

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
(СОФ НИУ «БелГУ»)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

ОБРАЗ ДОМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.А. БУЛГАКОВА

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 92061202
Кокуриной Юлии Александровны

Научный руководитель
к.фил.н., старший преподаватель
Машукова Д.А.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Теоретические основы изучения пространства дома.....	7
§ 1. Пространство как категория осмысления мира.....	7
§ 2. Символическое значение пространства Дома.....	13
§ 3. Архетип Дома в современных филологических исследованиях.....	19
§ 4. Образ Дома в русской культуре и литературе.....	24
Глава II. Художественное пространство дома в творчестве М.А. Булгакова («Белая гвардия», «Собачье сердце», «Зойкина квартира»)	31
§ 1. Дом как идеальная модель мироустройства в романе «Дни Турбиных»..	32
1.1. Дом Турбиных и революционная Россия.....	32
2.1. Символическое пространство Дома в романе.....	38
§ 2. Образ Дома в повести «Собачье сердце».....	43
§ 3. Деформация домашнего уклада в пьесе «Зойкина квартира».....	53
Заключение.....	65
Список использованной литературы	67

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к творчеству М. Булгакова не утихает вот уже несколько десятилетий, и об этом свидетельствуют сотни литературоведческих, биографических, методических работ, посвященных писателю. Однако современное булгаковедение характеризуется не только увеличением количества монографий и статей, но и актуализацией новых аспектов интерпретации произведений этого автора.

Исследователи творчества М. Булгакова 60-80-х годов XX века часто оценивали произведения писателя с идеологической точки зрения, акцентируя социально-историческую проблематику и оставляя без должного внимания проблемы религиозно-философские и онтологические. Такое, несколько поверхностное толкование приводило к искажению художественного мира М. Булгакова.

За последние двадцать лет точка зрения исследователей творчества М. Булгакова на его произведения изменилась. Многие подчеркивают в своих работах одну из особенностей творческого метода писателя, ставшую методологическим принципом всего булгаковедения последних лет: взгляд на человеческую жизнь и исторические события с позиции вневременных ценностей. В.И. Немцев в книге «Становление романиста» отмечает: «Если рассматривать творчество М. Булгакова как единый текст, можно легко увидеть, что многие проблемы, к которым он обращается, часто поворачивались к вечности, словно к некоему арбитру, и то растворялись в ней, то находили там новую оценку» [Цит. по: Лопатина 2002: 7].

Многие исследования были посвящены символу «дом», но точный замысел автора и создание именно этого символа до конца раскрыть не могли. Эта гармоничная модель мироздания, реализовавшаяся в трех типах дома и сохранявшаяся в русской культуре на протяжении нескольких столетий, в прошлом веке была разрушена. Ее деформация, начавшись еще в последние годы XIX столетия, вызвала тревогу русской интеллигенции, усилившуюся после первой революции – 1905 года. Не случайно

лейтмотивом сборника статей русских философов и социологов «Вехи», вышедшего в 1909 году, стала мысль об извращении личности, ложности «самого идеала для ее развития». Авторы сборника, пытаясь найти причины деформации идеала бытия и основу для возрождения нормального развития личности, актуализировали идею семьи и дома. Тема семейной преемственности появляется в статье А. Изгоева «Об интеллигентской молодежи. (Заметки об ее быте и настроениях)», автор которой говорит о необходимости восстановления утраченных связей между родителями и детьми: «Настоящей, истинной связи между родителями и детьми не устанавливается, и даже очень часто наблюдается более или менее скрытая враждебность: душа ребенка развивается «от противного», отталкиваясь от души своих родителей. Русская интеллигенция бессильна создать свою семейную традицию, она не в состоянии построить свою семью».

М. Булгаков принадлежит к тому поколению писателей, которое, по замечанию М.О. Чудаковой, пережив разрушение старых установлений, участвовало в работе «по вычленению - хотя бы первоначально - каких-то безусловных ценностей и противопоставлению всему описываемому необходимым точкам отсчета» [Цит. по: Лаврентьева 2007:299]. М. Булгаков в поисках этих безусловных ценностей обращается к классической русской культуре, осознавая самого себя ее законным преемником и соответствующим образом выстраивая собственную творческую историю. Не приемля и отталкиваясь от установлений нового, советского государства, М. Булгаков пытается возродить утраченный идеал человеческого бытия через восстановление традиционного для русской культуры архетипа дома. Вместе с тем духовное содержание этого архетипа накладывается на то представление о человеческом существовании, которое сложилось у писателя под влиянием его семьи. В результате возникает некий идеальный образ дома, где быт и бытие взаимосвязаны и взаимозависимы, где материальный, вещный мир одухотворяется человеком.

Оставаясь апологетом дома, который выступает залогом сохранения

цельности человеческой личности и мира, М. Булгаков был вынужден наблюдать его неотвратимое разрушение в советской России. В связи с этим в творчестве писателя возникает лейтмотив трагической раздвоенности личности, невозможности ее творческой реализации и достижения гармонии с окружающим миром. Оппозиция идеального дома и современного бездомья во многом определяет структуру, систему образов и мотивов произведений М. Булгакова, как эпических, так и драматургических. Необходимость целостного рассмотрения семейных ценностей в романе М. Булгакова «Белая гвардия», «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита» и определяет **актуальность** дипломного исследования.

Объектом исследования является художественное пространство прозы и драматургии М.А. Булгакова 1920-х годов.

Предмет исследования составляют представленная в произведениях писателя концепция пространства Дома, реализованная в двух разновидностях: в идеальном Доме, восходящем к детству писателя, и в разрушенном, деформированном Доме, сложившемся в советскую эпоху.

Цель дипломной работы – проанализировать и сопоставить образ дома в произведениях М.А. Булгакова «Зойкина квартира», «Собачье сердце», «Белая гвардия».

Данная цель обусловила постановку следующих **задач**:

1. Проанализировать существующие работы, посвященные семейным ценностям в творчестве М. Булгакова и определить возможные направления исследования.

2. Рассмотреть типологию и символику семейных ценностей в романе М. Булгакова «Белая гвардия» в контексте духовно-нравственных традиций русской культуры, с учетом мировоззренческих особенностей творчества писателя.

3. Определить символику образа Дома в прозе и драматургии М.А. Булгакова в контексте как духовно-нравственных традиций русской культуры, так и мировоззренческих особенностей писателя.

Методы исследования – сопоставительный, сравнительно-исторический, структурный.

Работа имеет традиционную **структуру** и включает в себя Введение, две главы, Заключение, Список использованной литературы.

Глава I. ОБРАЗ ДОМА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

§ 1. Символическое значение пространства дома

Исследованию Дома как символа, дающего информацию о национальных, культурных, географических, религиозных, социальных особенностях жизни человека и народа, соотношению дома с основными понятийными центрами картины мира, рассмотрению его роли в противопоставлении «освоенного — неосвоенного» пространства, изучению ритуалов посвящены работы многих современных ученых: А.К. Байбурина, Г. Гачева, М.М. Маковского, Б.А. Рыбакова, Т.В. Цивьян и др.

Дом как материальный объект, форма и устройство которого конструировались человеком на протяжении тысячелетий, содержит в себе множество символов, позволяющих воссоздать отношения человека и мира через сопоставления: человек — природа, человек — вещь, человек — история, человек — человек.

Дом — понятие многоаспектное. В.С. Непомнящий так обозначает семантическое поле, в котором в русской культуре существовало понятие дом: «Дом - жилище, убежище, область покоя и воли, независимость, неприкосновенность. Дом — традиция, преемственность, отечество, нация, народ, история. Дом, "родное пепелище" - основа "самостоянья", человечности человека, "залог величия его", осмысленности и неодинокости существования. Понятие сакральное, онтологическое, величественное и спокойное; символ единого, целостного большого бытия» [Непомнящий 2001:126]. Приведенный исследователем перечислительный ряд со всей очевидностью раскрывает связь понятия дом с самыми главными сторонами человеческой жизни. Причина зафиксированной практически во всех национальных культурах значимости этого понятия, заключается, видимо, в том, что дом принадлежит к числу «самых глубоких, базовых для человеческих институтов пространственных структур, относящихся к культуре в самом широком, общеродовом ее понимании» [Скубач 2002:5].

Пространство и символика Дома изначально определяло представления человека о мире: дом задавал границы между пространством внутренним, своим, понятным, привычным, соответствующим обычаю, и внешним, чья действительность была чужда обжитому домашнему миру.

В семиотическом плане граница между внешним и внутренним знаменовала собой столкновение различных знаковых систем. Потому, определяя место дома в картине мира и характер соотношения данной пространственной единицы с другими, мы получаем возможность судить о «внутренней организации» той или иной культуры, о ее аксиологии.

А.К. Байбурин пишет, что правила, по которым был создан мир, легли в основу первобытной технологии создания артефактов. Схема творения мира и изготовления вещей одна и та же:

- 1) введение пространственных и временных показателей: света, тьмы, дня и ночи, верха, низа, неба и земли;
- 2) выбор материала;
- 3) преобразование материала с помощью естественных агентов (вода, огонь, воздух);
- 4) «оживление» созданного [Байбурин 1989: 67].

Выполнение этих правил очень четко прослеживается на примере постройки дома у восточных славян, и самого дома, который несет в себе определенную семантическую нагрузку. Человек, выстраивая дом, повторяет действия творца и дублирует процесс создания Вселенной и отделения ее от Хаоса.

С появлением жилища мир приобрел те черты пространственной организации, которые на бытовом уровне остаются актуальными и в наше время. Прежде всего появилась универсальная точка отсчета в пространстве. Дом придал миру пространственный смысл, укрепив тем самым свой статус наиболее организованной его части [Байбурин 1983: 7-8] и позволил выстроить оппозицию, в которой внутреннее пространство дома наделяется признаками «свое» (хорошее, безопасное, чистое), а внешнее окружение

дома, соответственно, признаками «чужое» (плохое, опасное, грязное) [Цивьян 1978: 68].

В культуре России статус дома был чрезвычайно высок. Безусловно, важнейшей характеристикой своеобразия русской ментальности и культуры, одной из ее констант является пространство Дома. Жилище являлось одним из главных способов освоения природной среды. В стенах дома протекала повседневная жизнь крестьянской семьи, осуществлялись процессы социализации, усвоения и сохранения традиций, связи поколений. Конструктивные особенности дома, тип крестьянской усадьбы и поселения в целом демонстрируют в предметно-пространственном воплощении особый образ жизни и мировидение русского человека.

В символической форме русский дом воплотил главные ценности и смыслы человеческого существования. С одной стороны, дом принадлежал человеку, олицетворяя его целостный, в том числе и вещный мир. С другой — в своей внутренней организации дом запечатлевал символическую связь человека с Космосом.

В понимании русского человека, дом должен быть основателен, рассчитан на долгое время. Материал, используемый в его постройке, должен быть «чистым»: так, не каждое дерево подходит для строительства дома. Нельзя брать дерево, выросшее на месте храма или захоронения, на развилке дорог («стоеросовое»), дерево с раздваивающимся стволом или со многими наростами. Особо выбиралось место, на котором будет стоять дом.

Дом издревле связывался с семьей, с людьми, живущими под одной крышей. Для того чтобы дом стал жилищем, требовалось соблюсти многочисленные обряды, которые охранили бы людей от несчастий, сделали дом жилым. (Все известно, что при поселении в новый дом сначала впускали «двойника» хозяина: петуха или кошку. Петух персонифицировал стихию огня и был оберегом от нечистой силы. Такова же символика «коньков», венчающих крышу.)

Опираясь на классические труды А.К. Байбурина, М.М. Маковского, Б.А. Рыбакова, рассмотрим подробнее символику организации пространства Дома в славянской культуре.

В горизонтале дом представляет собой квадрат, изначально являющийся одной из основных форм структурирования пространства в культуре человечества. Четыре стороны, стены, угла (четыре стороны света, четыре времени года, четыре стадии движения солнца — восход, зенит, закат, надир, четверг, как счастливый день для закладки) жилища, с находящемся в центре деревом повторяют четырехчленные модели мира, в центре которых находится мировое дерево или его подобия (столб).

Дом как закрытое место символизировал женщину и был местом женщины (в отличие от поля — мужского, открытого пространства). Символика дома связана с символикой круга как женского начала и квадрата как начала мужского. Центр жилища отмечался особым столбом или деревом — символом мирового древа. Ориентировался дом обычно по сторонам света, окна славянских жилищ часто выходили на юг или восток.

Вертикальная структура Дома трехчастна. Две границы (пол; потолок — крыша) делят ее на три зоны, соответствующие космической вертикали: чердак — небо; жилое пространство — дом; подполье — подземелье. Крыша осмысливается не только как граница между верхом (небом) и низом (миром людей), но и между внешним и внутренним применительно к вертикальной плоскости.

Можно утверждать, что дом восточных славян, в частности русских, и его структура отражали определенную картину мира: дом отождествлялся с Древом жизни как инструментом отделения Космоса из Хаоса. При делении по вертикали дом представлял собой то же дерево, сохраняя структурные соответствия: корни — подполье — преисподняя, ствол — жилое помещение — земля, крона или верхушка дерева — чердак (крыша) — небо. Все эти соответствия отражены в славянских верованиях, поверьях, обрядах.

«Дом – мельчайшая частица, неделимый атом древнего общества был весь пронизан магическо-заклинательной символикой, с помощью которой семья каждого славянина стремилась обеспечить себе сытость и тепло, безопасность и здоровье» [Рыбаков 1987: 458]. Каждый элемент структуры дома выполнял свою функцию, дополняя и обогащая картину мира славян. Само строительство дома повторяло собой акт сотворения мира – отделения Космоса от Хаоса.

Высокая степень символичности издавна приписывается всем действиям у входа и выхода в жилище. Их интерпретация связана с пространственно-временным противопоставлением начала и конца пребывания в жилище. Характерным способом маркирования начала (вход) и конца (выход) является остановка перед порогом дома часто сопровождаемая краткой молитвой, особенно при входе в чужой дом («Без Бога – ни до порога»), обычай присаживания перед дальней дорогой.

Представления о Вселенной как «тереме Божьем» с небесным оком — солнцем — согласуется с мифологией дома с оком — окном. Не случайно на ставнях нередко изображалось солнце или даже солнце с глазом, а иногда форма окна имитировала глаз и солнце.

Славянская архитектура предполагала расположение магически-заклинательных элементов на различных участках пространства дома: на воротах, вокруг окон, у застрехи. Какое-либо священное изображение (конь, оленья голова с рогами, богиня и птицы, солнце) обязательно увенчивало наивысшую точку дома щипец крыши. «Сумма подобных оберегов, постоянно присутствующих на всех уязвимых участках дома, и превращала каждую "хоромину" в недоступное для навий убежище всех членов семьи. Внутри дома (на случай проникновения злыдней) все обиходные предметы тоже были покрыты... охраняющими знаками, облегчавшими одоление зла внутри убежища» [Рыбаков 1987: 475].

Каждая часть в доме осмысливалась в понятиях человеческого микрокосма. Наиболее сакральным местом был очаг, печь, располагавшиеся

в центре дома. Предметы и вещи также воспринимались символически, сквозь призму мифопоэтического представления, они формировали пространство дома и, помимо реального значения, обладали символическим смыслом. Например, стол соотносится с мифологемой дома: жилище без стола не мыслилось, так как он символически воплощал идею престола дома, сакральное место.

Понимание жилища как структурирующего мир символа задает ценностно-смысловые поля, формирующие и изменяющие духовный мир самого человека, проявляющийся в общении с другими людьми. Освоение человеческого пространства, «делание» его «своим», принятие освоенного пространства в мир человека не оставляет без изменения и организацию его внутреннего духовного пространства.

Символика дома непосредственно связана с идеальным образом социальной группы – семьи, – проживающей в этом доме. Жилище и семья в русской культуре являются неделимым целым. Поэтому обряды, совершаемые при строительстве дома, можно с равным основанием рассматривать как обряды, посвященные созданию семьи, ее защите, обеспечению ее благополучия.

«Общаясь с символом, человек не только «вкладывает» в него смысл, но и «извлекает». Это «извлечение» и формирует отношение человека к окружающим его реалиям: к природе, к вещам, к другому человеку. Относясь к жилищу как символу, человек учился соизмерять смысл собственной индивидуальной жизни с жизнью и смыслом природы, относится к другому как ценности, оценивать его с точки зрения установленного порядка (лада), ведь нравственное отношение к природе и вещам предусматривало и нравственное отношение к другим людям» [Красноперова 2002: 145].

Итак, Дом в славянской культуре несет в себе сакральную информацию, зашифрованную в нем самом, в его структуре, отдельных элементах. Пространство Дома, воспринимаемое как символ, может само влиять на жизнь человека и, будучи целостной моделью Вселенной,

позволяет не утратить взгляд на мир как целостное единство, без которого не возможна гармонизация отношений «человек — мир — история».

§2. Образ дома в русской литературе

В русской культуре и в русском искусстве одним из основных средств объяснения мира и человека является образ Дома. По мнению Т.И. Радомской, мир Древней Руси определялся моделью, состоящей из трех компонентов: «земство» (повседневная жизнь человека) – «царство» (государственная власть) – «святость», причем последний член был доминирующим и соединяющим два предшествующих. В этой модели ключевую роль играл образ Дома, который «соотносился с сакральной областью (Дом – Дом Божий, церковь; дом – храм души; дом, семья – малая Церковь) и через нее – с «царством» (Дом – «отеческая держава»), освященным и долженствующим нести в себе «отблеск» Царства Небесного» [Радомская 2007: 3].

Для пространственной структуры Дома в древнерусской культуре характерна открытость небесному миру, которая формирует и восприятие оппозиции «свой – чужой», влияющей на характер кровнородственных и межличностных отношений в нем. «В феномене Дома человеческие связи определяются освященностью родственных связей, соединяющих семью, род в христианский народ. (Не случайно одно из значений в древнерусском языке слова «дом» определяется как «христиане»)» [Радомская 2007: 6]. Пространство Дома в древнерусской литературе практически безгранично возрастает вверх (Небесный Иерусалим) и вширь. «Границы семейного Дома расширяются не только в его земном, родственном измерении, но и в духовном пространстве и определяются следующей парадигмой: семья, род – христианский народ – Отечество Небесное» [там же].

В данной парадигме формируются и континуальные отношения пространство-время. Пространство в древнерусском архетипе Дома

воспринимается через события Священной истории, церковный богослужебный круг.

В литературе XVI–XVII вв. рядом с традиционным образом дома выстраивается образ Семьи. Например, в «Домострое» семейный дом воспринимается как органическая часть государственного Дома. В этом памятнике принципы устройства национального Дома, характерные для Древней Руси, развиты для пространства семейного Дома. «В «Домострое» предпринята попытка зафиксировать идеальный опыт устройства Небесного в земном, что является одной из отличительных особенностей древнерусского национального уклада и составляет сущность Дома» [Радомская 2007: 10].

В.Г. Щукин указывает, что в древнерусском представлении дом сравнивался с матерью, кормящей и охраняющей дитя, или с наседкой, защищающей цыплят. Главными атрибутами дома считались постель, печь, тепло, а главными признаками были – прочность, неподвижность, одушевленность.

Сложившиеся в древнерусской литературе традиции осмысления модели Дома, формирующие его устойчивое национальное восприятие, в том или ином варианте оживают и в литературе нового времени. Сакрализация земного пространства и конкретно-предметных деталей, соединение святого с обыденным в дальнейшем найдет свое непосредственное отражение в художественном мире А.С. Пушкина и всей русской классической литературы. «Дом для Пушкина ценность важнейшая, коренная, бытийственная» [Непомнящий 2001: 126]. Образ Дома становится одним из центральных и структурообразующих образов и в творчестве Н.В. Гоголя, И.С. Гончарова, Л.Н. Толстого, других писателей XIX столетия.

По мнению Т.М. Жапловой, в русской культуре и литературе первой половины XIX века присутствуют две разновидности дома как центра дворянского поместья, усадьбы. «Во-первых, дом соотносится с «гораццианским» жилищем отшельника, которого окружают лишь самые необходимые, простые вещи. Во-вторых, усадебный дом в элегиях и

посланиях не только отвечает минимальным требованиям комфорта, но и выглядит, как роскошные палаты просвещенного вельможи, создавшего свою, миниатюрную, культурно-историческую модель мира в залах, библиотеке, в кабинете, комнатах» [Жаглова 2007: 27].

В.Г. Щукин утверждает, что в русской классической литературе второй половины XIX века сформировались два противоположных идеала личной и общественной жизни, которые нашли свое воплощение в двух типах жилища: «коттедж» (так условно именуется его исследователь) и дом-ковчег. Первый реализуется в виде петербургской квартиры, усадьбы или дачи. В нем «человек предоставлен самому себе, ни от кого не зависит и ни за кого не отвечает; удобство и изысканность жилища являются залогом внутреннего гармонического развития личности» [Щукин 2007: 592]. Второй тип жилища – это «дом, где, как в Ноевом ковчеге, живут общей, роевой жизнью родители, дети, слуги, нянюшки, родня» [там же]. Дом-ковчег призван спасти своих жителей от всяческих невзгод. Его образ актуализируется в эпохи, которым свойственна неустойчивость и дестабилизация, во времена глобальных перемен в истории.

В славянофильской литературе XIX века появляется еще один тип дома — образ дома-гнезда. Это пространство, в котором человек не просто живет, а спасает душу, подкрепляя ее молитвой, это семья, круг людей, считающих себя родными не только по крови, но и по духу, обычаю, вероисповеданию.

Все три типа жилища обладают одним общим качеством: они обеспечивают нормальное, правильное развитие личности, создают условия для полноценной материальной и духовной жизни семьи, дают возможность реализовать творческие устремления человека. В пространстве дома крепкой остается взаимосвязь между всеми членами семьи: кровная — между родителями и детьми, духовная — между всеми, даже не родными, жителями дома. Кроме того, дом, как и в древнерусской литературе, является сакральным пространством, соединяющим небо и землю: «Он крепко стоит

на земле и является для его жителя центром посюстороннего, горизонтального мира. С другой стороны, он возвышается над землей, стремится к небу» [Щукин 2007: 590].

Важнейшими атрибутами дома в русской классической литературе XIX века являются артефакты. «Это относится к томам старых книг в библиотеке, литературным журналам и альманахам прошлых эпох, старинному оружию, привезенному из разных стран, бюстам великих людей, семейным портретам» [Жаглова 2007: 30]. Атрибутика дома различным образом может влиять на героев художественных произведений: «Замкнутое пространство может рассматриваться героем непосредственно – главный зал, библиотека, кабинет, а может возникать в памяти или в воображении, связанное с рассказами о жизни предков в родовом «гнезде», с чтением старых книг, писем, альбомов прошлых лет. В любом случае, те или иные сведения из истории рода, истории страны или мира лирический герой узнает, столкнувшись с каким-нибудь атрибутом, аксессуарной деталью в доме или на территории» [там же]. Таким образом, можно утверждать, что предметные реалии определяют поведение героев, пространство внешнее структурирует пространство внутреннего мира.

Три модели мироздания, реализованные в трех типах Дома и сохранившиеся в русской культуре на протяжении нескольких столетий, в XX веке были разрушены. Разрушение, начавшись еще в последние годы XIX столетия, вызвало тревогу русской интеллигенции. Не случайно лейтмотивом сборника статей русских философов и деятелей культуры «Вехи», вышедшего в 1909 году, стала мысль об извращении личности, ложности самого идеала для ее развития. Авторы сборника, пытаясь найти причины деформации идеала бытия и основу для возрождения нормального развития личности, актуализировали идею семьи и дома.

Восстановление утраченной преемственности поколений и возвращение к традиционному для русской культуры семейному, домашнему идеалу человеческого бытия является, например, лейтмотивом работ

М. Гершензона. Философ рассуждает о той цельности, уравновешенности и последовательности развития, которые представляются необходимыми для человека и становятся возможными только в атмосфере дома-гнезда. М. Гершензон в своей работе определяет современное ему состояние человека и общества как болезненное и ставит диагноз: «Мы вырастаем... катастрофически. Между нами нет ни одного, кто развивался бы последовательно: каждый из нас не вырастает естественно из культуры родительского дома, но совершает из нее головокружительный скачок или движется многими такими скачками. Мы, как растения, пересаженные и, может быть, даже не раз - на новую почву, даем и бледный цвет, и тощий плод, а сколько гибнет, растеряв в этих переменах и здоровье, и жизненную силу!» [Гершензон 2000: 78-79].

Катастрофа, о которой в 1909 году предостерегали С. Булгаков, Н. Бердяев, М. Гершензон, П. Струве, С. Франк, произошла в 1917 году. П. Струве, например, в статье «Исторический смысл русской революции и национальные задачи» (1918) констатировал: «Русская революция оказалась национальным банкротством и мировым позором — таков непререкаемый морально-политический итог пережитых нами с февраля 1917 года событий» [Вехи 1991: 459]. Новая, пореволюционная Россия декларировала отказ от ценностей прошлого, в том числе и от дома в его традиционном понимании как не только вещного мира, но и метафизического пространства. Заменяв дом общежитием-котлованом, коммунальной квартирой советские люди во многом разрушили уникальное, животворящее пространство человеческого бытия.

В пореволюционной литературе мы встречаем очень немного образов дома и семьи, доминирует мотив бездомья. Традиционное толкование дома и семейной темы сохраняется только в литературе Русского зарубежья, в творчестве, например, И.С. Шмелева, И.А. Бунина или Б.К. Зайцева. Но у писателей-эмигрантов образ Дома существует в ретроспективном плане, не находя своего воплощения в современной действительности. В России одним

из немногих писателей, в произведениях которого образ дома оставался центральным и во многом структурообразующим, был М.А. Булгаков.

Размышляя об основах восприятия образа Дома современным человеком, А.П. Чудинов определяет Дом как важнейший концепт исконной русской культуры и выделяет его следующие признаки, которые обеспечивают возможность в разные исторические эпохи быть одним из самых активных источников осмысления и преобразования действительности:

- эта сфера хорошо знакома каждому человеку, обладает высоким ассоциативным потенциалом и находятся в кругу естественных "извечных" интересов человека;
- эта сфера имеет высокий эмоциональный потенциал;
- "дом" обладает развернутой сетью элементов внутренней организации: для русского сознания дом – это и здание, и жилье для отдельной семьи, и семья как таковая, и множество периферийных компонентов, обычно отражаемых словарями как оттенки значений;
- дом – это основная, наиболее естественная и комфортная сфера существования человека и его семьи [Чудинов 2001].

Итак, образ Дома в русской культуре и литературе объединяет явления и понятия, относящиеся и к сакральной, и к земной области жизни, и выстраивает организацию временных и пространственных координат по принципу сопряжения временного с Вечным, земного с небесным. Дом обозначает и земное жилище человека, и телесное жилище его души, и последнее пристанище на земле, которое в русском восприятии связано с началом иной жизни в Вечности, создает единство индивидуального и национального; семьи и Отечества. Высокая символическая значимость Дома, его способность быть архетипической моделью традиционной русской культуры и смылособирающим ориентиром русского национального самосознания определяет его значение в культуре России.

Пространство Дома становится одним из структурообразующих элементов художественного мира М. Булгакова, позволяющим, в том числе, рассмотреть творчество писателя как феномен «духовно-эмоциональный, утверждающий общечеловеческие ценности — добро и любовь как субстанционально значимые величины человеческого бытия» [Лазарева 2000: 134]. Кроме того, обращение к образу Дома помогает заново осмыслить многие «классические» вопросы булгаковедения, начиная с пространственно-временной организации произведений и заканчивая аксиологией писателя.

М. Булгаков принадлежит к тому поколению писателей, которое, по замечанию М.О. Чудаковой, пережив разрушение старых установлений, участвовало в работе «по вычленению - хотя бы первоначально - каких-то безусловных ценностей и противопоставлению всему описываемому необходимым точек отсчета» [Чудакова 2001: 299]. М. Булгаков в поисках этих безусловных ценностей обращается к классической русской культуре, осознавая самого себя ее законным преемником и соответствующим образом выстраивая собственную творческую историю. Писатель пытается возродить утраченный идеал человеческого бытия через восстановление традиционного для русской культуры архетипа Дома. Вместе с тем духовное содержание этого архетипа накладывается на то представление о человеческом существовании, которое сложилось у писателя под влиянием его семьи. В результате возникает некий идеальный образ дома, где быт и бытие взаимосвязаны и взаимозависимы, где материальный, вещный мир одухотворяется человеком.

С другой стороны, оставаясь защитником Дома, который выступает залогом сохранения цельности человеческой личности и мира, М. Булгаков был вынужден наблюдать его неотвратимое разрушение в советской России. В связи с этим в творчестве писателя возникает лейтмотив трагической раздвоенности личности, невозможности ее творческой реализации и достижения гармонии с окружающим миром. Оппозиция идеального Дома,

Дома детства, и современного бездомья во многом определяет систему образов произведений М. Булгакова, как эпических, так и драматургических.

В художественном мире М. Булгакова пространство Дома занимает важное место. «Образ Дома – один из ключевых в творчестве М. Булгакова... И квартирный вопрос в его произведениях неизменно сопрягается с общей проблемой человеческого существования, причем не только в конкретно-бытовом, но и в философском, бытийном смысле» [Кораблев 1991: 241–242]. Архетип Дома не только представлен практически в каждом произведении М. Булгакова, но и организует хронотоп, систему образов, символический подтекст художественного мира писателя.

Глава II. ПРОСТРАНСТВО ДОМА В ТВОРЧЕСТВЕ М.БУЛГАКОВА

§ 1. Дом как идеальная модель мироустройства в романе М.А. Булгакова «Дни Турбиных»

Интерьер дома Турбиных появляется в романе Булгакова на первых же страницах и будет многократно воспроизводиться автором на протяжении всего романа. Историческое время и свершающиеся события, великие, близкие по масштабу библейским, уже осмыслены автором в первом предложении произведения: *«Велик был год и страшен по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй»* (Булгаков 2009: 5). В этот трагический союз эпохи и мировых событий вписана история обычной семьи Турбиных, бытие которой становится фокусом всех ключевых проблем и характерной чертой времени и разделено вехой революционного года на 2 этапа: ДО и ПОСЛЕ. Смерть главы семьи – матери, центра всего прежнего турбинского «космоса» - также пришлась на очень страшный год, первый «от начала революции»: совпадение семейной и исторической катастроф становится для Булгакова великим предзнаменованием будущих печальных

событий. И единственной защитой, «спасительным кораблем в страшном море бедствий» становится для Турбиных их дом, оставленный им родителями как особый духовный мир, ковчег, хранящий непреходящие, вечные ценности.

Проанализируем самую первую картину турбинского дома. Рисуя ее, автор подчеркивает старину – традицию (слово в переводе означает «передача»), обжитость, сложившийся издавна уклад жизни и семейных отношений. Атмосфера дома окутана впечатлениями детства, сохраненными памятью, укреплена привычками, ставшими частью характера самого рода Турбиных. Центр интерьера – и всего дома – «пышущая жаром» изразцовая печь, легендарный домашний очаг, «мудрая скала», символ уюта и благополучия, спокойствия и незыблемости семейных традиций. Она же – хранительница семейной истории: надписи разных лет, сделанные и детскими руками маленьких Турбиных, и гостями дома, и влюбленными в Елену кавалерами – это «альбом»-хроника, Книга, по которой можно «прочитать», чем жила семья в этом доме. Теплым настроением, спокойствием и беззаботностью веет от этих изразцев.

От этой же домашней печки и «пляшет» человек в жизни, полагает Булгаков: чему научили его дома, что он запомнил и усвоил от родителей, в семье, то и определит его нравственный облик, его судьбу, его предназначение.

И Турбины учатся у своего дома: их жизнь подчинена тому порядку, который, по мнению Булгакова, дан человеку испокон веков предками; так и устроен их дом. Каждая комната имеет свое назначение: столовая, детская, спальня родителей, «все семь пыльных и полных комнат, вырастивших молодых Турбиных», - это особые микромиры, необходимые составляющие большого мира Семьи, показанного глазами не только автора, воссоздавшего в этом интерьере мир собственного детства, но и уже взрослых Турбиных: «вот этот изразец, и мебель старого красного бархата, и кровати с блестящими шишечками, лучшие на свете шкафы с книгами, пахнущими

таинственным старинным шоколадом...», - все это его воспоминания и вечная память его героев.

Образ именно этого коллективного героя – семьи Турбиных, прежде включавшей старших, родоначальников, создателей традиции, а ныне обезглавленной, но все же живущей и хранящей свой мир, – и интересен автору. Но не столько социальное положение Турбиных (семья интеллигентов) волнует автора, сколько их духовное состояние, воспитанное, «выращенное» в стенах этого дома. Не только материальные богатства зажиточной семьи («золоченые чашки, столовое серебро»), но и духовные сокровища наполняют его: «как часто читался у ... изразцовой площади «Саардамский Плотник» (книга о Петре I), хорошо знакомы Турбиным исторические фигуры Алексея Михайловича, Людовика XIV (пусть поначалу знакомство состоялось на узорах потертых ковров); почти родными стали персонажи русской литературы («шкафы с книгами (...), с Наташей Ростовской, Капитанской дочкой...»). Пушкинское «Береги честь с молодую», с детства усвоенное Турбиными, постоянно будет ощущаться далее в каждом поступке каждого из них.

Весь интерьер строится на олицетворении: живыми кажутся и горячие изразцы, и огоньки рождественских свечей, и старинные фотографии, изготовленные еще тогда, «когда женщины носили смешные, пузырьчатые у плеч рукава», и герой детской книжки Саардамский Плотник, и даже кровати с блестящими шишечками... Как в сказках Андерсена, эти вещи живут своей особенной, доступной только детскому пониманию жизнью, и отзываются на каждый зов нашего внутреннего голоса. Удивительно умение автора словесно воспроизвести то восприятие мира, которое отличает ребенка от взрослого.

Особенной, отличительной чертой авторского стиля Булгакова является его бережное и пристальное внимание к деталям, роднящее его манеру с творческим почерком любимого им Гоголя и ярко проявляющееся в этом интерьере. Запах хвои от праздничной елки и «таинственного

старинного шоколада», исходящего от книг, бронзовая лампа под абажуром (еще один вечный символ целостности и вечности домашнего уюта), «чудные завитушки» на турецких коврах и музыка, «родной голос» часов – вот тот неповторимый и хрупкий мир, который будут защищать Турбины от страшных разрушительных напастей, нахлынувших с волнами гражданской войны.

Важный предмет турбинского домашнего мира – часы: «бронзовые, с гавотом» – в спальне матери, «черные стенные» с башенным боем – в столовой. Символика часов одна из самых «говорящих» в мировом искусстве. У Булгакова она обретает новые смыслы: если в период до начала революции играющие свою музыку часы были знаком обитаемости, движения, бурления жизни в этих стенах, то теперь, после смерти отца и матери, их стрелки отсчитывают последние часы прекрасной, но уходящей прежней жизни. Но автор не верит в возможность гибели этого дома. И даже в стилистике этого фрагмента, в использовании повторов (рефреном дважды проходит «били башенным боем») он утверждает вечность, незыблемость как материальных символов (часы и бронзовая лампа), так и духовных, ведь «часы, по счастью, совершенно бессмертны, бессмертен и Саардамский Плотник, и голландский изразец, как мудрая скала, в самое тяжкое время живительный и жаркий». Это и есть главная цель создания интерьера дома Турбиных.

Итак, образ Дома в романе М.А. Булгакова «Дни Турбиных» представляет собой как житейскую и историческую реальность, так и символическое пространство. Это некий идеальный Дом-мир, опирающийся на традиционные и незыблемые нравственные, духовные и культурные ценности, которые выступают в качестве жизненных ориентиров в турбинском мире и противостоят страшной, разрушающей силе Истории, Быта и Смерти.

§ 2. Образ Дома в повести «Собачье сердце»

Повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце» была написана в начале 1925 г. Она должна была быть напечатана в альманахе «Недра», но цензура запретила публикацию. Повесть была закончена в марте, и Булгаков прочитал её на литературном собрании «Никитских субботников». Московская публика заинтересовалась произведением. Оно распространялось в самиздате. Впервые было опубликовано в Лондоне и Франкфурте в 1968 г., в журнале «Знамя» № 6 в 1987 г.

В 20-е гг. были очень популярны медицинские опыты по омоложению человеческого организма. Булгаков как врач был знаком с этими естественнонаучными экспериментами. Прототипом профессора Преображенского был дядя Булгакова, Н.М. Покровский, врач-гинеколог. Он жил на Пречистенке, где и разворачиваются события повести.

Сатирическая повесть «Собачье сердце» соединяет разнообразные жанровые элементы. Сюжет повести напоминает фантастическую приключенческую литературу в традициях Г. Уэллса. Подзаголовок повести «Чудовищная история» свидетельствует о пародийной окраске фантастического сюжета.

Научно-приключенческий жанр – это внешний покров для сатирического подтекста и актуальной метафоры. Повесть близка к антиутопиям благодаря своей социальной сатире. Это предупреждение о последствиях исторического эксперимента, который необходимо прекратить, вернуть всё на круги своя. Самая важная проблема повести социальная: это осмысление событий революции, давшей возможность править миром шариковым и швондерам. Другая проблема – осознание границ человеческих возможностей. Преображенский, возомнив себя богом (ему буквально поклоняются домашние), идёт против природы, превращая собаку в человека. Осознав, что Спинозу «любая баба может родить когда угодно», Преображенский раскаивается в своём эксперименте, что спасает ему жизнь. Он понимает ошибочность евгеники – науки по улучшению человеческой

породы. Поднимается проблема опасности вторжения в человеческую природу и социальные процессы.

Научно-фантастический сюжет описывает, как профессор Филипп Филиппович Преображенский решается на эксперимент по пересадке собаке гипофиза и яичников «полупролетария» Клим Чугункина. В результате этого эксперимента появился чудовищный Полиграф Полиграфович Шариков, воплощение и квинтэссенция победившего класса пролетариата. Существование Шарикова доставило множество проблем домашним Филиппа Филипповича, и, в конце концов, поставило под угрозу нормальную жизнь и свободу профессора. Тогда Преображенский решился на обратный эксперимент, пересадив Шарикову гипофиз собаки.

Финал у повести открытый: на этот раз Преображенский смог доказать новым пролетарским властям свою непричастность к «убийству» Полиграфа Полиграфовича, но долго ли продлится его уже далеко не спокойная жизнь?

В 1924 году М.А. Булгаков в небольшом и не очень известном произведении «Трактат о жилище», рассказывая о своих мытарствах в советской Москве, напишет о значении жилища (так упрощенно можно назвать архетип Дома для москвичей советской эпохи): *«Жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем за аксиому: без жилища человек существовать не может»* («Трактат о жилище», с. 161). Описывая московский быт, Булгаков отмечает, что *«москвичи утратили и самое понятие слова «квартира» и словом этим наивно называют что попало»* (там же). Квартиры жителей столицы напоминают скорее шахту, разделенную перегородками. Характеризуя слышимость в таких катакомбах, писатель сравнивает квартиру с трубкой телефона: *«звук упавшей на пол стички был слышен через все картонки»* (там же). Всюду царит беспорядок и грязь. И всюду звучит странное для современного читателя и страшное для человека начала советской эпохи слово «уплотнение».

Уникальное жизненное пространство, возникшее и сформировавшееся в советскую эпоху, реализуется в первую очередь в пределах коммунальной

квартиры. Жизненное (а точнее, жилищное) пространство как значимая часть картины мира советского человека представляет собой организованную среду, «структура которой отвечает структуре сообщества» [Утехин 2004: 42]. Структурные и функциональные элементы коммуны формируют систему представлений и поведенческие стереотипы участников коммунального общежития.

В многочисленных булгаковских рассказах 20-х годов – «трактатах о жилище» – представлены самые причудливые варианты устройства московского быта.

Общежитие студентов-педагогов, например, называют Ваганьковским кладбищем. Комнаты похожи на ночлежку. В них невозможно топить печку, потому что течет с потолка и дым застилает всю комнату, а уборную приходится посещать по соседству, в Румянцевском музее («Птицы в мансарде», 1923).

А «гениальный» гражданин Полосухин приспособливает для проживания трамвай, находит соседей-последователей, но и оттуда его выгоняют, приспособив освободившиеся площади для милицейского участка и школы имени Луначарского («Площадь на колесах», 1924).

Оборотистый присяжный поверенный приводит квартиру в безобразное состояние, заселяет ее родственниками и домработницами, завешивает стены портретами вождей (здесь и Маркс, и Троцкий, и Луначарский) — и тем избегает уплотнения, но не чудовищного налогообложения («Московские сцены», 1923).

В рассказах и фельетонах Булгакова Москва 20-х годов представляет собой социалистический урбанистический проект, устремленный в будущее, но постоянно напоминающий о нищенском прошлом и настоящем.

По сути, в прозе и драматургии 20-30 гг. Булгаков рисует картину уничтожения привычного уклада жизни, катастрофическое разрушение той идеальной модели Дома, которая так талантливо представлена в «Белой гвардии». Наиболее ярким и законченным примером начала распада

традиционной российской культуры Дома является, на наш взгляд, повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце».

В повести «Собачье сердце» архетип Дома имеет, на наш взгляд, несколько ипостасей.

Во-первых, квартира профессора Преображенского является и его рабочей средой: четыре комнаты из семи задействованы под приемную, кабинет, смотровую и операционную. С одной стороны, это может объясняться отсутствием возможности заниматься серьезной врачебной и научной деятельностью в клинике. С другой стороны, данная ситуация создает в доме атмосферу, напоминающую жизнь ученых Средневековья. Не зря Булгаков сравнивает Филиппа Филипповича с Фаустом в момент принятия важнейшего решения, связанного с дальнейшей судьбой его гомункулуса – Шарикова.

Во-вторых, дом – место священнодействия, подчас спасительного, подчас преступного. Сам хозяин неоднократно сравнивается со жрецом, даже с пророком: *«Филипп Филиппович вошел в азарт. Ястребиные ноздри его раздувались. Набравшись сил после сытного обеда, гремел он подобно древнему пророку, и голова его сверкала серебром»* (Булгаков 2009: 145). Хозяин квартиры, хотя и любит комфорт, даже определенную роскошь, живет бессемейно (*«в сущности, ведь я так одинок»*) (Булгаков 2009: 191), полностью посвятив себя не просто серьезной научной деятельности, а служению Знанию.

Как мы отмечали, анализируя символику пространства Дома в романе «Белая гвардия», ключевыми символическими чертами Дома являются тепло и свет, особенно свет, противопоставленный мраку, олицетворяющему хаос: Классическая архетипическая оппозиция «свет – тьма» присутствует и в повести «Собачье сердце»: холоду и мраку декабрьской Москвы противопоставлена квартира Преображенского в Калабуховском доме. Кабинет профессора Преображенского поражает Шарика количеством света: *«Когда же открылась лакированная дверь, он вошел с Филиппом*

Филипповичем в кабинет, и тот ослепил пса своим убранством. Прежде всего, он весь полыхал светом: горело под лепным потолком, горело на столе, горело на стене, в стеклах шкафов. Свет заливал целую бездну предметов, из которых самым занятным оказалась громадная сова, сидящая на стене на суку» (Булгаков 2009: 91). Отметим такую важную деталь интерьера кабинета, как чучело громаднейшей совы, классический символ мудрости и знания.

Интересны смятение и ирония пса, который понимает, что дом, куда он попал, принадлежит не обычному человеку (попытка социальной идентификации профессора с трудом дается Шарикку: *«Дверь через улицу в ярко освещенном магазине хлопнула и из нее оказался гражданин. Именно гражданин, а не товарищ, и даже - вернее всего, - господин. Ближе - яснее – господин»* (Булгаков 2009: 122), а человеку загадочному, влиятельному и важному: *«Нет, это не лечебница, куда-то в другое место я попал, - в смятении подумал пес и привалился на ковровый узор у тяжелого кожаного дивана, - а сову эту мы разъясим...»* (Булгаков 2009: 130).

В повести есть эпизод, стоящий многословных рассуждений «общего плана», который передает и объясняет жреческое, магическое мастерство Преображенского. Это — описание операции, кульминационная сцена первой части «Собачьего сердца».

У Преображенского *«зубы... сжались, глазки приобрели остренький колючий блеск.. Оба заволновались, как убийцы, которые спешат... Лицо Филиппа Филипповича стало страшным... сипение вырывалось из его носа, зубы открылись до десен»*, он *«зверски оглянулся... зарычал... злобно заревел... лицо у него... стало как у вдохновенного разбойника... отвалился окончательно, как сытый вампир... Сорвал одну перчатку, выбросив из нее облако потной пудры, другую разорвал, швырнул на пол и позвонил»* (Булгаков 2009: 155). Пот, «хищный глазомер», темп, страсть, отвага, виртуозность, риск и напряжение, которое можно сравнить с напряжением мага, алхимика, ведуна — таков Филипп Филиппович в «деле», где слиты

воедино и человеческая сущность, и высочайший профессионализм, и полнейшая самоотреченность.

В-третьих, дом для профессора, его ассистента и прислуги становится своеобразной крепостью, которую они готовы защищать любой ценой. Сам Преображенский постоянно сравнивается автором с рыцарем, военачальником, царем: *«Этот ест обильно и не ворует, этот не станет пинать ногой, но и сам никого не боится, а не боится потому, что вечно сыт. Он умственного труда господин, с французской остроконечной бородкой и усами седыми, пушистыми и лихими, как у французских рыцарей»* (Булгаков 2009: 122). Квартира, как мы уже отмечали, наполнена светом, теплом, она укреплена. Кроме того, она отличается богатым интерьером, отдельные детали напоминают убранство замка, например огромные олени рога: *«Великое множество предметов нагромождало богатую переднюю. Тут же запомнилось зеркало до самого пола... страшные олени рога в высоте, бесчисленные шубы и галоши и опаловый тюльпан с электричеством под потолком»* (Булгаков 2009: 123).

В повести показан характер новых взаимоотношений, возникающих у жителей Москвы после гражданской войны. В доходном доме Калабухова на Пречистенке организуется домком, членов которого, «жилтоварищей», заселяют прямо в квартиру, «буржуя» Саблина. «Уплотненный» Саблин безропотно едет за ширмами и кирпичом, чтобы как-то отделить свой быт от новых жильцов. В отличие от соседа Преображенский вступает в войну с домкомом и его председателем Швондером.

К профессору тоже являются члены домкома, с головой ушедшие в круглосуточное произнесение правильных и революционных речей, заместив ими практическую и будничную работу. И эти, по саркастическому определению профессора, «певцы» и выступают с требованием «трудовой дисциплины» от человека, в отличие от них не оставляющего работы ни на один день — что бы ни происходило вокруг.

Швондер и его товарищи сталкиваются с отпором Филиппа Филипповича. Беседа между владельцем квартиры и домкомовцами изображена Булгаковым как своеобразное сражение за территорию. Пространство дома на время превращается в поле битвы, а Преображенский уподобляется древнему военачальнику: *Он стоял у письменного стола и смотрел на вошедших, как полководец на врагов. Ноздри его ястребиного носа раздувались* (Булгаков 2009: 135). Упоминаемые детали интерьера дома дополняют образ: *ковры у меня персидские (там же)*. А в завершении «боя» пес *«сотворил перед Филиппом Филипповичем какой-то намаз»* (Булгаков 2009: 140).

В пределах квартиры Преображенского существует очень интересное кухонное «царство» - царство поварихи Дарьи Петровны. Оно поражает обилием света, тепла, даже страсти и одновременно порядком и благополучием.

Дом как закрытое место в мифологических представлениях был связан в первую очередь с женщиной, с женским трудом. Кроме того, в архетипической структуре Дома в славянской культуре важнейшее место занимала печь как средоточие защитных, сакральных сил. В повести мы наблюдаем абсолютно гармоничное соединение данных глубинных символических смыслов в образе кухни: *«Пес сделал первый визит в то главное отделение рая, куда до сих пор вход ему был категорически воспрещен именно в царство поварихи Дарьи Петровны. Вся квартира не стоила и двух пядей Дарьиного царства. Всякий день в черной и сверху облицованной кафелем плите стреляло и бушевало пламя. Духовой шкаф потрескивал»* (Булгаков 2009: 149).

Основными цветами в описании «райского» пространства кухни и ее повелительницы становятся «огненные» цвета: *«В багровых столбах горело вечной огненной мукой и неутоленной страстью лицо Дарьи Петровны... В модной прическе на уши и с корзинкой светлых волос на затылке светились 22 поддельных бриллианта. По стенам на крюках висели золотые кастрюли,*

вся кухня громыхала запахами, клокотала и шипела в закрытых сосудах...» (там же).

Подобно профессору Преображенскому Дарья Петровна священнодействует на кухне, приготовление пищи напоминает жреческий обряд, в котором переплетены мастерство и жестокость: *«Шарик-пес... смотрел, как работает Дарья Петровна. Острым узким ножом она отрубала беспомощным рябчикам головы и лапки, затем, как яростный палач, с костей сдирала мякоть, из кур вырывала внутренности, что-то вертела в мясорубке»* (Булгаков 2009: 150). Во время приготовления пищи пространство кухни приобретает амбивалентный характер, меняется его оценочная характеристика. В пределах кухни появляется страшное адское место: *«В плите гудело как на пожаре, а на сковороде ворчало, пузырилось и прыгало. Заслонка с громом отпрыгивала, обнаруживала страшный ад, в котором пламя клокотало и переливалось»* (там же). Важно и соединение пространства кухни и пейзажа за окном, которые составляют гармоничную картину: *«Вечером потухала каменная пасть, в окне кухни над белой половинной занавесочкой стояла густая и важная пречистенская ночь с одинокой звездой»* (там же).

В образе Дарьи Петровны и ее «царства» Булгаков, на наш взгляд, сатирически переосмысливает знаменитые слова Ленина о кухарке, которая должна учиться управлять государством. Восприятие фразы в общественном сознании было неоднозначным, менялось в разные эпохи. Сначала было услышано, что это должна «каждая кухарка». И лишь со временем внимание переместилось на другую часть фразы: «должна учиться». У Булгакова, кухарка замечательно управляет своим кухонным «царством» (государством), у нее, пожалуй, еще можно поучиться и другим героям повести, и в первую очередь, конечно же, «трудовому элементу» Шарикову.

Мы же наблюдаем, как Шариков, «стоящий на самой низкой ступени развития», не способный и в минимальной мере оценить всю сложность обсуждаемого предмета («конгресс, немцы... голова пухнет...»), не умеющий

вести себя в пространстве жилища в соответствии с принятыми традициями, разрушающий Дом, которому он обязан своим появлением, вступает в полемику с людьми, потратившими на размышления о проблеме годы и годы, на равных, без тени сомнений. Он легко находит общий язык с домкомовцами, которые тоже вполне искренне убеждены, что человеку не к чему «жить в семи комнатах» (хотя Преображенский и поправляет их: «жить и работать»), обедать в столовой и т. д.

Основным художественным приемом в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» является гротеск, основной темой – гротескный образ современности. С появлением нового человека – Полиграфа Полиграфовича Шарикова – гротескным становится и пространство квартиры профессора Преображенского.

Привычный порядок жизни начинает стремительно разрушаться. Новый жилец в погоне за кошкой (древнейшим символом домоустройства: кошку вносят в новый дом) устраивает потоп, принося значительный ущерб квартире своего создателя. Вообще говоря, «жить по-настоящему» для Шарикова - значит уничтожить жизненное пространство, превращать его в непригодное для жилья помещение, которое напоминает о кабаке, болезни, смерти. Разрушение Дома начинается с нарушения бытового порядка, чистоты. Норма для нового жителя квартиры - грызть семечки и плевать на пол, нецензурно браниться и приставать к женщинам, валяться на полотах и напиваться допьяна за обедом. Он искренне заявляет своим воспитателям, что они *«мучают себя, как при царском режиме»* (Булгаков 2009: 182). Мысль о естественности и «нормальности» такого, а не какого-либо иного поведения не приходит в голову Шарикова-Чугункина.

Как мы уже отмечали, понимание жилища как архетипа, организующего жизнь личности и коллектива, создает ценностно-смысловые поля, формирующие внутренний мир человека, проявляющийся в общении с другими людьми. Освоение пространства жилища, осмысление освоенного

пространства не оставляет без изменения и организацию внутреннего духовного пространства человека, его оценки окружающих.

Разрушение пространства дома-замка в повести «Собачье сердце» проявляется в том, как изменяются взаимоотношения героев.

Вспомним, что именно устами Шарика дается нам первая и чрезвычайно выразительная характеристика профессора Преображенского как «человека умственного труда», который спокоен и независим оттого, что «вечно сыт». Бродяжничающий пес наблюдателен и социально грамотен (стоит лишь вспомнить его разграничения между «господином», «товарищем» и «гражданином»), не лишен остроумия («*ошейник все равно что портфель*» (Булгаков 2009: 149), — состриг он чуть позже). Складывается впечатление, что словарь, интонации и темы рассуждений пса — это лексика и размышления интеллигентного человека. Шарик замирает, когда слышит арию из «Аиды», может поделиться с нами своим отношением к «свободе воли», вспомнить, причем во вполне уместном контексте, о «Садах Семирамиды» (еще одна характеристика богатого дома-царства).

Первые же фразы Шарикова говорят о социальной агрессии, безнравственности, нечистоплотности и полнейшем невежестве. Не случайно и то внимание, с каким фиксирует писатель пластику Шарикова, манеру его поведения в доме профессора Преображенского. Он стоит, «*прислонившись к притолоке*» и «*заложив ногу за ногу*», походка у него «*развалистая*», когда он сел на стул, то «*руки при этом, опустив кисти, развесил вдоль лацканов тиджака*» (Булгаков 2009: 168). Как известно, в позе, жесте, мимике, интонациях мироощущение человека может быть прочитано не менее отчетливо, нежели услышано в речах и явлено в поступках.

Формулируя идею дележа на всех поровну, Шариков излагает ложно понятую идею социальной справедливости, основываясь не на созидании, того, что позже станет возможным поделить, а на его уничтожении. Уничтожению подвергает герой и пространство Дома профессора Преображенского, систему взаимоотношений между жителями квартиры,

сложившуюся на протяжении многих лет. Атмосфера в квартире становится тяжелой, агрессивной, постоянно возникают ситуации, в которых герои ведут себя жестоко. Нарушается неприкосновенность частной жизни, которая была в доме Преображенского основным законом. Шариков ворует чужие вещи, фамильярен, груб и с профессором, и с его ассистентом, и с прислугой. И только превращение несостоявшегося человеческого существа в собаку позволяют вернуть пространству Дома прежнюю красоту и царственность, а его обитателям покой и возможность продолжать священнодействовать в своей научной «кухне»: *Серые гармонии труб играли. Шторы скрыли густую пречистенскую ночь с ее одинокой звездой. Высшее существо, важный песий благотворитель сидел в кресле, а пес Шарик, привалившись, лежал на ковре у кожаного дивана... В отделении глухо позвякивали склянки. Тянутый убирал в шкафах смотровой. Седой же волшебник сидел и напевал: "К берегам священным Нила..."* (Булгаков 2009: 208).

Итак, мы наблюдаем в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» художественную реализацию пространства Дома в нескольких вариантах. Писатель выстраивает перед нами пространство дома-лаборатории, в котором создана атмосфера поиска знания, новых форм развития человека и произведен сложнейший научный эксперимент. Хозяин квартиры изображен писателем как жрец, который священнодействует вместе со своим помощником, подчас не зная, каким будет результат «магических обрядов». И наконец, все обитатели Дома выступают в качестве защитников своего дома-крепости, дома-царства, в пределах которого они чувствуют себя абсолютно защищенными от нелепости и грубости коммунального советского мира и который они готовы оберегать от попыток разрушения со стороны Шарикова, Швондера и новой идеологии, уничтожающей традиционные бытовые и бытийные ценности.

§ 3. Деформация домашнего уклада в пьесе Булгакова «Зойкина квартира»

В драматургии символическая насыщенность пространственных образов, на наш взгляд, значительно большая, чем в эпических жанрах, поскольку в драме нет эксплицитно выраженной авторской позиции, а также характерного для прозы подробного описания предмета. «Вследствие этого пространственные образы приобретают значение символических знаков, содержащих в свернутом виде целую смысловую программу. В драматургии их символика многократно усиливается благодаря отсутствию каких-либо комментариев» [Кондратьева 2007: 11].

Образ Дома как идеального пространства закономерен, оправдан в творчестве М.А. Булгакова лишь в Доме Турбиных и, пожалуй, в вечном доме «Мастера и Маргариты». В творчестве 20-30 гг. пространство Дома зачастую представлено у писателя в совсем ином виде.

В связи с этим для исследования образа Дома булгаковских произведений справедлива оппозиция «Дом-Антидом» Ю.М. Лотмана. В своей работе «Дом в “Мастере и Маргарите”» Ю. Лотман проводит глубокий научный сравнительный анализ понятий «Дом» и «Антидом» на материале прозы М. Булгакова: «Среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает противопоставление Дома (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства), Антидому, “лесному дому” (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир)» [Лотман 2005: 748].

Ю. Лотман, считающий «символику Дома-Антидома одной из организующих на всем протяжении творчества Булгакова» [там же], полагает, что для Булгакова Дом – средоточие духовности, находящей выражение в богатстве внутренней культуры, творчестве и любви, место искреннего уважения людей друг к другу. Антидом – адское место для живого человека, дом скорби, место inferнальных явлений, источник

коварства. Лотман применил понятие «Дом-Антидом» в основном к роману «Мастер и Маргарита», однако представляется возможным расширение этого понятия на все творчество Булгакова, в том числе на его драматургию.

Во второй половине 20-х годов страсть драматурга Булгакова к мистификациям и превращениям приводит к созданию эффектных, «фокуснических» пьес. Непременным атрибутом его драматургии становится призрачное, фантасмагорическое пространство.

Показательна в этом отношении пьеса «Зойкина квартира». В ней чуть ли не впервые возникает образ настоящего Антидома после того, как была разрушена интимность, покой и добрая атмосфера Дома Турбиных. В «Зойкиной квартире» выстроено антиутопическое пространство, представлена неидеальная, несущая гибель героям пьесы модель Дома.

Как утверждают исследователи, «среди комедий «Зойкина квартира» - любимое детище Булгакова» [Новиков 1986: 21]. Пьеса имела несколько редакций, и в итоге Булгаков оставил в ней три акта из четырех, определив жанр как трагический фарс. Главной целью сначала Булгаков и театральная труппа видели изображение пошлости жизни нэпманов 20-х годов. Социальная сатира была направлена на разоблачение мещанских ценностей, вульгарности и безнравственности жизни дельцов, новых Чичиковых. Но затем драматург раздвигает уголовно-фельетонный сюжет, добываясь разными способами трагических обертонов в общей фарсовой канве. Пьеса, по воспоминаниям современников, имела большой успех, она увлекала зрителей «калейдоскопом сатирических картин, превращениями, переодеваниями» [Лакшин 1989: 31] и, конечно же, необычным, фантасмагорическим пространством.

Как мы уже отмечали в предыдущих параграфах, символика Дома обладает в традиционной культуре в целом устойчивой положительной семантикой. Однако в пьесе М.А. Булгакова «Зойкина квартира» наблюдается устойчивая связь пространства Дома с мотивом разрушения и

потерей нравственных ориентиров. Герои пьесы перестают воспринимать дом как свое пространство, как свой идеальный мир.

На первый взгляд, место действия – всего лишь обычная московская квартира, которой грозит «уплотнение»: в шести комнатах прописаны только хозяйка и некая мифическая личность. Хозяйка квартиры Зоя (обратим внимание на символическое значение имени: ЗОЯ - от греческого «жизнь, быт») в целях сохранения жилплощади договаривается и торгуется с управдомом Аллилуей, а затем достаёт бумагу, по которой ей разрешается открыть *«показательную пошивочную мастерскую и школу <...> для шитья прозодежды для жён рабочих и служащих»* (Булгаков 2009: 89). На самом деле главная героиня, не нашедшая своего места в советской жизни, желает уехать из страны любой ценой и решает использовать квартиру в меркантильных целях: *«ЗОЯ. Квартира – это всё, что есть у нас, и я выжму из неё всё»* (Булгаков 2009: 90). С этого момента квартира, утрачивая своё прямое назначение, перестаёт существовать как жилое пространство – помещение для жилья людей – и приобретает статус нежилого помещения – мастерской. Для произведений любого другого писателя этот факт, может, и не был бы столь значительным, но для творчества Булгакова квартира и квартирный вопрос – первостепенные темы, и их значимость как бы «определена» в самом названии пьесы.

И для прозаика, и для драматурга Булгакова пространство имеет особое значение. Призрачное, готовое к перевоплощению пространство характерно для его драматургии в принципе и, естественно, для «Зойкиной квартиры». «Пространственно-временная организация жилища в комедии «Зойкина квартира» представляет собой сложную и многослойную систему с несколькими хронотопами, способными деформироваться и пересекаться. В зависимости от функции, выполняемой квартирой, происходит трансформация ее хронотопа: днем – до восьми часов – мастерская, ночью – с десяти часов – публичный дом, а «в промежутках» – вечером или днем в воскресенье – жилое помещение» [Казьмина 2009а: 181].

Мы наблюдаем, как Дом у Булгакова теряет свою однозначность, целостность. Большинство событий разворачиваются в квартире, которая стала ложным, обманным, интриганским домом. Ложь и интрига становятся нормой существования для героев пьесы. Вспомним, пьеса начинается с вранья и обмана Зои и Манюшки: *«МАНЮШКА. Зоя Денисовна, Аллилуя к нам влез./ ЗОЯ. Гони, гони его, скажи – меня нет дома...»* (Булгаков 2009: 78). Все персонажи обманывают друг друга на всем протяжении пьесы, в Зойкиной квартире истинности не существует. Атмосфера лжи и предательства распространена не только в Зойкиной квартире, но и во всей Москве: *«ОБОЛЯНИНОВ. Вообще в Москве нет ни одного порядочного человека. Все жулики. Никому нельзя верить»* (Булгаков 2009: 84).

Зойкина квартира, превращенная в мастерскую днем, преобразуется в салон ночью. Постоянен и важен в пьесе и мотив всеобщего переодевания, «смены личин», бесконечных трансформаций. Таким образом, Зойкина квартира перестает быть домом для жилья, становясь лишь маской дома – «Антидомом».

Одним из важнейших черт «Антидома» в пьесе «Зойкина квартира» становится разрушение интимности личной жизни. В самом начале первой картины первого акта Аллилуя, председатель домкома, слушая ответ: «Нет дома Зои», прямо идет в дамскую спальню. Это свидетельствует о том, что в отличие от Дома Турбиных, который полностью защищает жильцов от страшного внешнего мира, никто не может гарантировать покой в доме. Даже спальня, одно из самых интимных пространств личности, утрачивает защищенность. Разрушение интимного, личного пространства представляет собой фундамент возникновения антигуманистического пространства, в котором постоянно присутствует контроль над личностью.

Обратим внимание и на то, что во многих текстах М.А. Булгакова присутствует образ управдома. Постоянные жилищные проблемы писателя вызвали у него ненависть к послереволюционным домкомам, отразившуюся во многих его произведениях: «Собачьем сердце», «Зойкиной квартире»,

«Иване Васильевиче» и других, – где соответствующим персонажам были приданы отталкивающие черты взяточников, глупцов и доносчиков: Аллилуя в «Зойкиной квартире», Бунша в «Иване Васильевиче», Швондер в «Собачьем сердце», Иван Босой в «Мастере и Маргарите».

Любопытно замечание Ю. Бабичевой о сквозном образе управдома в творчестве Булгакова: «Уже в комедийной “музыкальной табакерке” в Зойкиной квартире управдом Портупея (или Аллилуя с его призрачной, но непререкаемой властью над населением многоквартирного дома) явился зловещей тенью, омрачившей новый быт, и недобрым пророчеством прозвучал его музыкальный лейтмотив: “Многия ле-е-ета!”, намекающий на цепкую живучесть этого явления» [Бабичева 1988: 126].

Управдом у Булгакова становится неким синтетическим образом, объединяющим в себе все пороки нового советского человека (приспособленец, наблюдатель, контролер, доносчик, взяточник и т. д.). Неприятный визит и контроль управдома тревожит героев и порождает постоянный страх, нарушая интимность жильцов дома. В результате этого герои не чувствуют покоя в доме, Дом превращается в Антидом как незащищенное пространство. В этом смысле образ управдома обретает характер не только основателя Антидома, но и своеобразного хозяина антиутопического мира.

Хотя справедливости ради стоит сказать, что ситуация с домоуправлением, описанная в «Собачьем сердце», была совершенно иной, нежели в «Зойкиной квартире». Там действовал «идейный дурак» Швондер, который горделиво отказывался от предложения Преображенского продать ему свободную комнату в доме. Аллилуя, напротив, падок до денег, и пьеса неслучайно начинается арией Шаляпина-Мефистофеля, прославляющей «кумир священный».

Стабилизация быта, пришедшая вместе с нэпом, остановила ненавистную Булгакову разруху, но она поставила вопрос о ценностях, на которые должен ориентироваться человек, обживающий новую

историческую эпоху. Этому человеку предстояло не воевать, не проливать кровь, свою ли, чужую ли, а просто жить. Если доминантой поведения Швондера была пусть и извращенно понимаемая, опошленная революционная идея, то управдом в «Зойкиной квартире» руководим лишь мыслью о наживе. Булгаков хорошо понимал, что эпоха нэпа рождала новый тип человека, который движим инстинктом приспособления к идее. Даже у примитивного Шарикова хватало ума заявить, что он на «колчаковских фронтах ранен». Аллилуя же словно бы сочетает в себе примитивные склонности Шарикова и административные функции Швондера, к которым добавляется непомерное корыстолюбие. На смену идейной глупости и дикости швондеров приходила практичность и моральная неразборчивость людей типа Аллилуи, присвоивших себе право вторгаться в чужую жизнь и распоряжаться чужими судьбами.

В поэтике Булгакова вовсе не единичны случаи возникновения образа «квартиры-мира». Квартира Зои — не замкнутый и обособленный мир. В ней как будто не существует никаких стен. Город врывается в квартиру и на протяжении всей пьесы по-разному даёт о себе знать: музыкой из соседних окон, или гудками автомобилей, или замысловатым калейдоскопом посетителей этих апартаментов.

Аметистов соотносит жилище Зои с Москвой: *«АМЕТИСТОВ. Эх, судьба ты моя загадочная, затащила ты меня вновь в пятый этаж, что-то ты мне тут дашь? Москва-матушка. Пять лет я тебя не видал»* (Булгаков 2009: 91). Но локус Зойкиной квартиры равнозначен не просто Москве, её пространство расширяется до масштабов страны, а порой и мира.

Бегство из страны понимается и главной героиней, и другими героями пьесы как спасение. «В пространство квартиры попадают разные люди, однако их объединяет идея побега. Причем побег может мыслиться и как физическое бегство из страны (Зоя, Обольянинов, Аметистов, Алла, Херувим), так и метафизический уход от реальной действительности с ее ограничениями и официальными запретами (Гусь-Ремонтный, Поэт, Роббер,

Курильщик, Мертвое тело, а также Аметистов и Обольянинов)» [Казьмина 2009а: 182].

Каледоскопично лживая жизнь в Советской России противопоставляется в пьесе искомой идеальной жизни за её пределами. Франция становится центростремительным пространством для Зойки, Обольянинова, Аллы, Аметистова; в родной Шанхай хочет вернуться и китаец Херувим. Символически Зоя несколько раз повторяет, что осуществить мечту – оказаться во Франции – удастся к Рождеству. Герои на пути к поставленной цели – бегству из страны – становятся заложниками своих фантазий, и их жизнь проистекает уже не в реальном пространстве квартиры, или города, или страны, а в ином – сновидческом, иллюзорном – пространстве. Может быть, поэтому герои готовы создавать желанный топос в многоликой Зойкиной квартире: *«ГУСЬ. Администратор! Ты устроил на Садовой улице, в Москве, Париж, в котором отдохнула моя измученная душа!»* (Булгаков 2009: 136).

Замкнутое пространство квартиры, из которой так хочет бежать героиня, наделено, как мы уже отмечали, способностью к трансформации. Из жилого помещения днём она превращается в мастерскую, а ночью – в бордель: *«ГУСЬ. Оно пишется ателье, а выговаривается весёлый дом!»* (Булгаков 2009: 139). С одной стороны, внешние изменения квартиры носят рукотворный характер, обусловлены желаниями героев: *«квартира под руками Аметистова и Манюшки волшебным образом преображается»* (Булгаков 2009: 111). С другой стороны, сами посетители Зойкиной квартиры уподобляются в авторских ремарках манекенам, безжизненным существам, околдованным иллюзией.

Как мы уже отмечали, пространство Зойкиной квартиры, по сути, в миниатюре представляет всю Москву, скандальную, шумную, разъярённую. Получается, что внесценическое пространство Москвы становится как бы сценическим. Материальные знаки внешнего мира — звуки, голоса наполняют квартиру Зои, становясь её частью. Пространство квартиры так

же иллюзорно и лживо, как и всё в этом странном городе новой эпохи. Перед зрителем разворачивается фантасмагория, мираж. Показательна ремарка в начале второго акта: *«Гостиная в квартире Зои превращена в мастерскую. На стене портрет Карла Маркса. Манекены, похожие на дам, дамы, похожие на манекенов. Швея трещит на машинке. Волны материи»* (Булгаков 2009: 99).

В пространстве квартиры происходят разного рода «волшебные» превращения. Квартира богатой барыни становится швейной мастерской, которая, конечно же, всего лишь искусная декорация. Ничего истинного в призрачном мире Зойкиной квартире быть не может. Вечером легко и непринуждённо, как по велению волшебной палочки, мастерская превращается в публичный дом. Аметистову достаточно влезть на лестницу и снять портрет Карла Маркса: *«Слезайте, старичок, нечего вам больше смотреть»* (Булгаков 2009: 111). Декорации меняются: портрет Карла Маркса на стене заменяет картина обнажённой женщины. Херувим зажигает китайский фонарь и дымит курением. В этом тумане разыгрываются небольшие сценки: *«Обольянинов у рояля. Играет печальное. Открывается освещённая эстрада и на ней появляется Лизонька в зелёном туалете. Изображает замерзающую девушку. Херувим сыплет на неё снег»* (Булгаков 2009: 117). Тут-то в комедии и начинается настоящий праздник – бесовской, сумасшедший и страшный.

Пространство швейной мастерской и публичного дома зеркально меняются местами в пьесе Булгакова. И так же, как и дом, меняются его жители. Например, Александр Тарасович Аметистов — знамение нового времени, он прежде всего игрок, и не только карточный шулер, но артист, мастер перевоплощения, мгновенно находящий собственную роль в любой ситуации новой советской эпохи. В Москву он возвращается для того, чтобы начать новую интригу, большую игру. Именно Аметистов придает заведению Зои тот внешний блеск, который так необходим для успеха затеянного дела. Аметистов — символ времени, в котором опасно иметь лицо. Та игра,

которую затевает Зоя, действительно сродни театру, ибо требует умения носить личину (подчас не одну).

В «Зойкиной квартире» на первый план выходит фарсовость положения, впрочем, нисколько не отменяющая трагизма. Герои Булгакова живут в эпоху торжества пошлости, и это придает им, их поведению, пространству, в котором они существуют и которое они организуют, соответствующее двуликое (и двуличное) состояние.

Для Булгакова, безусловно, чрезвычайно важна внутренняя деформация, открывающаяся в наблюдениях за персонажами, поскольку внутренние изменения пространства напрямую зависят от ментального восприятия данного пространства. Примером такой внутренней трансформации пространства при полном сохранении его внешних атрибутов может служить субъективное восприятие квартиры – через призму наркотического видения Обольянинова. В состоянии наркотической «ломки» герой произносит: *«ОБОЛЬЯНИНОВ. Напоминают... мне они... другую жизнь. У вас в доме проклятый двор. Как они шумят. Боже! И закат на вашей Садовой гнусен. Гольй закат. Закройте, закройте сию минуту шторы»* (Булгаков 2009: 84).

Затуманенное наркотиками сознание искажённо воспринимает окружающую реальность: желаемое, выдаваемое за действительное, иллюзорно. «Пространство квартиры наделено способностью вступать в «диалогические» отношения с героями, трансформироваться в *пространство мечты*» [Казьмина 2009а: 183]. Но в таком онирическом (сновидческом) пространстве нет жизни, в нём остается только существование. И Париж, и Шанхай, воссозданные в московской квартире, всего лишь имитация, внутреннее пространство воображения, игровое по определению, постановщиком которого является Аметистов, вопреки собственным рассказам, никогда не бывший в этих городах.

Мечты о Франции вместе с видениями наркотического опьянения искривляют пространство Зойкиной квартиры, способствуют перемещению

событий в символический топос, пребывание в котором оборачивается крахом иллюзий и даже смертью. Ради мечты вернуться в Шанхай, для чего требовалось много денег, китаец Херувим убивает Гуся-Ремонтного и забирает все его «червонцы», и для Гуся, таким образом, его Париж оказывается могилой. Но смерть Гуся – окончание существования для всех героев пьесы: *«АМЕТИСТОВ. Все засыпались, разом крышка, гроб!.. Вот тебе и Ницца, вот тебе и заграница»* (Булгаков 2009: 144). Разбиваются мечты о красивой жизни во Франции, перестаёт существовать пространство Зойкиной квартиры. Иллюзорное пространство квартиры, уже не принадлежащее героям, в конце оборачивается тюрьмой. *«ЗОЯ. Прощай, прощай, моя квартира»* (Булгаков 2009: 148).

В театрализованном пространстве квартиры Зои Денисовны существует ещё одно, особое пространство. Это шкаф. Шкаф в квартире Пельц — нечто вроде ящика фокусника. В шкафу действительно пропадают и появляются люди. Для Зои и Газолина шкаф — пространство зазеркалья, где можно исчезнуть, спастись, раствориться. Херувимчик ужасно удивится, когда обнаружит, что Газолин, запертый им, таинственным образом исчезает из шкафа.

В замкнутом и таинственном пространстве шкафа хранится «ослепительная гамма туалетов» для «моделей». Эти великолепные платья напоминают героям о далёкой и красивой парижской жизни, что, когда Зоя распахивает двери шкафа, её посетительница ахает от восхищения и желания унести из этого постылого города в Париж. «Волшебный» шкаф — это символ и желанной героям заграницы, и одно из воплощений пространства мечты.

Итак, вопреки сложившемуся в традиционной культуре положительно оцениваемому образу Дома, в пьесе М.А. Булгакова «Зойкина квартира» мы обнаруживаем устойчивая связь пространства жилища с мотивом разрушения, с потерей духовных, нравственных ориентиров. «Обжитому, теплomu, казалось, вечно прекрасному дому Турбиных противостоит

распадная Зойкина квартира» [Лакшин 1989: 31]. Герои пьесы перестают воспринимать как свой идеальный мир. Разрушение идеальной модели Дома сопровождается зеркальными миражами, постоянной изменчивостью как интерьера, так и поведения героев. Несмотря на, казалось бы, не вызывающую сомнения реалистичность пространства в «Зойкиной квартире», происходит его трансформация. В условной ситуации искривления пространства и возникает связь реальности с «другими» мирами, для выражения которой в пьесе широко используется иллюзорная символика, и проявляется семантика оригинальной авторской концепции художественного противопоставления истинной жизни («Дома») её фантасмагорическому призраку («Антидому»).

Анализируя пространственную категорию Дома в творческой эволюции М.Булгакова, мы наблюдаем значительную трансформацию этого образа. Гармоничный образ Дома как единства трех ипостасей – бытовой, бытийной и духовной – находит свое воплощение в романе «Белая гвардия». Семья Турбиных представляет мир русской интеллигенции, воплощает сознание русского человека, обогащённое ценностями культуры уничтожаемой революцией эпохи. Основным стремлением писателя в романе становится стремление сохранить разрушаемый идеал человеческого бытия. С пространством Дома Турбинных связана для Булгакова возможность возрождения гармоничного мироустройства.

В дальнейшем в прозе и драматургии Булгаков разрабатывает образ советского «мертвого» дома, представленный двумя разновидностями (коммуналка и «роскошной квартирой»), каждая из которых зеркально отражает исказившийся мир частной, семейной жизни. Сначала происходит разрушение традиционного домашнего уклада в сатирической и одновременно философской повести «Собачье сердце», превращение дома-крепости в коммунальное жилище, где человек абсолютно не защищен от произвола. Реализуя проблему «духовного пепелища», идеальная модель Дома окончательно исчезает в комедии «Зойкина квартира». На смену

гармоничному пространству Дома Турбинных приходит лишенная истинности, оторванная от культурных истоков «квартира», в пространстве которой реализуется система ценностей и межличностных отношений нового, послереволюционного мира.

§4.Методические рекомендации по изучению творчества

М.А.Булгакова на уроках литературы

Урок-портрет по теме «Очерк жизни и творчества М.А. Булгакова» (11 класс)

«Вся жизнь этого беспокойного и блестящего писателя была, по существу, беспощадной схваткой с глупостью и подлостью, схваткой ради чистых человеческих помыслов, ради того, что человек должен быть и не смеет не быть разумным и благородным».

К. Паустовский

Предварительная подготовка.

За две недели до проведения урока ученикам были предложены опережающие задания, которые можно представить в форме слайдовой презентации:

Подготовить выступления по темам:

1. «Основные этапы биографии М.А.Булгакова», «Путь писателя, драматурга», «Семья в жизни писателя».
2. Жизнь писателя отразилась в его последнем знаменитом романе «Мастер и Маргарита».
3. Обзор повести «Собачье сердце».
4. Последние годы жизни писателя.

Цель: раскрыть основные этапы жизни и творчества М.А. Булгакова в разные периоды жизни; развить у учеников интерес к изучению творчества великого писателя.

Оборудование: Портреты писателя в разные периоды жизни, запись оперы «Фауст» (ария Мефистофеля в исполнении Ф.Шаляпина), слайды,

фильмы «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», Бетховен «Лунная соната».

Организация урока:

Слово учителя:

Сегодня мы приступаем с вами к изучению жизни и творчества М.А.Булгакова. Он оставил после себя огромное наследие прозаических, драматургических произведений. Его пьесы идут на сценах театров, экранизированные произведения смотрят миллионы зрителей. Но чтобы понять знаменитый роман «Мастер и Маргарита», важно понять внутренний мир писателя, черты его характера. Прочитайте внимательно эпиграф к уроку, слова известного русского писателя К.Г.Паустовского. Можно ли, исходя из их смысла, сказать о жизни писателя? (ученики отвечают)

Слово учителя:

15 мая 1891 года в Киеве в семье преподавателя духовной академии Афанасия Ивановича Булгакова родился сын Михаил 18 мая Михаил был крещён по православному обряду, имя было дано в честь хранителя города Киева архангела Михаила... Ни родословная, ни детские и юношеские, ни первые годы самостоятельной жизни не предвещали великого будущего Михаилу Булгакову. Булгаковы – обычная провинциальная интеллигентная семья. Отец писателя был сыном сельского священника и карьерой обязан только собственным способностям и трудолюбию. Одновременно с преподаванием в академии он получил чин статского советника, благодаря чему Булгаковы сразу сделались потомственными дворянами. Мать, Варвара Михайловна, урождённая Покровская, происходила из семьи протоиерея. На эту энергичную и волевою женщину, отличавшуюся в то же время тактом и добротой, выпала основная забота по воспитанию детей (у старшего, Михаила, было двое братьев и четыре сестры). Именно от матери Михаил Булгаков унаследовал любовь к музыке и книгам. «Мама, светлая королева» – так назвал он её в своём первом романе.

(звучит «Лунная соната» Бетховена)

На протяжении всей своей жизни Булгаков проявлял стойкое тяготение к семье. Ему хорошо жилось в доме родителей, в большой и дружной семье, где постоянно звучал смех, затевались весёлые игры, притягивавшие к себе много друзей. Трудно было поверить, что главой этой семьи был священник, настолько далека она была от аскетизма и прочих вещей. Но Булгаковы не отличались и религиозностью. Глава семьи прожил всего 48 лет и умер от склероза почек. После смерти мужа Варвара Михайловна главную ставку делает на образование. «Я не могу дать вам приданое или капитал, – говорила она своим подрастающим детям. Единственный капитал, который у вас будет – это образование». В 1900 году Михаил был зачислен в подготовительный класс Киевской гимназии, которая имела особый и престижный статус. Воспитанников готовили для поступления в университеты. Вместе с Булгаковым в гимназии в это время учился К.Г.Паустовский, который вспоминал, что «Булгаков всегда был переполнен шутками, выдумками, мистификациями.... Такому поведению Михаила Булгакова способствовала и непринужденная семейная атмосфера, о которой вспоминает сестра Надежда: «...основным методом воспитания детей была шутка, ласка и доброжелательность... это то, что выковывало наши характеры... У нас в доме всё время звучал смех... Это был лейтмотив нашей жизни».

Войны и революции разметают славную семью Булгаковых. Киев, Москва, Загреб, Париж – вот только некоторые адреса братьев и сестёр будущего писателя.

– А как складывалась судьба будущего писателя?

Приблизительный ответ учащегося:

Михаил Булгаков получил прекрасное образование. Он окончил Первую Александровскую гимназию, где учились дети русской интеллигенции Киева. В 1909 году он поступил на медицинский факультет Киевского университета. К профессии медика, биолога-экспериментатора его толкало юношеское увлечение, а также влияние родственников-врачей,

братьев Василия, Михаила, Николая Покровских. В 1915 году, во время первой мировой войны Михаил Булгаков после занятий работал в полевых госпиталях, помогал лечить раненых. Осенью 1917 года его отправляют в Вязьму, где он стал заведующим венерологическим и инфекционным отделением. Этот период он описал в автобиографическом произведении «Записки юного врача», где его герой – честный труженик и умелый врач, а рассказ «Морфий» повествует косвенно о самом писателе. «Доктор Поляков» – отчасти и сам Булгаков: летом 1917 года он начал регулярно принимать морфий после того, как вынужден был сделать себе прививку от дифтерита, опасаясь заражения вследствие проведённой трахеотомии у больного ребёнка. Употребление наркотика вошло в привычку, избавиться от которой он смог лишь через год, благодаря стараниям его жены Татьяны и врача Воскресенского, своего отчима.

С февраля 1918 года по август 1919 Булгаков безвыездно живёт в Киеве. 14 декабря 1918 года его как военного врача мобилизовали в гетманские войска. Ему пришлось не раз глядеть смерти в глаза, а позже описать это время в романе «Белая гвардия». В должности начальника медицинской службы Булгаков служил в деникинской армии. «Он получил мобилизационный листок, кажется, обмундирование – френч, шинель. Его направили во Владикавказ, в военный госпиталь. Я получила от него телеграмму, отправилась за ним» На рубеже 1919 – 1920 годов он оставляет службу в госпитале, начинает работать журналистом в местных газетах.

В 1921 году он переезжает жить в Москву, один из главных литературных центров страны.

9 февраля 1922 года Булгаков пишет в дневнике отчаянную запись: «Идёт самый чёрный период моей жизни. Мы с женой голодаем. Обегал всю Москву – нет места. Валенки рассыпались.». Новая экономическая политика стала давать свои результаты: экономическое положение стало налаживаться. В середине 20-х годов Булгаков становится популярным в Москве. Его фельетоны и очерки стали регулярно публиковаться в прессе.

С 1929 года ситуация вокруг Булгакова резко ухудшилась. Резкие выпады против него достигают кульминации. Сталин называет его «безусловно чужим человеком», хотя смотрел во МХАТе его пьесу «Дни Турбиных» 15 раз. В сентябре 1929 года он пишет письмо секретарю ЦИК СССР А.С.Енукидзе: «Прошу отпустить меня вместе с женой Л.Е. Белозёрской за границу на тот срок, который Правительство Союза найдёт нужным назначить мне». Из всех свобод больше всего он ценил свободу творческую, но эта мысль в его время была крамольной и предопределила его литературно-театральную судьбу на Родине.

18 марта 1930 года Главрепертком запретил постановку пьесы Булгакова «Кабала святош» по Мольеру. Это буквально раздавило писателя. В печати появляются бранные отзывы о Булгакове и его творчестве. 28 марта опальный писатель обращается с письмом к Правительству СССР. В нём такие слова: «Я горячий поклонник свободы печати.... Это одна из черт моего творчества, и её одной совершенно достаточно, чтобы мои произведения не существовали в СССР. Я старался изобразить бесчисленные уродства нашего быта...» Он просил в этом письме выслать его вместе с женой за пределы страны. Письмо возымело действие. 18 апреля Булгакову позвонил Сталин. В результате состоявшегося разговора была удовлетворена просьба драматурга о назначении режиссёром-ассистентом во МХАТ. Отныне у Булгакова отпали заботы о куске хлеба. Однако после 1927 года он практически не публиковался.

Учитель: Но ещё в 1923 году о Булгакове писали» Этот ещё молодой, но выдающийся писатель до сих пор не получил должной оценки и признания».

Из каких произведений складывалось творчество Булгакова? Что в них было такого, что они не были допущены к публикации?

Ответ заранее подготовленного ученика. Приблизительный ответ:

Когда в 1930 году Булгаков отважно и даже с некоторым нажимом заявил: «Я – мистический писатель», он, несомненно, имел в виду прежде

всего свои фантастико-сатирические повести и сожжённый им в ранней редакции роман о дьяволе.

Первая и, по существу, единственная книга его прозы называлась по заглавной повести «Дьяволиада». Это, впрочем, не значило, что внимание писателя захватывали ведьмы, черты, демоны. Его мистицизм был связан не столько с интересом к нечистой силе как таковой, сколько к мистике повседневного быта и шире – к мистике социального бытия. В повести «Дьяволиада» мистико-фантастический сюжет зарождается в вихре бюрократической карусели, метельном шелесте бумаг по столам, призрачном беге людей по коридорам. Маленький чиновник, делопроизводитель Коротков гоняется по коридорам за мифическим заведующим Кальсонером, который то появляется, то раздваивается. Короткову с психикой гоголевского чиновника остаётся одно – расхлопать себе голову, бросившись с крыши московского «небоскрёба» Нирензеее (в этом доме в Гнездииковском переулке когда-то размещалась редакция «Накануне», и вид с крыши, где был устроен летний ресторан, Булгаков наблюдал не раз).

Всего год-полтора отделяют повесть «Дьяволиада» от следующей повести «Роковые яйца». Весёлая, свежая, молодая фантазия царит в этой повести. Дуня, героиня повести, намеривается вырастить несметное количество кур и когда цыплята разбегаются, то мы – то знаем что из скорлупы расползлись чудовищные гады. Обычное невежество, халатность, из-за которых куриные яйца были перепутаны с теми, которые предназначались для научных опытов, приводят к неизбежной беде.

Тему ответственности науки перед живой жизнью Булгаков по-новому повернул в «Собачем сердце». Повесть была написана в 1925 году. Научная интуиция и здравый смысл профессора Преображенского дают рискованный сбой лишь однажды, когда он пытается пересадить уличной дворняжке гипофиз человека. Сатирическая фантастика Булгакова предупреждала общество о том, что мало кто в те годы столь зорко видел.

Критик Леопольд Авербах, черты которого проступят в Берлиозе из «Мастера и Маргариты», утверждал, что фантастические повести Булгакова – **«злая сатира на советскую страну, откровенное издевательство над ней, прямая враждебность»...**

В 30-е годы Булгакова не печатали. Но, сохраняя связи со сценой, театрами, Булгаков пишет пьесы «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич». По заказу ленинградского Большого театра он написал инсценировку по роману «Война и мир», который так и не был никогда поставлен. А затем появляются пьесы «Дни Турбинных», «Кабала святош», «Зойкина квартира», «Багровый остров». Учитывая настояния театра, Булгаков пишет пьесу о молодом Сталине «Батум», которая подорвала и моральные и физические силы Булгакова, так как справедливость и веру он принялся искать там, где они никогда не водились.

«За последние семь лет, – писал он Борису Асафьеву 2 октября 1937 года, – я сделал шестнадцать вещей разного жанра, и все они погибли. Такое положение невозможно... В доме у нас полная бесперспективность мрак».

Выдержать всё это Булгаков сумел лишь благодаря своему редкостному характеру. Он побеждал припадки злой хандры и неврастении новой работой и связанными с нею надеждами. «Я не встречала по силе характера никого равного Булгакову, – свидетельствовала Елена Сергеевна. – Его нельзя было согнуть. У него была какая-то стальная пружина внутри, что никакая сила не могла его согнуть, пригнуть никогда».

Учитель: Перед вами отрывок из романа «Мастер и Маргарита» «... спутники проходили подворотню, Маргарита заметила томящегося в ней человека в кепке и высоких сапогах, вероятно кого-то поджидавшего..... Второго, до удивительности похожего на первого, человека встретили у шестого подъезда... Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого, дежурил на площадке третьего этажа...»

– Как вы думаете, кто это такие, такие странно похожие люди?

Учитель: Очень странно складывались взаимоотношения Булгакова с Лубянкой.

Ответ заранее подготовленного ученика: Органы секретных служб продолжали настойчиво проявлять свой интерес к личности Булгакова. В 1926 году писатель вызывался в ОГПУ на допросы. Там он, в частности сказал: « На крестьянские темы я писать не могу потому, что деревню не люблю. Она представляется мне гораздо более кулацкой, чем это принято думать. Из рабочего быта мне писать трудно. Я быт рабочих представляю себе хотя и гораздо лучше, нежели крестьянский, но всё-таки я знаю его не очень хорошо. Я очень интересуюсь бытом интеллигенции русской, люблю её, считаю хотя и слабым, но очень важным слоем в стране. Судьбы её мне близки, переживания дороги. Значит, я могу писать только из жизни интеллигенции в советской стране. Но склад моего ума сатирический. Из-под пера выходят вещи, которые, порою, по-видимому, остро задевают общественно-коммунистические круги.». Так он писал в «Письме Правительству СССР». 1\16 февраля 1936 года состоялась премьера пьесы «Мольер». После её просмотра председатель Комитета по делам искусства П.М.Керженцев представил в Политбюро записку». «Булгаков писал эту пьесу в 1929-1931 годах... он хотел в своей новой пьесе показать судьбу писателя, идеология которого идёт вразрез с политическим строем, пьесы которого запрещают...Он хочет вызвать у зрителя аналогию между положением писателя при диктатуре пролетариата и при «безрассудной тирании» Людовика XIV».

Информаторы ОГПУ постоянно следили за писателем, на квартире у него производился обыск, были изъяты личные дневники Булгакова.

Учитель: Нет сильнее не свете силы, чем любовь. Она творит чудеса. Для Булгакова – семья это крепость, но при условии, что в доме царит любовь. Как же складывалась личная жизнь писателя?

Приблизительный ответ ученика

Летом 1908 года в жизни юного Михаила Булгакова завязалась романтическая история. 17-летний гимназист познакомился со своей сверстницей Таней Лаппа, приехавшей в Киев к родственникам. Таня была старшей дочерью управляющего Саратовской казённой палатой Николая Николаевича Лаппы. Семья, как и у Булгакова, была дружная и многодетная: четыре брата и две сестры. Детей в семье Лаппа не баловали но и не готовили ни к чему. Удивительно, что барышня Таня Лаппа, за которой прислуга убирала одежду, стала Булгакову верной подругой и поддерживала его в трудных обстоятельствах. Спасла его от наркомании, когда он в течении нескольких лет увлекался морфием, выходила его, заболевшего тифом. Делила с ним невзгоды гражданской войны и голодную жизнь в Москве.

– Как они подходят друг другу по безалаберности натур! – сокрушалась сестра будущего писателя. Булгаков расстался с Тасей в 1924 году. Они были друг с другом в самые трудные времена, а разошлись, когда жизнь стала налаживаться.

Новая избранница Михаила Афанасьевича Любовь Белозёрская была человеком из другой среды – журналисткой и литературной. В это время Булгаков стал уже известным писателем. Был написан роман «Белая гвардия», но ещё не напечатан. Булгаков писал его ночами, так как днём работал в редакции, и когда у него начинали мёрзнуть руки, то Тася грела ему воду. Булгаков навещал бывшую жену, приносил ей деньги, но роман «Белая гвардия» вышел с посвящением Белозерской.

Известный поэт Николай Доризо описал историю любви Булгакова и его третьей жены (слайд с фотографией Булгакова и Елены Сергеевны). «Лёгкая, летящая походка, выразительный взгляд, порой с грустинкой, порой с налётом лукавства, острый ум, тонкое чувство юмора, изящная речь. Она была очень предана писателю, готова была служить ему и после его смерти.» « Перед смертью, – вспоминает Елена Сергеевна, – он взял мою

руку и сказал:» Если тебе будет совсем уж невыносимо трудно, но заклинаю тебя, только один- единственный раз! – обратись к Сталину!»

После смерти мужа она терпеливо сносила все тяготы вдовьей жизни, но не считала себя вправе использовать этот единственный завещанный ей шанс и прибегла к нему лишь тогда, когда двери издательств и редакций плотно закрылись перед ней. Оставалась неопубликованной и главная книга Михаила Афанасьевича «Мастер и Маргарита». И ради этого она написала письмо Сталину. И опять в одночасье всё завертелось. Проснулся телефон. Вдову просили принести рукописи пьес в театры. Но вскоре всё это обернулось издевательством. На всю страну прогремело грозное постановление ЦК, которое напрямую заклеимило Ахматову, Зощенко, но рикошетом ударило по мёртвому Булгакову. Лишь в начале 60-х годов журнал «Москва» опубликовал Роман «Мастер и Маргарита», но поистине свой свет он увидел лишь в 90-х годах.

«Бывая в её квартире на Суворовском бульваре, – пишет Доризо, – я «всей кожей» незримо ощущал присутствие Михаила Афанасьевича, чей огромный портрет висел над диваном. Она и он и теперь оставались неразлучны. Я был среди тех, кто провожал её в последний путь – к своему Мастеру. В 70 лет она умерла такой же молодой и красивой, какой я её знал всегда. И мне кажется, я знаю секрет её неувядаемой молодости: она женщина, которая умела любить и до конца быть верной своей любви» (включается кадр из фильма «Мастер и Маргарита»).

Слово учителя: Писатель подчёркивал неповторимость любви Маргариты к Мастеру, хотел сделать из этой любви недостижимо высокий идеал «За мной, мой читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!»

Заранее подготовленный ученик читает отрывок и романа «Мастер и Маргарита».

Ученикам даётся задание: из прочитанного отрывка услышать, уловить причину, по которой не мог быть напечатан так долго роман «Мастер и Маргарита».

«Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под её босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни — тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши, свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я».

Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера. Нет Мастеру возврата в современный московский мир — соткавшийся за его спиной «недавно покинутый город с монастырскими пряничными башнями», там он лишён возможности творить, видеться с любимой, лишён смысла жизни. Лишь в дарованном сатаной последнем приюте Мастер соединяется наконец со своей возлюбленной, обретает покой, но покой творческий, тот покой, о котором, развивая пушкинскую формулу «покой и воля», говорил Блок: « Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий...И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем: жизнь потеряла смысл...».

Слово учителя: В 30-е годы прошлого столетия такого творческого покоя не испытывали многие писатели, поэты, драматурги. Булгаков

не боялся заступаться за тех, кто был в опале. Таким же смелым был и его роман «Мастер и Маргарита». Это было произведение, основанное порой на реальных образах из жизни, с которыми судьба сталкивала Булгакова. Близким, друзьям писателя были понятны параллели Мастера с Булгаковым, Маргариты – с Еленой Сергеевной. В критике Мстиславе Лавровиче спародирован (через лавровишнёвые капли) Вс. Вишневский, в критике Латунском изображены фигуры двух булгаковских гонителей – председателя Главреперткома Литовского и критика Орлинского. В романе есть завуалированные отзвуки политической жизни страны 30-х годов. На бале у сатаны два последних гостя были начальником – отравителем и его готовый на всё помощник, обрызгавший стены кабинета некоего влиятельного лица, чьих разоблачений они опасались. В марте 1938 года были осуждены видные деятели правительства Бухарин, Рыков, Ягода. Бывший секретарь Ягоды Буланов свидетельствует, что Ягода предпринял попытку отравить Ежова, опрыскав ядом ковры, дорожки, портьеры. Мнимость отравления шепчет сатане Азazelло.

Учащимся предлагаются два отрывка:

Учитель: Сравните эти тексты, найдите в них сходство.

«В зале с колоннами танцуют, с хоров светят прожектора, за сеткой, отделяющей оркестр, живые птицы и фазаны. Ужинали за отдельными столиками в громадной столовой, живые медвежата в углу, козлята, петухи в клетках. Стол с блюдами был затянут прозрачной зелёной материей и освещён изнутри. Масса тюльпанов, роз. Конечно, необыкновенное изобилие еды, шампанского. Все во фраках, было несколько пиджаков, смокингов».

«...бесчисленные огни в колпачках и перед нами белые груди и чёрные плечи фрачников. В следующем зале не было колонн, вместо них стены красных, розовых, молочно-белых роз с одной стороны, а с другой – стена японских махровых камелий. Между этими стенами уже били, шипя фонтаны, и шампанское вскипало пузырями в трёх бассейнах. Потом она видела живых медведей, игравших на гармониках...».

В апреле 1935 года в посольстве Соединенных Штатов был устроен большой приём, на который были приглашены М.А. Булгаков и Елена Сергеевна.

Описывая великий бал у Сатаны, Булгаков во многом опирался на американский приём. Так образ барона Майгеля основан на реальном тайном агенте Штейгере, в чьи обязанности входило подслушивание светских разговоров иностранных граждан. За образом Аркадия Аполлоновича Семплеярова, председателя комиссии московских театров скрывался образ Енукидзе, председателя Правительственной по руководству Большим и Художественным театрами. В романе Семплеяров был разоблачён при зрителях, жене и любовнице. Был разоблачён публично и Амель Сафронович Енукидзе: «Резолюция Пленума ЦК ВКП(б) по докладу т. Ежова, принятая 7 июня 1935 года. За политическое и бытовое разложение бывшего секретаря ЦИК СССР. А. Енукидзе вывести из состава ЦК ВКП(б) и исключить из рядов ВКП(б)». Все цепочки в романе складывались в одну: Булгаков, «Мастер и Маргарита», великий бал у Сатаны, барон Майгель, попугаи, посольство США, Чистые пруды и выстрелы. Выбирая посмертную судьбу Мастеру, Булгаков выбирает судьбу себе. За недоступностью для Мастера райского света («не заслужил»), решение его загробных дел поручено Воланду. Но сатана распоряжается адом, а там, как известно, покоя не жди. Так возникает понятие покоя. Покой рисуется продолжением той же земной, телесной жизни, но не отягощённой обидами, борьбой и усталостью. Но покой – это и чистая совесть художника в глазах будущего, бессмертие для поколений читателей его волшебного вымысла.

Булгаков умер от нефросклероза 10 марта 1940 года в своей московской квартире на улице Фурманова. Жития ему было, как говорилось в старых книгах, неполных 49 лет. Под ключом в старинном шкафу остались лежать два неизданных романа, повесть, биография Мольера, три шедших недолго пьесы и 9 никогда не увидевших сцены.

Анна Ахматова, давнишний друг Булгакова, написала строки в его память:

Вот это тебе взамен могильных роз,
 Взамен кадильного куренья,
 Ты так сурово жил и до конца донёс
 Великолепное презренье.
 Ты пил вино, ты как никто шутил
 И в душных стенах задыхался,
 И гостью страшную ты сам к себе впустил,
 И с ней наедине остался
 И нет тебя, и всё вокруг молчит
 О скорбной и высокой жизни,
 Лишь голос мой как флейта прозвучит и на твоей безмолвной тризне...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Образ дома – один из центральных в культуре человечества, славянской культуре, а также в русской классической литературе. В трудах многих исследователей (А.К. Байбурин, Г. Башляр, Г. Гачев, Ю.М.Лотмана, Т.И. Радомская, Ю.С. Степанов, В.Н. Топоров и др.) доказано, что в традиционном обществе жилище – один из ключевых символов культуры. Пространственная организация жилища определяет многие ценности и традиции общества, а также структурирует мировоззрение, миропонимание, поведение личности. Архетип Дома – это особо организованная единица социального пространства, жилье для семьи, более того – это метафорическое представление тела и души человека. Образ Дом представляет собой модель макрокосма и обладает мощнейшей культурной, аксиологической, символической семантикой.

В эволюции творчества М.А. Булгакова мы наблюдаем трансформацию пространства Дома. Булгаков тщательно описывает все бытовые мелочи,

сохраненные в семье: печь (сосредоточение всей жизни), сервиз, абажур (символ семейного очага), кремовые шторы, которые как бы закрывают семью, спасают ее от внешних событий. Все эти детали быта, несмотря на внешние потрясения, остаются такими же, какими и были. Быт в романе – это символ бытия. Когда все вокруг рушится, ценности подвергаются переоценке, быт нерушим. Сумма мелочей, составляющих быт Турбиных, – это культура интеллигенции, тот фундамент, который сохраняет в целостности характеры героев.

В повести «Собачье сердце» Булгаков разрабатывает несколько моделей Дома. Перед нами разворачивается пространство дома-лаборатории профессора Преображенского, в котором создана атмосфера научного поиска, смелого эксперимента. Сам хозяин квартиры представлен жрецом, который священнодействует вместе со своим помощником. Вместе с прислугой Преображенский и Борменталь выступают как своего рода воины, защитники своего дома-крепости, дома-царства от нелепости, невежества, грубости новой идеологии и ее представителей – Швондера и членов домкома. Установление враждебных отношений человека и внешнего мира, уничтожение новым жителем – Шариковым – традиционных этикетных и морально-нравственных правил поведения несет опасность для старого миропорядка, так близкого самому писателю, и грозит превратить дом-крепость в коммунальную квартиру, где человек абсолютно не защищен от произвола.

Обозначая деформацию домашнего уклада, идеальная модель Дома окончательно исчезает в трагическом фарсе М.А. Булгакова «Зойкина квартира». На смену гармоничному пространству Дома Турбиных приходит коммунальная квартира, в пространстве которой создается система ценностей идеологии послереволюционного мира. В пьесе обнаруживается устойчивая связь пространства дома с мотивом разрушения, с потерей духовных, нравственных ориентиров. Разрушение Дома сопровождается зеркальностью, призрачностью, постоянными трансформациями интерьера и

поведения героев. При сопоставлении трех текстов – «Белой гвардии», «Собачьего сердца» и «Зойкиной квартиры» – оказалось возможно проанализировать оппозицию истинной, достойной жизни («Дома») её фантазмагорическому и порочному призраку («Антидому»).

Проведенное нами исследование феномена Дома в творчестве М.А. Булгакова позволило расширить представление о своеобразии художественного хронотопа писателя. Несмотря на разрушение традиционной аксиологии в советскую коммунальную эпоху, лейтмотивом булгаковской прозы и драматургии является стремление сохранить идеал человеческого бытия в Доме, который является для писателя залогом полноценной жизни человека, как внешней, бытовой, так и внутренней, духовной.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белозерская-Булгакова, Л. Е. Воспоминания [Текст] / Л.Е. Белозерская-Булгакова - М., 1990. – 265 с.
2. Бердяева, О.С. Толстовская традиция в романе М. Булгакова «Белая гвардия» [Текст]:/ О.С, Бердяева // Творчество писателя и литературный процесс. - Иваново, 1994. – С. 101-108.
3. Биккулова, И.А. В поисках жанра: «Белая гвардия» М. Булгакова [Текст] / И.А. Биккулова. – М., 1992.
4. Биккулова, И.А. Проблемы взаимосвязи романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» М.А. Булгакова [Текст] / И.А. Биккулова // Размышления о жанре. - М., 1992. – С. 67 – 77.
5. Боборыкин, В.Г. Михаил Булгаков: Книга для учащихся старших классов [Текст] / В.Г. Боборыкин. – М.: Просвещение, 1991. – 340 с.
6. Богданова, О.Ю. Интерпретация текста романа «Белая гвардия» [Текст] / О.Ю. Богданова // Литература в школе – 1998. - № 2. - С. 125 – 134.
7. Бузник, В.В. Возвращение к себе: О романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» [Текст] / В.В. Бузник // Литература в школе. – 1998. - № 1. – С. 43 – 54.
8. Булгаков, М.А. Собрание сочинений. В 5-ти томах [Текст] / М.А. Булгаков. – М.: Художественная литература, 1989.
9. Булгаков, М.А. Чаша жизни: Повести, рассказы, пьеса, очерки, фельетоны, письма [Текст] / М.А. Булгаков. - М.: Советская Россия, 1989.
10. Владимирова, И. К истории романа [Текст] / И. Владимирова // Слово: Литературно-художественный ежемесячник Госкомиздатом СССР и РСФСР. – М., 1992. - № 7. – С. 70 – 71.
11. Воспоминания о Михаиле Булгакове [Текст]. – М.: Советский писатель, 1988.
12. Гуткина, Н.Д. Русская история как «известный порядок вещей»: Щедринские традиции в «Белой гвардии» М. Булгакова [Текст] / Н.Д. Гуткина // Русская словесность. – 1998. - № 1. – С. 22 – 26.

13. Данилина Г.И., Эртнер Е.Н. Образ провинции в русской литературе XIX в. [Текст] / Г.И. Данилина, Е.Г. Эртнер // Вестник ТГУ. 1999. – № 4. – С. 34-49.
14. Дневник Елены Булгаковой. [Текст]. – М., 1990.
15. Доронин, Т.И. Художественное осмысление времени в романе М. Булгакова «Белая гвардия» [Текст]: / Т.И. Доронин // Античный мир и мы. - Материалы и тез. конф., Саратов, 16-17 апр. 1998. - Саратов, 1999. - Вып. 5. - С. 52-59
16. Доронина, Т.В. Масса и «человек массы» в романе Михаила Булгакова «Белая гвардия» [Текст]: (К проблеме традиций) /Т.В. Доронина // Писатель, творчество: современное восприятие. - Курск, 1998. - С. 102-120
17. Козлов, Н.П. Место романа М. Булгакова «Белая гвардия» в русской советской прозе 20-х годов [Текст] / Н.П. Козлов // Содержательность форм в художественной литературе. - Куйбышев, 1988. - С. 146-163
18. Козлов, Н.П. От романа к пьесе («Белая гвардия» и «Дни Турбиных» М. Булгакова) [Текст] / Н.П. Козлов // Содержательность форм в художественной литературе. - Куйбышев, 1989. - С. 105-125
19. Колотило, М. Н. Толстовский дом. Люди и судьбы / Под научн. ред. д. ист. н. В. Г. Смирнова-Волховского. — СПб.: Искусство России, 2010. — 296 с.
20. Кузина, Н.В. Миф о статуе в романе М.А.Булгакова «Белая гвардия» [Текст] / Н.В. Кузина // Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма: итоги исследования в XX веке: Материалы науч. конф. - Смоленск, 2000. - С. 82-94
21. Кулабухова, М.А. Традиции А.С. Пушкина в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» [Текст] / М.А. Кулабухова // К Пушкину сквозь время и пространство. - Белгород, 2000. - С. 68-71
22. Лакшин, В.Я. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом [Текст] / В.Я.Лакшин // Булгаков М. Избранная проза. М., 1966. -С. 16
23. Лакшин, В.Я. Булгакиада [Текст] / В.Я. Лакшин - М.: Правда, 1987 -216

- 24.Лесскис, Г.А. Триптих Михаила Булгакова о русской революции [Текст] / Г.А. Лесскис - М., 1999
- 25.Лихачев, Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени: Монография [Текст] / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – Л.: Худож. лит., 1985. – 352 с.
- 26.Лопатина, Т.В. Роман М. Булгакова «Белая гвардия» (1923-1924): Моление о Доме [Текст] / Т.В. Лопатина // Русская литература первой половины XX века. - Екатеринбург, 2002. - С. 199-205
- 27.Лурье, Я. Историческая проблематика в произведениях М. Булгакова: (М.Булгаков и «Война и мир» Л.Толстого) [Текст] / Я. Лурье // М.А.Булгаков - драматург и художественная культура его времени. - М., 1988. - С. 190-201
- 28.Михаил Булгаков: Современные истолкования. Сборник обзоров [Текст]. – М., 1991.
- 29.Немцев, В.И. Функция повествователя в художественной речи романа Михаила Булгакова «Белая гвардия» [Текст] / В.И. Немцев // Поэтика советской литературы двадцатых годов. - Куйбышев, 1990. - С. 72-98
- 30.Никонова, Т.А. «Дом» и «город» в художественной концепции романа М.А. Булгакова «Белая гвардия» [Текст] / Т.А. Никонова// Поэтика русской советской прозы. - Уфа, 1987. - С. 53-62
- 31.Палиевский, П. В. Шолохов и Булгаков [Текст] / П.В. Палиевский. – М., 1993.
- 32.Петелин, В. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество [Текст] / В.Петелин. – М., 1989. – С. 274-277.
- 33.Петров, В.Б. Нравственные ценности в горниле русской усобицы: По страницам «Белой гвардии» Михаила Булгакова [Текст] / В.Б. Петров // Литература в школе. – 2003. - № 3. - С. 22-25.
- 34.Радомская, Т.И. Дом и Отечество в русской классической литературе первой трети XIX в. Опыт духовного, семейного, государственного устройства [Текст] / Т.И. Радомская. – М.: Совпадение, 2006. – 240 с.

35. Русские писатели XX в. Биобиблиографический словарь [Текст]. – М., 1998. Т.1.
36. Творчество Михаила Булгакова [Текст]. – СПб., 1999.
37. Цивьян, Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) [Текст] / Т.В. Цивьян // Труды по знаковым системам. - Тарту, 1978. Вып. 10. С. 65-85.
38. Чудакова, М. Михаил Булгаков: глава из романа и письма [Текст] / М.Чудакова // Новый мир. – 1987. - № 2. – С. 140.
39. Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова [Текст] / М.О.Чудакова. – М., 1988.
40. Яблоков, Е.А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия» [Текст] / Е.А. Яблоков. - М.: Яз. рус. культуры, 1997.