

DOI 10.25991/AE.2020.34.1.023
УДК 821.161.1.09

О. В. Богданова, Л. К. Оляндер

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)

olgabogdanova03@mail.ru

Оляндер Луиза Константиновна — доктор филологических наук, профессор,
Волынский национальный университет им. Леси Украинки (Луцк, Украина)

olk32@ukr.net

СОН В СТРУКТУРЕ ПЬЕСЫ М. БУЛГАКОВА «БЕГ»*

В статье проводится анализ подходов к исследованию сна в пьесе М. Булгакова «Бег» в опоре на поэтику и формо- и смыслообразующие функции сна в художественно-философской системе пьесы. Он охарактеризован активным, равноправно действующим персонажем, доказано, что сон-реальность — это не только метафора определенных психологических состояний, но и самостоятельный образ, представляющий собой субъект, наделенный признаками субъектности и взаимодействующий со всеми другими образами.

Ключевые слова: М. Булгаков, «Бег», автор-нарратор, моделирование, ракурс, претекст, хронотоп, читатель-реципиент, сон.

Bogdanova Olga V., Olyander Luisa K.

DREAM IN THE STRUCTURE OF M. BULGAKOV'S PLAY "RUNNING"

The article analyzes approaches to the study of sleep in M. Bulgakov's play "Running" based on the poetics and form and meaning-forming functions of sleep in the artistic and philosophical system of the play. It is characterized by an active, equally active character. It is proved that the dream-reality is not only a metaphor for certain psychological states, it is also an independent image, which is a subject endowed with the attributes of subjectivity and interacting with all other images.

Keywords: M. Bulgakov, "Running", author-narrator, modeling, foreshortening, pretext, chronotope, reader-recipient, dream.

Мысль М. Мамардашвили: «...автор... предлагает притом от себя лично нечто такое, что не вполне знает, и потому всякое произведение есть вариация (или движение) этого незнаемого» [14, с. 125] — наглядно подтверждается пьесой Михаила Булгакова «Бег». С самого ее начала: Бег — действие первое. Сон первый — монастырь, — встают вопросы: «Бег? Кто, от чего и кого, почему и куда бежит? Эпиграф, кажется, поясняет третий вопрос: «Мне снился монастырь» [4, с. 436]. Монастырь — спасение души, возможно, прибежище... Но в первой же, написанной — как и все остальные, «прекрасной прозой Михаила Булгакова, с характерной, завораживающей интонацией его прозы» [25, с. 180] — ремарке снова загадка: «Слышно, как хор монахов в подземелье поет глухо: "Святителю отче Николае, моли Бога о нас..."» [4, с. 436]. Пение молитвы наполняет все пространство, но почему из подземелья?

На многие загадки современное булгаковедение уже дало ответы. Пьеса «Бег» рассматривалась и продолжает рассматриваться в различных ракурсах — особенно интересными были и остаются аналитические подходы Ю. Г. Виленского [6], В. В. Гудковой [7], М. О. Чудаковой [24, с. 359–383], Л. М. Яновской [25, с. 170–193] и др. Теме (мотиву) сна тоже уделяется немало внимания, хотя иногда на нее только указывают: «"Бег", пьеса, имеющая подзаголовок "Восемь снов", — пишет Б. Соколов. — При жизни Булгакова не ставилась. Был опубликован

только один отрывок из Б. — седьмой сон со сценой карточной игры у Корзухина...» [21, с. 37–38]. И, согласуясь с тем, что речь идет о готовящейся в 1933 г. постановке «Бега» во МХАТе, ученый оперирует привычным для театра термином — сцена, но не сон. В отличие от него Л. Яновская, а затем и М. Чудакова¹, сосредоточенные непосредственно на тексте пьесы, не только не употребляют термин сцена, но и вообще избегают всякого членения текста, что правомерно, ибо сон в «Беге» непрерывен, вновь и вновь возникает в картинах-видениях.

Сейчас становится все более очевидным, что понимание / содержание пьесы является столь значительным, разнообразным и весомым, что не может быть исчерпано даже не теряющими своей ценности ни теперь, ни в будущем монографиями Л. Яновской, М. Чудаковой, где на документальной основе глубоко и обоснованно охарактеризовано творчество писателя в целом. Появляются и новые концептуальные работы и в них подходы к драме «Бег», например, М. А. Новиковой и Е. Ю. Андревой [18], Е. А. Ивашиной, Е. В. Белогуровой [1; 2], В. В. Земляковой [9], О. А. Казминой [11], Н. А. Кожевниковой [13], В. А. Матвиенко [16], Д. В. Мельник [17], Э. М. Хабибьяровой [23] и др. Уже беглый взгляд, брошенный на проведенные ими исследования, показывает, что их авторы стремятся к широкому философскому и религиозному обобщению, а проблемы онтологического характера порой поднимаются ими

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00374 «М.А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова»

даже тогда, когда изучается, в частности, специфика поэтики пьесы. Именно такой подход к булгаковской иронии в «Беге» у Э. Хабибьяровой позволил ей прийти к выводу, обнажающему художественно-философский аспект пьесы: «Объектом трагической иронии становятся не частные неполадки и несчастья человека, а бедствия, фундаментальные несовершенства бытия, сказывающиеся на судьбе личности» [23, с. 100].

Закономерно возникает вопрос: почему же подобные положения не акцентировались с такой определенностью прежде? Ответ дает М. Мамардашвили в книге «Эстетика мышления» (2001), убеждая в целесообразности учитывать ведущую роль читателя-сотворца и исходить из избранного им ракурса видения² [14, с. 35]. При этом надо заметить, что каждый ракурс не является чем-то произвольным: он предопределен запросами того времени, в котором пребывает читатель-сотворец. Здесь уместно акцентировать, что проблема сна-бега — ведь бег предстает как сон в булгаковской трактовке — актуализуется в современном сознании. В доказательство достаточно указать на европейский миграционный кризис, вызванный в т. ч. и гражданской войной в Ливии. А это говорит о том, что рассмотрение булгаковской пьесы, раскрывающей закономерности бега как явления, уже не может быть ограниченным историческим аспектом, при котором речь идет только о Гражданской войне в России. Размышления над пьесой помогают осмыслить современную ситуацию, понять и ее.

В предлагаемой статье отсутствует намерение опровергать существующие точки зрения, ибо необходимо согласиться с мнением исследователей, что результаты последующего анализа не устраняют результаты анализов предыдущих. Все существующие концепции сохраняются не только в историческом прошлом. Цель статьи заключается в том, чтобы опираясь на поэтику, формо- и смыслообразующие функции сна в художественно-философской системе пьесы «Бег», доказать, что сон-реальность — это не только метафора определенных психологических состояний, но и самостоятельный активно и равноправно действующий образ, представляющий собой субъект³, проявляющий субъектность и взаимодействующий со всеми другими образами. В обоснование достаточно указать на то, что именно страшный фантазмагорический сон-реальность захватил все умы героев Булгакова, перевернул все представления, заставил совершать такие поступки-преступления, какие не совершал бы никто в иных обстоятельствах. Определенные шаги в этом направлении намечались уже Л. Яновской, они обнаруживаются в ее указании на действия снов: «сны приходят — сны остаются» и т. д.: «Сон, — пишет исследовательница, — как заостренность трагического, нелепого, страшного или обольстительного. Сон как не придуманность, не сделанность — неизбежность. Сны приходят сами, из них нельзя уйти, их ни прервать, ни изменить — до пробуждения.

Но и оставляя нас, эти сны остаются с нами. У Булгакова — реальные сны действительности с их собственной, им самим принадлежащей логикой [25, с. 181].

Иными словами, сон действует. Однако этот ракурс Л. Яновская не акцентирует, не развивает: это не входило в ее задачи. Тем не менее, отталкиваясь от уже сказанного исследовательницей, можно понять, что сон, будучи активным, выполняет такие важные формо- и смыслообразующие функции, которые нуждаются в более широком освещении.

Итак, сны в пьесе приходят и остаются со всеми героями. Однако ключевой фигурой является Я. Кто же это? Л. Яновская утверждает, что это Булгаков: «“Сны” “Бега” принадлежат Булгакову, а не Голубкову» [25, с. 181]. Исследователь приходит к этому выводу, опираясь на размышления К. Симонова, который писал: «...Корни литературы — в жизни, и прежде всего в жизни самого писателя, и в данном случае — прежде всего в жизни самого Булгакова, и, не будь он в Киеве, не было бы “Белой гвардии” и “Дней Турбиных”. И не проделай он мысленно тот путь, который проделал его Голубков, не было бы “Бега”. И не вернись он мысленно, проделав этот путь, на родину, “Бег” не заканчивался бы так, как он заканчивается» [20, с. 416].

Но у Л. Яновской это не просто цитата из писательской критики: здесь важно, что высказанные мысли принадлежат мастеру, который сам моделирует действительность, а потому судит о процессе творения изнутри этого процесса. К. Симонов говорит об автобиографизме как о корнях, которые питают произрастающий художественный мир. Утверждение же Л. Яновской, что сны принадлежат М. Булгакову, в этом случае выражено все-таки несколько прямолинейно. Более точно, на наш взгляд, высказывается В. Матвеевко, раскрывая проблему с иного ракурса и устанавливая «протодорическую связь Хлудов — Слащёв, Голубков — Михаил Булгаков и Сергей Булгаков [16, с. 174]: «Эпиграфы, — пишет исследователь, — перекрывают сюжет, накрывают сверху личным, авторским отношением, авторским вживанием в судьбы своих героев. Автор стоит за каждым из них. В общеизвестном учебнике под редакцией С. И. Кормилова об этом говорится так: герои — варианты психологического и интеллектуального состояния автора» [15, с. 165].

Но и тут, какой бы ракурс ни был избран, нужна уточняющая корректировка — ввод термина автор-нарратор. Смоделированный Булгаковым, как и все образы, автор-нарратор выступает в системе художественного целого своеобразно действующим персонажем. Выполняя функцию свидетеля, который, находится уже вне описываемых событий, и теперь, осмысляя все пережитое, он стремится понять, что же стало с личностью человека, который вошел в самую гущу событий один, а вышел другим. Автор-нарратор и сам еще не может смириться с тем, что все произошедшее не сон. Это он столь загадоч-

но присутствует за эпиграфами с первого по пятый, скрываясь за личным местоимением Я, в дательном падеже: «Мне снился...» («Сон первый»), а затем, подразумеваясь, в родительном: «...Сны мои (в подтексте для меня) становятся все тяжелее» («Сон второй»).

Но уже начиная с третьего «Сна» — «Игла светит во сне» — все видится не столь однозначным. В подтексте возникает все тот же вопрос: светит кому? И оказывается, что светит «игла» и автору-нарратору и, как проясняется обратным чтением, Голубкову, но по-разному, что создает эффект перекрестного освещения. Именно экспрессивность, выраженная игрой света раскаленной иглы с тьмою, и придает этому сну крайне эмоциональную напряженность и динамику.

Однако «Сон четвертый» — отсылка к Библии: «...И множество разноплеменных Людей вышли с ними...» [4, с. 464], — вновь сохраняет (в подтексте эпиграфа) господствующее положение автора-нарратора, цитирующего библейский текст и размышляющего над ним. Оно остается неизменным и в эпиграфе «Сна пятого» — «Янычар сбоят!». В остальных эпиграфах Я автора-нарратора начинает коррелировать с другими персонажами.

Необходимость сосредоточенного внимания к роли эпиграфов в структуре пьесы «Бег» диктуется тем, что, взятые отдельно как претексты и прочитанные горизонтально, они как формообразующий элемент, обнажая линию сюжета, являются кодами. «Сон первый», символизирующий хаотическую реальность, но дающий надежду на спасение и определяющий цель бега. И это подтвердится при вертикальном его прочтении: «В Крым идем! К Роману Хлудову под крыло!» (Чарнота). Тут же следует уточнение: «Мы в Крым бежим... надо бежать, иначе попадем в руки красных» (Голубков) [4, с. 443]. Здесь сон вводит бегущих в заблуждение: Чарнота надеется на решительный бой, Голубков — на спасение... В то же время сон лишает монахов этой надежды. «Сон второй» демонстрирует реальность: под крылом Хлудова не спасение, а смерть. «Сон третий» — кульминация. Остальные «Сны» вплоть до восьмого — путь к пробуждению, «Сон восьмой» — пробуждение: страшное для Хлудова и Чарноты, но вновь обнадеживающее для Голубкова и Серафимы».

Все эти моменты перехода сна в явь и яви в сон прослеживает, прибегая к лингвистическому анализу, В. Матвеевко, что позволяет ей сделать следующие шаги вслед за Л. Яновской и М. Чудаковой: «"Бег", — говорится в ее статье «Крымские сны Михаила Булгакова...», — пьеса в 4 действиях и восьми снах, причем сны уровня жанрового термина явление пронумерованы сплошь, как и главы романов "Белая гвардия" и "Мастер и Маргарита". Крымский сценарий помещен в два действия и четыре явления-сна. В учебниках литературы можно найти все значения образа сна у Булгакова» [16, с. 165].

Отметив особенности композиции «Бега», опираясь на словосочетание — «являться во сне», В. Матвеевко начинает обыгрывать смысловые варианты лексемы явление: «...явление — термин сценического деления драмы внутри акта действия — в "Беге" заменен на термин сон. Путь замены основан на семантическом сдвиге в два шага. Сначала в термине явление (термин — это слово, имеющее строго один смысл) оживляется его внутренняя форма, исходное значение слова, его корень: 'то, что явлено', 'что перед глазами'. Далее явленное, явление оценивается как дурное явление, а от дурного явления до дурного сна, как говорится, один и давно пройденный языком шаг. Метафора построена на признаке отрицательной оценки явления-реальности, а не явления-термина литературы. Эта тонкость, как кажется, до сих пор не привлекала внимания исследователей. Наш экскурс в область лексической семантики (науки лингвистической, а не литературоведческой) приоткрыл новую глубину в известном топике сна» [16, с. 165].

Однако «Сон» в пьесе «Бег» как объект осмысления продолжает и дальше привлекать внимание исследователей. Проанализировав пьесу «Бег» с христианских позиций, М. Новикова и Е. Абрамова изложили свое глубокое концептуальное понимание сна в двух основных моментах: 1) картина мира в «Беге» М. Булгакова не может считаться элементарной инверсией «нормальной» (т. е. традиционной) символической картины мира. Это не просто мир, в котором добро и зло, правда и мнимость, жизнь и смерть, герои и антигерои поменялись местами; это нечто более страшное: мир хаоса, где сами перечисленные оппозиции уже теряют содержание; 2) именно потому персонажи пьесы действительно бегут, но бегут не просто от красных и не только из России или из Крыма. Они бегут от/из хаоса. Поскольку же хаос — состояние в пьесе глобальное, хаотичной оказывается для персонажей любая история и любая «малая история» — биография. Убежать они стремятся в «до-историческое» бытие, а в пределе — в «утробный миф». Отсюда лейтмотивы сна, забытья, «выключенного» времени [18, с. 103].

В интересном ракурсе трактует сон в пьесе «Бег» и В. Землякова, акцентируя мысль о том, что драматург, исповедуя философию сна «как обратной стороны реальности», «создает зону свободную от цензуры сознания». В результате сон становится полем игры [см.: 9, с. 11].

Однако всеми имеющимися определениями содержание булгаковских «Снов» не исчерпываются. «Сон» в «Беге» сохраняет свою загадочность. Ясно только одно: у Булгакова он не физиологическое явление. От физиологического сна взята только его логика, смыслообразующая роль которой детально проанализирована в булгаковедении. К сказанному следует нечто добавить для прояснения тех смыслов, которые раскрываются во взаимодействии заглавия пьесы «Бег» с заглавиями созданных писателем

живописно выразительных картин-снов. Ведь бег имел цель уйти от смерти к жизни, каждый хотел спастись. Однако изображенные локусы — монастырь, Крым, Константинополь, сулившие спасение, — оказывались новой ловушкой. Стены монастыря не защищают — они становятся символом безнадежности, но Чернота находит щель и вырывается на просторы Крыма: крыло Хлудова обещало Черноте возможность сражаться, Голубкову и Серафиме — защитить себя. Обмануло: предстало смертью в черных мешках. А у Крыма возникли «стены» окружения. Снова найдена «щель» — море, путь к (квази)освобождению: но залитый огнями, не имеющий стен Константинополь приготовил настоящую ловушку — «ведро для тараканов». И нашлась щель — для Хлудова, но в смерть. Только Голубков с Серафимой оказались перед выходом к реальному спасению, к пробуждению.

«С е р а ф и м а. Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне! Куда, зачем мы бежали? Фонари на перроне, черные мешки... потом зной! Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег! Я хочу все забыть, как будто ничего не было! <...>

Г о л у б к о в. Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь, забудь! Пройдет месяц, мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег, и наши следы заметет... Идем, идем!

С е р а ф и м а. Идем! Конец! [4, с. 504]

Теперь сон уже не может действовать и кружить их по лабиринту. Они его покидают.

О. Казьмина, акцентируя особенности организации хронотопа в пьесе «Бег», устанавливает: во-первых, «художественное пространство можно разделить на три больших локуса с условными именованиями Россия, Крым, не-Россия»; во-вторых, названия не имеют геополитического подтекста, а наиболее точно передают художественный замысел Булгакова, исходя из которого, Крым — абсолютно независимый локус, противопоставленный двум другим; и в-третьих, как следствие первых двух, крымские сны — это крымский текст, созданный по модели петербургского текста [см.: 12, с. 104].

Стимулирующую дальнейшие интенции роль выполняет такое положение исследовательницы: «Крым у Булгакова окрашен трагическими коннотациями, в его изображении нет романтики, это уже не место для идеального пространства, каким мы его видим в творчестве А. С. Пушкина, О. Мандельштама, М. Волошина и других писателей. Булгаковский Крым похож на изображенный писателями-эмигрантами последний и враждебный осколок потерянной, практически нереальной, родины» [12, с. 104].

Противопоставление текстов Крыма: булгаковского — пушкинскому, мандельштамовскому и волошинскому — предстает как перевертыш своего в чужое. Это образ-метаморфоза, ассоциирующийся с песней об убегающем из горящей Москвы *На-*

полеоне — «Шумел, горел пожар московский», переделкой баллады поэта и драматурга Н. Соколова «Он» (1850): «Судьба играет человеком. / Она изменчива всегда, / То вознесёт его высоко, / То бросит в бездну без стыда» [19]. Только у Булгакова судьба бросает в бездну братоубийственной войны всех, даже не вознеся перед этим высоко. И в понимании происходящего как народной трагедии заключена гуманистическая мысль Булгакова, призывающего задуматься о судьбе отдельного человека в вихрях исторических катаклизмов.

Продолжая разговор о композиции «Бега», необходимо обратить внимание на то, что «Сны...» не равнозначны по своему значению. Речь пойдет прежде всего о «Сне первом», этом — по словам полковника де Бризара — «Ноевом ковчеге» [4, с. 442], собравшем «чистых и нечистых» [см.: 13, с. 78], о греховном «двухъярусном вертепе» [10, с. 64], о «Сне первом», играющем особенно важную роль в моделировании (и не только) действительности в пьесе. «Сон» по сути содержит в своих образах-метаморфозах коды, которые частично раскрываются автором-нарратором, получая развитие в «Снах...» последующих. Но одновременно эти образы-коды предстают загадкой, служащей стимулом для читательских интенций. Это прежде всего сцены с Барабанчиковой. Ее образ-метаморфоза, возникая периодически на протяжении всего «Сна первого» и проходя три этапа своего превращения: роженица — странная женщина — генерал Чернота, — наряду с другими средствами изображения всей атмосферы в монастыре служит пониманию психологического состояния всех и каждого, охваченных страхом. В этой своей части сон, воздействуя на окружающих, усиливал у них остроту восприятия хаоса.

Но на читателя-сотворца сон воздействовал двойко: с одной стороны, он демонстрировал ему почти экспрессионистическую абсурдистскую картину, но картину исторически достоверную, а с другой — стимулировал его креативные способности к интенциям философского порядка. Поворотным пунктом послужил рассказ генерала Черноты Люське о своем спасении: «Я отстрелялся, в окно и огородами в поселок к учителю Барабанчикову, давай говорю, документы! А он, в панике, взял, да не те документы мне сунул! Приползаю сюда, в монастырь, глядь, документы-то бабьи, женщины — мадам Барабанчикова, и удостоверение — беременная! Кругом красные, ну говорю, кладите меня, как я есть, в церкви! Лежу, рожаю, слышу, шпорами — шлеп, шлеп! <...> Думаю, куда же ты, буденовец, шлепаешь? Ведь твоя смерть лежит под попоной! Ну приподнимай ее скорей! Будут тебя хоронить с музыкой! И паспорт он взял, а попону не поднял?» [4, с. 441].

Обратным чтением вновь возникает сцена со стонущей роженицей, в муках дающей новую жизнь. Барабанчиковой сочувствуют. Голубков готов бежать за акушеркой... И вдруг! Случись только одно движение — и возникнет Смерть! Ины-

ми словами, сон побуждает читателя-сотворца в новом ракурсе осмыслить отношение человека к проблеме жизни и смерти.

Забегая вперед, в «Сон второй», можно легко увидеть, как смерть проглядывает на лице Хлудова: он «сидит на высоком табурете», «бел, как кость», «курнос, как Павел, брит...», «...хочет изобразить улыбку, скалится», «Он возбуждает страх» [4, с. 446]. В воображении реципиента возникает череп... Имя императора Павла настораживает: оно звучит как предсказание судьбы самого Хлудова. А высокий стул — исследователи это уже отмечали — все, что, что осталось от трона. И теперь на этом (квази)троне сидит Хлудов. Занятый эвакуацией, он приказывает вешать всех, кто выражает протест. Слова солдата Крапилина звучат приговором: «Точно так. Как в книгах написано: шакал! Только одними удавками войны не выиграешь! За что ты, мировой зверь, порезал солдат на Перекопе? Попался тебе, впрочем, один человек, женщина. Пожалела удушенных, только и всего. Но мимо тебя не проскочишь, не проскочишь! Сейчас ты человека — цап и в мешок! Стервятиной питаешься. <...> А ты пропадешь, шакал, пропадешь, пропадешь, оголтелый зверь, в канаве! Вот только подожди здесь на своей табуретке» [4, с. 457].

«Сон второй» завершается тем, что Хлудов «один в полутьме смотрит на повешенного Крапилина», а начальник станции, которому тоже грозила расправа, если не пропустит бронепоезд, «проваливается в тьму» [4, с. 459].

Особенность булгаковской пьесы состоит в том, что все сны да и сами действия завершаются одинаково: «Тьма съедает монастырь. Сон первый кончается» [4, с. 445], «Тьма. Сон кончается» [4, с. 463], «Голубков выходит за ним. Тьма. Сон кончается» [4, с. 471], «Сон вдруг разваливается. Тьма. Наступает тишина и течет новый сон» [4, с. 479], «Тени. Кое-где загораются уже огоньки. В небе бледноватый золотой рог. Потом тьма. Сон кончается» [4, с. 487], «Прощайте! Голубков, береги Серафиму! Чарнота! Купи себе штаны! Потом тьма. Сон кончается» [4, с. 498], «Константинополь начинает гаснуть и угасает навсегда» [4, с. 503].

Эти заключительные ремарки парадоксальны и загадочны: с наступлением тьмы кончается сон. В природе все спит ночью, а в булгаковском тексте перевертыш, который подчеркивает абсурдность происходящего при свете дня. Необходимо отметить, что такие образы, как архетипные образы Тьма и Свет, представленные Булгаковым пьесе «Бег» в художественно-философском аспекте, являются для читателя-сотворца предметом рассмотрения и должны осмысляться. Понятно, что представляющие собой метафорическую оппозицию концепты Свет и Тьма несут на себе большую смысловую нагрузку. Но у Булгакова тьма, имеющая символическое значение, одновременно служит и своеобразным «инструментом» моделирования действительности. Неслучайно всё в «Сне первом» происходит ночью.

«Ночь, пишет Ф. Фуртай, — это такое состояние физической среды, которое поглощает все формы, цвет, динамику и уже в древнем мифе характеризуется как состояние бесформенности, статичности, монохромности, делающее невозможным или обманчивым зрение. <...> Искусственный свет огня (свечи) во мраке Ночи утверждает пространство, а не форму вещей, которые расплываются в полумраке» [22, с. 220–221].

Тьма «Сна первого» вызывала ощущение бездомности, незащищенности, безысходности, затерянности в безмерном пространстве: «Тьма, а потом появляется скупо освещенная свечечками, прилепленными у икон, внутренность монастырской церкви. Неверное пламя выдирает из тьмы конторку, в коей продают свечи, золотые венцы. За окном безотрадный октябрьский вечер с дождем и снегом. Серафима в черной шубе Голубков в черном пальто и перчатках» [4, с. 436].

Ночь темна, но ее темь усиливается игрой тьмы, света (свечечка, факелы за окном) и цвета, который возникает только в сознании, ибо он связан с обозначением противоборствующих сил, с одной стороны, пришли и ушли красные, с другой — пришли и уходят белые, что усиливает тревогу у собравшихся в монастыре людей, вызывая у них предчувствие гибели. При описании сцен в монастыре ощущение тьмы усиливается лексемами ночь и черное: «Пассий (появляется... черен...)» [4, с. 338], «За черного барона...» [4, с. 439], «Пассий... тушит свечи все, кроме одной...» [4, с. 440], «Белые войска, кланусь, белые...», «...не значит, что ты стал белый» [4, с. 440], «Чарноту отбили у красных... кругом красные» [4, с. 441], «Красные второпях забыли...», «...сатана чернохвостая», «бегу к белым» [4, с. 442], «...белые уезжают», «...попадем в руки красных» [4, с. 443], «Белый генерал! Куда же ты?», «Ведь красные прискачут сейчас!» [4, с. 444] и др.

Выстроенный ряд словосочетаний с обозначением чередующихся двух поглощаемых черным цветом: красного и белого, — ассоциативно вызывает видение льющейся сплошным потоком крови, видение того, как жизнь покидает человека. Все это и есть тот тяжелый сон, который, действуя абсурдно, по своему закону, угнетающе давит на психику людей. В этом сне происходят многочисленные метаморфозы, ему свойственна калейдоскопичность, способствующая нарастанию напряженности. Этот сон полон неожиданностей, непредсказуемости и смертельных угроз.

Сегодня исследователями установлено место, где находится этот монастырь. Открытие подчеркивает историчность пьесы, но при этом сужается ее смысл. Пожар гражданской войны совершается в конкретном месте. А когда этого уточнения не существует, создается картина более масштабная: пожар охватил всю Росси. И каждый сон — это раскрытие этапов происходящий трагедии.

Необходимо акцентировать, что «Сон первый» анализировался исследователями с разных сторон,

и «временипространству» (М. Бахтин) этого «Сна...» уделялось большое внимание. Но при этом остается вне поля зрения кризисный хронотоп. А ведь это основное качество не только «Сна первого», но и всех остальных, в которых у Булгакова все свершается вдруг!

Обращаясь к последующим снам, нельзя не заметить, что в «Беге» Булгаков по-новому поставил проблему свой — чужой, представив ее в парадоксальной парадигме: чужой — чужой. Во-первых, гражданская война в России разделила ее народ: белые стали чужими красным, а красные — белым; во-вторых, побежденные, были вынуждены бежать из пределов родины, оказались чужими среди чужих. В изгнании вынужденные выживать герои «Бега» осмыслиют и все содеянное ими. Образ карусели требует рассмотрения, ведь неслучайно Хлудов в мысленном разговоре с повешенным скажет: «...и каждый день вертится карусель». «Сон восьмой» — пробуждение сна Романа Хлудова, преследуемого мыслью о казненном им солдате, ставшего его большой совестью:

«Х л у д о в. Ты достаточно измучил меня. Но наступило просветление. Да, нельзя забывать, что ты не один возле меня. Есть и живые, повисли на моих ногах и тоже требуют, и их теперь не отлепить от меня. Я с этим примирился. Одно непонятно. Ты. Как отделился ты от длинной цепи лун и фонарей? Как ты ушел от вечного покоя? Ведь ты был не один. О нет, вас было много. <...> Итак, все это я сделал напрасно. А потом что было? Просто мгла...» [4, с. 499].

Хлудов и его судьба не выдуманы, его прототипом, как известно, был Слащов, вернувшийся, прощенный и застреленный братом повешенного им. К. Симонов об этом писал так: «Прототип булгаковского Хлудова едет домой навстречу смерти. Не той, о которой он думает, но все-таки навстречу смерти. И это надо помнить, анализируя “Бег”» [20, с. 417].

Но Хлудов все же не Слащов. И не устаревает мысль Л. Яновской: «Хлудов же — образ, созданный большим драматургом, — принадлежит и настоящему и будущему, занимает и волнует воображение людей новых поколений, заставляет задуматься и спорить. О судьбах гражданской войны в России. О преступлении и возмездии. Об ответственности человека перед Родиной. О том, что такое суд совести, суд о самом себе, возмездие в самом себе» [25, с. 188].

В завершение размышлений надо отметить, что сон в художественной системе пьесы Булгакова «Бег» действительно активен. Он представляет собой своеобразную несущую конструкцию пьесы, в которой было сказано писателем главное: гражданская война, длившаяся с 1918 по 1922 (лето 1923), закончилась, но осталось мышление гражданской войной, что отражалось на жизни России еще долгое время. Впоследствии эта тема получила развитие в более общей формулировке: «мышление вой-

ной» — и была разработана в частности В. Тендряковым (1923–1984) в его произведении «Люди или нелюди» (1961), но уже на опыте Великой Отечественной войны.

Примечания

1. Обе исследовательницы, анализируя «Бег», рассматривают творчество М. Булгакова как единый гипертекст. С особой обстоятельностью это делает М. Чудакова. Но, согласуясь между собой во многом, они одновременно вступают в полемику. «“Бег”, — утверждает Л. Яновская, — стал продолжением “Дней Турбиных”, хотя никого из персонажей “Дней Турбиных” в “Беге” не оказалось» [25, с. 180]. М. Чудакова подчеркнуто и правомерно возражает: «“Бег” — это не продолжение “Дней Турбиных”, а вторая, обратная сторона одних и тех же проблем, не исчерпанных и этой пьесой, сохранивших остроту в позднейшей творческой работе Булгакова — за Булгакова — за события рокового года ответственны все» (курсив наш. — О. Б., Л. О.) [24, с. 362].

2. Думается, что целесообразно исходить из положения М. Мамардашвили о роли читателя-соавтора, сформулированного им в книге «Эстетика мышления» (2001). Это освободит от многих непониманий и даже ненужных споров. Ведь неслучайно к определяющему значению ракурса в раскрытии содержания книги М. Мамардашвили возвращается постоянно в размышлениях о нем и осознании его. «Годар как-то заметил, — пишет философ, — что вообще-то нет истинного образа, такого, который где-то существует в единственном числе, и его нужно только найти и увидеть [14, с. 120]. И далее: «Мы считаем, что перед нами, например, книга, что в ней написано то-то и то-то и мы можем это прочитать. А в действительности ничего мы не можем таким образом прочитать» [14, с. 125]. Развивая эту мысль, философ продолжает: «Поскольку сам текст — текст фильма, текст романа — является вариацией определенного лейтмотива. Когда из написанного или созданного что-то выпадает, как осадок, на стороне автора, который рождается тем самым в своей способности видеть, чувствовать. В этом смысле произведение для нас не только предмет интерпретации или символ. А оно является неким символом, требующим интерпретации и для самого автора» [14, с. 127].

3. Понятие субъект берем в определении А. В. Брушлинского: «Субъект — это человек, люди на высшем (индивидуализировано для каждого из них) уровне активности, целостности (системности), автономности и т. д.» [5, с. 9].

Литература

1. Белогурова Е. В. Поэтика и семиотика дома в творчестве М. А. Булгакова. Автореф. канд. филол. наук. Омск, 2014.

- URL: http://irbis.gnpbu.ru/Aref_2014/Belogurova_E_V_2014.pdf
- Белогурова Е. В. Сны о «доме» в пьесе М. Булгакова «Бег» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 138–142.
 - Бэлза И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. А. Булгакова) // Контекст: литературно-теоретические исследования. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького, РАН, 1981. Т. 180. С. 191–243.
 - Булгаков М. А. Театральный роман. Романы. Пьесы. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 672 с.
 - Брушлинский А. В. О критериях субъекта // Психология индивидуального и группового субъекта / под ред. А. В. Брушлинского, М. И. Воловиковой. М.: СЭ, 2002. 368 с.
 - Виленский Ю. Г. Доктор Булгаков. Винница: Нова книга, 2010. 472 с.
 - Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. В. Михаил Булгаков и Крым. Симферополь: Таврия, 1995. 144 с.
 - Гудкова В. В. О чем рассказывают «восемь снов» «Бега» // Вопросы театра: сб. М.: Гос. институт искусствоведения, 1987. № 11. С. 230–249.
 - Землякова В. В. Роль онейросферы в художественной системе М. А. Булгакова. Автореф. ... канд. филол. наук. Иваново, 2007. 18 с.
 - Иваньшина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж: Научная книга, 2010. 428 с.
 - Казьмина О. А. Драматургический сюжет М. А. Булгакова: пространство и время в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство». Автореф. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 23 с.
 - Казьмина О. А. Крымский текст в пьесе Михаила Булгакова «Бег». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krymskiy-tekst-v-piese-mihaila-bulgakova-beg>
 - Кожевникова Н. А. О сквозных мотивах в пьесах М. Булгакова // Вопросы стилистики: межвузовский научный сб. Вып. 12. Саратов, 1977. С. 64–82.
 - Мамардашвили М. Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований, 2001. 416 с.
 - М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст. / сост. Нинов А. А.; науч. ред. Гудкова В. В. М.: СТД РСФСР, 1988. 493 с.
 - Матвеевко В. А. Крымские сны Михаила Булгакова: о некоторых аспектах пьесы «Бег» // Крымский архив. 2015. № 2 (17). С. 154–180.
 - Мельник Д. В. О значении фамилии Хлудов в пьесе Булгакова «Бег» // Вестник славянских культур. 2010. № 2 (XVI). С. 47–52.
 - Новикова М. А., Абрамова Е. Ю. Символика исхода в русской литературе XX в. (на материале пьесы М. Булгакова «Бег») // Вопросы русской литературы. 2015. № 2. С. 98–106.
 - Русские песни / сост. И. Н. Розанов. М.: Гослитиздат, 1952. 404 с.
 - Симонов К. М. Сегодня и давно. М.: Сов. писатель, 1980. 672 с.
 - Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1997. 292 с.
 - Фуртай Франциска. Ночь и День как архетипы большого художественного стиля // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. Серия: философия, культурология, искусствоведение. 2010. № 3. Т. 2. С. 219–225.
 - Хабибьярова Э. М. Трагическая ирония в пьесе М. Булгакова «Бег» // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2013. № 14 (305). Филология. Искусствоведение. Вып. 77. С. 99–104.
 - Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.
 - Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. 340 с.