

УДК 82–21

**О. Ю. Осьмухина**

Осьмухина Ольга Юрьевна — доктор филологических наук, профессор  
Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева,  
osmukhina@inbox.ru

## ХРОНОТОП КВАРТИРЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ М. А. БУЛГАКОВА

В статье анализируется хронотоп квартиры в малой прозе М. Булгакова. Установлено, что квартира становится для персонажей «антидомом», «ложным домом». В «Собачем сердце», «Роковых яйцах», «Записках на манжетах» и др. она представляет собой пристанище временное и способствует созданию образа фантасмагорически-абсурдного мира. Признаком абсурдного существования, максимального внутреннего дискомфорта героев является состояние одиночества, отчужденности и невозможности полного уединения, отдыха. Пространство квартиры способствует ощущению героями собственной бездомности и бесприютности.

**Ключевые слова:** М. А. Булгаков, локус, малая проза, мотив, хронотоп, хронотоп квартиры, хронотоп дома

**Osmukhina O. Y.**

THE APARTMENT CHRONOTOPE IN THE PROSE OF M. A. BULGAKOV

The article analyses the apartment chronotopos in the short prose of M. Bulgakov. It is found out that the apartment becomes “anti-house”, “false home” for the characters. In “Heart of a Dog”, “The Fatal Eggs”, “Notes on the Cuff” and other works the apartment represents a temporary shelter and contributes to the creation of the image of a phantasmagorical and absurd world. The state of loneliness, alienation and the impossibility of complete seclusion and rest are the indicators of absurd existence and maximum internal discomfort of the characters. The apartment space promotes the feeling of their own homelessness and desolation among protagonists.

**Keywords:** M. Bulgakov, locus, short prose, motif, chronotopos, apartment chronotopos, house chronotopos.

В современном литературоведении проблема хронотопа является одной из центральных: именно эта формально-содержательная категория представляет собой неотъемлемую часть художественного метода писателя, определяет жанровую специфику произведения, сюжет, а также образ человека в литературе, который «всегда существенно хронотопичен» [1, с. 122].

Время и пространство — это «исходные величины, с которыми имеет дело писатель» [9, с. 270], поскольку любые действия и события разворачиваются в определённом времени и в определённом пространстве. Однако в художественном произведении эти категории не несут на себе отпечаток реальной действительности. По справедливому замечанию М. М. Бахтина, «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [1, с. 121]. Время и пространство задают параметры художественного мира, отражают миропонимание, систему представлений того или иного писателя, поэтому их интерпретация, на наш взгляд, есть не что иное, как поиск средств выражения авторской идеи.

Наиболее примечательна в этом контексте отечественная малая проза 1920–30-х гг., в которой репрезентована виртуозная игра с пространством и временем, в рамках одного произведения сочетаются несколько типов хронотопа, перестраиваются привычные временные рамки, в одном хронотопе синтезируются мотивы, характерные для разных видов хронотопа. Отметим при этом, что ключевым хронотопом в русской словесности 1920–30-х гг. становится квартира (достаточно вспомнить произ-

ведения М. Волкова, М. Зощенко, М. Булгакова, М. Колюцова, В. Шишкова и т. д.).

Если в классической литературе одной из констант национальной ментальности, структурирующих русский культурный космос, был образ дома (как миромоделирующее ядро, организующее начало, символ самого человека в фольклорной традиции; как сакральное место в древнерусской литературе и символ патриархальной упорядоченности и семейно-родовой близости в XVII в.; как символ рода, семейной целостности, преемственности поколений в отечественной поэзии, прозе и драматургии XIX в. [13, с. 286–289; 16, с. 43–49; 17, с. 65–85]), то в прозе 1920-х гг. пространством, в котором развиваются сюжетные коллизии, сосредотачивается бытовая жизнь персонажей с разными характерами, воспитанием и ценностями, становится коммунальная квартира (комната). Это отнюдь не случайно: после известных социально-политических перемен 1917 г. «в основу норм жилища изначально был положен классовый принцип, идея которого сводилась к улучшению бытовых условий неимущих слоев населения посредством “квартирного передела”» [11, с. 178].

Если в классической литературе дом был единственным пристанищем героев, защищал их частную жизнь от общественной, государственной, то коммунальная квартира становится своеобразным антидомом, в котором разрушаются семейные связи, отсутствуют границы пространства открытого (внешнего) и закрытого (внутреннего), в связи с чем этот локус может приобретать фантастические свойства и фантасмагорические очертания. Так, в прозе М. Булгакова — от ранних рассказов до

«Мастера и Маргариты» — тема дома / бездомности, подающаяся то в пародийно-фарсовой, то в драматической форме, и соответственно, локус дома / квартиры оказываются основополагающими. Как отмечает А. Короблёв,

«образ Дома — один из ключевых в творчестве М. Булгакова. <...> И квартирный вопрос в его произведениях неизменно сопрягается с общей проблемой человеческого существования, причем не только в конкретно-бытовом, но и в философском, бытийном смысле» [10, с. 241–242].

Дом в прозе писателя как пространство «свое», безопасное противопоставлен антидому, «чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир» [12, с. 748]. Ю. М. Лотман справедливо определяет «символику Дома — Антидома одной из организующих на всем протяжении творчества Булгакова» [12, с. 748].

Уже в повести «Собачье сердце» действие разворачивается в пространстве внешнем — на улицах Москвы и внутреннем — в квартире профессора Ф. Ф. Преображенского. Причём хронотопы улицы / квартиры противопоставляются: уже в начале повествования Шарик ощущает резкий контраст между уличным беспорядком, холодом, бесприютностью

(«Ведьма сухая метель: помелом съездила по уху барышню. Юбочку взбила до колен. <...> Вьюга захлопала из ружья над головой, взметнула громадные буквы полотняного плаката <...>. Вьюга в подворотне ревет мне отходную, и я вою вместе с ней. Пропал я, пропал!» ([7, с. 177])

и благоустроенным жилищем профессора

(«Когда же открылась лакированная дверь, он вошел с Филипп Филипповичем в кабинет, и тот ослепил пса своим убранством. Прежде всего он весь полыхал светом: горело под лепным потолком, горело на столе, горело на стене и в стеклах шкафов. Свет заливал целую бездну предметов, из которых самым занятым оказалась громадная сова, сидящая на стене на суку» [7, с. 194]).

Однако, несмотря на внешний порядок в квартире, некоторые комнаты производят на Шарика зловещее впечатление. Так, сразу в передней пёс натывается на зеркало, «немедленно отразившее второго истасканного и рваного Шарика» [7, с. 190]. Зеркало, таким образом, становится средством идентификации и маркирует метаморфозы, которые уже начали происходить с собакой: если ранее Шарик не предполагал, что с ним сделала улица, то в квартире профессора он увидел отражение своего второго «я».

Первоначально квартира Преображенского воспринимается Шариком как собачья лечебница, поэтому пёс относится к новому жилищу весьма настороженно, отчасти и потому, что предстаёт оно замкнутым, тёмным пространством: «Они попали

в узкий, тускло освещённый коридор <...> и оказались в тёмной комнате, которая мгновенно не понравилась псу своим зловещим запахом» [7, с. 191]. Несмотря на зловещие очертания квартиры, все в ней подчинено отнюдь не хаосу, но строгому укладу. Время здесь течёт размеренно и спокойно, Шарик мысленно называет квартиру раем, живёт по распорядку профессора, не задумываясь над удовлетворением своих потребностей, как это было на улице, и сам он, виляющий хвостом при виде колбасы, воспринимается как вполне добродушная собака. Не случайно, сам Преображенский сообщает пациентам о том, что пес «не кусается»:

«От интереса у пса даже прошла тошнота.

— Тяу, тяу... — он легонько потявкал.

— Молчать! Как сон, голубчик?

— Хе-хе! Мы одни, профессор? Это неописуемо, — конфузливо заговорил посетитель. — Пароль д'оннер — двадцать пять лет ничего подобного, — субъект взялся за пуговицу брюк, — верите ли, профессор, каждую ночь обнаженные девушки стояли. Я положительно очарован. Вы кудесник.

— Хм, — озабоченно хмыкнул Филипп Филиппович, всматриваясь в зрачки гостя.

Тот совладал наконец с пуговицами и снял полосатые брюки. Под ними оказались не виданные никогда кальсоны. Они были кремового цвета, с вышитыми на них шелковыми черными кошками, и пахли духами.

Пес не вынес кошек и гавкнул так, что субъект подпрыгнул.

— Ай!

— Я тебя выдеру! Не бойтесь, он не кусается.

«Я не кусаюсь?» — удивился пес» [7, с. 195].

Пространственно-временные отношения в повести в целом, заметим, складываются не просто из противопоставленных друг другу хронотопов улицы и квартиры. Хронотоп самой профессорской квартиры усложняется. Его семантика связана с древними мифологическими представлениями о доме как об амбивалентном начале, о чем писал В. Пропп: с одной стороны, дом служит человеческим «жилищем», а с другой — может трансформироваться в «гроб» («жилище мертвого»); именно поэтому «пребывание в доме» часто мыслится как «пребывание в царстве смерти», а сам дом становится знаком иного «потустороннего» мира [15, с. 90–106].

Квартира Преображенского — это «дом» до и «антидом» после «разрухи» (революции), усугубляет которую операция по «очеловечиванию» Шарика. До революции никто не оспаривал право Преображенского на собственное жилище, на традиционный уклад Дома, основанный на крепких ценностных и нравственных устоях. Однако пространство квартиры расширяется во вне: дом превращается в «антидом» после проникновения сквозь стены звуков непрерывных «концертов» членов домового комитета, многочисленных визитов Швондера и его сподвижников, обретающих, кстати, inferнальные черты (не случайно все они одеты

в черное, а один из «визитеров» именуется «черный» или «черный с копной»: «черным человеком» будет назван, кстати, в финале повести и следовательно, пришедший вместе с милиционерами и Швондером арестовывать Преображенского), откровенно навязывающих свои правила, «культуру» и идеологию:

— «Мы к вам, профессор, — заговорил тот из них, у кого на голове возвышалась на четверть аршина копна густейших вьющихся **черных** волос, — вот по какому делу...

— Вы, господа, напрасно ходите без калош в такую погоду, — перебил его наставительно Филипп Филиппович, — во-первых, вы простудитесь, а во-вторых, вы наследите мне на коврах, а все ковры у меня персидские. <...>

— Во-первых, мы не господа, — молвил наконец самый юный из четверых, персикового вида.

— Во-вторых, — перебил и его Филипп Филиппович, — вы мужчина или женщина?

Четверо вновь смолкли и открыли рты. На этот раз опомнился первый тот, с копной.

— Какая разница, товарищ? — спросил он горделиво.

— Я — женщина, — признался персиковый юноша в кожаной куртке и сильно покраснел. Вслед за ним покраснел почему-то густейшим образом один из вошедших — блондин в папаше. <...>

— Мы пришли к вам... — вновь начал **черный с копной**.

— Прежде всего — кто это «мы»?

— Мы — новое домоуправление нашего дома, — в сдержанной ярости заговорил **черный**. — Я — Швондер, она — Вяземская, он — товарищ Пеструхин и Жаровкин. И вот мы...

— Это вас вселили в квартиру Федора Павловича Шаблина?

— Нас, — ответил Швондер.

— Боже! Пропал Калабуховский дом! — в отчаянии воскликнул Филипп Филиппович и вплеснул руками.

— Что вы, профессор, смеетесь? — возмутился Швондер.

— Какое там смеюсь! Я в полном отчаянии, — крикнул Филипп Филиппович, — что же теперь будет с паровым отоплением?

— Вы издеваетесь, профессор Преображенский?

— По какому делу вы пришли ко мне, говорите как можно скорее, я сейчас иду обедать.

— Мы, управление дома, — с ненавистью заговорил Швондер, — пришли к вам после общего собрания жильцов дома, на котором стоял вопрос об уплотнении квартир дома...

— Кто на ком стоял? — крикнул Филипп Филиппович. — Потрудитесь излагать ваши мысли яснее.

— Вопрос стоял об уплотнении...

— Довольно! Я понял! Вам известно, что постановлением от 12-го сего августа моя квартира освобождена от каких бы то ни было уплотнений и переселений?

— Известно, — ответил Швондер, — но общее собрание, рассмотрев ваш вопрос, пришло к заклю-

чению, что в общем и целом вы занимаете чрезмерную площадь. Совершенно чрезмерную. Вы один живете в семи комнатах» [7, с. 202–203; выд. нами. — О. О.).

Но самое главное — Швондер и члены домового комитета пытаются установить неприемлемый для жильцов профессорской квартиры порядок, заключающийся в утверждении принципа мнимого «равенства» — «уплотнения» Преображенского:

«— В спальне принимать пищу, — заговорил он (Преображенский. — О. О.) придушенным голосом, — в смотровой — читать, в приемной — одеваться, оперировать — в комнате прислуги, а в столовой — осматривать? Очень возможно, что Айседора Дункан так и делает. Может быть, она в кабинете обедает, а кроликов режет в ванной. Может быть... Но я не Айседора Дункан!! — вдруг рявкнул он, и багровость его стала желтой. — Я буду обедать в столовой, а оперировать в операционной! Передайте это общему собранию, и покорнейше прошу вас вернуться к вашим делам, а мне предоставить возможность принять пищу там, где ее принимают все нормальные люди, то есть в столовой, а не в передней и не в детской.

— Тогда, профессор, ввиду вашего упорного противодействия, — сказал взволнованный Швондер, — мы подаем на вас жалобу в высшие инстанции» [7, с. 206].

Мало того, на прием к профессору ежедневно приходит большое количество потенциальных пациентов, и квартира постепенно превращается в пространство, где Преображенский, разрушая истинную природу человека, пытается бороться со временем, совершая не просто чудеса омоложения, но и «превращения» животного в человека и наоборот: «кудесником» называют его пациенты.

«Вы — маг и чародей, профессор» [7, с. 195], — характеризует его доктор Борменталь. Сам Шарик полагает, что Преображенский — «волшебник, маг и кудесник из собачьей сказки», а следя за всем, что здесь происходит, приходит к выводу, что это «похабная квартирка» [7, с. 201].

Окончательное же разрушение дома (квартиры) как возвращение в хаос, превращение в «антидом», озаменовано метаморфозой Шарика. Безобидный пес, став Полиграфом Полиграфовичем Шариковым, беспрерывно ругается, демонстрирует дурные манеры, ведет себя нагло и развязно, бренчит на балалайке, пьет, ворует, устраивает в квартире потоп и наконец, заявляет права на жилплощадь профессора:

«— Ну да, такой я дурак, чтобы съехал отсюда, — очень четко ответил Шариков. <...>

— Вы, знаете, не нахальничайте, мосье Шариков! — Борменталь очень повысил голос. Шариков отступил, вытащил из кармана три бумаги, зеленую, желтую и белую, и, тыча в них пальцами, заговорил:



— Вот. Член жилищного товарищества, и жилплощадь мне полагается определенно в квартире номер пять у ответственного съемщика Преображенского, в шестнадцать квадратных аршин, — Шариков подумал и добавил слово, которое Борменталь машинально отметил в мозгу как новое: — Благоволите» [7, с. 265].

В финале же Шариков вообще пишет на Преображенского донос, предопределив тем самым собственную судьбу:

«Филипп Филиппович оседлал нос пенсне поверх очков и принялся читать. Он долго бормотал про себя, меняясь в лице каждую секунду. "...а также угрожая убить председателя домкома товарища Швондера, из чего видно, что хранит огнестрельное оружие. И произносит контрреволюционные речи, и даже Энгельса приказал своей социал-прислужнице Зинаиде Прокофьевне Буниной спалить в печке, как явный меньшевик со своим ассистентом Борменталем Иваном Арнольдовичем, который тайно не прописанный проживает в его квартире. Подпись заведующего подотделом очистки П. П. Шарикова удостоверяю. Председатель домкома Швондер, секретарь Пеструхин". <...>

Преступление созрело и упало, как камень, как это обычно и бывает. С сосущим нехорошим сердцем вернулся в грузовике Полиграф Полиграфович. Голос Филиппа Филипповича пригласил его в смотровую. Удивленный Шариков пришел и с неясным страхом заглянул в дуло на лице Борменталья, а затем и Филиппа Филипповича. Туча ходила вокруг ассистента, и левая рука его с папироской чуть вздрагивала на блестящей ручке акушерского кресла.

Филипп Филиппович со спокойствием очень злобещим сказал:

— Сейчас заберите вещи — брюки, пальто, все, что вам нужно, — и вон из квартиры.

— Как это так? — искренне удивился Шариков.

— Вон из квартиры сегодня, — монотонно повторил Филипп Филиппович, щурясь на свои ногти.

Какой-то нечистый дух вселился в Полиграфа Полиграфовича, очевидно, гибель уже караулила его, и рок стоял у него за плечами. Он сам бросился в объятия неизбежного и гаркнул злобно и отрывисто:

— Да что такое, в самом деле? Что я, управы, что ли, не найду на вас? Я на шестнадцати аршинах здесь сижу и буду сидеть.

— Убирайтесь из квартиры, — задушенно шепнул Филипп Филиппович.

Шариков сам пригласил свою смерть. Он поднял левую руку и показал Филиппу Филипповичу обкусанный, с нестерпимым собачьим запахом шиш. А затем правой рукой по адресу опасного Борменталья из кармана вынул револьвер. Папироса Борменталья упала падучей звездой, а через несколько секунд прыгающий по битым стеклам Филипп Филиппович в ужасе метался от шкафа к кушетке. На ней распростертый и хрипящий, лежал заведующий подотделом очистки, а на груди у него помешался хирург Борменталь и душил его беленькой малой подушкой» [7, с. 309–310].

Таким образом, квартира в «Собачьем сердце» обретает черты фантазмагии и становится местом, где начинают происходить вещи, не поддающиеся логике, — от попытки «уплотнить» настоящего хозяина до превращения собаки в человека.

В день операции в квартире началась непривычная, странная суэта, которая сразу насторожила Шарика: «Не люблю кутерьмы в квартире» [7, с. 228]. Эта «кутерма» становится предзнаменованием всего, что в дальнейшем будет происходить в квартире профессора, жизнь в которой была ранее упорядочена и спокойна. Затем «Шарика заманили и заперли в ванной» [7, с. 229]. Изменение пространства, его ограничение заставляет собаку по-новому взглянуть на квартиру, почувствовать насилие, страх и обреченность: «Внезапно и ясно почему-то вспомнился кусок самой ранней юности, солнечный необъятный двор у Преображенской заставы, осколки солнца в бутылках, битый кирпич, вольные псы-побродяги...» [7, с. 230]. После операции доктор Борменталь четко фиксирует в своём дневнике время происходящих событий: с 22 декабря по 17 января Шарик полностью трансформируется в Шарикова. И с этого момента квартира окончательно превращается в «антидом», где господствует хаос:

«Балаган какой-то! Окурки на пол не бросать, в сотый раз прошу, чтобы я более не слышал ни одного ругательного слова в квартире. Не плевать. Вон плевательница. С писсуаром обращаться аккуратно <...>» [7, с. 255].

На наш взгляд, именно Преображенский, сделав операцию, способствует разрушению не только Шарика, своего дома, но и самого себя, о чем свидетельствуют заметки Борменталья: «глубокий обморок с профессором Преображенским» [7, с. 242], «Филипп Филиппович всё ещё чувствует себя плохо» [7, с. 243], «с Филиппом что-то страшное делается» [7, с. 249] и т. д.

Однако квартира, становящаяся метафорой всей страны, обретает прежние очертания после очередной операции, когда профессор возвращает Шарикову прежний облик. В день второй операции «с сосущим нехорошим сердцем вернулся в грузовике Полиграф Полиграфович» [7, с. 310], Борменталь

«запер черный ход, забрал ключ, запер парадный, запер дверь из коридора в переднюю, и шаги его пропали у смотровой. Тишина покрыла квартиру, заползла во все углы. Полезли сумерки, скверные, настороженные, одним словом, мрак. <...> В квартире в тот вечер была полнейшая и ужаснейшая тишина» [7, с. 312].

Пространство в квартире вновь изменяется: оно сжимается, уплотняется. Трансформация Шарикова в свой первичный облик занимает десять дней, и за это время происходит возвращение жильцов квартиры к привычному жизненному укладу.

Чаще всего герои «малой» прозы Булгакова действуют в рамках вполне конкретного городского

локуса. Как справедливо отмечает А. Беззубцев-Кондаков, эти «места» по отношению к герою представляют собой не что иное, как «функциональные поля», оказавшись в которых, персонажи «включаются» «в конфликтную ситуацию, свойственную locus'у» [3, с. 15]. В рассказах и повестях Булгакова изображается локус квартиры, причем квартиры коммунальной, имеющей множество связей с культурой и эпохой и определяющей бытие героев. Подчеркнем, что своеобразие локуса коммунальной квартиры в рассказах и повестях прозаика в полной мере обусловлено той социальной ситуацией, которая была характерна для 1920–30-х гг. и является отражением государственной политики первого советского десятилетия. Как указывает П. О. Щербакова, после Октябрьского переворота в России каждому новому этапу — от «военного коммунизма» до коллективизации — соответствовал свой образ дома и система бытовых взаимоотношений людей: «Бездомный человек, маргинал “выпадал” из общественной жизни, относился к безликой массе, но <...> именно он, который сначала “был никем”, в скором времени “стал всем”» [18, с. 90]. Именно под этого «строителя коммунизма» подстраивались принципиально новые представления о доме. Если ранее дом мыслился подлинным пространством свободы «я», местом приватным, где личность полностью принадлежала себе [14, с. 36], то уже в первое послереволюционное десятилетие происходит парадокс, который Булгаков, а чуть раньше Зощенко изображали как социальную аномалию. В новую эпоху «в основу норм жилища» «был положен классовый принцип», подразумевавший «улучшение бытовых условий неимущих слоев населения посредством “квартирного передела”» [18, с. 90].

Отметим, что «квартирный вопрос» решался в 1920-х гг. весьма специфически: получавшие собственное жилье граждане, вселявшиеся в бывшие «барские квартиры», казалось бы, обретали собственный дом, а вместе с тем свободу и личное пространство. Однако, напротив, с вселением в «коммуналки» эту свободу они теряют — их жилплощадь является не чем иным, как частью «простого человеческого общежития». Лишенный возможности уединения, человек в подобных условиях теряет возможность сказать «мой дом — моя крепость», а следовательно, становится незащищенным, несвободным, перестает быть владельцем собственного «я». Мир внешний (мир соседей, чужих людей, оказавшихся случайно на одной территории) пересекается с миром внутренним (частной жизнью каждого «квартиросъемщика»), нарушая границы приватности. Примечательно, что расселялись новые жильцы не только в комнатах, но и в кухнях, ванных комнатах и т. д., помещения общих для всех обитателей той или иной квартиры, но парадоксально ставших местом приватным для жильца, в нем прописавшегося. «Коммуналка» превращается в «зону социального напряжения» с «некими нормами совместного существования» [18, с. 90].

Одним из принципиальных сущностных признаков коммунальной квартиры является ее социальная функция дисциплинирующего механизма, поэтому общественное пространство коммунальной квартиры — это «пространство власти» [8, с. 201], тогда как «в идее коммунальной квартиры переплелись устремления утопического характера и антиутопии» [8, с. 201]. Справедливости ради укажем, что на рубеже 1920–30-х гг. коммунальная квартира становилась объектом репрезентации не только в литературе, но и в агитационных фильмах, где это пространство представлялось — в отличие от «буржуазного», плохо организованного, неудобного и вполне хаотичного мира — как мир высокоорганизованный, уютный и вполне упорядоченный. Ключевая идея этих фильмов, в которых показывалось, как, по представлению власти, должна выглядеть жизнь в коммунальной квартире, заключалась в том, что «человек не будет думать о бытовых проблемах и может целиком посвятить себя работе на благо общества» [4, с. 175]. По сути, эта мысль и реализуется в некоторых произведениях Булгакова, герои которых фактически не имеют бытовых проблем, поскольку лишены самого быта, а их жизненным пространством становится «угол».

Учитывая, что коммунальное жилье получило распространение в ходе насильственного изъятия жилплощади у состоятельных горожан, коммунальная квартира, несомненно, представляла собой «пространство двойного сочленения — власти и тела индивида» [2, с. 30]. Ее важнейшей целью являлось формирование образа нового человека, то есть такого типа субъективности, который может быть назван «послушным телом» [2, с. 30]. Осознание советской властью того, что личность («тело») можно превратить в объект манипуляций, привело к новой анатомии — «политической», предполагающей манипулирование людьми даже на уровне их частной жизни. В результате процесс «обживания» коммунального пространства формировал и сознание, этические нормы, поведенческие стереотипы проживающего в этом пространстве субъекта. Так, в рассказе «Дом Эльпит-Рабкоммуна» изображено тотальное разрушение старого мироустройства. Несчастливая судьба постигла дом № 13. Если раньше «был дом... Большие люди — большая жизнь» [5], то после появления таблички «Рабкоммуна» «во всех 75 квартирах оказался невиданный люд. Пианино умолкли, но граммофоны были живы и часто пели зловещими голосами» [5]. На смену культуре пришло бескультурье, грубость и невежество. Коммунальная квартира маркирует изменение миропорядка, разруха дома вновь становится метафорой разрухи страны. Локус коммунальной квартиры как общежития, где на одной крайне небольшой территории вынуждены жить сразу несколько семей, представляется «уникальным советским идеологическим и социально-пространственным экспериментом» [8, с. 198], призванным лишить человека личной жизни. В коммунальной квартире «границы»

между частным и общественным стираются, становятся предельно условными. Отсюда ключевые особенности пространственной организации этого локуса. Во-первых, внутренняя диффузность, раздробленность, поскольку «отдельными» жилищами для разных семей становились не только комнаты одной квартиры, но даже ванны и прихожие, которые никогда не были для этого предназначены. «Часть», таким образом, приобретает функции «целого», и подобный метонимический перенос (синекдоха) выполняет сатирическую функцию. Во-вторых, принципиальная разомкнутость коммунального пространства, открытость, которая предполагает возможность преодоления его условных границ даже чужими людьми, которые не имеют на это права. И в этом смысле локус квартиры булгаковской вполне сопоставим с коммунальной квартирой, изображенной в новеллистике М. Зощенко, вообще обретающей абсурдно-гротескные черты (достаточно вспомнить рассказы «Кризис», «Беспокойный старичок» и др.).

В повестях «Дьяволиада» и «Роковые яйца» сюжет развивается в основном в Главцентрбазспирмате и Зооинституте. И хотя локус квартиры здесь достаточно схематичен, по сравнению с «Собачьим сердцем», пространство квартиры все-таки изображается, причем теперь оно сужается до одной комнаты. Примечательно, что комната вновь оказывается своего рода «антидомом» — тем местом, где персонажи не чувствуют себя защищёнными. В собственных комнатах они не обретают покой, напротив — пребывают в постоянном страхе и волнении. Так, в «Дьяволиаде» главный герой Варфоломей Коротков после случившихся с ним мистических событий, связанных с появлением в его жизни Кальсонера, начинает сходить с ума именно в своей квартире: «Страх пополз через чёрные окна в комнату. <...> Двойное лицо, то обрастая бородой, то внезапно обрываясь, выплывало по времена из углов, сверкая зеленоватыми глазами» [7, с. 29]. В другом эпизоде, в поисках бюро претензий, Коротков дважды попадает в комнату № 40, но между этими двумя мимолётными посещениями комната успевает из заполненной людьми и бумагами превратиться в пустую. Затем герой открывает потайную дверь и оказывается «в тупом полутёмном пространстве без выхода» [7, с. 29]. Таким образом, становится очевидно, что комнаты, коридоры, в которых оказывается Коротков, способны к трансформации, они выводят его из себя, усугубляя зловещее впечатление после фантастических встреч с Кальсонером. В «Роковых яйцах» квартира также возникает эпизодически. И вновь она получает метафорическое значение, локализуя «разруху» эпохи НЭПа: «В квартирах ели и пили как попало, в квартирах что-то выкрикивали...» [7, с. 163]; «В квартирах роняли и били посуду и цветочные вазоны, бегали, задевая за углы, разматывали и сматывали какие-то углы и чемоданы...» [7, с. 164]. Соответственно, в пространстве «дома», где герои должны чувствовать себя защи-

щенными, они становятся уязвимыми; здесь царят беспокойство, шум и хаос.

В «Записках на манжетах» хронотоп квартиры принципиален: его особенности определяют фантастическо-абсурдную природу реальности и позволяют создать автору образ страшного и враждебного мира, в котором герои одиноки, не поняты и потеряны. Уже в заглавии автор выносит конкретные координаты комнат. Причём одну из двух надписей около двери — «Худо» — сам герой называет загадочной. Впоследствии комната, кстати, и оказывается таковой. Герой, опоздав на работу, обнаруживает, что комната опустела: «Комната была пуста. Но как пуста! Не только не было столов, печальной женщины, машинки... не было даже электрических проводов. Ничего» [6, с. 56]. За то короткое время, что персонаж отсутствовал на рабочем месте, комната сумела измениться до неузнаваемости и внести тревогу в его сознание. Чем дальше он идёт в поисках исчезнувшего, тем больше ситуация становится непонятной: «Здесь было уже какое-то другое царство... Глупо. Чем дальше я уйду, тем меньше шансов найти заколдованное» [6, с. 56]. Примечательно, что время в пространстве квартиры мимолётно, мгновенно: за небольшой временной отрезок обстановка и ситуация меняются и герои начинают воспринимать всё происходящее как нечто ирреальное.

Таким образом, хронотоп квартиры в малой прозе М. А. Булгакова занимает одно из ключевых мест. В булгаковских произведениях с хронотопом квартиры связана особая идея распада мира, превращения устоявшегося жизненного уклада в хаос и «разруху». Хронотоп квартиры, основанный на фантастических, страшных метаморфозах, происходящих и с героями, и с самим пространством (метаморфоза дом / антидом), маркирует фантастическо-абсурдную реальность и появление «нового» мира, в котором замкнутость, ограниченность и одиночество человека становятся главными характеристиками.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худ. лит.-ра, 1975. — 504 с.
2. Беззубова О. В. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта // Эстетика архитектуры и дизайна: материалы Всероссийской научно-практической конференции (4–6 октября 2010 г.) / под ред. Г. В. Есаулова. — М.: Архитектура-С, 2010. — С. 30–34.
3. Беззубцев-Кондаков А. Е. Наш человек в коммуналке // Урал. — 2005. — № 10. — С. 15–21.
4. Белая Г. А. Экзистенциальная проблематика творчества М. Зощенко // Литературное обозрение. — 1995. — № 1. — С. 175–179.
5. Булгаков М. А. Дом Элит-Рабкоммуна // <http://www.libros.am/book/read/id/71776/slug/>
6. Булгаков М. А. Записки на манжетах. Записки покойника: театральные роман. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 251 с.

7. Булгаков М. А. Собачье сердце. — М.: АСТ, 2016. — 416 с.
8. Вукас Д. Л. Коммунальная квартира как гетеротопия // Гетеротопии: миры, границы, повествование: сб. статей. — Вильнюс: Изд-во Вильнюсского ун-та, 2015. — С. 201–212.
9. Гей Н. К. Искусство слова. — М.: Наука, 1967. — 364 с.
10. Кораблёв А. Мотив «Дома» в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы // Классика и современность / под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. — М.: МГУ, 1991. — С. 240–249.
11. Лебина Н. Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии 1920–1930-х годов. — СПб.: Журнал «Нева»; ИД «Летний Сад», 1999. — 178 с.
12. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования. — СПб.: Искусство, 2005. — 845 с.
13. Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения темы рода в отечественной прозе рубежа XX–XXI вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 1. С. 286–289.
14. Осьмухина О. Ю., Короткова Е. Г. Хронотоп квартиры в малой прозе М. Булгакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — № 12 (66). — 2016. — Ч. 1. — С. 35–38.
15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2002. — 274 с.
16. Радомская Т. И. Свет в художественном пространстве дома: Пушкин и древнерусская книжная традиция // Вестник СамГУ. — 2006. — № 10/2 (50). — С. 43–49.
17. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам. — Вып. X. — Тарту, 1978. — С. 65–85.
18. Щербакова П. О. Локус коммунальной квартиры в рассказах М. Зощенко // Вестник ВГПУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2014. — № 3. — С. 90–97.