

УДК 821.161.1

DOI: 10.23951/1609-624X-2018-2-180-187

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БАЛАГАННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА «ДНИ ТУРБИНЫХ»

Т. Л. Веснина, В. Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет, Томск

Пьесу «Дни Турбиных» рассматривают, как правило, в связи с позицией автора и его героев в остродраматической ситуации смены государственной власти в России. Предпринятый в статье анализ ее поэтики обнаруживает использование автором выразительных возможностей самого широкого спектра комического, в том числе и балаганной природы. Выявляется разный масштаб и разная степень проявления ее выразительности на разных уровнях и этапах организации действия, системы персонажей. Устанавливается системность ее использования в оформлении мотива бегства и, более всего, бегства представителей власти.

Ключевые слова: *М. Булгаков, «Дни Турбиных», действие, поэтика, выразительные средства, комическое, балаганное, травестия.*

Использованием слова «балаган» в названии данная статья может напомнить большую работу Ю. Щеглова «Конструктивный балаган Эрдмана». Для нас она интересна, кроме всего, и тем, что толкования термина не дает. На месте, где оно должно быть, находим достаточно широкое указание на традиции «балаганной фольклорной комедии, с приемами ее учеников Мольера, Фонвизина, а также с той разновидностью сценического балагурства, которая представлена в диалогах шекспировских шутов... и репризах цирковых клоунов». Основу этих форм исследователь видит в «бесшабашной и безответственной логической акробатике на языковой подкладке... жонглировании словами, на их наглом передергивании и переворачивании...» [1, с. 364].

Трудно согласиться с этими определениями «балаганной фольклорной комедии» в абсолютном их значении, связанном только с языковой игрой, тем более применительно к пьесам Эрдмана. Ю. Щеглов ищет и находит у этого автора – называет широчайший спектр балаганных выразительных средств, не показывая системности их использования и функционирования в логике драматического действия. Но расширительное понимание «балагана» как «разновидности» народного театра, использование его приемов выразительности в драме представляется продуктивным. Именно на этом пути еще Пушкин видел перспективы преобразования драмы и театра [2, с. 50–57]. Он считал, что драма его времени, оторвавшаяся от истоков, от культуры социальных низов, «оставившая народную площадь и перенесшаяся в чертоги по

требованию образованного, избранного общества» «утратила свое назначение»; полагал что «нашему театру приличны законы народной драмы, а не придворный обычай» [3, с.148]. Это направление театральные поиски интересовало и Вс. Мейерхольда, как об этом свидетельствуют его статьи «К истории и технике театра», «Балаган» [4, с. 105–143, 207–230]. Он искал возможности обновления искусства театра на основе опыта уличных представлений разных народов и в 20-е годы находил опору для своих постановок в пьесах Маяковского, Эрдмана, Гоголя и др.

Булгаков, как пишут об этом почти все его исследователи и как он сам не раз заявлял в фельетонах и сатирических повестях¹, был противником мейерхольдовского театра и шире – того направления в искусстве, которое в нем наиболее последовательно развивалось. Данный материал позволяет думать, что автор «Дней Турбиных» и «Багрового острова» не принимал скорее политическую линию театрального авангарда, чем направление его творческих поисков в области способов выражения. Об этом, как представляется, свидетельствует активное использование в поэтике пьесы «Дни Турбиных» выразительных возможностей комического, в том числе и балаганного типа. Об этом далее и пойдет речь.

Позицию Булгакова в театральных дискуссиях 20-х гг. как будто иллюстрирует начало пьесы «Дни Турбиных» с музыкальным кодом, естественным для этого автора – любителя и знатока (придворного, по Пушкину) оперного искусства [5]. Первая ремарка фиксирует: «Часы бьют девять раз

¹ Мейерхольд не раз становился мишенью булгаковской сатиры. В «Биомеханической главе» из цикла фельетонов «Столица в блокноте» (1922) Булгаков под маской рабочего описывает свое впечатление от постановки «Великодушного рогоносца». В сатирической повести «Роковые яйца» (1924) упоминается «погибший» при постановке «Бориса Годунова» Мейерхольд.

и нежно играют менуэт Боккерини». Здесь таким образом задается знак культуры уходящего, практически уже ушедшего времени родителей героев²: дети продолжают жить в их доме. А собственно действие и представление изменившихся исторических обстоятельств начинаются с контраста этой нежной мелодии: под гитару звучит песня Николки.

Хуже слухи каждый час.
Петлюра идет на нас!
Пулеметы мы зарядили,
По Петлюре мы палили.
Пулемет-чики-чики...
Голубчики-чики... [6, с. 111]

И первой же репликой пьесы выражается неприятие этой песни. Николку резко обрывает старший брат – полковник артиллерии Алексей: «Черт тебя знает, что ты поешь! Кухаркины песни. Пой что-нибудь порядочное...» [6, с. 111].

Что больше вывело из себя Алексея: содержание песни, напоминающей о наступлении Петлюры, или ернический текст, кухаркина манера выражения, примитивный синтаксис, бессмысленные звуковые повторы, макаронический эффект «французского» ударения на последнем слоге в украинской фамилии (его требует ритм: «Петлюра идет на нас...»)?

Это становится ясно из диалога. В качестве противопоставления прозвучавшей песне в диалоге братьев возникает слово «опера», имя Шервинского, который в финале собирается дальнейшую жизнь связать с профессиональной оперной сценой. Но песня Николки, воспринимаемая Алексеем как явление другой культуры, тоже задает свой код-мотив, получает развитие не в одном эпизоде, сначала на вокально-аудиальном уровне действия.

Прерывая кухаркину песню, Алексей просит Николку спеть «веселую», и тот запекает про «дачников, дачниц», про «любимую /буль-буль-буль бутылочку / казенного вина». Она того же, примитивно-игрового типа, что первая, – их с очевидностью сближает упрощенный синтаксис, повторение звуковых компонентов. Но вторая не вызывает негативного отношения старшего брата: он и сам пел ее в бытность юнкером в качестве строевой. Тип пения, далекий от искусства менуэта и шире дворянской культуры, им представляемой, уже вошел в дом, в быт Турбиных и людей их круга. Это станет ясно в сцене импровизированной пирушки с хоровым пением травестированного стихотворения Пушкина «Песнь о вещем Олеге», в сцене Александровской гимназии, где мальчишки-юнке-

ра, подбадривая, поднимая настроение друг другу перед боем с петлюровцами, будут петь хором романсы для женского голоса.

Сцена с комическим, неявно балаганным текстом второй песни Николки завершается серьезно. В городе и в доме нарастает тревога. По ремарке, электричество внезапно гаснет, и громадный хор проходящих по улице строем юнкеров «в тон Николке» поет ту же песню про «любимую бутылочку казенного вина» [6, с. 112]. Явно несерьезный текст выступает в разных функциях. При исполнении Николки он имеет нарочито комический, игровой характер: младший брат пытается снять напряжение в доме, вызвать улыбку, отвлечь от тяжелых мыслей брата. «Громадный хор» за стеной создает некомический эффект³, предвывая в недалеком будущем остродраматическое третье действие в Александровской гимназии. Об этом или другом «громадном хоре» Алексей скажет за последней для него дружеской пирушкой: «Дрогнуло мое сердце... потому что на сто юнкеров – сто двадцать человек студентов, и держат они винтовку, как лопату. И вот вчера на плацу... Снег идет, туман вдали... Померещился мне, знаете ли, гроб» [6, с. 124].

Следует отметить, что нарочито примитивные песенки Николки вносят комическое начало в тревожную атмосферу дома. Это может интерпретироваться в соответствии с пониманием комического О. М. Фрейденберг как семантика жизни [7, с. 75]: младший Турбин будет ранен, но выживет. Серьезному, с самыми трагическими предчувствиями старшему Турбину не суждено дожить до финала.

Так и будут на протяжении всего действия на разных уровнях его организации, в разных масштабах сопутствовать друг другу комическая трагедия серьезного и серьезное, балаганное и драматическое. В одних ситуациях они незаметно оттеняют друг друга, в других контрастируют, подчеркивая несоответствие приемами гротеска из арсенала народной комедии.

Такое чередование в поэтике драмы интересовало В. Мейерхольда. Задолго до М. Бахтина [8] Мейерхольд писал: «Гротеск не знает *только* низкого или *только* высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя одною лишь своею своеобразностью» [4, с. 166]. Принцип чередования, а точнее, соединения высокого и низкого, трагического и комического в его балаганных, в том числе проявлениях, выразился и в анализируемой пьесе.

² Читавшие роман «Белая гвардия» помнят акцент его начала на переживании младшим поколением Турбиных смерти матери.

³ Здесь и далее использована идея доклада В. Е. Головчинер «Комическое в некомическом стихотворении В. Маяковского "Юбилейное"» на Международной научной конференции «Комическое в русской литературе XX–XXI века: авторы и герои» в Институте мировой литературы им. А. М. Горького 15 ноября 2016 г. (РАН РФ, Москва).

Это ощутимо не только в организации музыкальных фрагментов, но в первой половине действия на уровне системы персонажей и в смене ситуаций их появления. В круг братьев Турбиных, их друзей – рискующих жизнью военных – вводятся, с одной стороны, неожиданно прибывший из Житомира их родственник, кузен Лариосик, по амплуа – комический чудака, а с другой стороны, – красавец и щеголь, адъютант гетмана Шервинский, умеющий во время «приодеться» и «переодеться».

С появлением житомирского кузена в действие вносятся ощутимо комические, на грани балаганных, начала. Первая, представляющая его ремарка («Появляется в передней Лариосик с чемоданом и с узлом» [6, с. 114]) указывает на наличие в составе его багажа обычно несоединимых вещей: чемодана, который характеризует относительно состоятельного, может быть, даже интеллигентного человека, и... узла, привычного в руках людей низкого сословия (той же кухарки). Музыкальный контраст – менуэт Боккерини и кухаркина песня поддерживается здесь визуальным.

Лариосик появился в тот момент, когда ждали другого – мужа Елены, полковника Тальберга: случилась подмена, путаница из ряда балаганных. Причем в логике развития действия это уже вторая подмена. Первым вместо ожидаемого Тальберга появился обмороженный, прямо с фронта капитан Мышлаевский. Но другим, человеком со стороны, в системе действующих лиц выглядит именно Лариосик. Он своими часто невпадом, что свойственно балаганному диалогу, репликами, воспоминаниями, комическими по своему эффекту действиями сигнализирует о том, что привычная жизнь нарушена: сломался «механизм» устройства жизни. Как будто подтверждая это, долго звенит, раздражая, действуя на нервы, при его появлении звонок: Лариосик входит со словами «Вот я и приехал. Со звонком я у вас что-то сделал» [6, с. 114]. Сломанный житомирским кузеном звонок на фоне еще играющих менуэт часов стал одним из многочисленных – но особенным – комическим сигналом нарушения порядка для дома Турбиных.

В первом акте представлена жизнь семьи, в которую врываются отдельные сигналы с улицы, новые и все более страшные вести о происходящем в государстве. «Механизмы» реальности внешнего мира дают сбой последовательно в деталях, которые в другое время могли бы восприниматься как комические преувеличения: телеграмму о приезде Лариосика (гиперболизированные шестьдесят три слова) Турбины не получили; проезд из Житомира до Киева (около 200 км) занял одиннадцать дней⁴,

⁴ «Ой... Ой... Ой...одиннадцать дней!» – комически утрируя, что свойственно балагану, повторяет слова Лариосика Николка. А тот, не слыша интонации, серьезно сокрушается и тоже, зная или не зная это, цитирует Шекспира «Ужас, ужас...» и добавляет уже от себя: «Это такой кошмар» [6, с. 115].

в дороге кузена ограбили. Но он сохранил, довез самую большую для себя ценность – тома собрания сочинения А. П. Чехова.

Драматические последствия крушения империи в сцене появления нового для Турбиных лица последовательно окрашены комическим. Сцена с Лариосиком завершается проявлением отчетливо балаганного мотива низа. В присутствии всех гостей и хозяев, в том числе Елены, Лариосик обращается к Николке с просьбой одолжить ему кальсоны, так как его белье украли. Но и кальсоны оказываются большего, чем нужно, размера. Николка успокаивает кузена обещанием: «если будут велики, ...заколоть английскими булавками» [6, с. 115].

Лариосик – другой, но не чужой в кругу Турбиных и их друзей. Булгаков наделил его любовью к поэзии, литературе и особенно к Чехову, которого сам любил и который был автором МХТ. Неслучайно и место для ночлега Лариосику определяют в библиотеке. Сочинения Чехова, завязанные в рубашку (последнюю рубашку отдал), для этого чудака – незыблемый оплот мира, в котором он живет. Книжки связывают его с домом в Житомире и одновременно дают ему пропуск в дом Турбиных с часами, играющими менуэт Боккерини, книжным шкафом и кремовыми шторами. Внося Чехова в дом, Лариосик, по точному замечанию А. Смелянского, приносит и «старое русско-интеллигентское мировоззрение», еще не поколебленное ужасами Гражданской войны [9, с. 121]. «Кузена из Житомира» Булгаков поручает произносить тосты – в честь женщины, в честь дома-гавани. Но культура, вера и верность идеалам не исключают комических красок в обрисовке героя. Они ощутимы в преувеличенной патетике, риторике речей милого всем Лариосика, в активности его проявлений невпадом. Во время исполнения «Песни о вешем Олеге» он один громко пропевает слово, которое всех остановило, заставило замолчать – «За царя!». Он вступает при исполнении гимна «Боже, царя храни» с лирическим соло: «Сильный, державный».

Комизм неуклюжего, нелепого, бесконечно наивного Лариосика вводится в функции смягчения в действии страшных предчувствий Алексея. Трагический прогноз полковника Турбина о встрече с большевиками драматург сопровождает контрастным по смыслу музыкальным комментарием Иллариона за роялем:

Жажду встречи,

Клятвы, речи –

Все пустяки, все трын-трава... [6, с. 124].

Подчеркивая важность образа Лариосика в системе персонажей, Булгаков вводит его в число

влюбленных в Елену друзей дома, чем сближает «житомирского кузена», с одной стороны, с Мышлаевским, с другой – с Шервинским. Сцена объяснения в любви Елене под елкой получает отчетливо комический характер, ибо каждое свое заявление от избытка чувств и поэтического склада души Иларион переводит в план едва ли не гротескных преувеличений. Но, как и в случае с музыкальным комментарием мрачного прогноза полковника Турбина, объяснение в любви призвано смягчить, отсрочить наступающий ужас. Требование «не целуйтесь, а то меня стошнит» опьяневшего Лариосика во время первого объяснения Шервинского с Еленой, как и его реакция на известие о том, что Елена любит Шервинского («За водкой к армянину. И напьюсь до бесчувствия» [6, с. 153]), – проявления комического героя.

Влюбленностью в Елену драматург сближает Лариосика с Мышлаевским, боевым офицером, другом Алексея Турбина. Оба приходят в дом из мира, где идет война, их обоих Елена отправляет в одну ванну (где же взять горячей воды на две?), обоим нужно отогреться с мороза и смыть многодневную усталость военных дорог. Гигиеническая процедура выполняет функции ритуала приобщения к гостеприимному дому Турбиных. Сцена застолья с тостами, пением продолжает этот обряд посвящения Лариосика в семейный круг. Тамадой выступает капитан Мышлаевский, который проводит своеобразную инициацию – учит Лариосика пить водку. В четвертом акте вполне освоившийся Лариосик ловит себя на том, что говорит как «Витенька», и действует, как действовал бы он.

В системе персонажей полной противоположностью Лариосику оказывается серьезный Тальберг. Именно он оказывается чужим в доме Турбиных, несмотря на то, что является мужем Елены. Это подчеркивается не только ироничным, но и неприязненным к нему отношением братьев. В логике развития действия его внезапная «командировка» в Германию однозначно воспринимается ими как постыдное бегство крысы с тонущего корабля. Притом что на корабле в опасности остается жена – прекрасная Елена.

Тальберг, которого в начале действия все напряженно ждут, появляется третьим после Мышлаевского и Лариосика. Подчеркнуто деловитый и важный, именно о них, уже полюбившихся читателю/зрителю, он отзывается неодобрительно и холодно («трактирный завсегда», «житомирский кузен»). На фоне этих персонажей, появляющихся в доме Турбиных с чем-то: Мышлаевского с раздобытой невесть где и как бутылкой водки, Лариосика с узлом книг, – убегающий Тальберг собирает/забирает свои вещи. Появляется другой чемодан – тот, с которым он собирается уехать в Германию.

В сцене разговора за закрытой дверью муж сообщает жене «важную вещь»: «Немцы оставляют гетмана на произвол судьбы» [6, с. 116]. Но далее следует диалог, состоящий из вопросов и переспросов, с одной стороны, артикулирующих важность сообщения об оставлении Киева немцами, с другой – нивелирующих их значимость.

ЕЛЕНА: Что же теперь будет?

ТАЛЬБЕРГ: Что теперь будет. Гм... Половина десятого. Так-с... Что теперь будет? Лена!

ЕЛЕНА: Что ты говоришь?

ТАЛЬБЕРГ: Я говорю – Лена!

ЕЛЕНА: Ну что «Лена»!

ТАЛЬБЕРГ: Лена. Мне сейчас нужно бежать.

ЕЛЕНА: Бежать? Куда?

ТАЛЬБЕРГ: В Берлин. Гм... Без двадцати девяти десять. Дорогая моя, ты знаешь, что меня ждет в случае, если русская армия не отобьет Петлюру и он придет в Киев?

ЕЛЕНА: Тебя можно будет спрятать.

ТАЛЬБЕРГ: Миленькая моя, как можно меня спрятать! Я не иголка. Нет человека в городе, который не знал бы меня. Спрятать помощника военного министра при гетмане! Не могу же я, подобно сеньору Мышлаевскому, сидеть без френча в чужой квартире. Меня отличнейшим образом найдут. [6, с. 116].

Функция вопросов и переспросов в балагане, по Ю. Щеглову, разбивает информацию «на кванты», и таким образом создается крупный план, а высказывание получает четкость. «Коммуникативная ясность и четкость – неременная черта балаганного театра, – пишет Ю. Щеглов. – Логическая схема сообщения скандируется путем окликаний, откликов, анонсов, переспрашиваний, повторов, неторопливо выдвигающих в поле внимания поочередно все его главные элементы, начиная с таких преамбул, как привлечение внимания адресата (всегда образующих отдельную реплику) и указание модальности предстоящего обращения (новость, вопрос, приказ и т. п.)» [1, с. 374]. В приведенном диалоге, выступающем в функции минуса приема балаганного типа, напротив, все теряет значение, мельчает, как и личность самого Тальберга. В связи с этим героем балаганный прием выступает в подчеркнута некомических функциях и этим он (герой) еще более отдалается от Турбиных и их близких, от воспринимающих произведение.

Таким образом, и в представлении некомического персонажа – серьезного Тальберга Булгаков широко использует выразительные средства комического балаганного плана: ситуации опоздания, замещения другим, зооморфизацию («крыса»), диалоги с повторами, в конечном счете, при втором появлении – изгнание как фармака (козла отпущения, в терминологии О. М. Фрейденберг). Отсутст-

вие в этом персонаже семантики комического может быть прочитано, по О. М. Фрейденберг, как отсутствие светлого начала, любви, жизни [7, с. 75].

Рядом с Еленой после отъезда-бегства Тальберга оказывается Шервинский – самый настойчивый из влюбленных в нее друзей дома. В образе, особенно важном в действии (в будущем – мужа Елены), преимущественно ощутима комическая составляющая. В начале действия щеголяющий, красующийся в форме адъютанта гетмана он может в разговорах преувеличить, прилгнуть, во втором акте – прихватить из гетманского дворца оставленный кем-то в спешке золотой портсигар. Если обмороженный Мышлаевский появляется с фронта с рассказами о жутком состоянии армии и пьянстве ее командиров, то Шервинский в «великолепнейшей черкеске» – с вызывающим сомнение воспоминанием о том, как он «однажды в Жмеринке пел эпиталаму из „Нерона“ и держал верхнее „ля“ вместо „фа“ десять тактов» [6, с. 120]. Накануне страшного по своим последствиям боя он рассказывает о том, что вчера во дворце был ужин на двести персон с рябчиками и гетманом в национальном костюме, делится слухами о том, что его императорское величество скоро вернется [6, с. 121].

Поэтому именно ему Булгаков дает возможность увидеть бегство гетмана во всех балаганно снижающих эту сцену подробностях. Но всепрощающая авторская поддержка обеспечена Шервинскому за его голос. Бывшего поручика и личного адъютанта гетмана на фоне идущих воевать Мышлаевского и Студзинского поднимает перспектива служения не просто мирному делу, но оперному искусству, а также и выбор Елены. Именно его она выделяет среди друзей дома, его предложение принимает.

В логике развития действия важно, что личное пространство дома Турбиных с часами, нежно играющими менуэт Боккерини, с трогательной заботой друг о друге родных и друзей сменяется в начале второго акта «производственным пространством» – рабочим кабинетом гетмана, где все отчуждены друг от друга и заботятся только о себе. Связаны два этих топоса фигурой Шервинского.

⁵ И здесь у Булгакова балаганное и серьезное оказываются рядом, одно проникает в другое, они оттеняют, усиливают друг друга, выполняя функцию балаганного представления – развлекать, веселить публику. Показателен эпизод застолья, в котором подвыпившие друзья хотят поднять настроение и требуют гитары, пения Николки – именно того, что в начале первой картины Алексей однозначно отверг как «кухаркину песню». Реплика перед новой песней младшего Турбина (с гитарой поет) лишь слегка перефразирует самую первую, предшествующую отвергнутому Алексеем пению (играет на гитаре и поет). Более того, реплика новой ситуации, предвещающая новый случай травестики, удваивает знаковое слово «гитара» в реплике.

Мышлаевский: Давай сюда гитару, Николка, давай!

Николка (с гитарой поет): Скажи мне, кудесник, любимец богов... [6, с.122].

Травестирование стихотворения «Песни о вещем Олеге» А. С. Пушкина посредством вокального исполнения в сопровождении гитары усиливается введением «текста в тексте» – припева, который подхватывают все: «Так громче музыка...». В завершающей припеве здравнице все останавливаются на слове «царь», лишь один Лариосик поет полностью. Его сразу останавливает Алексей («Что вы, что вы!») и при повторении припева далее звучит только музыка: по реплике «все» «поют фразу без слов» [6, с. 122–123].

Первая картина второго акта с появлением адъютанта на месте службы, свидетельствующая о многогранности комического таланта Булгакова, чрезвычайно важна в логике развертывания действия: по сути, она предопределяет (и по контрасту выделяет) его двойную кульминацию – «сражение» Алексея Турбина с офицерами перед боем в гимназии, едва не кончившееся его арестом, и бой с наступающими петлюровцами. Если до событий в гетманском дворце у кого-то из круга Турбиных теплилась надежда на возвращение императора (больше всех этим характеризуются герои с комической составляющей – Лариосик и Шервинский), то после сцены бегства гетмана стало ясно и не только увидевшему ее воочию Шервинскому: надеяться не на что, не на кого.

В первом акте о власти много и нелюбезно – серьезно говорили⁵ у Турбиных; в начале второго акта, предваряя балаганный «Багровый остров», она – власть и конкретное ее воплощение – гетман и его окружение предстали как балаганные фигуры. Они даны в широчайшем спектре выразительных возможностей балагана. Отсутствие в тексте пьесы имени гетмана становится одним из способов обобщения – важны его место и функция в государстве, его дело/занятие (как в балагане: купец, аптекарь/врач, солдат...).

В этой сцене достигает кульминации мотив бегства. Он обозначен серьезно в первом акте отъездом в Берлин Тальберга. Но и в нем неявно, точно, используется такой балаганный способ оценки персонажа, как зооморфизация («Я заметил, он на крысу похож», – говорит Николка. – «А дом наш на корабль» [6, с. 119], – подхватывает Алексей сравнение Тальберга с крысой). Эта оценка метафорически распространяется на всю вертикаль лиц, имеющих отношение к власти в следующей картине – в гетманском дворце: они бегут.

Действие этой картины реализуется как серия разных по способам воплощения и силе сатирического разоблачения актов бегства (упоминаются внесценические лица: князь Новожилицев, командующий добровольческой армией князь Белоруков, весь штаб русского командования, немецкая армия

с ее руководством). Но, не зная об этом, лица, появляющиеся в кабинете гетмана, по нарастанию требовательно и негодующе ведут себя по отношению к находящемуся в нем нижестоящему чину. И чем выше и ответственнее должности, тем более низко проявляют они себя в момент бегства – предательства своих обязанностей.

Первым в кабинет гетмана входит поручик Шервинский и строго спрашивает с лакея Федора за явное нарушение порядка – отсутствие дежурного адъютанта князя Новожильцева. В пылу возмущения он не замечает, что лакей за отсутствующего князя не может отвечать, не сразу улавливает, что тот бежал, захватив все личные вещи при получении «неприятного известия»⁶. Шервинский пытается дозвониться по разным номерам, наконец, узнает по телефону о том, что «командующий добровольческой армией тяжело заболел и со всем штабом отбыл в Германию», и начинает сам принимать меры для бегства из дворца.

В этот момент появляется гетман. Представляющий высшую власть, он выступает в функции комического дублера не только императора, который присутствовал виртуально в речах героев в первом акте [10, с. 50–52], но и своего адъютанта Шервинского, каким он предстал в начале второго акта. Тот и другой поражают при своем появлении неуместными акцентами в одежде, фиксируемыми в ремарках.

Гетман, как и появившийся в первом акте Шервинский, по ремарке предстает как ряженный: «в богатейшей черкеске, малиновых шароварах...». Текст реплик обнаруживает в нем комического дублера Шервинского и в поведении. Только что адъютант распекал лакея за отсутствие дежурного. Теперь распекаемым оказался Шервинский. Он задавал риторические вопросы Федору о психическом здоровье оставившего пост князя, теперь сам в свой адрес слышит те же вопросы, только в еще более грубой форме: «Вы сами-то как? В здравом уме?».

Гетман как глава украинского правительства требует докладывать на украинском языке, пытается сам на нем изъясняться. Ни у того, ни у другого ничего из этого не получается, и излюбленный прием балагана – макароническая речь вносит соприродный ему комизм.

Пафосный тон в реплике гетмана о манифесте – обращении к народу, требование вести протокол,

намерение заявить протест Германии, которая без его ведома «спасает» его подчиненных, – все это не более чем поза, последняя попытка сохранить лицо. Разоблачающий эффект излюбленного выразительного средства балагана – макаронической речи, специфическое использование слов одного языка в речи на другом усиливаются с появлением немцев. На их языке гетман говорит совершенно уверенно и свободно, но протокол требует уже русского, и его диалог с немецким генералом можно считать образцом балаганного юмора. («В моем распоряжении только маленьких десять минут, после этого я раздеваю с себя ответственность жизнь вашей светлости» [6, с. 133].)

Балаганский гротеск нарастает стремительно. Мотив мнимого больного начала сцены (Вы в здравом уме?) реализуется в лучших традициях балаганной поэтики в эпизоде подготовки гетмана к выносу из дворца. Он даже не сам бежит: немцы быстро забинтовывают его с ног до головы, имитируя раненого, делают его бездвижной, безвольной куклой («мертвым» телом) и выносят на носилках со сцены театральной и со сцены исторической.

Балаганная выразительность, с очевидностью щедро используемая во втором акте в сценах гетманского дворца – средоточия государственной власти, с третьего акта идет на убыль. Она еще заметна в хоровом пении юнкерами женских романсов как куплетов в начале третьего акта, в отдельных, явно утрирующих речевую выразительность балагана репликах⁷ в конце третьего акта, но нарастают случаи использования самого слова «балаган» (и близких ему) в переносном значении: герои этим словом дают оксюморонную оценку исторической катастрофы.

Это видно в приведенном фрагменте диалога Мышлаевского с Шервинским конца третьего акта. Но впервые эта тенденция обнаруживается в речи распускающего дивизион полковника Турбина в кульминационной сцене. Дважды как обобщение сути происходящего в России произносит он слово «балаган», использует его в качестве презрительной характеристики бросивших страну на произвол судьбы законных представителей власти: называет гетмана, «бежавшего переодетым германским офицером, в германском поезде, в Германию», и «другую каналью, его сиятельство командующего армией князя Белорукова», бежавшего в том же направлении вместе со своим штабом. Обращаясь к

⁶ Узнаваемость реплики гоголевского городничего, начинающей пьесу «Ревизор», не приглушает отсутствие приставки и суффикса в прилагательном – «пренеприятнейшее» у Гоголя.

⁷ Мышлаевский. Здоровеньки булы, пане личный адъютант. Чему ж це вы без аксельбантов? ...

Шервинский. Что означает этот балаганский тон?

Мышлаевский. Балаган получился, от того и тон балаганский. Ты ж сулил и государя императора, и за его здоровье пил. <...>

Шервинский. ...Я что ль виноват в катастрофе? [6, с. 148].

офицерам и юнкерам, обвинившим его в трусости, он заявляет: «Я вас не поведу, потому что в балагане я не участвую и тем более что за этот балаган заплачьте своею кровью и совершенно бессмысленно – вы» [6, с. 143]. Вспомнит непроизвольно об этом слове из монолога командира Мышлаевский в конце третьего акта или сам назовет происходящее балаганом, не важно. Слово возникает в речи разных лиц.

Из лексикона другой культуры, более соответствующей менюэту Боккерини, найдет в конце четвертого акта синоним для обозначения случившегося Тальберг: «Гетманщина оказалась глупой опереткой» [6, с. 159]. Он (этот синоним) только подтверждает прозвучавшую ранее оценку сути происшедшего.

Булгаков не ставит под сомнение ценности высокой культуры прошлого, но в новых исторических условиях отношение к ее явлениям корректируется. Это касается не только менюэта Боккерини, оставшегося в первой ремарке, оттесненного кухаркиной песней Николки. Текст «Песни о вещем Олеге» Пушкина, дополненный и таким образом освоенный (сделан своим), звучит в домашнем хоровом исполнении подвыпившей компанией друзей-офицеров. В той же функции приближения, освоения героями и воспринимающим сознанием выступает комическое в связи с темой Чехова: его тома спасает, сохраняет на дорогах войны милый недотепа Лариосик.

Природа комического явно меняется с появлением в диалогах темы власти и в действии ее представителей. Это особенно проявляется в связи с перемещением действия из дома Турбиных во дворец гетмана. Уже в изображении его адъютанта Шервинского в первом акте нарастают балаганные черты – в чрезмерных акцентах украинского костюма, в поведении посвященного в тайны власти и нелепых домыслах о возвращении государя императора. В изображении гетмана как представителя высшей власти, его позорного бегства как одного из многих Булгаков использовал самый широкий спектр балаганной выразительности. После этого она постепенно убывает в количестве и интенсивности проявления. Но звучит в устах разных героев слово балаган. Тем самым, с одной стороны, героям дана возможность дать согласующуюся с авторской оценкой происшедшего в России зимой 1918–1919 г. С другой стороны, Булгаков ретроспективно обозначил технику изображения и ракурс восприятия всего, что связано в его пьесе с изображением бросившей на произвол судьбы Россию, бежавшей власти. В связи с ней широко и многообразно на разных уровнях действия, в логике его развертывания, в смене мест действия, в характеристиках персонажей он системно использовал балаганные средства выразительности – комические краски в некомическом по модусу производстве.

Список литературы

1. Щеглов Ю. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М.: НЛО, 2012. С. 357–412.
2. Головчинер В. Е. А. С. Пушкин о «реформе драмы» // Текст – Комментарий – Интерпретация. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2008. С. 50–57.
3. Пушкин А. С. ППС. Л.: Наука, 1978. Т. VII.
4. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая (1897–1917) М.: Искусство, 1968. Ч. I. С. 105–143, 207–230.
5. Шаймарданова Р. Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 10 с.
6. Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 110–160.
7. Фрейденберг О. М. Комическое до комедии // Миф и театр. Лекции. М.: ГИТИС, 1988. С. 74–127.
8. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
9. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. 432 с.
10. Головчинер В. Е. Комедийное, комическое и смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрдмана) // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2011. Вып. 7 (109). С. 47–54.

Веснина Татьяна Леонидовна, аспирант, Томский государственный педагогический университет (ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061). E-mail: Vesnina.tanechka@bk.ru

Головчинер Валентина Егоровна, доктор филологических наук, профессор, Томский государственный педагогический университет (ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061). E-mail: vgolovchiner@gmail.com

Материал поступил в редакцию 27.10.2016.

DOI: 10.23951/1609-624X-2018-2-180-187

THE USE OF THE SLAPSTICK EXPRESSIVENESS IN BULGAKOV'S PLAY «THE DAYS OF THE TURBINS»

T. L. Vesnina, V. E. Golovchiner

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation

The play *The Days of the Turbins* is usually studied in view of author's and his characters' political standings in the situation of the extremely dramatic change of government in Russia. The article analyzes the poetical manner of the play and finds out that the author used a wide variety of the expressive means, not just comical, but even slapstick. These slapstick elements can be found on the different levels and stages of the action: the play starts with obviously comical Nikolka's «cook song» and ends with exceedingly passionate and comical, yet somewhat lyrical speeches by Lariosik. There is a system in use of the slapstick expressive means in description of authorities *running away*: from the implicit ones (the discussion of tsar by the drunk friends, singing Pushkin's poem *The Song of the Wise Oleg*, rumors from Shervinsky about tsar's return) to the explicit climactic slapstick scene in hetman's palace. In the system of characters with use of means of comic not only Lariosik and Shervinsky's images, but also Talberg are allocated: this not comic character is presented in a farcical situation of delay, replacement with another, in dialogue with repetitions, in zoomorfn assessment. The comic travesty of serious things, slapstick and drama in different forms and scales are considered in this article on the poetic manner in the play *The Days of the Turbins* as coexisting, contrasting, outlining, rejecting each other. The authors of the article believe that system manifestation of the slapstick poetic manner by the author of *The Days of the Turbins* shows to M. Bulgakov's participation in that direction of creative search of theatrical vanguard of the 1920th years which was expressed in Mayakovsky's dramatic art, Erdman - authors by Vs. Meyerhold.

Key words: *M. Bulgakov, The Days of the Turbins (Dni Turbinykh), action, poetic manner, expressive means, comical, travesty, explicit and implicit slapstick comedy means.*

References

1. Shcheglov Yu. *Proza. Poeziya. Poetika. Izbrannye raboty* [Prose. Poetry. Poetics. The selected works]. Moscow, NLO Publ, 2012, pp. 357–412 (in Russian).
2. Golovchiner V. E. A. S. Pushkin o «reforme dramy» [A. S. Pushkin about «reform of the drama»]. *Tekst - Kommentariy – Interpretatsiya* [Text - Comment - Interpretation]. Novosibirsk, NPSU Publ., 2008. Pp. 50–57 (in Russian).
3. Pushkin A. S. *PPS* [The Complete Works]. Leningrad, Nauka Publ., 1978. Vol. VII. (in Russian).
4. Meyerhold' d V. E. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. Chast' pervaya (1897–1917)* [Articles, letters, speeches, conversations. Part 1 (1897–1917)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. Pp. 105–143, 207–230 (in Russian).
5. Shaymardanova R. T. *Mir muzyki v tvorchestve M. Bulgakova. Avtoref. dis. kand. filol. nauk* [The world of music in M. Bulgakov's creative works. Abstract of thesis of cand. philol. sci.]. Ekaterinburg, 2006. 10 p. (in Russian).
6. Bulgakov M. A. *P'esy 20-kh godov* [Plays of the 20th years]. Leningrad, Iskusstvo Publ, 1989. Pp. 110–160 (in Russian).
7. Freydenberg O. M. *Komicheskoye do komedii* [The Comic before the comedy]. Mif i teatr. Lektsii [Myth and theater. Lectures]. Moscow, GITIS Publ., 1988, pp. 74–127 (in Russian).
8. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennessansa* [Francois Rabelais's creativity and the national culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (in Russian).
9. Smelyanskiy A. M. *Mikhail Bulgakov v khudozhestvennom teatre* [Mikhail Bulgakov in the Art Theater]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 432 p. (in Russian).
10. Golovchiner V. E. *Komediynoye, komicheskoye i smekhovoye («Dni Turbinykh» M. Bulgakova, «Mandat» N. Erdmana)* [Comedy, comic and humor issues («Days of the Turbiny» by Mikhail Bulgakova, «The mandate» by N. Erdman)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – TSPU Bulletin*, 2011, no. 7 (109), pp. 47–54 (in Russian)

Vesnina T. L., Tomsk State Pedagogical University (ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russian Federation, 634061).
E-mail: Vesnina.tanechka@bk.ru

Golovchiner V. E., Tomsk State Pedagogical University (ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russian Federation, 634061).
E-mail: Vesnina.tanechka@bk.ru