

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-1/-9

### МЕЖДУ МИСТЕРИЕЙ И БУФФ: ПОВЕСТЬ М.А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА» В СВЕТЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ МОДЕРНИСТСКИХ ЖАНРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.

© Владимир Викторович КОЛЧАНОВ

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина,  
г. Тамбов, Российская Федерация, кандидат филологических наук,  
доцент кафедры русской филологии и журналистики,  
e-mail: Vla-Kolchanov@yandex.ru

Проанализирована поэтика сатирической повести М.А. Булгакова «Роковые яйца». Необходимость такого анализа вызвана сложностью и многозначностью текста произведения, его кодированностью, а также неполным пониманием в науке его театральных основ, синтетических связей с современной драматургией, – ведь для писателя, «архаиста и новатора», связавшего всю жизнь с театром, – любой текст без рампы, сцены и игры не мог существовать. В исследовании предпринята попытка рассмотреть прозаическое произведение в рамках театральные модернистских жанров – символистской «драмы-мистерии» и футуристической «мистерии-буфф». Для этого проводятся параллели с творчеством А.А. Блока, В.Э. Мейерхольда, В.В. Маяковского, называются авангардные деятели искусства и их сочинения, рассматривается обобщающее соборно-драматургическое начало в их наследии – теургия. Особое внимание обращено на специфику булгаковской аллюзии, на сатирические приемы эзерсиса и карикатуры, беглого маркирования и столкновения / вмешивания времен, использования устоявшихся, архаических оборотов в русском языке, а также на явление поддержки скомоходами / комедиантами на Руси черной веры – «народного двоеверия». Этим обусловлен комплексный метод исследования, включающий историко-культурный, мифопоэтический, текстологический и биографический подходы. Их использование помогает по-новому вписать повесть М.А. Булгакова в литературный процесс, проследить путь перерождения «драмы-мистерии» в «мистирию-буфф» в связи с социальными потрясениями и реформами в России первой трети XX в.

*Ключевые слова:* мистерия; буфф; теургия; символизм; футуризм; эзерсис; М.А. Булгаков; А.А. Блок; В.Э. Мейерхольд; В.В. Маяковский.

Первая треть XX столетия явилась временем бурного расцвета в России модернистских театральные жанров. Анализ повести «Роковые яйца» (1924) логично начать, опираясь на самый ранний из них – символистскую драму-мистирию, родившуюся в религиозно-окультурном пространстве Серебряного века. Повесть оказалась травестией этого литературно-художественного жанра, пародией на поиски символистами обрядового действия на сцене, эзерсисом того, что Вяч.И. Иванов называл «теургическим переходом» – «трансценсом» [1, с. 424], «победой над смертью, положительным утверждением личности, ее воскресением» [2, с. 143], а А.М. Ремизов определял так: 1) «музыка – симфония: устремленность в себя, действие моего я на мое я», 2) «Затем трагедия, стра-

сти: действие Рока на мое я», 3) «действие моего я на Рок» [3, с. 141].

Главный герой повести, гениальный ученый Персиков, действительно впадает в «трансценс» креации, но бессмертия не добивается, воскрешение личности оборачивается медиумическим гипнозом, творение забывается. Он демиург, создатель новой эволюции жизни на земле, и одновременно муж оперной певицы. В личном плане ему противостоит соблазнитель жены – певец, «тенор оперы Зимина», в общественном – трикстер, портящий его творение, роковой музыкант – фальшивый флейтист Рокк (названный однажды Персиковым своим настоящим символистским именем – Роком).

Этот фальшивый музыкант Рокк уже не из серьезной оперы частного оперного театра

С.И. Зимина, в 1917 г. национализированного, а из киношно-ресторанного, шутовского, «известного концертного ансамбля маэстро Петухова, ежевечерно оглашавшего стройными звуками фойе уютного кинематографа» [4, с. 354], – фактически из веселого джаза 1920–1930-х гг., – потому и «прыгает» его вальс из оперы «Евгений Онегин» под «истощный визг» – «как с перебитой ногой». В пародийном плане открывателем музыкальных талантов Рокка мог стать основатель джаза в России, «веселый мим», поэт и переводчик, танцор и хореограф, большой знаток европейского кинематографа В.Я. Парнах. На черты этого авангардного деятеля указывают такие важные детали, как фонетическая созвучность фамилий Парнаха и Петухова, первое выступление Парнаха с танцем под названием «Чудесная домашняя птица» (Париж, 10 июня 1921), работа ансамбля «Джаз-Банд» В.Я. Парнаха в Москве в кинотеатре «Малая Дмитровка», открытого в 1923 г. (ныне – здание театра Ленкома) [5].

Любопытно, что непосредственное отношение к прототипу «маэстро Петухова» и всей повести в целом имел поэт-теург А.А. Блок. Именно А.А. Блок благословил на поэтическую деятельность В.Я. Парнаха и именно блоковские главные творения лежат в теургической структуре повествования, с которыми, как сейчас увидим, М.А. Булгаков повел диалог, от традиции в русле одной эстетической системы до постсимволистского экзерсиса – гротеска с элементами озорства и буйства [5]. Поэтому вернемся к персонажу Рокку и символистскому Року, основной силе «теургического перехода».

Булгаковский Рокк имеет конкретного предшественника из блоковского творчества – Шута из драмы А.А. Блока «Король на площади». Как и роль Рокка, роль блоковского Шута в пьесе «надмирна»: «он приходит ниоткуда <...> и уходит в никуда» [6, с. 18]. У А.А. Блока Шут является «из моря», у М.А. Булгакова Рокк – из людского моря («людской каши»), у А.А. Блока Шут уходит «в эмиграцию», у М.А. Булгакова Рокк делает дугу – пробирается сперва к станции Дугино на железную дорогу, а потом исчезает на курьерском поезде. Как и Шут А.А. Блока, «находясь в гуще людей и событий», лишен «всяких связей, как бы заброшен сюда из другого мира» [6, с. 18], так и Рокк закинут в

1928 г. из эпохи Гражданской войны. Шут, переодевшись в одежду священнослужителя, изрекает страшные слова библейских пророчеств [6, с. 23]; Рокк повторяет «позу библейского пророка».

Оба героя наделены схожими атрибутами, свойствами и определены схожими действиями. Шут отмечает свой приход закидыванием рыболовной удочки в музыкальный оркестр, Рокк начинает карьеру с музыкальной дудочки – флейты в ансамбле Петухова. Концерт оркестра у А.А. Блока заканчивается общим безумием: «море захлестнет безумцев», – пророчествует Шут. У М.А. Булгакова Рокк прикидывается «душевнобольным» перед агентами Государственного политического управления (ГПУ), как бы передавая в последней главе свое безумие и панику «обезумевшим людям» и «панике сумасшедших». Шут в конце пьесы сворачивает свою удочку, агент Щукин в повести с «почти цирковой силой» разжимает на флейте пальцы Рокка. Как и у Шута, имеющего удочку и «небольшой узелок», в котором хранится «лишь самое необходимое» [6, с. 18], так и у Рокка имеется самое необходимое – спасительная флейта и «губительный маузер» в «желтой кобуре».

Заканчивается пьеса А.А. Блока разрушением «разъяренной толпой» дворца, погребением под его обломками Короля, гибелью влюбленных Дочери Зодчего и Поэта (в реальных координатах – Первой русской революцией). У М.А. Булгакова явившийся в Россию «суккин сын», «антихрист» и «д...д...д...» Рокк сначала опускается в пучину «великого 1917 года», а затем заканчивает свое «второе пришествие» в 1928 г. смертью влюбленных Дуни-уборщицы и рыжеусого шофера, разрушением «Дворца-совхоза» и сжиганием старого здания зооинститута вместе с его хозяином. Заключительный акт «драмы теурга» А.А. Блока кладет еще один штрих на повесть М.А. Булгакова. Прославление Бога, свободы духа и торжества извечной природы в словах Зодчего из пьесы «Король на площади» оборачивается в «Роковых яйцах» возведением потешной темницы – «зоологического дворца». «Свобода и темница в художественном мире романтизма» оказываются в диалоге двух художников на редкость уравновешенными, мистерия свершается.

Еще один литературный шедевр А.А. Блока – поэма «Двенадцать» – также лежит в теургической плоскости «Роковых яиц». Двенадцатичастное строение обоих произведений заканчивается теургической эпифанией (греч.: богоявлением). Финал поэмы «Двенадцать» составляет неожиданное явление Христа, выпадающее на утренние часы Крещения, или христианского Богоявления (о чем говорит в 1 главе потрепанный «плакат: // «Вся власть Учредительному Собранию!», которое, как известно, было разогнано в пятом часу утра 19 января 1918 г. по новому стилю). Финал «Роковых яиц» составляет неожиданное, «неслыханное, никем из старожилов никогда еще не отмеченное» явление «Морозного бога на машине» в «ночь с 19-го на 20-е августа 1928 г.», т. е. в исход дня народного праздника Яблочного Спаса. Пантомимный, ни слова ни изрекший, «Морозный бог на машине» (античный сценический бог Deus ex machine «Бог из машины»), призван спасти погружающуюся в змеино-крокодиловую «грязюку» человечество. На новое богоявление в повести, как в 1 главе «Двенадцати», намекает и надпись, плакатно-модернистски выставленная автором в тексте среди безвестных плакатов об осадном положении в «Главе 11. Бой и смерть». Множась и маневрируя, она воссоздает ассоциативный центр – самую грандиозную картину Третьяковской галереи, ставшую ее брендом – «Явление Христа народу» А.А. Иванова: «все вокзалы, ведущие на север и на восток, были оцеплены густейшим слоем пехоты, и громадные грузовики, колыша и брэнча цепями, доверху нагруженные ящиками, поверх которых сидели армейцы в остроконечных шлемах, ошетилившиеся во все стороны штыками, увозили запасы золотых монет из подвалов народного комиссариата финансов и громадные ящики с надписью: «Осторожно. Третьяковская галерея» [4, с. 372].

Литературный источник теургической эпифании охватывает и другие детали повести. Христос в «белом венчике из роз» появляется «в очах» «двенадцати» «надвьюжно», в черном небе, освещенном вспышками выстрелов, переходя в хорошо известное личное видение А.А. Блока, отмеченное им в заметке для иллюстратора поэмы Ю.П. Анненкова: «Самое конкретное, что могу ска-

зать о Христе: белое пятно впереди, белое как снег, и оно маячит впереди, полумерещится – неотвязно; и там же бьется красный флаг, тоже маячит в темноте. Все это – досадует, влечет, дразнит, уводит вперед за пятном, которое убегает» [7, т. 3, с. 629].

М.А. Булгаков же обыгрывает этот соборный акт. Видение у писателя-постсимволиста множится через очи жителей Москвы, «в густой черноте августа», в небе, искрещенном военными прожекторами: «В квартирах что-то выкрикивали, и поминутно искаженные лица выглядывали в окна во всех этажах, устремляя взор в небо, во всех направлениях **изрезанное прожекторами. На небе то и дело вспыхивали белые огни, отбрасывая летающие белые конусы** на Москву, и исчезали и гасли <...> В квартирах роняли и били посуду и **цветочные вазоны**, бегали, задевали за углы, **разматывали и сматывали** какие-то узлы и чемоданы, в тщетной надежде пробраться на Каланчевскую площадь (выделено мною. – В. К.)» [4, с. 371-372].

Из поэмы-мистерии А.А. Блока «Двенадцать» пришла, по всей видимости, к М.А. Булгакову и аллегория очередной социальной истерии в России, – образ волка-оборотня, луперка, превращающегося на время в собаку и нагнетающего приход «незримого» «лютого врага» – дьявола. Образ как нельзя лучше выдает родственность «врага» по внешнему виду:

...Скалит зубы – волк голодный –  
Хвост поджал – не отстает –  
Пес холодный, пес безродный...  
– Эй, откликнись, кто идет? [8]

Уходящая в средневековые христианские легенды народная вера, согласно которой считалось, что собака становится матерью антихриста в «последние времена», объясняет в поэме поведение волкопса: он не нападающий, а охраняющий и защищающий, пока «сукин сын» «антихрист» родился и растет в мире людей, но еще не явился в своем настоящем облике. Блоковский пес, как и следует из его чувства сохранения «сына», легко может менять хозяина и семью, в которой приживается – от буржуа пристаёт к красногвардейцам, и только в вышеприведенном фрагменте показывает свой волчий облик.

М.А. Булгаков идет дальше. Точнее, он как бы развивает тему, модернистски расширяет легендарный антихристианский акт. На всем протяжении 11 главы разыгрывается настоящая песоволчья фантазмагория, отмечающая ожидание явления народу лжемиссии в своем настоящем образе – холодного «Морозного бога на машине». Колонна «двенадцати» из поэмы А.А. Блока превращается в «змею черной громады», стихия «разыгравшейся <...> вьюги» – в стихию толпы, одержимой повадками и инстинктами стаи. Практически вся глава – расширение темы прихода волчье-песьего бога. Она настолько проклеена волчье-собачьими маркерами, что занимает пятую часть своего объема. Попробую реконструировать текст на данный предмет путем максимального редуцирования, выделив «беглым шагом» фрагменты, из которых складывается сцена ночного разгула волков в селении людей и для пояснения вставлю произвольно несколько слов, заключив их в скобки и предоставив читателю возможность сделать нечто похожее. (Тем более, что сравнение главного героя с волком имеется ранее: «И точно: мимо храма Христа, по Волхонке (читай: Волконке. – В. К.), проскочил зыбкий автомобиль, и в нем барахтался профессор, и физиономия у него была, как у затравленного волка») [4, с. 326]:

«Пылала бешеная... ночь... не спал ни один человек... страшно было на Тверской-Ямской... вспыхивала трескучая тревожная стрельба... выли все... не могли остановить воющей ночи... были оцеплены... (псы), колыша и брэнча цепями... в остроконечных (намордниках), ошетилившиеся во все стороны шт(кл)ыками... рывкали и бегали по всей (округе)... дрожал(и)... колыша густую (шерсть)... сметая все встречное, что жалось в (кусты или подворотни)... (клочья) мотались концами на серых спинах, и кончики (хвостов) кололи небо... (Стая), мечущаяся и воющая, как будто ожила сразу, увидав ломящиеся вперед, раскающие расплеснутое варево безумия... начали призывно, с надеждою, выть... кричали иступленн(о)... Задавят!! Давят!.. – выли где-то... выскакивали... рискуя костями, плелись с боков, цеплялись... взмывали голоса... ползли... наглухо закрытые и светящиеся узенькими бойницами... (на) лапах... зашитые наглухо в серую (шкуру)... белыми нарисованными черепами... завывали... – Мать... мать... прыгали в освещенном ночном воздухе, и белые зубы скалились на ошалевших людей... (стая) завывала... на Вол(к)онке... все сбивалось... лес... во всех сырых оврагах... жерт-

вы человеческие... металось разрозненными группами на свой страх и риск, кидаясь куда глаза глядят... стаями... неожиданным нападением... (вожак) смотрел остекленевшими глазами... вдруг слышались ненавистные звонкие крики... (волчица) вскочила и взвизгнула... замелькали огни фонарей и отозвался голос (человека)... (вожак) плохо воспринял этот шум. Он поднял на мгновение голову... и вновь впал в оцепенение. Но оно было нарушено. Страшно загремели (выстрелы)... затряслись (волки)... Зазвенело и высыпалось стекло... серый... прыгнул... шарахнулись... и подняли вопль. Заметалась, завизжала... бросилась к... хватая его... Тот поднялся выпрямился и... глаза его на миг приобрели прежний остренький блеск... мечутся, как сумасшедшие... издали донеслись хлопучески выстрелов... потом весь (лес)... заполнился бегом, выкриками, боем... вцепилась... и начала его тащить куда-то, но он отбил от нее, вытянулся во весь рост... напирала яростная (стая)... бросился бежать... визг... проскочил мимо... исчез во тьме... вылетали... завывая:

– Бей его! Убивай...

Искаженные... разорванные... запрыгали... и кто-то выстрелил. Замелькали палки... немного отступил назад... дикие звери... Завыл... гони... с разбитой головой, истоптанный и рваный в клочья, лежал недвижимо... рвались мимо него, не обращая внимания на стрельбу... в разорванном... разорванной... сбившейся на сторону, опередил других, дорвался до... и страшным ударом... раскроил ему голову... убили и растерзали... разнесли в клочья, в клочья разнесли перебив и истоптав... раздробили... валялись трупы, оцепленные шеренгою... длинно выбивалось пламя» [4, с. 371-376].

В заключение редуцирования следует отметить, что такое ожидание явлением бога как раз и заканчивается: называние последней «Главы 12. Морозный бог на машине» знаменует восстание его из пламени.

В аллегорическом, мистико-культурном наследии еще не остывшей от «пожарищ <...> преисподнего огня» уходящей символистской эпохи такое называние не стремилось к узнаванию, символ не тяготел к метафоре, в мимикрии не нуждающейся, скорее, называние еще больше кодировало, до максимума сжимало, символизировало социально-общественный процесс, боясь быть узнаваемым.

Поэтому приведу еще теургические параллели, связанные с неожиданно возникшим в повести идолом – «Морозным богом на машине». Они видятся не столько календарно, сколько трафаретно, согласно трем

специфическим явлениям из разных областей культуры и искусства: модернистскому приему столкновения / вмешивания времен в «театре взбесившейся действительности» (как можно назвать этот авангардный трюк, используемый в 1920-е гг. В.Э. Мейерхольдом и футуристами), фольклорному приему использования устоявшихся, архаических оборотов в русском языке и балаганно-скоморошьей поддержке в русском народе старой языческой веры, окрещенной этнографами словосочетанием «народное двоеверие».

Прием 1. Е.А. Яблоков, исследовавший прием столкновения / вмешивания времен в «Роковых яйцах» мифопоэтическим методом, называл его «приемом контаминации, когда в «сферу действия» одного праздника непредсказуемо вмешиваются функции другого (Никола Зимний – Преображение)» [9, с. 61]. «Как и в повести «Роковые яйца», – писал он о схожей ситуации в другой булгаковской мистере, – «русский бог» в пьесе «Батум» оказывается спасителем земли русской: он не только сохраняет жизнь будущему «отцу народов», но и укрепляет его здоровье. Характерно, что среди многочисленных вариантов названия пьесы встречается и такой: «Вставший из снега» <...> Здесь уместно вспомнить о фольклорном образе Св. Николая – «Деда Мороза» – как покровителя волков» [9, с. 76].

Утверждение верное, хотя и неполное – атмосфера «непредсказуемого вмешивания» «функции другого» «праздника» – безумного веселья с печатью ужаса на лице – не учитывающее. В современную М.А. Булгакову эпоху атмосфера «вмешивания» демонстрировалась футуристами, режиссерским мэтром которых выступал В.Э. Мейерхольд. Мейерхольд настойчиво звал Булгакова ставить его пьесы, но Булгаков неизменно отказывался, – «сохранял позу» [10, с. 24, 55, 674].

К футуристам и мейерхольдовским постановкам, как считает составитель булгаковской энциклопедии Б.В. Соколов, М.А. Булгаков вообще относился отрицательно, – и эта точка зрения, думаю, не совсем верно отражает действительность [11, с. 674]. Исследователь не учел ироничного отношения писателя к экстравагантным выходкам футуристов, а так же мнений М.С. Петровского, отмечавшего стремление М.А. Булгакова к «зеркальному двойничеству», к «диалогу», и

Е.А. Яблокова – «к сотрудничеству», «ревнивое соперничество» [10, с. 6-7; 39].

Особенно важно отметить следующее. Кульминация футуристических драм – буффонадное «остолбенение» и столпотворение, с громом и «иллюминацией», вызывавшиеся сшибкой времен, неожиданным вмешиванием функций одного времени в функции другого, не могла не привлечь внимания автора «Роковых яиц». Достаточно вспомнить нашумевшие пьесы-феерии В.В. Маяковского «Клоп» (1929) и «Баня» (1930), результат «тесного содружества... В.В. Маяковского и В.Э. Мейерхольда» не только в части постановки, но и совместной работы над текстом, чтобы убедиться в схожести модернистских приемов отражения реальности во всех трех произведениях [12, с. 663, 674].

В 5 главе феерической комедии «Клоп» в советский праздник «День народных выборов» пародированно «вмешиваются» сразу два «праздника»: христианские праздники Пасхи и Богоявления. Зоя Березкина работает в 1979 г. ассистентом в «институте человеческих воскрешений». Включая медицинский аппарат – «ящик человеческих размеров», потрясший «затхлые матрацы времени», она «воскрешает» вымершее насекомое клопа вместе с его хозяином, человеком-клопом Присыпкиным / Пьером Скрипкиным. Через некоторое время он и является народу в зоологическом саду в «сияющем венчике» из открыток, под туш оркестра, с гитарой, «страдающей» и напуская «ужас». «Шум и освещение ввергают его в состояние галлюцинации», – говорится о скрипкинском насекомом-двойнике в финале.

В пьесе «Баня. Драма в 6 действиях с цирком и фейерверком» случается нечто похожее. В торжественное открытие съезда Советов (III действие, репетиция групповой пантомимы «Восстание рабочих масс») «вмешиваются» богородичные «функции». Другой «аппарат» – «невидимая машина времени» изобретателя-рабочего Чудакова – являет народу новое социально-общественное чудо – «материализует» в «адовом пламени» с «грохотом, взрывом, выстрелом», из «коммунистического далека» «делегатку» с «мандатом» – Фосфорическую женщину. Фосфорическая женщина работает в 2030 г. в «институте истории рождения коммунизма».

Практически то же происходит и в 11 главе повести М.А. Булгакова перед явлением «Морозного бога на машине». «Толпа», беснующаяся в квартирах и на улицах столицы под лязг ползущих танков, «вой паровозов» и «рвяканье» машин, «бесперывное цоканье копыт» «конной громады», напоминают шумовые, акустические эффекты в Театре им. В.Э. Мейерхольда; свет военных прожекторов – театральные рампы, направленные на просцениум; «неожиданное» действие «Морозного бога на машине» – замораживание пожарными провалившегося в погреб Присыпкина или скоростное («скорость – секунда – год») передвижение с последующим «охлаждением» Фосфорической женщины со «станции 2030 г.» и возвращение ее назад «поездом времени».

В связи с ценными наблюдениями Е.А. Яблокова по поводу «Роковых яиц» и «Батума» необходимо отметить, что Фосфорическая женщина на «поезде времени» также имеет устойчивые коннотации с фольклорным образом «Деда Мороза на санях» и булгаковским «Морозным богом на машине». Фольклорный «Дед Мороз» имеет внучку Снегурочку. Она, как и Фосфорическая женщина, холодная, белая и сверкающая, как вспыхивающий фосфор, и наряду с лесными зверями составляет свиту в снежном «поезде» «Деда». В обратном отношении Фосфорическая женщина похожа на Снегурочку тем, что отбирает в коммунистическое будущее только «тех, кто сохранится в ста годах» – т. е. по подобию своего «Деда»; она «останавливается» на «станциях» (планируется следующая «станция 1934 г.»), лексическое значение которых поэт в 1930 г. мог символически кодировать и предоставлять посвященному читателю и зрителю на выбор как одно из трех: машинно-тракторная станция (МТС), электростанция и северная полярная станция. Последнее представляется наиболее вероятным, т. к. сближается с ареалом обитания снежной пары (реальные проекты создания северных научных станций стали появляться в 1929 г.) [13]. В пьесе практически указано даже место постоянного проживания Фосфорической женщины – оно, как и у Снегурочки, «фридландского порядка» – т. е. вновь кодируется и выбирается как одно из трех: Курляндия, Финляндия, Лапландия. Последняя считается родиной Деда Мороза и Сне-

гурочки. Таким образом, если у В.В. Маяковского герои пытаются осуществить «поездку в столетнюю служебную командировку» в сказочное «Царство Деда Мороза», то у М.А. Булгакова это Царство неожиданно приезжает само. Ледниковый период после знойного нэпмановского, намекает писатель, – не «за долами», не «за горами» и не «за дремучими лесами».

Безусловно, не думается, что М.А. Булгаков смог позаимствовать подобный прием из драм, написанных через пять лет после создания повести, хотя некоторые детали настораживают: или вводят «Роковые яйца» в число литературных источников «Клопа» и «Бани», или подвергают сомнению время написания «Роковых яиц». Я раскрою методом редуцирования с частичной реконструкцией текста (как это делал выше) прием маркирования сочинения предшественника, для чего сравню 5 главу «Клопа. Феерической комедии» и 6 главу «Роковых яиц» («прокапывающих» псевдовыборы, внутривластную борьбу и курс на коллективизацию и индустриализацию) и предоставлю читателю возможность самому сделать выводы:

«Клоп»:

«Огромный до потолка зал заседаний, вздымающийся **амфитеатром**. Вместо людских голосов – **радиораструбы**, рядом несколько висящих рук по образцу высывающихся **из автомобилей**. Над каждым раструбом цветные электрические лампы, под самым потолком **экран**, посредине трибуна с микрофоном. По бокам трибуны распределители и регуляторы голосов и света. Д в а м е х а н и к а – старый и молодой – возьмется в темной аудитории.

С т а р ы й (сдувая разлохмаченной щеткой **из перьев** пыль с раструбов): Сегодня важное голосование. Смажь маслом и проверь голосовательный аппарат земледельческих **районов**. Последний раз была заминка. Голосовали со скрипом.

М о л о д о й: Земледельческие! Хорошо! Центральные смажу. Протру замшей горло смоленским аппаратам. На прошлой неделе опять похрипывали. Надо подвинтить руки служебным штатам столиц, а то у них какой-то уклончик: правая за левую цепляется.<...>

О р а т о р: Включить одновременно все районы федерации!

С т а р ш и й и м л а д ш и й: Есть!

Одновременно загораются все красные, зеленые и синие лампочки аудитории.

О р а т о р: Алло! Алло! Говорит председатель института человеческих воскрешений. Вопрос опубликован телеграммами, обсужден, прост и ясен. На перекрестке 62-й улицы и 17-го проспекта бывшего Тамбова **прорывающая фундамент бригада на глубине семи метров обнаружила засыпанный землей обледеневший погреб. Сквозь лед феномена просвечивает замороженная человеческая фигура.** Институт считает возможным воскрешение индивидуума, замерзшего пятьдесят лет назад. <...>

Лампы тушатся, пронзительный звонок, **на экране загорается резолюция**, повторяемая оратором.<...>

Собрание федерации приняло: «Вос-кре-сить!»

Рев всех раструбов: «Ура!!!» Голоса молкнут.

Заседание закрыто!

Из двух распахнувшихся дверей врываются р е п о р т е р ы. Оратор прорывается, бросая радостно во все стороны.

Воскресить! Воскресить!! Воскресить!!!

Репортеры вытаскивают из карманов микрофоны, на ходу крича:

<...> Воскресить! <...>

**Газетчики** врываются с готовыми оттисками.

1-й г а з е т ч и к: Разморозить  
или не разморозить?  
Передовицы  
в стихах и прозе!

2-й г а з е т ч и к: Всемирная анкета  
по важнейшей теме –  
О возможности заноса  
подхалимских **эпидемий**

3-й г а з е т ч и к: Статьи про древние  
**гитары и романсы**  
и прочие  
способы  
одурачивания массы!

4-й г а з е т ч и к: Последние новости!!! Интервью! Интервью!

5-й г а з е т ч и к: Последнее радио!

6-й г а з е т ч и к: Теоретическая постановка  
исторического вопроса:  
может ли  
слона  
убить папироса!

7-й г а з е т ч и к: Грустно до слез,  
смешно до колик:  
объяснение  
слова «алкоголик»!

(выделено мною. – В. К.)» [12, с. 244-249]

«Роковые яйца»:

«Она светилась, огни танцевали, гасли и вспыхивали. На театральной площади(ке) вертелись белые фонари... зеленые огни... над десятым надстроеным на него этажом, прыгала электрическая разноцветная женщина, выбрасывая по буквам разноцветные слова: «Рабочий кредит»... над Большим театром гигантский рупор завывал: – Антикуриные прививки... в институте (человеческих воскрешений) дали блестящие результаты... Затем рупор менял тембр, что-то рычало в нем, над театром вспыхивала и угасала зеленая струя, и рупор жаловался басом: – Образована чрезвычайная комиссия по борьбе с куриной чумой в составе наркомздрава, наркомзема, заведующего животноводством товарища Птахи... профессор(а)... и товарища (Березкиной)!.. хохотал и плакал как шакал, рупор, – в связи с куриной чумой! Театральный проезд... пылали белыми и фиолетовыми полосами, брызгали лучами, выли сигналами, клубились пылью. Толпы народа теснились у стен... освещенных резкими красными рефлекторами... в районные отделения... На крыше... на экране грудой до самого неба лежали куры, и зеленоватые пожарные, дробясь и искрясь, из шлангов поливали их... красные волны ходили по экрану, неживой дым распухал и мотался ключьями, полз струей, высаскивала огненная надпись... проносились шипящие машины... По распоряжению... Получены свежие... на убивающей глаза своим пронзительным светом эстраде куплетисты Шрамс и Карманчиков (каламбур: срам шарманщиков) пели куплеты... и грохотали... Театр покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году при постановке... когда обрушились трапедии с голыми... выбросил движущуюся разных цветов электрическую вывеску, возвещавшую пьесу писателя Эрендорга «Курий дох» в постановке ученика Мейерхольда, заслуженного режиссера республики Кухтермана.... газетчики рычали и выли... – Кошмарная находка в подземелье!.. Кошмарные опыты... смеялся цирк так, что в жилах стыла радостно и тоскливо кровь... пронзительно кричали клоуны... белая лошадь выносила на себе чудной красоты женщину, на стройных ногах, в... трико» [4, с. 335-338].

Есть в «выделенных» нами «местах» из художественно-сатирической «переписки» между «друзьями» и особое место. Как видно из двух приведенных фрагментов, началу реализации «опытов» Персикова и Чудакова

и соответственно явлению богов предшествует «находка»: «замороженная человеческая фигура» «в обледеневшем погребе» («Клоп») и «кошмарная находка в подземелье» («Роковые яйца»). Клоп на теле Скрипкина и «Морозный бог на машине», имели, видимо, одно место происхождения.

Отыскать его помогает уже не «драма-мистерия», а новый синтетический жанр «лиро-эпос», активно заявивший о себе после Октября. Поэтому отвлекусь на некоторое время от сравнения произведений В.Э. Мейерхольда, В.В. Маяковского и М.А. Булгакова и взгляну на один очень известный и очень необычный в культурном плане текст. Автором его является поэт из ближайшего окружения В.В. Маяковского, В.Э. Мейерхольда и М.А. Булгакова – О.Э. Мандельштам, отдавший большую художественную дань мистерии в первые два периода своего творчества. Обнародование места нахождения этого подземелья в 1930-е гг. эпическими средствами стоило ему жизни. СобираТЕЛЬНЫЙ, хрестоматийный документ эпохи – стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933) – объединил, по моему мнению, и адского Шута А.А. Блока, и «упавшего» «Морозного бога на машине» М.А. Булгакова, и провалившегося в погреб «клопа» Маяковского–Мейерхольда, и... нартовского кузнеца-демиурга, спустившегося с гор:

«Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,

А где хватит на полразговорца,  
Там припомнят кремлевского горца.

Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
А слова, как пудовые гири, верны,

Тараканьи смеются усища,  
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей,

Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет,

Как подковы, кует за указом указ –  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.

Что ни казнь у него, то малина,  
И широкая грудь осетина» [14].

А.А. Блок, М.А. Булгаков, В.Э. Мейерхольд и В.В. Маяковский говорили на народном символическом языке, – языке русских скоморохов, «дедов-зазывал» площадных балаганов, офеней, клоунов, и, в отличие от О.Э. Мандельштама, по театральной традиции «надевали маски» или артистически «делали позу». Последний выступил политически открыто и сатирически неожиданно: пробив балаганом «брешь в мертвой материи», «победы над смертью» не представил, – казнь и «трансценс», «положительное утверждение личности» обратил в воровскую «малину», а сам демиург сошел за «осетина» – самого древнего национального представителя эпического кавказского племени нартов. В стихотворении возобладали не условности символистской драмы-мистерии, персонажи которой в прототипическом узнавании не нуждаются, а компоненты «лиро-эпоса», народной драмы на фольклорно-архаический сюжет литературы народов СССР. Этот смелый, мужественный гражданский акт и тайный художественный прием позволил О.Э. Мандельштаму, на мой взгляд, встать рядом со своими гениальными современниками.

Но вернемся к театральным играм с повестью М.А. Булгакова. Текст 6 редуцированной главы «Роковых яиц» и всей повести в целом также имеет признаки маркированности во второй пьесе Мейерхольда–Маяковского – «Бани. Драмы в шести действиях с цирком и фейерверком». Мечта помощника Чудакова Велосипедкина построить с помощью «машины времени» «станцию» для «куриных инкубаторов», где из «сереньких цыплят» он «будет возвращать полупудовую курицу», восходит к разведению в «камерах» змей и страусов, триумф режиссерско-драматургического дуэта 1929–1930 гг. оборачивается смертью первого и двойной трансверсией театральной деятельности второго: «Театр покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 г. при постановке <...>, когда обрушились трапедии <...>, выбросил движущуюся разных цветов электрическую вывеску, возвещавшую пьесу писателя Эрндорга «Курийдох» в постановке ученика В.Э. Мейерхольда, заслуженного режиссера республики Кухтермана» [4, с. 337].

Появление у «распределителя кредитов» Победоносикова на «нижней площадке» верхнего этажа «фейерверочного огня» и «светящейся женщины со свитком в светящихся буквах» очень напоминает фразу: «над десятым надстроенным на него этажом, прыгала электрическая разноцветная женщина, выбрасывая по буквам разноцветные слова: «Рабочий кредит» [4, с. 336]. И, наконец, появление в «Бане. Дrame с цирком и фейерверком» из «невидимой машины» «времени» Фосфорической женщины ассоциируется с заключительными словами редуцированной главы повести: «...пронзительно кричали клоуны... белая лошадь выносила на себе чудной красоты женщину, на стройных ногах, в... трико».

В каждой из пьес Мейерхольда–Маяковского есть и прямая отсылка к автору «Роковых яиц» на буффонном языке. В 6 главе «Клопа» фамилия Булгакова неожиданно всплывает в свете ключевого слова «буза» (показная ссора, драка клоунской пары в цирке, шуточная потасовка), – и она же стоит в одном ассоциативном ряду главной темы сатириков «бюрократизм» и художественных средств ее выражения:

«З о я Б е р е з к и н а: Товарищ! Товарищ профессор, прошу вас, не делайте этого эксперимента. Товарищ профессор, опять пойдет буза...

П р о ф е с с о р: Товарищ Березкина, вы стали жить воспоминаниями и заговорили непонятным языком. Сплошной словарь умерших слов. Что такое «буза»? (*Ищет в словаре.*) Буза... Буза... Буза... Бюрократизм, богоискательство, бублики, богема, Булгаков... Буза – это род деятельности людей, которые мешали всякому роду деятельности...» [12, с. 250].

В 3 главе «Бани» реминисценция «Дядя Турбина» работает в тексте схожим образом: воссоздает устраиваемую клоунами словесную перепалку:

«П о б е д о н о с и к о в: ...будоражите, что ли, ответственных работников. Это не для масс, и рабочие и крестьяне этого не поймут, и хорошо, что не поймут, и объяснять им этого не надо. Что вы из нас каких-то действующих лиц делаете? Мы хотим быть бездейственными... как они называются? – зрителями. Не-еет! В следующий раз я пойду в другой театр!

И в а н И в а н о в и ч: Да, да, да! Вы видали «Вишневую квадратуру»? А я был на «Дяде Турбиных». Удивительно интересно!» [12, с. 317].

Реплика Ивана Ивановича здесь не только «шутливая контаминация названий спектаклей... «Вишневый сад» и «Дядя Ваня» А.П. Чехова, «Квадратура круга» В.П. Катаева, «Дни Турбиных» М.А. Булгакова» [10, с. 541], – но и язык арго, буффонный каламбур, цирковая инвектива.

Прием 2. Фольклорный прием устойчивых сочетаний. В русском фольклоре слово «лютый» – практически исключение из правил, и, как всякое исключение, нарушает принцип однозначности. Если «красной» всегда называлась девица, «алой» зорька, «ясным» месяц, «острой» сабля, «добрым» молодец, то «лютым» мог быть как «волк (зверь)», так и «мороз». Значение слова «лютый», таким образом, приобретает взаимозаменяемую функцию и может вполне мимикрировать в значение «Волчий бог на машине». Указывает на него и столкновение / вмешивание времен года в повести, объясняющееся состоянием «остервеневшей» Москвы.

Прием 3. Фольклорно-скомороший прием. Если 19 августа в 12 главе, когда приезжает «Морозный бог на машине», отмечаем в народном календаре как приход Яблочного Спаса, то 11 глава, рисующая разгул волчьей стаи в ночном городе, когда ночью «волки пасутся» и отворяют нечистым духам люки ада, приходится в народном календаре на «святки», когда, подстрекаемые скоморохами, «навечери Рождества Христова и Васильева дни и Богоявления Господня клички бесовские кличут и коледу, и таусен, и плугу» [15, с. 176]. Человек советской формации, отпавший от многовековой народно-крестьянской мудрости – фольклора – ни устойчивых сочетаний русского языка, их переходящих смыслов, ни «народного двоеверия», поддерживающегося игрой скоморохов на улицах и площадях дореволюционного города, безусловно, в тексте не видел, и этим вполне может объясняться триумфальное шествие «Роковых яиц» в СССР в 1920 гг. Повествовательный оборот в 12 главе «мороз спас» 19 августа (в Яблочный Спас) и мифический «выпас» волков, вызовы скоморохами «беса» «плуги» с «навечери» крещенского Спаса (19 января уже по новому, советскому

стилю) – партийным руководством, критикой и новыми пролетарскими массами не идентифицировались.

Очень интересными в этом отношении представляются наблюдения Е.А. Яблокова, подробно проанализировавшего «волчьи» мотивы в произведениях писателя. М.А. Булгаков, отмечал исследователь, в письме к Сталину 30 мая 1931 г. с волком сравнивал себя, а в пьесе «Батум» (1939) (ставшей роковой в их личных отношениях) под волком, способном к «оборотничеству» и мимикрии, вывел самого вождя [9, с. 76]. Поэтому не будет преувеличением сказать, что постсимболистский дискурс «Роковых яиц» смог закодировать реального «врага» народа, оборотня, объявившего «врагами народа» других. Призрачный и туманный «Иисус Христос», единожды возникнувший в видении мистагога А.А. Блока, перед входом в театр футуристов получал конкретное воплощение его «второго пришествия» у прозаика-мистификатора в «Роковых яйцах».

Редуцирование 11 главы, приводимое выше, помогает увидеть не только календарное время «древнего ужаса», но и воссоздать реальную историческую опасность «неожиданных нападений» волчьих стай. Именно в годы народных бедствий, эпидемий и войн волки забредали в деревни и города. Участь «остервеневшей Москвы» в старину, «запирающей» «все окна, все двери» [4, с. 377] от ночного выпаса волков на период сильных морозов или снегопадов, повторяли в XX в. другие русские города в периоды революций, Гражданской и даже Великой Отечественной войн.

Из мистерии-фантазмагии и забористой буффонады 11 главу повести можно перевести и в такой экзерсис: гротеск с элементами улично-заборного озорства и карикатуры. В данном случае приведем исконный текст полностью, – он небольшой по объему и более наглядно показывает булгаковский метод шифровки:

«**громadne** грузовики (читай: **псы**. – *В. К.*), **колыша** и **бренча** цепями, доверху нагруженные ящиками (читай: **будками**), поверх которых **сидели** армейцы в **острокoneчных** шлемах (читай: **намордниках**), **ощетинившиеся** во все стороны штыками (читай: **клыками**), увозили запасы золотых монет из подвалов народного комиссариата финансов и **громadne** ящики (читай: **ворота**. –

*В. К.*) с надписью: «Осторожно. Третьяковская галерея» (читай: «**Осторожно. Злая собака**»). Машины (читай: **псы**) **рyвкали** и **бегали** по всей Москве (выделено мной. – *В. К.*)»

или

«громadne (псы), колыша и бренча цепями... (буд)ками, ...сидели... в острокoneчных (намордниках), ошетинившиеся во все стороны (клыками)... громadne (ворота) с надписью: («Осторожно. Злая собака»)... (псы) рyвкали и бегали по всей Москве» [4, с. 372].

В таком реконструированном виде советская действительность может восприниматься как панорама известного своими башенками ворот и злыми собаками купеческого Замоскворечья. На Замоскворечье указывает и Третьяковская галерея, своеобразно отмеченная в тексте. Она была открыта там в границах 1867 г. [16]. Если это действительно так, то мифической собакой в историко-политических координатах могло стать, пожалуй, самое зловещее лицо из сталинского окружения – Розалия Самойловна Землячка (1876–1947) по партийной кличке Демон. Получившая самую печальную известность в Крыму после освобождения его от войск Врангеля, она вновь прославилась своей жестокостью и злобой на посту секретаря Замоскворецкого райкома партии в Москве. Раскупечивание центрального московского района произошло в предельно сжатые сроки: 1922–1923 гг. «Вождь народов» ее «подвигов» не забыл. Все его годы пребывания у власти она занимала самые высокие правительственные посты, а для писателя оставалась реальной землячкой – выходцем с города Киева.

Как бы то ни было в реальности, но главной составляющей булгаковского текста стал площадной народный балаган, принявший форму цирка. Злостная сатира на советский строй, скрытая карикатура на «великие переломы» внутренней и внешней политики, пародия на марксистов-реформаторов, дураков-материалистов и одурачиваемые ими массы, – все впитал булгаковский буфф в 6 главе «Роковых яиц». Балаганно-цирковые бесы, актеры-дураки, арлекины, кривляясь, «грохоча», «дробясь и искрясь», «выносили» стране потешные видения статуарной формы: в 6 главе «чудной красоты женщину, на стройных ногах, в... трико» и на «лошади», в 12 главе – «Морозного бога на машине».

В период дебютирования в мистериальном театре, «драме теургов», как его принято называть, близкий по духу М.А. Булгакову А.А. Блок так наставлял в 1906 г. постановщика драмы «Балаганчик» В.Э. Мейерхольда: «...всякий балаган, в т. ч. и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь, в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто предаёт себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен «пробить час мистерии»: материя одурочена, обессилена и покорена; в этом смысле я «принимаю мир» – весь мир, с его тупостью, косностью, мертвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить ее» [7, т. 8, с. 169-170]. Думается, эти слова А.А. Блока «архист и новатор» М.А. Булгаков знал.

Известные произведения А.А. Блока, поэты и драматурга, призывающего изучать «эпоху» в «окультизме ключе», дополняют другие оккультные откровения, встречающиеся в тексте «Роковых яиц». В теургический сценарий Серебряного века подставлена писателем деревня Концовка, экзерсисно драматизирующая апокалиптические чаяния символистов. Пародируется в повести также центральная символистская идея, провозглашающая культ священного распятия. Теоретик мистерии А. Белый, призывающий, по Ф. Ницше, «идти на распятие» [17, с. 191], или писательское окружение «голгофских христиан» (Д.В. Философов, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Н.А. Клюев, И.А. Бунин), поддерживающее тезис о «постоянной Голгофе, – великом распятии каждого» [18–20], или ранние «радельные» опыты «главных лиц и исполнителей» Серебряного века – «Вяч. Иванова, Бердяева, Ремизова, Венгерова, Минского (все с женами), Розанова с падчерицей, Марии Добролюбовой, Сологуба...» [21], – все отражается в кривом зеркале булгаковского искусства. Христианско-окультистскому распятию М.А. Булгаков придает пародийно-фарсовый характер. В художественном обрамлении повести высокий жертвенный акт превращается в зоомистирию. В начале опытов профессор безнаказанно распянет безвинных лягушек: «Там, на стеклянном столе, полузадушенная и обмершая от

страха и боли лягушка была распята на пробковом штативе» [4, с. 309]. В окончании происходит обратное: мучитель получает театрально-шутовское, полубалаганное-полуцирковое возмездие на рахитических ногах. «Низкий человек на обезьяньих кривых ногах» «опережает» рвущиеся толпы и раскраивает голову творцу нового исторического эона В.И. Персикову, «распростершему руки как распятый» [4, с. 376-377].

В теургическом плане повесть может называть одного из оккультно-литературных прототипов Александра Семеновича Рокка – Александра Рокоткова (псевдоним писателя-декадента и хозяина кафе «Музыкальная табакерка» К.Е. Короткова), шаржированно обставленного еще в первой части «сатирической трилогии» – повести «Дьяволиада» [22, с. 11-29]. Многие произведения этого литератора к настоящему времени не сохранились, хотя до 2010-х гг. значились в электронном каталоге книжных фондов Российской национальной библиотеки: Рокотков Александр. Божественная трилогия: Христос перед судом Пилата. Сон Пилата. Пилат изгнанником и поцелуй Атласа. М.: Типография товарищества И.М. Машистова, 1907. 48 с.; Рокотков Александр. Вампир и гении времен: Дон-Жуан. Гаррик. Аполлон и Прометей. Полет мятежного сатира. М.: Типография товарищества И.М. Машистова, 1905. 112 с.; Рокотков Александр. Космическая эпопея: Песнь о Небе, Хаосе и Пане великом. М.: Типография товарищества И.М. Машистова, 1905. 46 с. Хочется надеяться, что сочинения А. Рокоткова найдутся и внесут источниковедческие коррективы как в «Роковые яйца», так и в другие произведения М.А. Булгакова.

К таинственному представителю эпохи Александру Рокоткову восходят не только имя и фамилия флейтиста Александра Семеновича Рокка. В «Роковых яйцах» М.А. Булгаков вскользь намекнул и на местоположение литературного кафе Рокоткова – «фойе уютного кинематографа «Волшебные грезы» в городе Екатеринославле», где играл на флейте до революции Рокк. Безусловно, не в городе Екатеринославле он играл – под «уютным кинематографом» могут пониматься сразу три кинотеатра в Москве: как кинотеатр «Большая Дмитровка» (о котором я писал выше в связи с выступлениями

В.Я. Парнаха) и кинотеатр с таким же названием «Волшебные грезы» на Чистых Прудах (с 1930 г. кинотеатр «Аврора»), так и дореволюционный кинотеатр «Мефистофель» в бывшем доме Анненковых, где Александр Рокотков основал эпатажное и скандальное кафе [20, с. 22-23]. Оно стало последним приютом / «привалом комедиантов»: грустная интимно-камерная драма – символистская «драма-мистерия» умирала и попытки ее реанимировать к успеху не приводили, на смену ей шел веселый театр новых пролетарских масс: цирка, революционного гротеска, пантомимы и джаза.

«Роковые яйца» сбалансировали между двух этих полярностей модернистского театра. Не уступая по форме и технике футуристам, по содержанию они следовали символистскому миропониманию и мироощущению. Мифологическая насыщенность, глубина исторических и политических перспектив, фольклоризм и символизм продолжили символистскую драматургическую традицию.

Богатый культурный контекст, религиозное пространство, в котором купалась теургическая фантазия «Роковых яиц», в 1930-е гг. повлияют на фантазию булгаковского «закатного романа» «Мастер и Маргарита». Повесть зажжет театральную рампу последней «мистерии-буфф» – «Евангелия от дьявола» и озорной смехопанорамы «московских глав».

#### Список литературы

1. *Иванов Вяч.И.* О границах искусства // Иванов Вяч.И. Борозды и межи. М., 2007.
2. *Иванов Вячеслав.* Борозды и межи: опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 119-144.
3. *Грачева А.М.* О невоплощенном драматургическом замысле А. Ремизова и А. Блока «Соломон и Китоврас» // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998.
4. *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 10 т. М., 1995. Т. 2.
5. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Парнах,\\_Валентин\\_Яковлевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Парнах,_Валентин_Яковлевич) (дата обращения: 12.01.2016).
6. *Приходько И.С.* Мифопоэтика А. Блока. Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам: монография. Владимир, 1994.
7. *Блок А.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Москва; Ленинград, 1960.

8. *Блок А.А.* Собрание сочинений: в 6 т. М., 1980. Т. 2.
9. *Яблоков Е.А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.
10. Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: Диалог сатириков / сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. М., 1994.
11. *Соколов Б.В.* Булгаков. Энциклопедия. М., 2005.
12. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 11. Киносценарии и пьесы 1926–1930. М., 1958.
13. *Угрюмов А.И., Коровин В.П.* На льдине к Северному полюсу. История полярных дрейфующих станций. СПб., 2004.
14. *Мандельштам О.Э.* Шум времени: Стихи, проза. Иркутск, 1991. С. 183-184.
15. *Белкин А.А.* Русские скоморохи. М., 1975.
16. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Государственная\\_Третьяковская\\_галерея](https://ru.wikipedia.org/wiki/Государственная_Третьяковская_галерея) (дата обращения: 12.01.2016).
17. *Белый А.* Фридрих Ницше // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994.
18. Письма Н.А. Клюева к А. Блоку. Вступит. ст., публ. и коммент. К.М. Азадовского // Александр Блок. Новые материалы и исследования (Литературное наследство. Т. 92: В пяти книгах. Кн. четвертая). М., 1980. С. 445-450.
19. *Пришвин М.М.* Собрание сочинений: в 8 т. М., 1982. Т. 1.
20. *Езеров А.* Христианский коммунизм епископа Михаила (Семенова). URL: <http://starover.ucoz.ru/publ/2-1-0-26> (дата обращения: 12.01.2016).
21. *Эткинд А.* ХЛЫСТ (Секты, литература и революция). М., 1998. С. 8-10.
22. *Колчанов В.В.* Поэтика мистерии в творчестве М.А. Булгакова. Тамбов, 2013. С. 11-29.

#### References

1. *Ivanov Vyach.I.* O granitsakh iskusstva. Ivanov Vyach.I. *Borozdy i mezhi*. Moscow, 2007. (In Russian).
2. *Ivanov Vyacheslav.* *Borozdy i mezhi: opyty esticheskie i kriticheskie*. Moscow, 1916, pp. 119-144. (In Russian).
3. *Gracheva A.M.* O nevoplashchennom dramaturgicheskom zamysle A. Remizova i A. Bloka "Solomon i Kitovras". *Aleksandr Blok. Issledovaniya i materialy*. St. Petersburg, 1998. (In Russian).
4. *Bulgakov M.A.* *Sobranie sochineniy: v 10 t.* Moscow, 1995, vol. 2. (In Russian).
5. Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Parnakh,\\_Valentin\\_Yakovlevich](https://ru.wikipedia.org/wiki/Parnakh,_Valentin_Yakovlevich) (accessed 12.01.2016).

6. Prikhod'ko I.S. *Mifopoetika A. Bloka. Istoriko-kul'turnyy i mifologicheskyy kommentariy k dramam i poemam*. Vladimir, 1994. (In Russian).
7. Blok A.A. *Sobranie sochineniy: v 8 t.* Moscow, Leningrad, 1960. (In Russian).
8. Blok A.A. *Sobranie sochineniy: v 6 t.* Moscow, 1980, vol. 2. (In Russian).
9. Yablokov E.A. *Motivy prozy Mikhaila Bulgakova*. Moscow, 1997. (In Russian).
10. Yablokova E.A. *Mikhail Bulgakov, Vladimir Mayakovskiy: Dialog satirikov*. Moscow, 1994. (In Russian).
11. Sokolov B.V. *Bulgakov. Entsiklopediya*. Moscow, 2005. (In Russian).
12. Mayakovskiy V.V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t. T. 11. Kinostsenarii i p'esy 1926–1930*. Moscow, 1958. (In Russian).
13. Ugryumov A.I., Korovin V.P. *Na l'dine k Severnomu polyusu. Istoriya polyarnykh dreyfuyushchikh stantsiy*. St. Petersburg, 2004.
14. Mandel'shtam O.E. *Shum vremeni: Stikhi, proza*. Irkutsk, 1991, pp. 183-184. (In Russian).
15. Belkin A.A. *Russkie skomorokhi*. Moscow, 1975.
16. Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Gosudarstvennaya\\_Tret'yakovskaya\\_galereya](https://ru.wikipedia.org/wiki/Gosudarstvennaya_Tret'yakovskaya_galereya) (accessed 12.01.2016).
17. Belyy A. Fridrikh Nitsche. Belyy Andrey. *Simvolizm kak miroponimanie*. Moscow, 1994. (In Russian).
18. Pis'ma N.A. Klyueva k A. Bloku. Vstupit. st., publ. i komment. K.M. Azadovskogo. Aleksandr Blok. *Novye materialy i issledovaniya (Literaturnoe nasledstvo. T. 92: V pyati knigakh. Kn. chetvertaya)*. Moscow, 1980, pp. 445-450. (In Russian).
19. Prishvin M.M. *Sobranie sochineniy: v 8 t.* Moscow, 1982, vol. 1. (In Russian).
20. Ezerov A. *Khristianskiy kommunizm episkopa Mikhaila (Semenova)*. Available at: <http://starover.ucoz.ru/publ/2-1-0-26> (accessed 12.01.2016).
21. Etkind A. *KhLYST (Sekty, literatura i revolyutsiya)*. Moscow, 1998, pp. 8-10. (In Russian).
22. Kolchanov V.V. *Poetika misterii v tvorchestve M.A. Bulgakova*. Tambov, 2013, pp. 11-29. (In Russian).

Поступила в редакцию 15.03.2016 г.  
Received 15 March 2016

UDC 82-1/-9

MIRACLE-PLAY AND COMIC PLAY: NOVELLA BY M.A. BULGAKOV "THE FATAL EGGS" FROM THE POINT OF THEATRE MODERNIST GENRES OF THE FIRST THIRD OF XX CENTURY

Vladimir Viktorovich KOLCHANOV, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, Candidate of Philology, Associate Professor of Russian Philology and Journalism Department, e-mail: Vla-Kolchanov@yandex.ru

The poetic manner of satire novella by M.A. Bulgakov "The Fatal Eggs" is analyzed. The necessity of such analysis is caused by difficulty and richness of the text, its coding and not full cognition of its theatre basis in science, synthetic links with modern drama. The writer who was "archaist and innovative man" and connected his life with theatre every text without stage and play could not exist. The attempt to consider prose work within a framework of theatre modernist genres – symbolic "drama-miracle-play" and futuristic "comic play" is made. The parallels between the creative work of A.A. Blok, V.E. Meyerhold, V.V. Mayakovsky are drawn. The avant-garde representatives and their works are named, the generalizing cathedral-drama origin in their heritage theurgy is considered. The attention is paid to specifics of Bulgakov allusion, at satire exercise devices and caricature fluent coding and mixture of times, use of long-standing phrases in Russian and also support by merry-andrew / play actors in Ancient Rus of black faith – "peoples dual faith". Complex method of research is caused by it. It includes historic-cultural, myth-poetic, textological and biographic approaches. Their use helps to include the novella by M.A. Bulgakov in literary process in new way, trace the way of "drama miracle-play" degeneration into miracle-play comic play" taking into consideration social problems and reformations in Russian in the first third of XX century.

*Key words:* miracle-play; comic play; theurgy; futurism; M.A. Bulgakov; A.A. Blok; V.E. Meyerhold; V.V. Mayakovsky.