцем московских нравов. Поначалу Булгаков творит свой «московский текст» как журналист, автор рассказов, очерков и фельетонов. В этих обстоятельствах слово великого предшественника – портретиста «грибоедовской Москвы» – словно само собой слетает с кончика быстрого пера обозревателя московской жизни эпохи нэпа – и как знак прикосновения к традиции, и как стилистический штрих, и как напоминание о былом, и, наконец, как своего рода пароль, устанавливающий отношения доверительности между автором и читателем. Показательно, что оба эпитафия из Грибоедова осеняют тексты, публиковавшиеся в берлинской газете «Накануне», адресованной эмигрантской среде, и в обоих случаях автор подписывает материалы полным своим именем, не прячась, как это нередко бывало, за маской шуточных псевдонимов.

Первый из эпитафиев предвзвещает фельетонную зарисовку авангардистского спектакля Вс. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка («Биомеханическая глава» из цикла «Столица в блокноте», декабрь 1922 г.): «...Зови меня вандалом / Я это имя заслужил»¹. Комически заостренная формула репетиловского самоуничтожения, иронически обращенная автором на себя, здесь и своего рода оружие психологической защиты театра-консерватора от



агрессивных бойцов «левого фронта» искусства (ср. зачин фельетона: «Признаюсь, прежде чем написать эти строки, я долго колебался. Боялся. Потом решил рискнуть» (II, 258)), и одновременно весомый аргумент в споре с безоглядным новаторством, поскольку в мельчайшей клеточке текста самой репертуарной русской пьесы – живая память о вековой традиции классической драматургии и отечественного театра, об опыте искусства, проверенном временем и сегодня отнюдь не изжитом и не лишенном перспективы будущего. А репетиловский тон смирения и восторга перед великим и непонятым задает интонационный строй фельетона – обезоруживающе простодушную откровенность, с которой автор отстаивает права демократического зрителя (преодолевая при этом смиренный тон), и одновременно неудержимую восторженность защитников новизны:

«– Мейерхольд – гений!! – завывал футурист. И не спорю. Очень возможно. Пускай – гений. Мне все равно. Но не следует забывать, что гений одинок, а я – масса. Я – зритель. Театр для меня. Желаю ходить в понятный театр» (II, 260).

Поразительно, кстати, «пророческое» сопряжение в «Биомеханической главе» (напомним: опубликована в конце 1922 г.) имен Грибоедова (через цитату-эпиграф) и Мейерхольда (тема фельетона): одна из самых громких премьер режиссера-новатора «Горе уму» по грибоедовской пьесе состоится в 1928 году.

15 апреля 1923 г. в газете «Накануне» был опубликован очерк М. Булгакова «Сорок сороков» с цитатой из «Горя от ума» в качестве эпиграфа: «Решительно скажу: едва / Другая сыщется столица как Москва» (II, 278). Кстати, в комментарии к цитируемому тому Собрания сочинений ошибочно сообщается, что это – «неточная цитата из “Горя от ума”», и в качестве «точной» приводится следующее высказывание Фамусова: «А, батюшка, признайтесь, что едва / Где сыщется столица как Москва» (II, 718). На самом деле точными являются обе цитаты. Комментарий цитирует начало «патриотического» монолога грибоедовского москвича, а Булгаков – заключительную фразу (у Грибоедова они образуют композиционно-смысловое кольцо), своим утверждающим пафосом более соответствующую тональности текста очерка. Автор «Сорока сороков» с надеждой наблюдает за тем, как в разоренную революцией и Гражданской войной столицу возвращается жизнь:

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

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

– Брось ты это чертово слово! – ответил я. – Это вовсе не нэп, это сама жизнь. Москва начинает жить» (II, 280).

По своей жанрово-стилевой природе очерк Булгакова далек как от репортажа, так и от аналитической публицистики, хотя свойства и того, и другого присущи этой прозе. Но главное здесь

художественное начало, проявленное в индивидуальной пластике стиля, в своеобразии писательской оптики, сквозь которую созерцаются панорамы пробуждающейся к жизни столицы, в лирической интонации, проступающей в прихотливом рисунке описаний. Через узнаваемый эпиграф происходит подключение повествования к «московскому тексту» отечественной словесности, фундаментальной составляющей которого является «Горе от ума». Отношение булгаковского текста с образно-смысловым полем источника эпиграфа носят художественно-игровой характер. Из ближайшего контекста заимствованной фразы актуализируются следующие мотивы: 1) жанрово-эмоциональная амбивалентность фамусовской картины московских нравов: не то ода, не то сатира, а вернее, и то и другое вместе; 2) погруженность живописца нравов в повседневный быт города, что обеспечивает взгляд изнутри, с позиции обывателя: «Я человек обыкновенный – рожденный ползать, – и, ползая по Москве <...>» (II, 278); 3) вставленная Скалозубом пространственная характеристика: «Дистанции огромного размера» (ср. панорамность булгаковского изображения: город обозревается повествователем с высшей точки – с крыши «дома бывшего Нирензее, а ныне Дома Советов в Гнездиновском переулке»); 4) обновление столицы после разорения 1812 года, причем никакой солидарности со скалозубовским «Пожар способствовал ей много к украшенью» обозреватель «Сорока сороков» не демонстрирует, однако фамусовское «С тех пор дороги, тротуары, / Дома и все на новый лад» находит параллели в деталях обновления облика города, к которым пристально присматривается автор очерка. В «играх» с пьесой Грибоедова Булгакову важна не сюжетная конкретика комедии, но обобщенный исторический взгляд на судьбу города, об одной из страниц которой, трагической и в то же время рождающей надежду, напоминает «Горе от ума», великий культурный памятник героической эпохи русской истории. Именно в таком ключе выдержан заключительный аккорд – последний абзац очерка:

«И, сидя у себя в пятом этаже, в комнате, заваленной букинистскими книгами, я мечтаю, как летом взлезу на Воробьевы, туда, откуда глядел Наполеон, и посмотрю, как горят сорок сороков на семи холмах, как дышит, блестит Москва. Москва – мать» (II, 285).

Приведенные факты обращения Булгакова к «Горю от ума» положили начало становлению «грибоедовского текста» в творчестве писателя. Причем сразу наметились две смысловые сферы, в которых впоследствии грибоедовские ассоциации будут реализованы. Эти сферы – Москва, московские нравы и театр. Таким образом, и в пространстве булгаковского творчества, и за его пределами, в общем пространстве отечественной словесности «грибоедовский текст» Булгакова, являясь отдель-



ным и самодостаточным феноменом, в то же время включается в такие интегративные образования, как «московский текст» и «театральный текст».

Прежде чем рассмотреть театральную сферу «грибоедовского текста» М.А. Булгакова, в которую вовлечены, прежде всего, пьесы «Дни Турбиных» и «Багровый остров», следует сказать несколько слов о тех обстоятельствах, как внешних, так и духовно-биографических, которые могли способствовать обострению интереса драматурга к Грибоедову и к его великой, но и многострадальной комедии. Во-первых, это факты театральной жизни Москвы второй половины 1920-х гг., «театрального пятилетия» биографии Булгакова. В 1925 г. МХАТ в третий раз после постановок 1906 и 1914 гг. обращается к «Горю от ума». Именно в этот год Булгаков становится мхатовским автором, пишет пьесу по роману «Белая гвардия». Причем в обновленном составе исполнителей грибоедовского спектакля – студийцы, которые вскоре заявят о себе как о новом поколении Художественного театра в «Днях Турбиных» (например, М.И. Прудкин – Чацкий и Шервинский). Репетиционная работа над комедией Грибоедова продолжалась и после премьеры обновленного спектакля, и в 1925, 1926 г., когда готовилась и становилась фактом театральной жизни постановка пьесы Булгакова, «Горе от ума» и «Дни Турбиных» были близкими соседями в пространстве мхатовской афиши и сцены. «Горе от ума» традиционно идет в Малом, ставится в Замоскворецком театре. А в 1928 г., когда спектакль МХАТа сходит со сцены, сенсацией сезона становится знаменитая мейерхольдовская постановка «Горе уму», вызвавшая бурную дискуссию в среде художественной интеллигенции и на страницах печати. Известно взаимное неприятие Мейерхольда и Булгакова, но работами режиссера драматург неизменно интересовался. Во-вторых, вспомним, что на протяжении 1927 и первой половины 1928 г. журнал «Звезда» публикует роман Ю.Н. Тынянова «Смерть Вазира-Мухтара». Не знаем, читал ли Булгаков это произведение и, если читал, какова была его реакция, но, думается, к концу 1920-х гг. трагическая судьба Грибоедова могла стать предметом его пристального внимания.

Автор гениальной комедии, никогда не видевший свою пьесу напечатанной или поставленной на профессиональной сцене, – здесь невольно рождалась параллель с собственной судьбой. Тем более что Булгаков искал для себя высокие исторические примеры (Мольер, Пушкин, Гоголь, в этот ряд может быть включен и Грибоедов). Лишенный с 1926 г. возможности печататься, Булгаков связывал все свои надежды с театром, но к концу 1929 г. все его пьесы были запрещены к публичному исполнению. В 1930 г. он пишет брату: «Сообщаю о себе, все мои литературные произведения погибли, а также и замыслы. Я обречен на молчание...» (V, 438). И в другом письме тому же адресату: «Судьба моя была запутанна и

страшна. Теперь она приводит меня к молчанию, а для писателя это равносильно смерти» (V, 441). О том же в письме правительству от 28 марта 1930 г.: «Я прошу принять во внимание, что невозможность писать равносильна для меня погребению заживо» (V, 449). В этих обстоятельствах пример Грибоедова мог быть и утешительным, может быть, даже вдохновляющим – опальная пьеса пережила убийственные запреты и стала национальной святыней, и пугающим – молчание Грибоедова после «Горя от ума». Страх немоты сплетается с мотивом, вряд ли известным Грибоедову: «Я обречен на молчание, и, очень возможно, на полную голодовку». Как быть? С конца двадцатых годов судьба художника – одна из ведущих тем в творчестве Булгакова. Он пишет пьесу о Мольере, и, как отмечает М.О. Чудакова, «с первых страниц рукописей пьесы, с первых выписок видно, что фабула ее тяготеет к истории “Тартюфа” – перипетии запрещения пьесы, прошения драматурга королю, отказ, разрешение, новые угрозы и так далее»². Видимо, Мольер особенно близок Булгакову: профессионал-мастер, драматург и актер, до конца дней таковым и оставшийся, сохранив дар вдохновения, радость творчества, несмотря на каждодневную травлю, угрозы и преследования. Грибоедов же стал дипломатом по преимуществу. Но изменил ли он, Грибоедов, своей вольнолюбивой Музе? Ведь и после «Горя от ума» в воображении драматурга рождались грандиозные, подлинно новаторские замыслы, о чем свидетельствуют дошедшие до нас планы и наброски незавершенных произведений. Спешить с их завершением автору запретной пьесы было незачем: важна была сама интенсивность внутренней работы творческой мысли. Меж тем судьба готовила трагедийный финал жизненной драмы Грибоедова: Тегеран, год 1829. В свете *такого* финала, отнюдь не случайного и не явившегося неожиданностью для главного действующего лица, полностью открылись и цель, и духовный источник грибоедовского жизнестроительства, о чем скажем словом Пушкина:

Самостоянье человека,
Залог величия его³.

Феномен «позднего» Грибоедова заключается в том, что нравственное самостоянье, независимость мысли и поведения осуществлялись потом-дипломатом в сфере, казалось бы, самой для того неподходящей – на поприще государственной службы, где неизбежны компромиссы и далеко не однозначные тактические ходы. И вот что замечательно: умудренный опытом преуспевающий чиновник мог с полным правом повторить слова своего юного героя-максималиста: «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Прислуживаться не стал, стал тем, «кто служит делу, а не лицам», служит Отечеству. Выстраданные убеждения, доверенные когда-то Чацкому, с годами не утрачивали для Грибоедова своей ценности, и он сумел



достойно *прожить* роль повзрослевшего Чацкого, будто досказал эпилог своей гениальной пьесы – трагикомедии с открытым финалом. Получая царские награды, вполне, кстати, заслуженные, Грибоедов с гордо поднятой головой шел навстречу гибели. И что бы ни приписывала потом полномочному министру недоброжелательная и лукавая молва, Пушкин знал, что делал, когда писал о загадочном своем современнике: «Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неравного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна»⁴.

Для «грибоедовского текста» Булгакова важно осуществленное в «Жизни господина де Мольера» (1933) сближение имен русского и французского драматургов, созданных ими произведений и их героев. Причем цитируемые им фрагменты монологов Чацкого и Альцеста вбирают в себя автопсихологические ассоциации: опальный писатель стремился вырваться из тисков тоталитарной власти и из той литераторской среды, чей сатирический портрет будет запечатлен на страницах «Мастера и Маргариты». «Вон из Москвы!» – лейтмотив его обращений к правительству и лично к Сталину с просьбой отпустить его за границу. Важно и то, что Грибоедов поставлен здесь в один ряд с самыми дорогими Булгакову предшественниками – Пушкиным и Гоголем. Итак, в прологе к повествованию о Мольере («Я разговариваю с акушеркой») автор-рассказчик говорит о новорожденном младенце:

«Этот человек, который сейчас у вас в руках подает лишь слабые признаки жизни, будет влиять на многих писателей будущих столетий, в том числе на таких, неизвестных вам, но известных мне, как соотечественники мои Грибоедов, Пушкин и Гоголь.

Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробывать успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.
Вон из Москвы! Сюда я больше не ездук.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!

Это строчки из финала пьесы моего соотечественника Грибоедова «Горе от ума».

А я, быв жертвою коварства и измены,
Оставлю навсегда те пагубные стены,
Ту бездну адскую, где царствует разврат,
Где ближний ближнему – враг лютый,
а не брат!
Пойду искать угла в краю, отсель далеко,
Где можно как-нибудь быть честным
человеком!

А это строчки из финала пьесы этого самого Поклена «Мизантроп» в переводе русского автора Федора Кокошкина (1816 год).

Есть сходство между этими финалами? Ах, мой Бог, я не знаток! Пусть в этом разбираются ученые! Они расскажут вам о том, насколько грибоедовский Чацкий похож на Альцеста-Мизантропа» (IV, 229–230).

Касаясь одной из традиционных тем грибоедоведения (сравнение пьес и героев Грибоедова и Мольера), Булгаков подключает свой «грибоедовский текст» к смысловой сфере литературно-критических и научных толкований «Горя от ума», восходящих к первым отзывам о комедии⁵ и продолженных вплоть до начала 1920-х годов⁶. Он одновременно и выводит свой голос рассказчика за пределы ученых споров («Пусть в этом разбираются ученые <...> я во всем этом плохо разбираюсь»), и строит свое высказывание как реплику в споре о значении опыта Мольера для русского драматурга: его аргументы – очевидное созвучие цитируемых монологов Чацкого и Альцеста и указание на дату выбранного им перевода Федора Кокошкина (1816 год, за восемь лет до окончания «Горя от ума»). Причем он не лукавит, признаваясь: «Меня это совершенно не интересует!» Его действительно мало заботит определение степени творческой зависимости или самостоятельности русского автора. Последнее давно доказано временем и неувядаемостью «Горя от ума». В размышлениях о Мольере и его последователях писателя волнует мысль о бессмертии гения и судьбе художника, при жизни угнетенного унижительной зависимостью от сильных мира сего. Созерцая явившегося в мир младенца, рассказчик прозревает финальную сцену драмы его земного бытия, сопоставляет разные ее варианты: картинно-патетические, придуманные Жорж Санд, В.Р. Зотовым, и подлинный, каким он видится рассказчику. В первых двух рядом с умирающим – властители, бросающие многозначительные реплики. У Жорж Санд это принц Конде: «Обопритесь о меня, Мольер!» У Зотова – сам король Людовик: «Мольер бессмертен!» Собственный вариант лишен тонов утешающей гармонии в отношениях властителя и художника: «Тот, кто правил землей <...> к умирающему Мольеру не пришел бы. И он действительно не пришел, как не пришел и никакой принц. Тот, кто правил землей, считал бессмертным себя, но в этом, я полагаю, ошибался. Он был смертен, как и все, а следовательно – слеп. Не будь он слепым, он, может быть, и пришел бы к умирающему, потому что в будущем увидел бы интересные вещи и, возможно, пожелал бы приобщиться к действительно бессмертию» (IV, 231). Безнадёжная слепота власти и утверждённый ею неодолимый порядок вещей не оставляют иного выхода для мыслящей творческой личности, кроме побега, если он возможен, или гибели. В этом смысловом плане показательна отчетливо намеченная в прологе контрастная параллель двух цитатно представленных пар финалов драматических сюжетов: утопичность театрально-патетических развязок в



биографических пьесах о Мольере (Жорж Санд, Зотов – такого рода опытом Булгаков противопоставил свою «Кабалу святош») и убеждающая подлинность развязок сюжетов о вымышленных героях в шедеврах Мольера и Грибоедова. Пересечение с мольеровским сюжетом высвечивает в «грибоедовском тексте» Булгакова, актуализируя его (текста) биографический аспект, глубоко личностные для писателя смыслы, связанные с самоопределением художника в условиях неизбежного противостояния общественной несвободе и идеологическому диктату государства.

Не будем, однако, настаивать на предположениях о том, какое место *могли бы* занять факты грибоедовской биографии в размышлениях Булгакова на столь острую для него тему «художник и власть». Здесь мы не выберемся из области гипотез. С гораздо большим основанием можно говорить, что судьба *текста* грибоедовской пьесы – один из убедительнейших исторических аргументов в пользу любимой мысли писателя, доверенной в романе «Мастер и Маргарита» Воланду: «Рукописи не горят». Правда, губительный огонь в истории «Горя от ума» не фигурирует. Но ведь известно, что этот шедевр «самиздата» 1820-х гг., впервые официально опубликованный после смерти автора с чудовищными цензурными искажениями, на протяжении всего XIX столетия печатался по случайным источникам. И даже на рубеже веков среди специалистов утверждалось мнение о невозможности восстановить подлинный авторский текст. Текстологическая проблема «Горя от ума» была убедительно решена Н.К. Пиксановым к 1913 г., что, впрочем, и в последующие годы не остановило попыток пересмотра и субъективного редактирования текста пьесы, в частности театральными режиссерами. Обо всем этом Булгаков как человек театра вполне мог быть наслышан.

Обратимся теперь к воплощениям «грибоедовского текста» в драматургических сочинениях Булгакова.

То обстоятельство, что первая пьеса Булгакова рождалась в стенах театра в непосредственной близости к грибоедовскому спектаклю, оставило в тексте «Дней Турбиных» отчетливый след. Причем отзвук «Горя от ума» органично вписался в интертекстуальную партитуру произведения, грибоедовский мотив включился в смыслообразующую связь с мотивом чеховским. О решающем влиянии «мхатовского контекста» на становление художественного мира булгаковской пьесы, в том числе на ее реминисцентно-цитатное наполнение писал исследовавший творческую историю произведения А.М. Смелянский: «Во второй редакции Булгаков откажется от ссылок на Достоевского, “Бесов”, пророчества “лучших на свете книг” <...> Достоевский, занимавший центральное место в сознании героев романа в первой редакции пьесы, уступил это место Чехову, на традицию которого ориентировался театр. Ориентация

была сложной: “чеховское” воспроизводилось как недавнее прошлое русской культуры, как ее совершеннейший итог и как вчерашний день МХАТ, как определенный тип драмы, наконец, как определенный тип понимания и оправдания человека. Булгаков, – пронизательно замечает историк театра, – проявил редкостное чутье к тому, в каком театре и на какой сцене предстояло жить его любимым героям. Чеховский “ген” он ввел в состав пьесы с нежной иронией и с тем пониманием исторической дистанции, которая была необходима новому Художественному театру. Гром шестидюймовых батарей, под который Лариосик произносил в финале классические “слова писателя” “мы отдохнем, мы отдохнем”, был завершением и разрешением чеховской темы пьесы. Это был своего рода прощальный поклон Чехову от нового театра и от его нового автора, призванных решать проблему интеллигенции в особых обстоятельствах истории»⁷.

В смысловое поле, образуемое в «Днях Турбиных» чеховской темой, вплетается, существенно углубляя историко-культурную ретроспективу, и грибоедовская реминисценция.

Казалось бы, мимолетная (к тому же трансформированная) цитата из «Горя от ума», кстати, никак не отмеченная в комментарии к третьему, драматургическому, тому булгаковскому пятиотмнику (1992. Ср.: в примечаниях к «Багровому острову» все цитаты из комедии Грибоедова, которыми разговаривают персонажи Булгакова, прокомментированы), звучит в самом начале пьесы. В первой картине Николка Турбин бросает реплику: «Вот комиссия, создатель, быть замужней сестры братом» (III, 9). На первый взгляд, шутливая вариация на тему Фамусова «Что за комиссия, Создатель, / Быть взрослой дочери отцом!» выполняет конкретно-бытовую психологическую функцию: в доме тревога, ждут задержавшегося неведомо где Тальберга, а обстановка в городе такая, что на каждом шагу подстерегает опасность. Играя с грибоедовским словом, Николка пытается шуточной снять нервное напряжение. И только. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что варьированная реплика грибоедовского персонажа, вошедшая в общеречевой фонд русской словесной культуры, выводит на поверхность, вербализует более обширную реминисценцию – не только литературную, но и театральную.

Начало первой картины целым рядом выразительных деталей отсылает к первому явлению «Горя от ума»: 1) часы с музыкой, активно включенные в сценическую жизнь («При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини» – «Гостиная, в ней большие часы <...> часы бьют и играют»); 2) голос Елены, доносящийся из-за сцены, из «другой комнаты», как и голос Софии, вопрошающий о том же самом: «Который час в столовой?» – «Который час?» (реплика Софии звучит дважды); 3) нарочито неуверенный ответ, призванный скрыть



точное указание времени («Э... девять. Наши часы впереди, Леночка» – «Седьмой, осьмый, девятый»), при этом Лиза «торопит» время, а Николка пытается замедлить его бег (разные ситуационно-психологические мотивировки); 4) оба ответа вызывают недоверие («Не сочиняй, пожалуйста» – «Неправда»); 5) и в той, и в другой сцене существенную роль играет музыкальная составляющая: «Николка (играет на гитаре и поет)» – «слышно фортепьяно с флейтой, которые потом умолкают».

Есть все основания полагать, что это не обобщенная отсылка к грибоедовской пьесе, но, как и в случае с чеховскими реминисценциями, найденный автором способ включения «Дней Турбиных» в ближайший «репертуарно-сценический» контекст, отсылка к мхатовскому спектаклю «Горе от ума».

Видимо, Булгакову важна была намеченная им перекличка и как форма перевода на театральный язык важнейшего в его романе мотива Дома, надежды на сохранение атмосферы уюта, налаженного, складывавшегося годами и десятилетиями домашнего быта-бытия, укрывавшего человека от ненастья холодного внешнего мира. Этот мотив в зачине мхатовского «Горя от ума» звучал очень выразительно. Как отмечает историк театра, характерные черты московского етpиге вводились уже в постановке 1906 года. «И тогда режиссеры, художники, актеры, ощущая прощальную красоту стиля, старались внушить его обаяние и прелесть зрителю»⁸. Такая атмосфера спектакля сохранялась и при последующих обращениях театра к «Горю от ума». Показателен следующий эпизод репетиционной работы К.С. Станиславского с молодыми артистами поколения «Дней Турбиных» над грибоедовским спектаклем: «На одной из репетиций первого акта сымпровизировали этюд... Появившись на сцене, К.С. Станиславский (Фамусов) неожиданно сообщил Софьюшке, Лизаньке, Молчалину, что всю мебель, картины, фарфор, бронзу он давеча отправил в подмосковное имение. Придется им съездить в магазин (оборудовали за кулисами) и приобрести все новое, по своему вкусу. Более двух часов А.О. Степанова, В.Д. Бендина, О.Н. Андровская, В.Я. Станицын уютно и домовито обставляли и украшали опустевшую комнату, в которой им предстояло не играть, а жить»⁹. Для интеллигентного русского зрителя середины двадцатых годов, который восторженно встретил дебютную пьесу Булгакова, такого рода и так любовно сотворенные сценические образы (и в чеховских спектаклях) обретали особый смысл, символизируя все самое дорогое в порушенной и потерянной навсегда жизни старой России. Отсылка к живо воссозданной в мхатовском «Горе от ума» обстановке и атмосфере старого московского дома обеспечивала глубину и эмоциональную наполненность намеченной Булгаковым культурно-исторической ретроспективы.

Но цитата из «Горе от ума» образует смысловое поле в пьесе Булгакова не сама по себе, а во взаимодействии с чеховской цитатой, введенной в последнюю картину пьесы. Цитаты расположены симметрично, что подчеркивает их композиционно-смысловую соотнесенность (арка). Звуковое оформление: в финале речи Лариосика, который и повторяет знаменитые слова монолога Сони из «Дяди Вани», предшествует пение Николки под гитару, но не так, как это пение звучит в первой картине, не в полный голос, а как отзвук («Николка трогает струны гитары», «напеваает тихо»). Саму же речь Лариосика, в центре которой чеховское «мы отдохнем, мы отдохнем...», прерывают «далекие пушечные удары».

«Закольцованность» пьесы цитатами из Грибоедова и Чехова и порождает внефабульное смысловое поле, излучающее некие мерцающие смыслы, перевод которых на понятийный язык, конечно, ведет к их огрублению. Можно сказать, что в этом цитатном кольце заключена вся память о прежней России, о нашем национальном бытии, отразившемся в зеркале сцены за целое столетие: от Грибоедова до Чехова. Это и знак отношения драматурга Булгакова к традиции, наследником которой он себя ощущает (своего рода подтекстовая эстетическая декларация), и осознание положения собственной пьесы по отношению к этой классической традиции – за пределами кольца, как послесловие. Шире: не только послесловие к русской классической драме, но и к самой жизни прежней России, утраченной навсегда, но живущей в памяти и системе духовно-нравственных ценностей самого драматурга, его любимых героев, в памяти нетленного слова классической русской литературы.

В насыщенном грибоедовскими ассоциациями контексте первой картины функционально особое положение занимает отсылка к «Горю от ума», «спрятанная» в импровизационной песенке-реплике Турбина-младшего:

Хошь ты пой, хошь не пой,
В тебе голос не такой!
Есть такие голоса...
Дыбом встанут *волоса*... (III, 8).

Если приведенные выше реминисценции включены в процесс формирования внутреннего смыслового пространства пьесы, то эта, органично вплетаясь в ткань драматического диалога, в то же время на мгновение размыкает границы художественного мира и выводит в затекстовую реальность – реальность автора и театральной судьбы пьесы, порождая своего рода метатекст, обозначающий некий важный эпизод из предьстории спектакля. Можно предположить, что зашифрованный здесь микросюжет, протекающий параллельно собственно сценическому действию, был обращен не к читателю-зрителю и разыгрывался на виртуальной сцене авторской фантазии. Своего рода воображаемый театр для себя. По-



пробуем поискать хотя бы гипотетический ключ к этому «вставному сюжету».

Строка николкиной песенки «Дыбом встанут волосы» отсылает к кульминационному моменту сна грибоедовской Софьи – к исполненному балладного ужаса¹⁰ явлению Фамусова как несущего угрозу выходца из иного мира:

Раскрылся пол – и вы оттуда,
Бледны, как смерть, и *дыбом волоса!*
(д. 1, явл. 4)

Актуализируется в начальном диалоге «Дней Турбиных» и другой мотив экспозиции «Горя от ума» – *голос* Фамусова, которым мотивируют свое появление в неурочный час и в непопущенном месте Софья и Молчалин. Софья: «Перепугал меня *ваш голос* чрезвычайно, / И бросилась сюда я со всех ног...». Молчалин: «Я слышал *голос ваш*». Фамусов итожит: «Забавно! / Дался им *голос мой*, и как себе исправно / Всем слышится и всех сзывает до зари! / На *голос мой* спешил, зачем же? – говори» (д. 1, явл. 4). Обобщенный смысл образа, складывающегося в этой цепочке реплик: голос, который всем правит в доме, всем слышится и всех сзывает, рождая тревогу и испуг, – скорее всего и обыгрывается Булгаковым в воображаемом микросюжете. Так на втором – незримом – плане развертывающейся сценической картины проступает фигура Фамусова, причем явленная не в бытовом, а фантастическом, инфернальном своем облике. Но если признать, что вся система грибоедовских ассоциаций в первой картине «Дней Турбиных» отсылает к мхатовскому спектаклю «Горе от ума», а роль Фамусова в этом спектакле играл Станиславский, то получается, что в зачине первой своей пьесы, рождавшейся в стенах Художественного театра, Булгаков устроил для себя воображаемое представление – фантастический выход на сцену того, кто был главным человеком в обретаемом начинающим драматургом Доме и от чьего голоса зависела судьба и его самого, и его детища. И когда Никола доказывает старшему брату, что у него есть голос, «*драматический*, вернее всего, баритон», и песни его не кухаркины, а «это я сам сочинил», в репликах героя пьесы прочитывается (на уровне предполагаемого «вставного сюжета») автопсихологический булгаковский подтекст: в воображаемом диалоге с главным судьей, а именно Константином Сергеевичем Станиславским, автор утверждает свое право быть драматургом и видеть свое творение на сцене лучшего в мире театра.

Реконструкция «вставного сюжета» свидетельствует, на наш взгляд, о том, что уже в самом тексте дебютной пьесы Булгакова заключена художественно-игровая реакция драматурга на перипетию его непросто складывавшихся отношений с театром как раннее предвестие будущего трагифарса «Записок покойника». В «Театральном романе» уже не будет отсылки к грибоедовскому спектаклю, но некоторые штрихи картинка, когда-то, возможно, привидевшейся внутреннему взору

автора «Дней Турбиных» в глубине волшебной коробочки сцены, промелькнул и в повествовательном рисунке главы «Сивцев Вражек», в эпизоде чтения Максудовым пьесы «Черный снег» (романный псевдоним «Белой гвардии») – «Дней Турбиных») Ивану Васильевичу (романному двойнику Константина Сергеевича) в старинном московском особняке.

Начать с того, что непосредственной встрече Максудова с Иваном Васильевичем предшествует бой часов, которому вторит кукушка. Аудиенция назначена на полдень, но удвоение звукового сигнала, нарушающего полную тишину (этот слуховой фон скорее ассоциируется с ночью, нежели с серединой дня), создает ситуацию двойного счета времени и его обратимости, когда полдень оборачивается полночью, временем балладных чудес. Недаром часы бьют хрипло, а голос кукушки тревожный: «Стояла полная тишина, и она *вдруг* (балладное слово! – Ю.Б.) прервалась боем хриплым. Било двенадцать раз, и затем тревожно прокуковала кукушка за шкафом» (IV, 482). Иван Васильевич, словно сошедший с портрета («Он был точно такой же, как на портрете, только немножко свежее и моложе»), вначале поражает героя «очаровательностью своей улыбки», а затем, во время чтения пьесы, претерпевает странное превращение: он застывает, каменеет, из него словно уходит жизнь. «Иван Васильевич сидел совершенно неподвижно и смотрел на меня в лорнет, не отрываясь. Смutilо меня чрезвычайно то обстоятельство, что он ни разу не улыбнулся <...> не только не смеялся, но даже перестал кричать. И всякий раз, как я поднимал на него взор, видел одно и то же: уставившийся на меня золотой лорнет и в нем немигающие глаза». Пугающая потусторонность, нездешность слушателя обозначается в тексте повествования через характеристику самочувствия чтеца: «В полной тишине слышался только мой монотонный голос, было похоже, что дьячок читает по покойнику». Последнее слово двупланово по своей адресации: формально «голос дьячка, читающего по покойнику», – голос Максудова, следовательно, в позиции «покойника» – слушатель; однако уже заглавием романа и устремленностью сюжета задано, что «покойником» предстоит стать именно Максудову, и в силу этой предопределенности он «читает» по самому себе, чувствуя угрозу, исходящую от застывшего Ивана Васильевича. Ожидаемая форма реализации угрозы – голос окаменевшего слушателя: «Мною стала овладевать какая-то апатия и желание закрыть толстую тетрадь. Мне казалось, что Иван Васильевич *грозно* скажет: “Кончится ли это когда-нибудь?”». И далее с голосом драматурга происходят метаморфозы, свидетельствующие о субъективном ощущении катастрофичности происходящего и любопытно соотносящиеся с «голосовым» самоопределением младшего Турбина («*драматический*, вернее всего, *баритон*»): «Голос мой охрип, я изредка прочищал



горло кашлем, читал то *тенором*, то низким *басом*, раза два вылетели неожиданные петухи, но и они никого не рассмешили – ни Ивана Васильевича, ни меня» (IV, 484).

Приведенный эпизод «Театрального романа» может быть истолкован как своего рода комментарий к гипотетическому «вставному сюжету» первой картины «Дней Турбиных», позднейшее повествовательное развертывание сюжетного концепта, зафиксированного в воображаемом вторжении Фамусова-Станиславского в течение сценического действия пьесы Булгакова. Во всяком случае, психологическая наполненность обоих эпизодов очевидно едина и восходит к реальным впечатлениям и переживаниям драматурга времени рождения мхатовского спектакля.

Говоря в целом об образно-смысловых мерцаниях «Горя от ума» в экспозиции первой булгаковской пьесы, можно предположить, что в основе описанного эффекта – ощущение таинственного пространства сцены как живого, наполненного энергией прошедших спектаклей, которая в особых случаях может быть уловлена чутким приемником зрительского воображения. И тогда сквозь яркую картину жизни, заполняющей сцену сегодня, проступают лики и голоса тех, чья жизнь отшумела здесь вчера или давным-давно. Для человека театра, органично слитого с этим волшебным пространством, живая память сцены – мощная смыслопорождающая стихия.

Репертуарное «соседство» пьес в пространстве театра, имплицитно семантизированное в «Днях Турбиных», становится открытым приемом, фактором художественного смыслообразования в драматическом памфлете «Багровый остров», в котором, по словам А.М. Смелянского, «на первых ролях основного действия оказываются люди театра, театральная труппа и ее директор в отношениях с драматургом и цензором, – короче говоря, сам театр как целое, как современный общественный институт» (III, 632). Отечественный театр на распутии, в драматической ситуации выбора пути: служить свободному искусству или пойти в услужение господствующей идеологии – такова глубинная тема пьесы-памфлета. Эта тема выражена последовательно проведенным в тексте контрастным соположением репетируемых в театре Геннадия Панфиловича сочинений – скороспелой «идеологической» поделки Жюль Верна-Дымогацкого и бессмертного «Горя от ума».

Завершается формирование «грибоедовского текста» Булгакова в его «закатном» романе «Мастер и Маргарита». Имя Грибоедова возникает уже в первоначальной редакции, над которой писатель работал в 1928 году. Причем основной смысл грибоедовского ассоциативного ряда определился для автора, судя по всему, сразу и сохранился, уточняясь и обретая новые оттенки, до последней, предсмертной, редакции текста. Как установлено М.О. Чудаковой, пятая глава первой редакции

называлась сначала «Интермедия в Хижине Грибоедова», затем – «в Шалаше Грибоедова»¹¹. Во второй редакции эта глава стала четвертой, получила новое название «Мания фурибунда» (т.е. «буйное помешательство») и готовилась автором для отдельного издания. Появился и латинский эпиграф: «Quos vult perdere Jupiter, dementat...» («Кого Юпитер хочет погубить, лишает разума») ¹². Предположительно весной 1931 г. Булгаков вновь возвращается к своему замыслу, при этом – отмечает М.О. Чудакова – «роман начат был не с начала, а с *любимой, по-видимому, главы* (курсив здесь и далее мой. – Ю.Б.), в предыдущей редакции называвшейся “Мания фурибунда”, а теперь получившей название “Было дело в Грибоедове” (оставшееся до окончательной редакции)»¹³. Чрезвычайно важна для нашей темы итоговая мысль текстолога о месте «грибоедовской» главы в творческой истории произведения: «Реконструкция главы “Интермедия в Шалаше Грибоедова” позволила увидеть, что *эта глава была опорной, фундаментальной в замысле романа* – она сформировалась сразу и на протяжении всех редакций менялась главным образом в деталях»¹⁴.

Таким образом, булгаковский роман рождался словно под сенью имени Грибоедова. Преображая реальный «Дом Герцена на Тверском бульваре, где помещался Всероссийский Союз писателей и ряд профессиональных литературных организаций»¹⁵, в Дом Грибоедова, виртуозно выписывая сатирический портрет его современных обитателей, Булгаков побуждает читателя к соотнесению образа нынешней литературно-бытовой среды с «народом действующих лиц» «Горя от ума». Принцип ассоциативного соотнесения картины нравов МАССОЛИТа с коллективным портретом грибоедовских комедийных персонажей здесь, думается, не факультативен, но составляет одну из основ поэтики главы «Было дело в Грибоедове». Булгакову не нужны прямые аналогии и конкретные переключки с предшественника, не нужна и основательная «пересадка» чужого персонажа на современную почву, как это было в «Похождениях Чичикова» (хотя все же Софья Павловна объявится у входа в Дом Грибоедова – в главе 28, но мимолетно). Многократно повторяя и стилистически обыгрывая имя Грибоедова, автор стимулирует работу читательского воображения таким образом, что «Горе от ума» становится *подразумеваемым фоном*, на котором развертывается блистательный трагифарс пятой главы. Быть может, даже не только «Горе от ума», но и рожденное пьесой и прочно вошедшее в культурный обиход понятие «грибоедовская Москва». В плане собственно поэтической традиции Булгакову, по-видимому, важен был прием построения группового сатирического портрета, грибоедовская поэтика многофигурной композиции, в которой органично сочетались и общий план (целостный образ толпы), и крупный (бегло, одним-двумя штрихами очерченные, на мгновение



выхваченные из людской массы и запоминающиеся мимолетные образы).

Роль подразумеваемого «грибоедовского» фона отчетливо проясняет глава «Черная магия и ее разоблачение», в которой толпа нынешних московских жителей подвергается моральному испытанию и где, кстати, имя создателя «Горя от ума» не упоминается. Суть «дьявольского» эксперимента открыто заявлена в «эстрадном» диалоге Воланда и Фагота-Коровьева:

«– Ты прав. Горожане сильно изменились, внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти... как их... трамваи, автомобили...

– Автобусы, – почтительно подсказал Фагот» (V, 119).

И дальше:

«– Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая <...> сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?

– Да, это важнейший вопрос, сударь» (V, 120).

Но чтобы ответить на этот важнейший вопрос, требуется мера, точка отсчета, сравнение «века нынешнего» и «века минувшего». Когда-то подобную задачу решал для своего времени Грибоедов, вынужденный признать вместе со своим героем:

Дома новы, но предрассудки стары.
Порадуйтесь, не истребят
Ни годы их, ни моды, ни пожары.

Теперь же пьеса Грибоедова, обретшая статус классического литературного памятника, авторитетного художественного свидетельства о давно прошедшей жизни, становится для Булгакова и его читателя подразумеваемой мерой и точкой отсчета в размышлении о постоянстве и изменчивости человеческой природы¹⁶. Речь ведь идет именно об этом: и в изменившейся Москве живут, по снисходительно-печальному суждению Воланда, «люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было <...> Ну, легкомысленны... ну, что же... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...» (V, 123).

Через столетие после «Горя от ума» Булгаков-сатирик пишет портрет «грибоедовской Москвы» и обнаруживает, что при всех внешних переменах природа человеческой пошлости осталась без перемен. Торжествующая посредственность, ловко приспособившаяся к любым обстоятельствам, как и прежде, страстно озабочена мелкожитейскими, бытовыми, материальными интересами («и награждения брать, и весело пожить»), отстаивая которые, всегда готова растоптать и уничтожить любого, в ком «сам Бог возбудит жар / К искусствам творческим, высоким и прекрасным...». Не этим ли уже предопределена судьба Мастера?

В «грибоедовской» главе романа появляется и восходящий к «Горю от ума» мотив безумия. При-

чем во второй редакции, как мы помним, именно этот мотив акцентировался и заглавием («Мания фурибунда»), и эпиграфом. На ранней стадии работы над произведением судьба безумца даровалась лишь Ивану, поскольку образа Мастера в первоначальном замысле еще не было. Однако в процессе становления сюжета неизбежно срабатывала логика отношений, раскрытая когда-то Грибоедовым:

<...> из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.
Вон из Москвы <...>

Трагизм ситуации, в которой оказывается духовно независимая личность, отстаивающая свое достоинство и право на свободу мысли, у Булгакова сгущается. Мастер, конечно же, не Чацкий, не политический борец, он «просто» честный писатель, верный своему призванию. Тем страшнее и абсурднее его гибель в столкновении с миром латунских, ариманов и лавровицей, за которыми – иные, более могущественные силы. Не мнимое «метафорическое» безумие, как у Чацкого, а действительная душевная болезнь сломленного человека – таков трагический удел Мастера.

Мотив безумия трактуется Булгаковым двупланово. Если для Мастера утрата душевного здоровья – итог неравной борьбы с обезличивающей властью догматической мысли и конъюнктурными ее адептами, то для Ивана Николаевича Берлиоза, вспышка безумия – начало духовного обновления, разрыва с миром торжествующей посредственности. В психиатрической клинике Стравинского («желтом доме») пересекаются пути Ивана и Мастера, и здесь бывший поэт Бездомный обретает подлинного учителя, открывает для себя смысл простых и вечных ценностей человеческого бытия. В этой заостренно парадоксальной ситуации (безумие как форма прорыва к высшей истине, а постигший истину – безумец, преследуемый агрессивно-благонамеренным «обществом»), не раз повторявшейся, увы, не только в романтической литературе, но в самой жизни, у Булгакова ощутим и грибоедовский «субстрат»¹⁷.

Примечания

- ¹ Булгаков М. Собр. соч.: в 5 т. М., 1992. Т. 2. С. 258. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ² Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 417.
- ³ Пушкин А. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л., 1937–1949. Т. 3. С. 849.
- ⁴ Там же. Т. 8. С. 462.



- ⁵ В 1825 г. М.А. Дмитриев писал на страницах «Вестника Европы» о Чацком: «Это Мольеров мизантроп в мелочах и карикатуре!». Защищая Грибоедова от нападок недоброжелательного критика, О.М. Сомов отвечал в «Сыне отечества»: «Сочинитель ее (комедии «Горе от ума». – Ю.Б.) не шел и, как видно, не хотел идти тою дорогою, которую углаживали и наконец истоптали комические писатели, от Мольера до Пирона и наших времен» (См.: «Век нынешний и век минувший...»: Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 50, 53).
- ⁶ См. специальные работы на эту тему: *Веселовский Алексей*. Альцест и Чацкий. Отрывок из этюда о «Мизантропе» // Вестник Европы. 1881. № 3. С. 91–112; *Пиксанов Н.К.* Грибоедов и Мольер (переоценка традиции). М., 1922.
- ⁷ *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 84–85.
- ⁸ *Фрейдкина Л.* Грибоедовский спектакль. Задуманное. Воплощенное // «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. Опыт четырех редакций 1906, 1914, 1925, 1938 гг. М., 1979. С. 52.
- ⁹ Там же. С. 77.
- ¹⁰ О месте балладной традиции и наследия В.А. Жуковского, «первого русского романтика, “поэтического дядьки чертей и ведьм немецких и английских”, автора фантастических баллад и таинственных повестей» в творческом сознании М.А. Булгакова см.: *Янушкевич А.* Отзвуки балладной поэтики В.А. Жуковского в «Беге» М. Булгакова // Проблемы литературных жанров: материалы VII науч. межвуз. конф. Томск, 1992. С. 16–18; *Он же.* В.А. Жуковский в мире романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Пушкин и другие: сб. ст. к 60-летию профессора С.А. Фомичёва. Новгород, 1997. С. 273–283.
- ¹¹ *Чудакова М.* Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопр. литературы. 1976. № 1. С. 222.
- ¹² Там же. С. 224.
- ¹³ Там же. С. 228.
- ¹⁴ *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 396.
- ¹⁵ Там же. С. 398. См. также: *Соколов Б.* Булгаков: энциклопедия. М., 2005. С. 298–308.
- ¹⁶ Ср. замечание комментаторов романа: «Вопрос Воланда подразумевает более раннее знакомство с Москвой (по предположению С. Боброва – грибоедовской) и представляет собой, видимо, вариации на темы “Фауста”, в частности, на реплику Мефистофеля, что Господь явился “За справкой о земле / Что делается с нею!”» (*Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007. С. 277). См. также: *Бобров С.* «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и / или Москва // Булгаковский сборник III. Таллин, 1998. С. 45–56.
- ¹⁷ Фрагменты данной работы публиковались ранее: *Борисов Ю.Н.* Грибоедов в ассоциативном контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Проблемы творчества А.С. Грибоедова / РАН. Отд-е лит. и яз.; Пушкинская комиссия. Отв. ред. С.А. Фомичёв. Смоленск, 1994. С. 221–230; *Он же.* Становление «грибоедовского текста» в творчестве М.А. Булгакова // Бочкаревские чтения: материалы XXX Зональной конф. литературоведов Поволжья 6–8 апреля 2007 года. Самара, 2007. Т. 3. С. 7–15; *Он же.* Призрак Фамусова в пьесе М.А. Булгакова «Дни Турбиных» // Хлестаковский сборник. Саратов, 2009. С. 92–99.

УДК 821.161.1.09 – 22+929 Гоголь

НЕОСОЗНАННЫЕ ФОРМЫ АВТОРСКОГО ПРИСУТСТВИЯ В «РЕВИЗОРЕ» Н.В. ГОГОЛЯ

У.А. Копенкина

Институт филологии и журналистики
Саратовского государственного университета
E-mail: institut.name@yandex.ru

На материале комедии «Ревизор» раскрывается широкий спектр скрытых, непреднамеренных форм авторского присутствия в гоголевской драматургии.

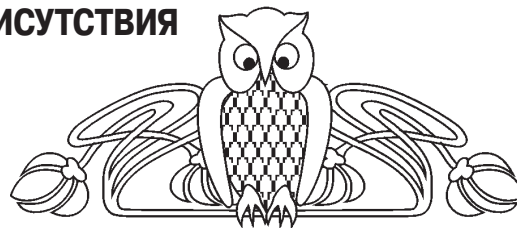
Ключевые слова: автор в драме, формы авторского присутствия, драматургия Гоголя, «Ревизор».

Unconscious Forms of Author's Presence in N.V. Gogol's «The Inspector-General»

У.А. Копенкина

On the basis of the comedy «The Inspector-General» a wide range of the undisclosed, unpremeditated forms of the author's presence in Gogol's plays.

Key words: author in the drama, forms of the author's presence, Gogol's plays, «The Inspector-General».



Авторское присутствие в произведении может быть в равной степени как *осознанным*, *преднамеренным*, так и *неосознанным*, *непреднамеренным*. Как отмечает Н.С. Валгина, «образ автора <...> находится в области восприятия, <...> конечно, заданного автором, причем заданного не всегда по воле самого автора»¹.

Обратимся к драме. В данном случае к *осознанным* формам мы отнесем следующие из выделяемых исследователями форм авторского присутствия: общую концепцию пьесы, особенности ее конфликта, композицию; прямое авторское слово (заглавие, жанровое обозначение, эпиграф, список действующих лиц, разного рода сценические указания, предуведомления, семантику имен