

*Ирина Алексеевна Канунникова**

Россия

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ПЬЕС *ЗОЙКИНА КВАРТИРА* М. А. БУЛГАКОВА И *МАНДАТ* Н. Р. ЭРДМАНА

Данная работа посвящена исследованию некоторых проблем организации художественного пространства в драматургии М. А. Булгакова и Н. Р. Эрдмана. Пространство в художественном мире обоих драматургов может быть рассмотрено как универсальная категория, соединяющая представления авторов о мире и человеке и способы их языковой реализации в художественном тексте, что позволяет вести речь о ключевой роли категории пространства в интерпретации пьес *Зойкина квартира*¹ М. А. Булгакова и *Мандат* Н. Р. Эрдмана.

Современный исследователь Д. А. Щукина справедливо отмечает, что «содержательность и функциональность предмета в ментальном

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии Московского городского педагогического университета.

¹ Как известно, пьеса М. А. Булгакова *Зойкина квартира* имеет две основные редакции – 1926 и 1935 гг. – которые могут рассматриваться как две разные авторские версии одной пьесы. В тексте статьи, кроме специально оговоренных случаев, цитируется текст пьесы в редакции 1926 г., которая ближе по времени создания к пьесе Н. Р. Эрдмана *Мандат*.

пространстве текста формируется рядом контекстов – художественного мира, художественной культуры эпохи, того или иного направления, писателя, жанра, отдельного произведения». При этом

[...] субстанциональность и утилитарность вещи в художественном дискурсе писателей XX века сменяется ассоциативностью, включенностью в концептуальное поле текста, картины мира писателя. Пространство художественного текста становится моделью мира².

Исторические потрясения и общественные перевороты первой половины XX столетия, неизбежная политизация общества и подчас насильственная социализация личности перенесли внимание писателей из мира природы и усадебной жизни XIX столетия в мир городского существования с присущими ему повышенной концентрацией людей и объектов и гораздо более динамичным развитием событий. По мнению Ю. М. Лотмана, именно город как искусственный пространственный локус занимает особое место в системе символов, выработанных историей культуры. Таким образом, изменение характера эпохи, духа времени неизбежно ведет к изменению восприятия пространства, и лучшие драматурги XX века художественно зафиксировали эти важные изменения.

Место действия пьес *Зойкина квартира* и *Мандат* – Москва 1920-х годов. Уже в первых булгаковских ремарках видны включенные в городскую топографию демонические мотивы, пьеса начинается мефистофельским гимном золоту:

Видны передняя, гостиная и спальня в квартире Зои. В окнах пылает майский закат. За окнами – двор громадного дома играет, как страшная музыкальная табакерка. [...] Изредка гудит трамвай. Редкие автомобильные сигналы. Адский концерт³.

Обозначение места действия в первой ремарке у Эрдмана всегда предельно лаконично. «Комната в квартире Гулячкиных» (*Мандат*, 1 действие), «Комната в квартире Сметанича» (*Мандат*, 3 действие). Замкнутость внешнего сценического пространства – характерная черта драматургии Эрдмана. Более того, комната в квартире становится символическим местом действия для русской драматургии XX века, точно так же, как комната в доме была символична для русской драматургии XIX века. О символе дома в мировой, в том числе русской, литературе напи-

² Д. А. Щукина, *Пространство как лингвокогнитивная категория (на материале произведений М. А. Булгакова разных жанров)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Санкт-Петербург 2004, с. 40.

³ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира*, в кн.: он же, *Пьесы 1920-х годов*, Ленинград 1990, с. 216.

сано много. Немало сказано и о символике квартиры в русской литературе 1920-х годов. Коммунальная квартира как сугубо советское явление появляется в первые послереволюционные годы. В связи с этим намечаются две, казалось бы, противоположные тенденции. С одной стороны, происходит резкое сужение жизненного пространства героев – «уплотнение» существования и в буквальном, и в метафорическом смысле. С другой стороны, что ощутимо уже в первой ремарке *Зойкиной квартиры*, нарушается граница «дом – улица», что ведет к существенному изменению смысла традиционной оппозиции «свой – чужой».

Если мы сравним эти два понятия – «дом» и «квартира» – то легко заметим разницу между ними. Дом – это понятие фундаментальное, постоянное; дом имеет свою (иногда вековую) историю, он хранит память о тех поколениях, которые жили здесь в прошлом, несет на себе отпечаток характера и привычек его теперешних хозяев. Центральная оппозиция «свой – чужой» в русской классической литературе – в универсальном пространственном противопоставлении «внутреннее – внешнее». Внутреннее пространство соотносится здесь с пространственным локусом «дом»; оно четко структурировано, антропоцентрично и выполняет функции защиты, охраны человека от враждебного внешнего пространства. Вот почему так страстно, из последних сил пытаются сохранить свой дом Турбины. Дом Турбиных, наверное, последний классический Дом русской литературы. Дом – надежное пристанище, приют, защита от превратностей «быстро текущей жизни». Потеря Дома – это потеря корней, прошлого, семьи, истории, а, следовательно, будущее становится безнадежным. Вот почему, вероятно, так последовательно и прямолинейно стремилась занять дом Прозоровых в чеховских *Трех сестрах* деловитая и практичная Наташа.

Герои Эрдмана также лишены дома. Бурные социальные катаклизмы разбросали их по жалким комнатам в коммунальных квартирах. У них есть место жительства, прописка, но нет Дома. Ведь квартира, в отличие от дома, – жилище временное, ненадежное, она, как правило, даже и не принадлежит жильцам (жильцы – ответственные квартиросъемщики). В *Мандате* Надежда Петровна Гулячкина с горечью восклицает: «В своем собственном доме, за свою собственную квартиру деньги платить приходится. Ну что же это за жизнь такая, что это за жизнь»⁴. Квартиру можно сколь угодно легко обменять на такое же временное, непостоянное жилье, и никакой трагедии здесь не будет. В конце концов, могут

⁴ Н. Р. Эрдман, *Мандат*, в кн.: он же, *Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников*, Москва 1990, с. 35.

«уплотнить», из нее могут просто выселить, выгнать. «Пришли какие-то с рыжими бородами и выкинули меня», – вспоминает Абольянинов⁵. Потому так неуверенно чувствуют себя герои *Зойкиной квартиры* и *Мандата* в собственных жилищах, потому дорожат они больше своими вещами, нежели помещением. Эту неустроенность, незащищенность эрдмановских героев тонко почувствовал В. Э. Мейерхольд и гениально сумел передать ее на сцене с помощью художника И. Ю. Шлепянова⁶.

Оформляя *Мандат*, Мейерхольд применил концентрические круги (он называл их «движущимися тротуарами»), встречное или совместное движение которых давало небывалый эффект. Всю сценическую площадку занял огромный круг, причем первое, самое близкое к публике кольцо его было неподвижным, следующих два кольца – каждое в метр шириной – двигались либо вместе, либо порознь, либо друг другу навстречу. Центр же сцены оставался неподвижным. Кроме того, в оформлении *Мандата* были использованы движущиеся стены. Такое динамическое постановочное решение обладало, в отличие от прежних конструктивистских работ театра, характерной замкнутостью.

Постоянное желание обитателей квартиры Гулячкиных во что бы то ни стало оградиться от внешнего мира парадоксально подчеркивалось именно подвижностью стен: они раздвигались, чтобы тотчас вновь сомкнуться, защитить Гулячкиных от жизни враждебной им улицы. Настойчиво и четко фиксировалась и прикрепленность героев к вещам, к имуществу, к «добру» как к чему-то единственно надежному, неизменному в перевернувшемся на их глазах мире. Они выезжали на сцену, увлекаемые движением концентрических кругов, держась за свои сундуки, хватаясь за свои стулья, обнимая свои граммофоны. Таким образом постоянство вещей противопоставлялось, по выражению театрального критика С. Боброва⁷, «неистовому томлению участников» сценического действия.

Кроме того, и отдельные комнаты внутри квартиры теряют свое традиционное функциональное назначение: обедать теперь можно в спальне, принимать гостей в кухне, а спать в коридоре. В булгаковской пьесе мы встречаем характерный диалог Манюшки и товарища Портупеи:

М а н ю ш к а. Да нету ее, я вам говорю, нету. И что это вы, товарищ Портупея, прямо в спальню к даме!

⁵ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 231.

⁶ Первая постановка пьесы в Театре им. Мейерхольда в 1925 г.

⁷ Цит. по: К. Л. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*, Москва 1969, с. 334.

П о р т у п е я. При советской власти спален не полагается. Может, и тебе еще отдельную спальню завести⁸.

Поэтому квартира Зои Пельц так легко трансформируется то в образцовую пошивочную мастерскую, то в роскошный модный салон, то в заурядный бордель.

Внешний мир действительно воспринимается героями Булгакова и Эрдмана как мир враждебный, непонятный, незаконный, как перевернутая реальность. Извне они ждут только опасностей, неприятностей, беды. Квартира для них, конечно, не надежная защита, а, скорее, последний угол, куда они загнаны обстоятельствами, изменить которые им не под силу, но они пытаются отгородиться, защититься, как могут:

Т а м а р а Л е о п о л ь д о в н а. Мой супруг мне сегодня утром сказал: «Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли советская власть!» – «Нет, говорю, кажется, еще держится». – «Ну что же, говорит, Тамарочка, опусти занавесочку, посмотрим, завтра как»⁹.

«Бывают странные сближенья...». Как не вспомнить здесь булгаковские «кремовые шторы» в доме Турбиных. Пусть там лирика, а здесь гротеск, но ведь деталь-то общая – занавески на окнах... Впрочем, и у Булгакова лирика тоже не без иронии, как справедливо отмечает А. М. Смелянский:

Булгаков усаживает своих героев в полном составе играть в винт. «Время будет незаметно идти», – поясняет Мышлаевский, Лариосик в процессе игры декламирует об ужасах гражданской войны, о покое турбинского дома. Елене он сообщит, что она «распространяет какой-то внутренний свет, тепло вокруг себя». Николке он делает не менее приятный житомирский комплимент: «у вас... открытое лицо». Карточная игра, Лариосик с птичьими мозгами, время, которое «заговаривают» привычным ритуалом уже не существующей жизни, – все выписано обманчиво-ироническими красками. Внутри иронии – отчаяние, неясность, страх.

Неясно, как жить в новом времени, которое наступает не в метафизическом смысле, а в буквальном, физическом: улицы опустели после последних петлюровских обозов, в город вот-вот войдут части Красной Армии. Турбины отсиживаются за кремовыми шторами¹⁰.

У семейства Гулячкиных тоже есть свой способ защиты:

⁸ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 216.

⁹ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 34.

¹⁰ А. М. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва 1989, с. 79.

Павел Сергеевич. Лавировать, маменька, надо, лавировать. Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я всю эту революцию насквозь вижу.

Надежда Петровна. Темное оно дело, Павлушенька, разве ее увидишь.

Павел Сергеевич. А вы в дырочку, мамаша, смотрите, в дырочку.

Надежда Петровна. В дырочку? В какую же дырочку, Павлуша?

Павел Сергеевич. Как вам известно, мамаша, есть у нас в прихожей матовое окно. Так вот я на нем дырочку проскоблил.

Надежда Петровна. Это для чего же такое?

Павел Сергеевич. А вот для чего. Ну, скажем, к примеру, звонок. Сейчас в дырочку поглядишь – и видишь, кто и по какому делу звонится. Ну, скажем, к примеру, домовый председатель, а то еще похуже – из отделения милиции комиссар.

Надежда Петровна. Ой, господи, не дай-то бог.

Павел Сергеевич. И ничего, мамаша, подобного. А как только вы такого посетителя в дырочку увидите, сейчас же вы, маменька, картину перевертываете – и милости просим гостя в столовую¹¹.

В этом «бездомном» пространстве наиболее органично ощущают себя герои, подобные Аметистову, – герои – одиночки, отщепенцы, герои «без адреса».

Подобный образ, – размышляет об Аметистове в своих записках великий композитор и тонкий читатель Г. А. Свиридов, – мог возникнуть лишь на сломе эпохи, в момент нарушения закона, по которому жило общество, и отсутствия законов, по которым ему надлежит жить далее. Вспоминаются тут и гоголевские *Игроки*, также исчезающие как дым, и немножко безобидного Хлестакова, и Кречинский, и Тарелкин (с его: «Судьба, за что гонишь!»), и вообще Сухово-Кобылин с его демонической силой зла и накалом страстей. Однако в пьесе Булгакова накал страстей доведен до высшей степени ярости, речь идет о жизни и смерти, контраст предельно велик¹².

В отличие от Аболянинова, который отказывается переехать в квартиру Зои, потому что может жить только на Остоженке: «Моя семья живет там с 1625 года... триста лет»¹³, Аметистов перемещается в пространстве легко, его монологи изобилуют топонимами («эвакуировался к белым в Ростов», «администратором служил в ресторанчике в Севастополе», «в Ставрополе актером, в Новочеркасске музыкантом в пожарной команде, в Воронеже отделом снабжения заведовал», «взял его партбилет

¹¹ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 22–23.

¹² Г. А. Свиридов, *Записки разных лет. Часть 1 (1978–1984)*, <www.filgrad.ru/text/sviridov1.htm>.

¹³ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 170.

и в Баку» и т. д.). Так же легко Аметистов покидает в финале погибшую квартиру Зои Пельц, мимолетно вздохнув о своей скитальческой судьбе.

Однако ни в *Зойкиной квартире*, ни в *Мандате* художественное пространство не ограничивается только квартирой. В пьесах Булгакова и Эрдмана с пространством происходит много интересных метаморфоз, оно то суживается до размеров зеркального шкафа Зои Пельц или сундука в квартире Гулячкиных, то расширяется до пределов «всей России», и даже простирается на запад (Париж) и восток (Шанхай).

Очень часто повторяется в речах эрдмановских героев понятие «вся Россия», и каждый из них имеет в виду «свою» Россию. В *Мандате* эта тема впервые возникает, когда в квартире Гулячкиных появляется Тамара Леопольдовна Вишневецкая с огромным сундуком, в котором спрятано платье императрицы Александры Федоровны: «Вы понимаете, Надежда Петровна, что в этом сундуке помещается все, что в России от России осталось»¹⁴. Для патетически настроенных монархистов императорское платье, а потом и облаченная в это платье Настя Пупкина, ставшая ненадолго великой княжной Анастасией Николаевной, действительно становится символом России. Они ею восхищаются, они перед нею преклоняются и говорят о ней весьма высокопарно:

Господа, я сам видел, своими глазами видел, вот здесь. Вот на этом месте. Наша горячо любимая Родина, наша сермяжная матушка Русь встала как феникс из сундука¹⁵.

У Павла Сергеевича Гулячкина, обладателя загадочного «мандата», на какие-то доли секунды поверившего в собственную неограниченную власть, отношения со «всей Россией» совсем другие. С Россией Гулячкин не церемонится, коль скоро он «с третьим интернационалом на „ты”» разговаривает: «Мамаша, держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой переарестую»¹⁶; «Я теперь всю Россию на Варваре женю»¹⁷.

В конце концов хлестаковщина Гулячкина вырастает почти до вселенских масштабов. Зарвавшийся «властелин» хочет – «женит», а хочет – «переарестовывает» не только «всю Россию», но уже чуть ли не весь мир:

Давайте поедem в Англию, я и английской королевы не испугаюсь. Я самому царю могу прочитывать нотацию. Вы думаете, если они далеко, так они упасутся от этого. Я, товарищи, расстоянием не стесняюсь. Я сейчас всем

¹⁴ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 33.

¹⁵ Там же, с. 78.

¹⁶ Там же, с. 61.

¹⁷ Там же, с. 78.

царям скажу, всем – английскому, итальянскому, турецкому, французскому. Цари, – мамаша, что сейчас будет, – цари... вы мерзавцы¹⁸.

Но очень скоро Гулячкину приходится снова возвращаться к масштабам собственной квартиры, потому как в грозном его «мандате» указано буквально следующее: «Дано сие Павлу Сергеевичу Гулячкину в том, что он действительно проживает в Кирочном тупике, дом № 13, кв. 6, что подписью и печатью удостоверяется»¹⁹.

Спускаются с небес на землю и злосчастные монархисты:

Автоном Сигизмундович. Вот так я отбил замок. (*Открывает сундук*).

Олимп Валерианович. И вот так предстала Россия.

Иван Иванович (*с горшком на голове вылезает из сундука*). Все слышал. Все знаю. Товарищи, соблюдайте спокойствие и не расходитесь, потому что вас всех повесят. Милиция! [...] Сейчас все будет доложено.

Олимп Валерианович. Что доложено?

Иван Иванович. Что вы у себя в квартире, вот в этой самой зале, свергли советскую власть²⁰.

Таким образом, читая *Мандат*, мы можем выстроить следующую пространственную цепочку: квартира – сундук – «вся Россия» – «весь мир» – квартира. Герои в конечном итоге вынуждены вернуться в квартиру, они по-прежнему загнаны в угол. «Ренессанс кончился», – констатирует один из персонажей.

Одной из важнейших пространственных антиномий и в *Зойкиной квартире*, и в пьесах Эрдмана – «здесь» и «там», которая созвучна антиномии временной – «нынешнее» и «прежнее». При этом «здесь» противопоставлено «там», как «ненормальное» – «норме». В *Зойкиной квартире*, как это часто бывает в произведениях Булгакова, данная антиномия поддерживается, прежде всего, музыкальными лейтмотивами. Вновь обратимся к наблюдениям над пьесой Г. А. Свиридова:

Рахманинов – «Не пой, красавица, при мне...». Я долго думал, отчего взят этот изумительный романс, жемчужина русской лирики. Ключ – в словах: «Другая жизнь и берег дальний», о чем мечтают герои пьесы: Абольянинов, Зоя Пельц, китаец Херувим, домработница Алла Вадимовна и даже кухарка Манюшка, что мерещится всем²¹.

¹⁸ Там же, с. 76.

¹⁹ Там же, с. 61.

²⁰ Там же, с. 78–79.

²¹ Г. А. Свиридов, *Записи разных лет...*

О «Париже» как о «ином» пространстве – пространстве «нормальной жизни» – действительно мечтают практически все герои *Зойкиной квартиры*: «экзотическое растение» Абольянинов, в отличие от остальных, бывал и в Париже, и в Ницце в своей «прежней» жизни; «О, я знаю, вы таете здесь как свеча. Я вас увезу в Ниццу и спасу»²², – обращается к любимому Зоя Пельц; она же мастерски оболещает Аллу Вадимовну: «Весной вы увидите Большие бульвары, на небе над Парижем весною сиреневый отсвет. [...] Ландышами пахнет»²³.

«Парижская» тема поддерживается в булгаковской пьесе еще одним устойчивым музыкальным мотивом: помимо рахманиновского романса, неоднократно звучит дуэт Виолетты и Альфреда «Край мы покинем, где так страдали» из четвертого акта *Травиаты* Верди. Однако горькая булгаковская ирония состоит в том, что для героев оперы краем, где они «так страдали», становится Париж. Они предаются мечтам покинуть французскую столицу, чтобы Виолетта на природе смогла восстановить свои силы, и тогда они заживут счастливо. Булгаковским же героям – тем, кто никогда за границей не был – Париж представляется спасительным пространством, противопоставленным советской действительности. В финале, правда, не сбываются мечты о бегстве ни вердиевских, ни булгаковских героев: главная героиня *Травиаты* умирает, Зою Пельц и Абольянинова арестовывают.

Характерно и то, что в редакции *Зойкиной квартиры* 1926 года Париж имел более реальные очертания. В нем не только бывали раньше (Абольянинов), но и бывают теперь, в новые времена, то есть, Париж для героев еще пространственно достижим. Здесь присутствует некая пришедшая на примерку в Зойкино ателье Ответственная дама, которая вернулась из французской столицы две недели назад и даже может, но не хочет, подействовать в получении визы. Однако из редакции 1935 года все конкретные детали уходят, и Париж из реального географического пункта окончательно превращается в Москву чеховских *Трех сестер*: не город, а метафора «потерянного рая», физически недостижимого.

У каждого из главных героев эрдмановской пьесы *Самоубийца* также есть своя мечта о «потерянном рае», о месте, где им будет хорошо, где не будет прутьев железной клетки. Каждый хочет вырваться в «иное пространство», но не может. Как не вспомнить здесь героев пьесы М. Кулиша *Так погиб Гуска* (1925), тоже самозабвенно мечтающих о некоем «блаженном острове», где они наконец-то обретут покой, избавятся от

²² М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 170.

²³ Там же, с. 369.

постоянного страха, где не будет никаких партий, никаких анкет и регистраций, где не будет вообще никого, кроме них и прекрасной вечной природы. В конце пьесы они даже высаживаются на свой «блаженный остров», казалось бы, обретают его, становятся просто людьми, без всяких классовых и социальных принадлежностей, но... «блаженный остров» оказывается вполне обитаемым, и семейство Гуски снова превращается в насмерть перепуганных «недобитых буржуев».

Дальше всех в своих мечтах об «ином пространстве» заходит главный герой *Самоубийцы* – Семен Семенович Подсекальников. И если в *Мандате*, как мы отмечали, художественное пространство, расширяясь в речах действующих лиц до пределов «всей России», все же в конце опять суживается до размеров комнаты, то в *Самоубийце* главный герой вроде бы мечтает вырваться уже в какие-то запредельные миры, откуда не возвращаются, хочет разбить «клетку» револьверным выстрелом. В монологе Подсекальникова словосочетание «потерянный рай» обретает свой первоначальный смысл:

Человек есть клетка. И томится в этой клетке душа. Вы стреляете, разбиваете выстрелом клетку, и тогда из нее вылетает душа. Вылетает. Летит. Ну, конечно, летит и кричит: «Осанна! Осанна!» Ну, конечно, ее подзывает бог. Спрашивает: «Ты чья?» – «Подсекальникова». – «Ты страдала?» – «Я страдала». – «Ну, пойдй же попляши». И душа начинает плясать и петь. (*Поет.*) «Слава в вышних богу и на земле мир и в человецех благоволение»²⁴.

Казалось бы, вот он – выход из замкнутого пространства «клетки», но тут нашего героя останавливает страшная в своей простоте мысль: «Ну а если клетка пустая? Если души нет? Что тогда? Как тогда? Как, по-вашему? Есть загробная жизнь или нет?»²⁵.

Если в *Мандате* герои еще могли или, по крайней мере, пытались сохранить свое, пусть весьма шаткое, пространство частной жизни, прибегая к нехитрым уловкам вроде дырочки в стекле входной двери и занавесочки на окне, не представляя, чем его можно заменить (последняя реплика Гулячкина: «Чем же нам жить?»), то герои *Самоубийцы* трагически беззащитны «на большой дороге нашей русской истории», как нелепо-высокопарно выражается в пьесе Гранд-Скубик.

Здесь необходимо отметить, что, как это ни покажется странным, от творчества Эрдмана очень легко протянуть логическую, мировоззренческую, художественную ниточку к творчеству Эжена Ионеско. Ведь Эрдман был практически лишен «наследников» в русской драматургии

²⁴ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 123.

²⁵ Там же.

середины XX века, но оказался неожиданно близок и понятен европейскому сознанию 1950–1970-х годов, когда его пьесы триумфально прошли по сценам театров всего мира, а он сам, как мы уже отмечали во введении, был назван зарубежной критикой «величайшим сатириком века». Таким образом, в творчестве Ионеско, крупнейшего драматурга второй половины XX века, причем драматурга, оказавшегося наиболее близким сердцу русского читателя и зрителя в ряду других мастеров театра абсурда, получили развитие и логическое завершение многие идеи, образы, символы, появившиеся в произведениях лучших русских драматургов 1920–1930-х годов, прежде всего М. А. Булгакова и Н. Р. Эрдмана.

Своеобразным завершением темы взаимосвязи и взаимоотталкивания замкнутого пространства частной жизни героев и необозримых просторов внешнего мира становится классическая пьеса театра абсурда – *Стулья* Э. Ионеско. Важное место в художественном мире Ионеско занимает и уже знакомый нам по *Самоубийце* символ – клетка. В пьесе *Жажда и голод* (1964) центральной является как раз «сцена с клетками», где героев-клоунов подвергают пытке голодом, чтобы они отказались от своей веры и произносили вещи прямо противоположные собственным убеждениям; их принуждают жить без веры, жить в обществе, которое в человеке убивает человека, личность. В своих заметках по поводу премьеры пьесы *Жажда и голод* во Франции Э. Ионеско писал:

Но вдумайтесь, сцена с клетками и есть тот самый мир, где на протяжении десятков лет тысячи людей были обречены на муки, на существование без цели и смысла, словно в аду. [...] Меня часто спрашивают, какой ад я пытался показать: земной, воображаемый, символический, богословский? Но ведь ад – вот он, рядом с нами, за стеной, которую иногда удается преодолеть, если, конечно, другая стена, стена слепоты, не мешает нам ее увидеть. [...]

Десятки лет народы Восточной Европы были обречены на невыразимые страдания. И преступление западной интеллигенции состоит в том, что она не пожелала ни осознать этого, ни хотя бы принять к сведению. [...]

Конечно, мечта о «городе солнца», социалистическая утопия могут соблазнить кого угодно. Но почему общество, сулившее благоденствие человеку, оказалось столь противоестественным и страшным, обернулось тиранией, тюрьмой, адом?²⁶

Как видим, французский драматург румынского происхождения задался теми же вопросами, над которыми мучительно размышляли все серьезные русские писатели после известных событий 1917-го года. Отсюда и родственность символов: клетка – общество, клетка – мир, клетка

²⁶ Э. Ионеско, *Жажда и голод*, в кн.: он же, *Театр*, Москва 1989, с. 6–7.

– ад. Такое противопоставление «индивидуума», личности и **надличной** (или **безличной**) власти, непостижимой и недостижимой для простого человека, – частое явление не только в русской, но мировой литературе XX века.

Таким образом, рассмотрение пространственных антиномий в пьесах М. А. Булгакова и Н. Р. Эрдмана приводит к важным выводам о том, что организация художественного пространства русской драматургии 1920–1930-х годов во многом – зримая проекция важнейших мировоззренческих категорий, определивших сознание человека XX столетия.