

Евгений А. Яблоков
Независимый исследователь
ejablokov@mail.ru

Evgeny A. Yablokov
Independent Researcher
ejablokov@mail.ru

КТО ХОЛОДЕН, ТОТ И ГОРЯЧ
(ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО
В 1920-Х ГГ. И *БЕГ* М. А. БУЛГАКОВА)

WHO IS COLD IS HOT
(THEATRICAL STAGES OF ALEXANDER OSTROVSKY'S
PLAYS IN THE 1920s AND MIKHAIL BULGAKOV'S
THE FLIGHT)

В статье речь идет о пьесах А. Островского, работа над постановкой которых шла во МХАТе в середине 1920-х гг. — в период, когда начиналось сотрудничество М. Булгакова с этим театром. Анализ показывает, что пьесы Островского оказали творческое воздействие на Булгакова. В частности, реминисценции на них присутствуют в булгаковской пьесе *Рыцарь Серафимы*, которая создавалась в 1926–1928 гг. и в итоге получила название *Бег*. Вопрос о перекличках *Бега* с произведениями Островского до настоящего времени не рассматривался исследователями.

Ключевые слова: интертекст, реминисценции, подтекст, М. Булгаков, А. Островский, МХАТ.

The article deals with the Alexander Ostrovsky's plays, which were staged at the Moscow Art Theater in the mid-1920s, when Mikhail Bulgakov's cooperation with this theater began. The analysis shows that Ostrovsky's plays had a creative impact on Bulgakov. The reminiscences of Ostrovsky's plays are present in particular in Bulgakov's play *The Knight of the Seraphima*, which was created in 1926–1928 and eventually received the name *The Flight*. The question on the echoes of it with the of Ostrovsky's works has not been considered by researchers so far.

Key words: intertext, reminiscences, subtext, Mikhail Bulgakov, Alexander Ostrovsky, The Moscow Art Theatre.

Тема «Булгаков и Островский» почти не затрагивалась исследователями. Между тем анализ показывает, что в булгаковских текстах немало реминисценций и цитат из произведений классика, который в 1920-х гг. в театральной жизни Советской России занимал особое место. Островский был выдвинут в качестве одного из «официальных» ориентиров государственной культурной политики. 13 апреля 1923 г. исполнилось 100 лет со дня рождения драматурга; в юбилейной статье нарком А. В. Луначарский не только подчеркнул его исключительное значение в истории отечественного театра («Островский, конечно, — почти *вся* русская драматургия» (Луначарский 1963: 202)), но и провозгласил лозунг «Назад к Островскому!», противопоставив «бытовой» (разумеется, не в примитивно-натуралистическом смысле) театр — театру условному, подчеркнуто «театральному»:

...Его [Островского] главное поучение в эти дни таково: возвращайтесь к театру бытовому и этическому и, вместе с тем, насквозь и целиком художественному, то есть действительно способному мощно двигать человеческие чувства и человеческую волю (Луначарский 1963: 210).

Вхождение Булгакова в театральную жизнь (вернее, второй этап общения к ней — если учесть драматургические опыты владикавказского периода) происходило тогда, когда театральные режиссеры стали «отвечать» на призыв наркома. Контакты с МХАТом начались вскоре после того, как труппа театра во главе с К. С. Станиславским летом 1924 г. вернулась из длительных заграничных гастролей. Ввиду почти двухлетнего отсутствия на родине мхатовцы «пропустили» юбилей Островского. Теперь Станиславский наметил в качестве одной из первоочередных задач завершение постановки комедии *Горячее сердце* (1868 г.). Работа над спектаклем шла во 2-й студии, которая в 1924 г. влилась в основной состав театра — ее участники стали «вторым поколением» МХАТа. Премьера «Горячего сердца» состоялась 23 января 1926 г.; спектакль имел большой успех, тот же Луначарский назвал его «триумфом Первого МХАТа» (Луначарский 1964: 310). Именно в пору работы над «Горячим сердцем» начались и укреплялись контакты Булгакова с этим театром. Написанная в августе 1925 г. пьеса *Белая гвардия* (позже ставшая *Днями Турбиных*) какое-то время репетировалась параллельно с пьесой Островского, причем в обоих случаях режиссером являлся И. Я. Судаков (в постановке «Горячего сердца» участвовал также М. М. Тарханов, а консультировал ее сам Станиславский¹). Некоторые актеры были задействованы в двух спектаклях: например, Н. П. Хмельов играл в «Днях Турбиных» Алексея, а в «Горячем сердце» — Силана.

¹ Отметим суждение О. С. Бокшанской (будущей свояченицы Булгакова), секретаря В. И. Немировича-Данченко — в адресованном ему письме 21 января 1927 г. она замечает: «...есть в Судакове все-таки нотка очень большого самомнения. И то, что не ему одному приписывается “Горячее сердце”, и даже поговаривают, что там все сделал К. С. (Станиславский. — Е. Я.), его точит. Во всяком случае, из молодых это самый многообещающий режиссер» (Бокшанская 2005: 562).

Спустя 10 лет «сосуществование» этих пьес отразится в романе *Записки покойника* (1937 г.), посвященном начальному периоду «вхождения» автора в театр. Традиционно считается, что здесь изображен МХАТ; однако обратим внимание, что Независимый театр, куда попадает Максудов, представлен «под знаком» Островского и в этом смысле больше похож на Малый театр (издавна именовавшийся «Домом Островского») — одно из своеобразных проявлений авторской иронии. Например, Бомбардов так характеризует репертуар Независимого театра: «...у нас, знаете ли, все больше насчет Островского, купцы там...» (5: 399²). В доме Ивана Васильевича находится «черный бюст Островского» (5: 445) — эпитет бурлескно соотносит классика с пушкинским «черным человеком» (Пушкин 1995: 131) (кстати, осенью 1925 г. была написана одноименная поэма С. А. Есенина (Есенин 1998: 188)), намекая на функцию Островского как «антидвойника» Максудова и к тому же перекликаясь с заглавием пьесы последнего — *Черный снег*. Характерно, что, уходя от Ивана Васильевича после чтения пьесы, Максудов, потерпевший фиаско, «с озлоблением глянул на черного Островского» (5: 459), словно тот ответствен за произошедшее. Такой же «черный Островский» (5: 469) стоит в дирекции Независимого театра, куда Максудов приходит на «совещание Ивана Васильевича со старейшинами» (5: 477), — давно умерший драматург как бы принимает в нем участие в качестве «живого покойника» (в этом смысле «Островский» тоже подобен главному герою — ср. заглавие романа). Между прочим, про одну из участниц совещания, Маргариту Петровну Таврическую, Бомбардов рассказывает, что она в свое время получила одобрение Островского, который, поглядев на ее игру во время дебюта, сказал: «Очень хорошо» (5: 477). Показательно также, что в списке новых постановок Независимого театра непосредственно перед «Черным снегом» значится «Не от мира сего» (5: 408) — это последняя пьеса (1884 г.) Островского (во МХАТе не ставилась), название которой подкрепляет «потустороннюю» семантику заглавия «Записки покойника» и соответствующие коннотации героя романа. Вторая часть начинается с описания репетиции максудовской пьесы, когда на сцене стоит «какая-то стенка» с надписью на обороте «Волки и овцы — 2» (5: 500) — фрагмент декорации спектакля по пьесе (1875 г.) Островского (она, кстати, тоже не ставилась во МХАТе, но в сезоне 1925–1926 г. шла в Малом театре). И именно с этим классиком соотносит себя Максудов, раздраженный «вторжениями» Ивана Васильевича (и якобы повинующегося ему Фомы Стрижа) в сюжет *Черного снега*: «— Небось у Островского не вписывал бы дуэлей, — ворчал я <...> И чувство мелкой зависти к Островскому терзало драматурга» (5: 526). Таким образом, можно сделать предварительный вывод, что, судя по подтексту *Записок покойника*, значение Островского в судьбе Максудова куда существеннее, чем кажется на первый взгляд.

² Булгаковские тексты цитируются по: (Булгаков 2007–2011), с указанием тома и страницы. Курсив в цитатах — наш.

Вступая в отношения с МХАТом, когда там готовился спектакль «Горячее сердце» (о чем, думается, было известно еще до состоявшейся 4 апреля 1925 г. встречи с Б. И. Вершиловым, предложившим инсценировать *Белую гвардию*), Булгаков в феврале — марте 1925 г. написал повесть под каламбурно созвучным заглавием *Собачье сердце*. Более того — через некоторое время возникла перспектива появления одноименной пьесы (конечно, комедии): примерно через полтора месяца после премьеры «Горячего сердца», 2 марта 1926 г. МХАТ заключил с Булгаковым договор на инсценировку *Собачьего сердца*. Несмотря на неудачу с публикацией повести в 1925 г. (см.: Чудакова 1988: 326), театр, видимо, надеялся, что в сценическом виде она будет пропущена цензурой. Если бы надежды оправдались, на афишах МХАТа могли появиться два комично перекликающихся названия. Однако в 1926 г. начались репрессии против сменовеховцев, и в рамках этой кампании 7 мая на квартире Булгакова (между прочим, относившегося к сменовеховству с презрением) был произведен обыск, при котором, в частности, изъяты два машинописных экземпляра *Собачьего сердца* (см.: Белозерская 1990: 106–107). В том же 1926 году Булгаков начал работу над новой пьесой — видимо, намереваясь предложить ее взамен *Собачьего сердца*. 19 апреля 1927 г. прошлогодний договор с МХАТом об инсценировке был расторгнут и переоформлен на пьесу *Рыцарь Серафимы (Изгой)*, которую автор обещал сдать до 20 августа 1927 г. (см.: Чудакова 1988: 331, 358); в итоге она получила заглавие *Бег* и была завершена весной 1928-го.

* * *

Обращает на себя внимание фамилия *Хлудов*, которую автор дал главному герою *Бега*. В современной Булгакову России, в частности в Москве, она была широко известна, даже знаменита. Хлудовы — одна из богатейших купеческих династий, в ней было немало благотворителей, меценатов и коллекционеров. Разумеется, в 1920-х гг. богатство осталось в прошлом, но «буржуазная» фамилия не забылась, и ее актуализация в *Беге* выглядит демонстративным жестом. При этом купцы Хлудовы не имели отношения к военному делу (за исключением самого эксцентричного из членов семьи — Михаила Алексеевича, о котором скажем ниже³), и у героя *Бега* нет явных черт, позволяющих соотнести его с кем-либо из реальных Хлудовых — кроме разве что психической «девиантности», отличавшей нескольких представителей рода, а кое для кого послужившей причиной смерти. Булгаков реализовал эту аллюзию через этимологию фамилии: диал. «хлуда» — *болезнь* (Даль 1909: 1193); показательное первое описание Хлудова:

³ Кстати, в период, когда писался *Бег*, Булгаков жил на Девичьем поле, в доме 35-а по Большой Пироговской улице. В пяти минутах ходьбы от него (Б. Пироговская, д. 19) находится детская больница (сейчас Клиника детских болезней ММА им. И. М. Сеченова), которая в булгаковские времена называлась *Хлудовской*, поскольку была открыта (1891 г.) вдовой М. А. Хлудова — он завещал построить больницу в память о погибшем сыне.

«Он болен чем-то, этот человек, *весь болен*, с ног до головы. <...> Он возбуждает страх» (4: 301). Главным симптомом болезни станут «явления» мертвого Крапилина, которые в итоге обусловят нравственную эволюцию Хлудова.

Однако это не единственная линия этимологизации фамилии в пьесе. Первая кризисная ситуация, с которой сталкивается Хлудов, — «зверский <...> мороз» (4: 300), воспринятый героем как враждебный «выпад» со стороны небес: «Сиваш, Сиваш заморозил господь бог. <...> Фрунзе по Сивашу как по паркету прошел! Видно, бог от нас отступился. Георгий-то Победоносец смеется!» (4: 310). В данном случае Булгаков прибегает к *ложной этимологизации*, соотнося фамилию «Хлудов» со словом «холод», на которое она похожа фонетически, но которому семантически не родственна. Заметим, что «первенство» в данном случае принадлежало М. Е. Салтыкову-Щедрину (кстати, в 1926 г. у него тоже был 100-летний юбилей) — именно он за 70 лет до *Бега* актуализировал *мнимую* внутреннюю форму фамилии «Хлудов». Поводом стал известный эпизод биографии Щедрина второй половины 1850-х гг., когда он служил рязанским вице-губернатором. Героями щедринского разоблачения стали владельцы Егорьевской бумажной фабрики братья Алексей (отец упомянутого Михаила), Герасим и Давид Хлудовы, которые по сговору с помещиками тайно переводили крепостных крестьян в категорию своих крепостных рабочих. В 1859 г. Щедрин написал об этом небольшую пьесу *Соглашение* (первоначально называлась *Съезд*) — ее сюжет составляют разговоры нескольких помещиков и чиновников о мошенничающем вместе с ними фабриканте (на сцене он не появляется) по фамилии *Прохладин* — имеется в виду «собираТЕЛЬный» Хлудов. Как видим, в этой придуманной Щедриным фамилии акцентирована «температурная» семантика. Ложная этимологизация основана на межъязыковой омонимии: русский корень *-хлуд-* осмыслен как старославянский *-хлад-*, с которым на самом деле не связан, хотя, например, в польском языке *chłód* означает «холод». Булгаков, создавая *Бег*, последовал за Щедриным (которого, кстати, называл своим учителем (8: 107; 423–425)), осмыслив фамилию «Хлудов» в «температурном» аспекте и сделав ее одним из элементов «метеорологического» дискурса пьесы.

Эти коннотации еще явственнее с учетом судьбы одной из представительниц династии, сестры М. А. Хлудова — Варвары Алексеевны. В 1869 г. она вышла замуж за Абрама Абрамовича *Морозова* и стала носить соответствующую фамилию. Эта «замена» дополнительно подчеркивает, что в *Беге* именно Хлудов является главным «адресатом» обрушившегося на Крым «зверского мороза», представляющего не просто погодным явлением, но своего рода *знамением*, пробуждающим совесть героя.

В. А. Морозова была известной меценаткой — издавала газету *Русские ведомости*, являлась хозяйкой литературного салона. После смерти А. А. Морозова (который скончался в 1882 г. в возрасте 42 лет — с 1877 г. страдал психическим заболеванием на почве прогрессивного паралича)

вдова в 1887 г. построила в его честь на Девичьем поле Морозовскую клинику душевных болезней — ныне часть Клиники психиатрии им. С. С. Корсакова, который был ее директором⁴. Сыновья В. А. Морозовой были известными коллекционерами. Средний, Иван Абрамович, в 1899 г. приобрел для своей коллекции дом 21 на Пречистенке (ныне Российская академия художеств), где жил до 1918 г., когда картинную галерею национализировали, а И. А. Морозов эмигрировал. Примечательно, что практически напротив нее находится дом 24, фигурирующий в повести *Собачьё сердце* как «калабуховский» (2: 169), — в нем была квартира дяди (брата матери) Булгакова, профессора Н. М. Покровского (да и сам автор повести в середине 1920-х гг. жил поблизости).

Старший сын В. А. Морозовой Михаил Абрамович также был знаменитым коллекционером живописи. После его ранней смерти (1903 г.) вдова Маргарита Кирилловна (урожд. Мамонтова) передала большую часть картин в Третьяковскую галерею, а вместо огромного дома 26 на Смоленском бульваре в 1910 г. купила дом 9 в Мертвом (ныне Пречистенский) переулке (в 1918 г. был национализирован; сейчас посольство Королевства Дании). Здесь в ее известнейшем салоне собирались многие деятели искусства и культуры Серебряного века. Субсидировавшая московское Религиозно-философское общество и издательство «Путь» М. К. Морозова — одна из значительных фигур в истории общественной жизни. Известна ее большая роль в жизни А. Белого. Юный адепт философии В. С. Соловьева, усмотрев в Морозовой воплощение Софии Премудрости, начиная с 1901 г. регулярно слал ей письма, причем несколько первых были подписаны «Ваш рыцарь» (см.: Белый 2006: 37, 40–1). Морозова стала прототипом Сказки (Белый 2014: 64) во 2-й, драматической симфонии (1902 г.) Белого. Спустя 20 лет ее «софийный» образ возникнет в поэме *Первое свидание* (1921 г.). Линия отношений, осмысленная как мистическая история служения рыцаря Прекрасной даме, примечательна в связи с «рыцарским» дискурсом в *Беге* — ср. первоначальное название *Рыцарь Серафимы* (существенно, что в 1920-х гг. Булгаков и Белый были знакомы, дарили друг другу книги и т. д.).

Известен отзыв М. К. Морозовой о предках и родственниках мужа: «Михаил Абрамович по складу своего характера и вкусам был похож на Хлудовых, семью своей матери. Хлудовы были известны в Москве как очень одаренные, умные, но экстравагантные люди, их можно было всегда опасаться, как людей, которые не владели своими страстями» (Морозова 1997: 199). Трудно сказать, имела ли она в виду только темперамент или наряду с ним подразумевала склонность к алкоголю (от которого ее муж Михаил Абрамович умер в 33 года, а его дядя Михаил Алексеевич Хлудов — в 42) и наследственные психические заболевания. С последней

⁴ В годы болезни А. А. Морозова Корсаков наблюдал его (пациент находился дома) и консультировал его жену.

проблемой Морозова столкнулась на собственном опыте: ее старший сын 25-летний Георгий (Юрий) в 1917 г. оказался в психиатрической клинике. Матери приходилось это скрывать — «она боялась, что люди отвернутся от Мики и Маруси (младшие дети. — *Е. Я.*), будут избегать общения с ними, зная, что их брат, отец, дед да и другие родственники страдали тяжелыми психическими расстройствами» (Хорватова 2004: 218). Речь идет о *фамильном* недуге — неудивительно, что автор *Бега* воспользовался фамилией Хлудовых для героя, который «весь болен».

После Октябрьского переворота Морозова отказалась эмигрировать и до самой смерти (1958 г.) жила в Москве и Подмосковье, влача едва ли не нищенское существование (см.: Думова 1997: 234–235). С 1918 г. она жила в подвале собственного дома 9 по Мертвому переулку⁵, от которого до булгаковского жилища в Чистом переулке, дом 9 (писатель и его жена называли эту квартиру «голубятней» (Белозерская 1990: 94)), расстояние не более 100 м. Важно, что в числе пречистенских знакомых Булгакова был сын Маргариты Кирилловны Михаил Михайлович — «Мика Морозов», запечатленный на портрете (1901 г.) В. А. Серовым, историк театра и переводчик. Характерно его полусутоливое высказывание, переданное мхатовской актрисой и режиссером С. В. Гиацинтовой:

Я так благодарен революции! Я ею спасен. Вы представляете меня миллионером? Да я бы спился давно и утонул в ванне с шампанским. Ведь все эти Хлыновы, Курослеповы из «Горячего сердца» — это ж мои родственники. О, их кровь во мне разыграла бы! А теперь я профессор, писатель — батюшки мои! Правда, пью водку, но не купаюсь же в ней (Гиацинтова 1985: 412).

Резонным кажется предположение, что Булгаков в 1920-х гг. мог общаться не только с «Микой», но и с его матерью; высказана даже версия, что М. К. Морозова послужила одним из прототипов заглавной героини *Мастера и Маргариты* — Булгакова «могла вдохновить судьба некоей Прекрасной Дамы по имени Маргарита, чья память тоже навсегда связана с <...> арбатско-пречистенскими местами» (Хорватова 2004: 274). Убедительных подтверждений этому нет, но примечательно, что в парадном зале особняка Морозовой в числе картин, которые она, передавая основную коллекцию в Третьяковскую галерею, оставила себе, висел сделанный М. А. Врубелем эскиз «Фауст и Маргарита в саду» (1896 г.).

В свете сказанного яснее причины, по которым автор *Бега* дал своему герою фамилию известного купеческого рода. Основными факторами стали, во-первых, «метеорологические» коннотации онима (тем более явственные при «сочетании» Хлудовых и Морозовых), во-вторых — связанная с Хлудовыми тема психической девиантности и душевной болезни.

⁵ Сперва в особняке разместился отдел Наркомпроса по делам музеев и охране памятников старины, которым ведала жена Троцкого Н. И. Седова; затем дом занимала дипломатическая миссия Норвегии.

Постановка *Горячего сердца*, конечно, могла актуализировать «хлудовскую» тему в творческом сознании Булгакова. М. М. Морозов называл эксцентричного персонажа пьесы Островского — Хлынова — своим родственником, и в этом нет ничего удивительного: прототипом был двоюродный дед «Мики», тот самый Михаил Алексеевич Хлудов, умерший от белой горячки (впрочем, есть версия, что его споила собственная жена, чтобы быстрее получить наследство). Именно М. А. Хлудову в немалой степени обязано семейство той своеобразной «славой», про которую говорится, например, в воспоминаниях предпринимателя Н. П. Варенцова:

Хлудовы в Москве пользовались популярностью, но нельзя сказать, чтобы солидное, почтенное купечество относилось к ним хорошо из-за их поведения и образа жизни. Слухи о безумных кутежах и других противоморальных поступках разносились по Москве и на стариков купцов наводили ужас. Мне известно, как один из почтенных старых купцов говорил своей вдовой невестке: «У тебя много дочерей, смотри, если будет сватать какой-нибудь Хлудов, упаси Бог выдать за него дочь замуж, горя не оберешься!» (Варенцов 2011: 202).

О другом «списанном» с М. А. Хлудова персонаже — Хмурове из романа Н. Н. Каразина *На далеких окраинах* (1872 г.) — говорится, что для него характерно абсолютное своеволие: «*нашему ндраву* (то есть нраву. — Е. Я.) *не препятствуй*» [Каразин 1905: 43]. «Фамильными» чертами характера Хлудовых считались сумасбродство и неуправляемость — с учетом этого образ «горячего сердца» у Островского обретает «нетрадиционную» семантику. Обычно, говоря об этой пьесе, ее заглавие относят к главной героине, Параше: «“Горячее сердце” — синоним богатства души, страстности порыва, метафора бесстрашия и непреклонности перед крутыми обстоятельствами жизни» (Владимирцев 1992: 142). Но столь прямолинейная интерпретация не вполне соответствует поэтике комедии, для которой характерны демонстративная условность, «балаганность» (Журавлева 1981: 190–191). В кульминационной сцене четвертого действия Параша «как бы в бреду» (Островский 1973–1980/3: 149) солидаризируется с ряжеными разбойниками, которых принимает за настоящих: «Где атаман? Пойдем! Вместе пойдем! И я с вами... <...> Зажгу я свой дом с четырех углов» (Островский 1973–1980/3: 149). У захватившей героиню «шайки» диаметрально противоположные — потешные цели: «...будем останавливать прохожих и проезжих да к атаману водить. Напугаем, а потом допьяна напоим и отпустим» (Островский 1973–1980/3: 139). Параша же всерьез призывает шутовскую компанию идти «на приступ» и готова чуть ли не возглавить «поход», беря на себя функцию атамана, которого в этом представлении «театра в театре» играет Хлынов.

Их парадоксальное антидвойничество, воплощающее бурлескное слияние театра и жизни, подчеркивает, что эпитет «горячее сердце» применим

не только к «светлой» героине, исходящей в своих поступках из «безошибочного» морального инстинкта⁶, но также к дебоширу и самодуру с «бесформенной» личностью — показательна адресованная Васе реплика Хлынова: «*Ты почем мою душу можешь знать, когда я сам ее не знаю*» (Островский 1973–1980/3: 136). Собственную натуру Хлынов характеризует следующим образом: «сам своему нраву не рад, *зверь зверем*» (Островский 1973–1980/3: 134)), — здесь проявлена семантика не просто метафорическая («лютое, свирепое существо» (Ушаков 1935–1940/1: 1084)), но как бы видовая: влекомый неудержимым «зверским» темпераментом, Хлынов подобен «природному» созданию — животному, не знающему добра и зла. Если Параша действует в соответствии с тем, как ее «*совесть* заставляет» (Островский 1973–1980/3: 123), игнорируя условности в силу «врожденной» нравственности, то Хлынов попросту *вне морали* и не имеет с совестью ничего общего. Сердце — понимая это слово в расширительном смысле (вспомним, например, фразеологизм «в сердцах»: «осердясь, в гневе, по злобе или ненависти»⁷ (Даль 1909: 131)) — у него вполне «горячее», но «температура» не связана со шкалой нравственных качеств. Поэтому неоднократно употребляемое Аристархом при обращении к Хлынову слово «*безобразный*» (Островский 1973–1980/3: 137–138, 141, 149) подразумевает не просто асоциальное поведение (сам Хлынов говорит: «безобразия в нас даже очень достаточно» (Островский 1973–1980/3: 130)), но «*безобразность*» — утрату «образа Божия» (Быт. 1:27) и, соответственно, моральных ориентиров.

Хлынов одновременно потешный и действительный «разбойник», если исходить из этимологии слова «разбой», восходящего к глаголу «разбивать» и связанного с понятиями «разгром», «хаос» — разбойники не только грабят, но и разрушают. В этом персонаже бесчеловечная система отношений доведена до степени абсурдного самоотрицания. Если окружающие Хлынова люди «в норме» стремятся к приобретению денег, то для него деньги — обуза, и приходится изыскивать способы «избавления» от них: «С тоски помирать мне надобно из-за своего-то капитала» (Островский 1973–1980/3: 135); по словам Васи, «денег у Хлынова много, а жить скудно, потому ничего он не знает, как ему эти деньги истратить, чтоб

⁶ В начале комедии Параша заявляет: «Вперед я, когда хочу и куда хочу, туда и пойду. А коли ты меня станешь останавливать, так докажу я вам, что значит у девки волю отнимать» (Островский 1973–1980/3: 96).

⁷ Сопоставим реплики персонажей *Грозы* (1859 г.) — Кабанова говорит: «Разговор близкий сердцу пойдет, ну и согрешешь, рассердишься» (Островский 1973–1980/2: 217). Дикой просит ее: «разговори меня, чтобы у меня сердце прошло», — объясняя: «что ж ты мне прикажешь с собой делать, когда у меня сердце такое! <...> ...Всю внутреннюю вот разжигает, да и только <...> Вот оно, какое сердце-то у меня!» (Островский 1973–1980/2: 238–239). В ответ Кабанова увещевает его: «А зачем ты нарочно-то себя в сердце приводишь? Это, кум, нехорошо» (Островский 1973–1980/2: 239). В сущности, перед нами пара «горячих сердец», хотя этот эпитет имеет в *Грозе* и другое значение — наиболее ярким примером является Катерина.

весело было) (Островский 1973–1980/3: 89). «Хлынов не отнимает деньги оружием, а обезоруживает “защитников порядка”, давая деньги. Он как бы “убивает” деньгами их общественную функцию» (Журавлева 1981: 196). Поэтому этот персонаж «вне» системы, и обуздать его бессмысленную энергию невозможно; характерна адресованная хлудовской компании фраза Градобоева: «Турок я так не боялся, как боюсь вас, *чертей!*» (Островский 1973–1980/3: 134), — в последнем слове проступает «буквальное» значение. Оппозиция сакрального и inferнального налицо и в реплике Аристарха, который говорит «разбойникам» о Параше: «*Она, как есть, голубка; а вы мало чем лучше дьяволов*» (Островский 1973–1980/3: 148).

Рисуя Хлынова, Островский дал ему «нечеловечески» — «дьявольски» горячее сердце прототипа — М. А. Хлудова. Булгаков, используя для своего героя фамилию этого прототипа, переосмыслил «температурную» метафору, придав генералу, которого именуют «зверюгой», «зверем» (4: 314, 316), черты, парадоксально сближающие его *как с героем, так и с героиней Горячего сердца*. В художественном мире *Бега* поэтоним «Хлудов» ассоциируется с холодом / морозом, но судьба носителя этой фамилии показывает, что он, говоря словами Апокалипсиса, не «тепл», а «горяч» (Откр. 3:15–16). Стимулом к эволюции героя служит состояние «душевной болезни» / «больной души» — дойдя до предела падения, Хлудов под влиянием призрака Крапилина обнаруживает в себе нравственное начало; поэтому при сопоставлении с «горячими сердцами» пьесы Островского герой *Бега*, действия которого сходны с «разбойничьими», в сущностном отношении ближе к «совестливой» героине.

Булгаковский Хлудов подобен Хлынову и тем, что в образах обоих присутствуют апокалиптические коннотации. В *Горячем сердце* очевидна полусерьезная тема близкого конца света, которую «ведет» Курослепов, от первых его реплик: «И с чего это небо валилось? Так вот и валится, так вот и валится. Или это мне во сне, что ль?» (Островский 1973–1980/3: 83), — до последней: «вчера мне показалось — светопреставление начинается, сегодня — небо все падает, да во сне-то раза два во аде был» (Островский 1973–1980/3: 163). В образе Курослепова нашла выражение «замечательно яркая и острая форма сдвинутых перспектив, нарушенных нормальных отношений и нормального восприятия мира» (Тальников 1940: 34). Характерно, что «пограничное» положение этого персонажа между посюсторонним и потусторонним миром реализовано через *онирические* мотивы — Курослепов в основном спит, а изредка просыпаясь, не может понять, сон вокруг или явь. Сходная онтологически «двойственная» реальность — в соответствии с подзаголовком «Восемь снов» — создана в *Беге*. Разница в том, что здесь онирический дискурс тематизирован в претекстовых элементах (подзаголовок, деление действия на сны, эпиграфы к ним), то есть принадлежит сфере автора и не содержит комических коннотаций.

* * *

Но *Горячее сердце* было не единственным произведением Островского, которое в середине 1920-х гг. находилось в поле зрения мхатовцев и театрального «неофита» Булгакова. Еще одним замыслом являлась постановка *Бесприданницы* (1878 г.) — которая, однако, не удалась. Работа началась в 1926 г.; предполагалось, что ставить спектакль будет только что приглашенный в театр В. Г. Сахновский, руководить постановкой должен был Станиславский. Но «работа не заладилась из-за трудностей с распределением ролей» (Абрамова 2016: 277). Новую попытку поставить *Бесприданницу* сделали во МХАТе в 1928–1929 гг., но вновь безуспешно — «не удалось добиться того, чего искали в пьесе и в отдельных образах, и работа была прекращена» (Сахновский 1936: 7). Тем не менее в романе *Записки покойника* этот спектакль «включен» в репертуар Независимого театра: среди просителей билетов в конторе Фили есть такие, которые «приехали из Иркутска и уезжают ночью и не могут уехать, не повидав “Бесприданницы”» (5: 435).

Сам Булгаков не мог «повидать» несостоявшуюся постановку на сцене МХАТа. Однако в пьесе, к которой он приступил в 1926 г., оказалось немало реминисценций из *Бесприданницы*. Например, Голубков, намереваясь заколоть Серафиму кинжалом, восклицает: «Ну ладно, ты никому не достанешься!» (4: 356), — варьируя реплику стреляющего в Ларису Карандышева: «Так не доставайся ж ты никому!»⁸ (Островский 1973–1980/5: 81). Имя Корзухина, Парамон Ильич, созвучно имени Кнурова, Мокий Парманыч — поэтонимы как бы фонетически «отражают» друг друга. В свою очередь, «небесные» коннотации имен Серафимы и Голубкова корреспондируют с именем героини *Бесприданницы*: Лариса — греч. «чайка». В обеих пьесах актуальна парижская тема; как говорит о героине Вожеватов, «представляется удобный случай взять ее с собой в Париж» (Островский 1973–1980/5: 72), а когда «право» на Ларису достается Кнурову (Островский 1973–1980/5: 73), тот предлагает ей ехать с ним «в Париж на выставку», убеждая: «Стыда не бойтесь» (Островский 1973–1980/5: 77). В *Беге* мотив травестирован линией Люськи, которая как раз «не боится стыда» и, заявив: «у меня принципов нет!» (4: 351), — отправляется в Париж «на продажу», оказываясь (случайно или намеренно — неизвестно, но второе кажется более вероятным) у Корзухина. Характерно, что фраза Робинзона, в которой Лариса выглядит пассивным «объектом» (Карандышев назовет ее «вещью», и она согласится с такой характеристикой): «Я скажу, что вам *сдал* Ларису Дмитриевну» (Островский 1973–1980/5: 79–80), — воспроизведена в реплике Голубкова, адресованной Серафиме: «Я донесу вас

⁸ Отметим булгаковский фельетон *Самогонное озеро* (1923 г.), где некий пьяный гражданин с живым петухом в руках «вост» и кричит: «Так не доставайся же никому!!!» (3: 217). В либретто *Петр Великий* (1937 г.) царевич Алексей восклицает: «Не доставайся ж никому!» — и, подобно Голубкову, хочет убить Ефросинью ножом (Булгаков 1999: 219).

в Крым и *сдам* вашему мужу» (4: 284); то же слово употребит Хлудов, ожидая возвращения Голубкова из Парижа: «Я вас *сдаю* ему, и каждый тогда сам по себе» (4: 376).

Парижская тема в *Бесприданнице* имеет и пародийно-каламбурное воплощение: «Р о б и н з о н. <...> ...Ты в Париж обещал со мной ехать <...> / Во же в а т о в. <...> О каком Париже ты думаешь? Трактир у нас на площади есть “Париж”, вот я куда хотел с тобой ехать»⁹ (Островский 1973–1980/7: 72). Фигуре Робинзона — комического «англичанина» (Вожеватов рекомендует найденного на острове артиста Счастливецва как «лорда Робинзона», и Карандышев принимает это за чистую монету (Островский 1973–1980/5: 25, 47–48)) — соответствует в *Бега* мнимый «иностранец», который сперва кажется Голубкову настоящим: «очень благообразного французского вида лакей» (4: 360) с соответствующим, хотя и «парикмахерским»¹⁰, именем Антуан, но с простонародно-славянской (притом допускающей игриво-«сниженные» вариации) фамилией Грищенко. Паратов заставляет Робинзона учить французский язык ради выпивки, объясняя при этом, что намерен выгодно жениться и войти в круг, где придется говорить по-французски: «Вот я теперь и практикуюсь с Робинзоном» (Островский 1973–1980/5: 26). Корзухин, в духе времени, наставляет Антуана, что французский необходим, поскольку «русский язык годится только для того, чтобы выкрикивать на нем разрушительные социальные лозунги и ругаться скверными непечатными словами» (4: 360). Отметим, что в эпизодах обеих пьес звучат почти одинаковые вопросы по-французски. Паратов спрашивает у Робинзона: «Que faites-vous là? [Что вы там делаете?]», — Корзухин у Антуана: «Ke фет ву а се моман? (Что вы сейчас делаете?)». Ответы там и здесь комичны — Робинзон, видимо, не поняв вопроса, переспрашивает: «Comment? [Как?]», — а Антуан безуспешно пытается объяснить по-французски: «Же... [Я...] Я ножи чищу, Парамон Ильич...» В той же сцене Робинзон говорит Вожеватову: «Мы с вами брудершафта не пили» (Островский 1973–1980/5: 27), — сравним диалог персонажей *Бега*: «К о р з у х и н. <...> Простите, а мы с вами пили брудершафт? / Ч а р н о т а. Черт его знает, не припоминаю... Да раз встречались, так уж, наверно, пили» (4: 364).

В *Бесприданнице*, подобно *Горячему сердцу*, присутствует бурлескная «разбойничья» тема. Робинзон называет Паратова и иже с ним «разбойниками» (Островский 1973–1980/5: 76); обманутый Карандышев саркастически говорит о них: «И ведь это не разбойники, это почетные люди...» (Островский 1973–1980/5: 66). Но самому Карандышеву тоже свойственны комично-«разбойничьи» притязания, проявляющиеся в тяготении к «брутальному» стилю. В начале пьесы Вожеватов рассказывает:

⁹ Сопоставим в *Мастере и Маргарите* объяснение «невозможного» пребывания Лиходеева в Ялте — Варенуха выдвигает версию, что речь идет не о городе, а о злачном месте: «Вспомнил! Вспомнил! В Пушкине открылась чебуречная “Ялта”! Все понятно. Поехал туда, напился и теперь оттуда телеграфирует!» (7: 134).

¹⁰ Антуан де Пари («Антуан Парижский») — псевдоним одного из известнейших в мире парикмахеров начала XX в. — см.: https://wiki5.ru/wiki/Antoine_de_Paris (23.02.2023).

...Был у них как-то, еще при Паратове, костюмированный вечер; так Карандышев оделся разбойником, взял в руки топор и бросал на всех зверские взгляды, особенно на Сергея Сергеича. <...> Топор отняли и переодеться велели <...> Квартиру свою вздумал отделявать, — вот чудит-то. В кабинете ковер грошевый на стену прибил, кинжалов, пистолетов тульских навешал (Островский 1973–1980/5: 15–16).

Один из этих пистолетов послужит орудием убийства Ларисы (см.: Островский 1973–1980/5: 56, 66) — Карандышев совершает «как бы разбойничий» поступок, пародирующий драму Ф. Шиллера *Разбойники* (1781 г.), герой которой Карл Моор, ставший предводителем разбойников и неспособный нарушить данную им клятву верности, закалывает любимую им Амалию по ее просьбе (см.: Шиллер 1901: 256); характерно, что Лариса благодарит Карандышева за убийство (см.: Островский 1973–1980/5: 81). Однако в данном случае оно свидетельствует не о силе, а о ничтожности героя — бессильную мстительность Карандышева отражает произнесенная им перед выстрелом фраза, цитируемая, как отмечалось, в нескольких булгаковских текстах.

В *Беге* «разбойничий» дискурс актуализирован в финале, когда после ухода Хлудова, решившего вернуться в Россию, становится «слышно, как у Артура на тараканьих бегах хор запел: “Жило двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман!”» (4: 380). Это своего рода «резюме» судьбы героя (см.: Яновская 1983: 192) — цитируется баллада «О двух великих грешниках» из поэмы Н. А. Некрасова *Кому на Руси жить хорошо* (1877 г.) в варианте народной песни, наиболее известной в исполнении Ф. И. Шаляпина. Кульминация ее сюжета — момент, когда «у разбойника лютого / *Совесть Господь пробудил*» (Некрасов 1982: 207). В тексте поэмы за пробуждением совести следуют описания мук Кудеяра: «*Тени убитых являются, / Целая рать — не сочтешь!*» (Некрасов 1982: 208), — очевидно сходство с сюжетом *Бега*; с ним ассоциируется и характеризующий героя баллады эпитет: «*Долго боролся, противился / Господу зверь-человек*» (напомним, что Хлудова прямо называют «зверем»). В итоге «зверь» оказался побежден: «*Совесть злодея осилила*» (Некрасов 1982: 208). Разница в том, что в некрасовской легенде грехи Кудеяра полностью искупаются лишь когда он убивает злодея пана Глуховского, отмщая за «холопов», которых тот губил без всяких угрызений совести (см.: Некрасов 1982: 208); булгаковский же Хлудов не намерен мстить никому из окружающих, стремясь лишь к потустороннему «соединению» с Крапилиным, то есть к «земной» смерти — которая ожидает его на родине (4: 377, 379).

Наблюдения показывают, что в булгаковской пьесе, задуманной как «Рыцарь Серафимы» и в итоге превратившейся в *Бег*, реминисценции из мхатовских постановок пьес Островского имеют немаловажное значение. В порядке вывода подчеркнем реализованную в поэтониме «Хлудов» смысловую игру на основе метафоры «горячее сердце». Актуализировав

в своей пьесе «температурную» семантику, корреспондирующую с внутренней формой фамилий Хлудовых (\approx «Холодовых») / Морозовых, и при этом дав герою, «зверю» Хлудову, живую душу — «горячее сердце», автор *Бега* парадоксально соединил коннотации *холода* и *тепла*: «холодный» герой оказался «горячим». Подкрепляя этот вывод, напомним про сходный логический парадокс в повести *Собачье сердце* (см.: Яблоков 2010: 172), заглавие которой построено на полисемии слова «собачий»: «принадлежащий собаке» / «крайне плохой» (Ушаков 1935–1940/4: 330). У героя повести Шарикова сердце *стало* «собачьим» (крайне плохим), поскольку *перестало* быть «собачьим» (принадлежать собаке). Подобным образом герой *Бега* в одно и то же время «холоден» и «горяч».

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамова Ольга. «Десять неосуществленных постановок на пути от МХТ к МХАТ» *Вопросы театра. Prosaenium* 1–2 (2016).
- Белозерская-Булгакова Любовь. *Воспоминания*. Москва: Художественная литература, 1990.
- Белый Андрей. *Собрание сочинений. Симфонии*. Москва: Дмитрий Сечин, 2014.
- Бокшанская Ольга. *Письма к В. И. Немировичу-Данченко. В 2 т.* Т. 1. Москва: МХАТ, 2005.
- Булгаков Михаил. Петр Великий. *Собрание сочинений. В 10 т.* Т. 8. Москва: Голос, 1999.
- Булгаков Михаил. *Собрание сочинений. В 8 т.* Москва: АСТ: Астрель; Восток — Запад, 2007–2011.
- Варенцов Николай. *Слышанное. Виденное. Передуманное. Пережитое*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 2-е изд.
- Владимирцев Владимир. «Мотив “горячее-горящее сердце” у Ф. М. Достоевского (в срезе исторической поэтики, культурологии и этнографии)». *Проблемы исторической поэтики* 2. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 1992.
- Гиацинтова Софья. *С памятью наедине*. Москва: Искусство, 1985.
- Даль Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Санкт-Петербург; Москва: Товарищество М. О. Вольф, 1903–1909.
- Думова Наталья. «“Сказка” Старого Арбата». *Арбатский архив* 1. Москва: Тверская 13, 1997.
- Есенин Сергей. «Черный человек». *Полное собрание сочинений. В 7 т.* Т. 3. Москва: Наука; Голос, 1998.
- Журавлева Анна. *А. Н. Островский — комедиограф*. Москва: Издательство Московского университета, 1981.
- Каразин Николай. *Полное собрание сочинений*. Т. 1. Санкт-Петербург: П. П. Сойкин, 1905.
- Луначарский Анатолий. «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его». *Собрание сочинений. В 8 т.* Т. 1. Москва: Художественная литература, 1963.
- Луначарский Анатолий. «Итоги драматического сезона 1925–1926 гг.» *Собрание сочинений. В 8 т.* Т. 3. Москва: Художественная литература, 1964.
- Морозова Маргарита. «Мои воспоминания» *Московский альбом*. Москва: Наше наследие; Полиграфресурсы, 1997.
- Некрасов Николай. «Кому на Руси жить хорошо». *Полное собрание сочинений и писем. В 15 т.* Т. 5. Ленинград: Наука, 1982.
- Островский Александр. *Полное собрание сочинений. В 12 т.* Москва: Искусство, 1973–1980.
- Пушкин Александр. «Моцарт и Сальери». *Полное собрание сочинений. В 17 т.* Т. 7. М.: Воскресенье, 1995.
- Сахновский Василий. «На сцене Художественного театра». *Советский театр* 3 (1936).

- Тальников Давид. *«Горячее сердце» на сцене МХАТ*. Москва; Ленинград: Всероссийское театральное общество, 1940.
- Толковый словарь русского языка* / Под ред. Д. Н. Ушакова. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1935–1940.
- Хорватова Елена. *Мargarita Морозова. Грешная любовь*. Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004.
- Чудакова Мариэтта. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва: Книжная палата, 1988. 2-е изд.
- Шиллер Фридрих. «Разбойники» *Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Шиллер*. Т. 1. Санкт-Петербург: Брокгауз — Ефрон, 1901.
- Яблоков Евгений. «Беспокойное “Собачье сердце”, или Горькие плоды легкого чтения». *Октябрь* 3 (2010).
- Яновская Лидия. *Творческий путь Михаила Булгакова*. Москва: Советский писатель, 1983.

REFERENCES

- Abramova Ol'ga. «Desyat' neosushchestvlennyh postanovok na puti ot MHT k MHAT» *Voprosy teatra. Prosaenium* 1–2 (2016).
- Belozerskaya-Bulgakova Lyubov'. *Vospominaniya*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990.
- Bokshanskaya Ol'ga. *Pis'ma k V. I. Nemirovichu-Danchenko*. V 2 t. T. 1. Moskva: MHAT, 2005.
- Bulgakov Mihail. Petr Velikij. *Sobranie sochinenij*. V 10 t. T. 8. Moskva: Golos, 1999.
- Bulgakov Mihail. *Sobranie sochinenij*. V 8 t. Moskva: AST: Astrel'; Vostok — Zapad, 2007–2011.
- Chudakova Marietta. *Zhizneopisanie Mihaila Bulgakova*. Moskva: Knizhnaya palata, 1988. 2-e izd.
- Dal' Vladimir. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*. Sankt-Peterburg; Moskva: Tovarishchestvo M. O. Vol'f, 1903–1909.
- Dumova Natal'ya. «“Skazka” Starogo Arbata». *Arbatskij arhiv* 1. Moskva: Tverskaya 13, 1997.
- Esenin Sergej. «Chernyj chelovek». *Polnoe sobranie sochinenij*. V 7 t. T. 3. Moskva: Nauka; Golos, 1998.
- Giacintova Sof'ya. *S pamyat'yu naedine*. Moskva: Iskusstvo, 1985.
- Horvatova Elena. *Margarita Morozova. Greshnaya lyubov'*. Moskva: AST-PRESS KNIGA, 2004.
- Karazin Nikolaj. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 1. Sankt-Peterburg: P. P. Sojkin, 1905.
- Lunacharskij Anatolij. «Itogi dramaticheskogo sezona 1925–1926 gg.» *Sobranie sochinenij*. V 8 t. T. 3. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1964.
- Lunacharskij Anatolij. «Ob Aleksandre Nikolaeviche Ostrovskom i po povodu ego». *Sobranie sochinenij*. V 8 t. T. 1. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1963.
- Morozova Margarita. «Moi vospominaniya». *Moskovskij al'bom*. Moskva: Nashe nasledie; Poligrafresursy, 1997.
- Nekrasov Nikolaj. «Komu na Rusi zhit' horosho». *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*. V 15 t. T. 5. Leningrad: Nauka, 1982.
- Ostrovskij Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 12 t. Moskva: Iskusstvo, 1973–1980.
- Pushkin Aleksandr. «Mocart i Sal'eri». *Polnoe sobranie sochinenij*. V 17 t. T. 7. M.: Voskresen'e, 1995.
- Sahnovskij Vasilij. «Na scene Hudozhestvennogo teatra». *Sovetskij teatr* 3 (1936).
- Shiller Fridrih. «Razbojniki» *Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Шиллер*. Т. 1. Санкт-Петербург: Брокгауз — Ефрон, 1901.
- Tal'nikov David. *«Goryachee serdce» na scene MHAT*. Moskva; Leningrad: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo, 1940.
- Tolkovyj slovar' russkogo yazyka* / Pod red. D. N. Ushakova. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej, 1935–1940.
- Varencov Nikolaj. *Slyshannoe. Vidennoe. Peredumannoe. Perezhitoe*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 2-e izd.

- Vladimircev Vladimir. «Motiv “goryachee-goryashchee serdce” u F. M. Dostoevskogo (v srezah istoricheskoy poetiki, kul'turologii i etnografii)». *Problemy istoricheskoy poetiki* 2. Petrozavodsk: Izdatel'stvo PetrGU, 1992.
- Yablokov Evgenij. «Bespokojnoe “Sobach'e serdce”, ili Gor'kie plody legkogo chteniya». *Oktjabr* 3 (2010).
- Yanovskaya Lidiya. *Tvorcheskij put' Mihaila Bulgakova*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1983.
- Zhuravleva Anna. *A. N. Ostrovskij — komediograf*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1981.

Јевгениј Јаблоков

КО ЈЕ ХЛАДАН, ОН ЈЕ И ВРЕО (ПОЗОРИШНЕ ПОСТАВКЕ ДРАМА
А. Н. ОСТРОВСКОГ 1920. Г. И БЕГ М. А. БУЛГАКОВА)

Резиме

У чланку се ради о драмама А. Островског, које су биле постављене у МХАТ-у средином 1920-их година — у време када је почињала сарадња М. Булгакова с овим позориштем. Анализа показује да су драме Островског извршиле стваралачки утицај на Булгакова. Конкретно, реминисценције на њих постоје у Булгаковљевој драми *Серафимин виђез* која је настајала у периоду 1926–1928 г. и која је напослетку добила назив *Беџ* Питање одјека дела островског у драми *Беџ* истраживачи до данас нису разматрали.

Кључне речи: интертекст, реминисценције, подтекст, М. Булгаков, А. Островски, МХАТ.