

**Светлана Кочерина,
студентка V курса**

**«БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» И «ДНИ ТУРБИНЫХ» М. БУЛГАКОВА:
СОПОСТАВИТЕЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
РАЗЛИЧНЫХ РЕДАКЦИЙ***

Отличие романа от пьесы состоит, в частности, в том, что если роман становится полноценным и полнокровным произведением, как только автор допишет последнюю фразу и поставит точку, то пьеса — лишь первый шаг к жизни, к реализации самостоятельного существования, называемого с п е к т а к л е м. Драматическое произведение, написанное по мотивам романа, можно считать экспериментальной проверкой каждого характера, слова, жеста, поступка на их правдивость, подлинность. Проза бывает философской, лиричной и т. п., а пьеса может быть только живой. Вспомним почти автобиографичный эпизод, описанный Булгаковым в «Театральном романе», когда главный герой представляет себе пьесу как «коробочку», «волшебную камеру», где играют и живут не плоские картинки, а «трехмерные» персонажи, «фигурки, что описаны в романе» («Театральный роман», с. 374). Кстати, именно влиянием театра МХАТовцы объясняют большинство исправлений, вносимых автором в текст различных редакций драмы.

Почти десять лет Михаил Афанасьевич Булгаков писал о семье Турбиных. Пытался сделать выбор между драмой и романом, менял сюжет и время действия, перекраивал характеры героев и их судьбы, перерабатывал композиционную структуру и систему персонажей,

* Статья написана по материалам доклада, прочитанного на Горшковских чтениях Литературного института в ноябре 2003 г.

переписывал реплики, диалоги и целые сцены. Материал был настолько сложным, что писатель приступал к его разработке неоднократно (в октябре 1920 года во Владикавказе появляется спектакль «Братья Турбины» с подзаголовком «Пробил час»; в 1921 году автор пишет пьесу о докторе Бакалейникове), при этом некоторые из его попыток закончились неудачей и были либо не завершены, либо уничтожены самим автором. Таким образом, за итоговим произведением, представленным на суд читателя и зрителя, тянется шлейф из в а р и а н т о в и р е д а к ц и й. Для нашего исследования и сопоставления предполагается использовать следующие тексты Булгакова: роман «Белая гвардия», финал романа «Белая гвардия» (19 глава), опубликованный в журнальной версии («Новый мир», №2 — 1987, с. 150 — 163), пьеса «Белая гвардия», вторая редакция пьесы «Белая гвардия», где существенные изменения касаются четвертого, заключительного акта, фрагменты первого варианта пьесы «Дни Турбиных», и, наконец, итоговый, сценический вариант — пьеса «Дни Турбиных».

Исследуя драматический текст, нужно учитывать, что «слово в драме подлежит рассмотрению как мысль, как чувство, как образ («тропы»), как звукосочетание, как ритм; но, прежде всего, оно подлежит анализу как действие в ряду, в цепи других действий, ибо это есть слово-действие — словесный поступок», о чем писал Волькенштейн (Волькенштейн В. «Драматургия», М.: Искусство, 1937, с.12). Соответственно анализ структурно-композиционных изменений романа и пьесы, реплик героев, авторских ремарок необходимо проводить в контексте так называемого «т е а т р а л ь н о г о» ф а к т о р а, диктуемого жесткими законами сцены. Многие театроведы отмечали, что в первоначальной редакции пьесы был ряд существенных недостатков: большой объем, частая смена места действия, что усложняло процесс смены декораций, слабые, «рыхлые», подчас излишне затянутые диалоги, многословность, а также отсутствие стройной системы персонажей. Именно поэтому текст нуждался в столь значительных переработках, которые велись по следующим направлениям: 1) отказ от прямолинейности, нарочитой театральности, а также от драматургических и режиссерских штампов; 2) четкая прорисовка речевых характеристик; 3) ориентация текста на устное, сценическое воспроизведение, выражающаяся в упрощении синтаксических конструкций и подчинении текста ритму дыхания актера. Для этой же цели Булгаков убирает труднопроизносимые звукосочетания, а также несценические приемы (например, звукоподражание).

Первые редакции булгаковского текста изобилуют н а р о ч и т о й т е а т р а л ь н о с т ь ю, когда герои, как бы водрузившись на котурны, произносят патетические монологи, сервированные автором для лучшего зрительского понимания самыми простыми, «любовыми» сценическими приемами. Особенно это заметно в последнем акте пьесы, который из-за своей смысловой, эмоциональной, идеологической насыщенности часто бывает слишком схематичен и прост, в то время как развязка базируется не только на информационно-вербальных фраг-

ментах, где персонажи говорят о происходящем не только напрямую, но и на п о д т е к с т е, а также на целом ряде сценических средств, создающих нужную атмосферу для з р и т е л ь с к о г о в о с п р и я т и я (свет, музыка, звуковое сопровождение и т.д.).

Можно проследить, как автор, многократно перекраивая финал, постепенно отыскивает новые решения вполне традиционных тем (расставание, предвидение своей трагической судьбы, надежда на будущее и пр.).

Так, в пьесе «Белая гвардия» Николка по просьбе Студзинского играет юнкерскую песню — «на прощание» (пьеса «Белая гвардия», с. 108). Его песня, действительно, прощальная, что приносит атмосферу грусти, безысходности и безвозвратности. Это создается определенным подбором слов песни («прощайте... прощайте... съемки закончились... уходят и поют... взором отчаянным» — пьеса «Белая гвардия», с. 108). Скорее всего, песня показалась автору слишком простым, прямолинейным отражением происходящего. Текст чересчур открыто вызывал у зрителя определенные эмоции. Финал словно навязывался автором и, можно сказать, был нарочито театрален. Мы видим, что появляется прямая ссылка на сценичность действия, хотя до этого Булгаков старался придерживаться пусть иллюзорной, условной, но все же правдоподобности. Раньше перед нами была квартира Турбиных, сейчас — сцена. И герои начинают себя вести не как реальные люди, а как актеры, выполняющие указания режиссера: Николка эффектно выходит с гитарой «к рампе» (там же, с. 108), Мышлаевский обращается к «господам-зрителям». Далее Булгаков создает мезансцену, прибегая к традиционным штампам, когда драматург начинает прописывать звуковое и световое режиссерское решение. Мелодия Николая «странно» сливается с «неясной оркестровой музыкой». Действительно, странно, хотя, конечно, при большом желании можно предположить, что по роковому стечению обстоятельств, редкому в реалистических пьесах, оркестр играет ту же песню, что и Николка. Можно даже усмотреть символическое значение этого факта. Затем автор идет на новую условность, объяснение которой крайне трудно подыскать: «Свет внезапно гаснет». По какой причине? — сквозняк задувает все только что зажженные свечи? Ответ кроется все в тех же традициях символистского театра: драматургу необходимо обособить, выделить главного героя. И вот появляется ремарка: «Остается лишь освещенный Николка у ramпы» (там же, с. 109). Примечательна и последняя ремарка, перед самым занавесом: «Гаснет и исчезает» (там же, с. 109).

Булгаков, став по-настоящему театральным человеком, понимал, вероятно, все недочеты своего финала. В первом варианте «Дней Турбиных» рампа уже не упоминается, Николка поет песню «Скажи мне кудесник, любимец богов...», нет уже и игры со светом. Сцена гаснет лишь в самом конце (первый вариант «Дней Турбиных», с. 362). Исчезает и обращение Мышлаевского «Товарищи зрители» (пьеса «Белая гвардия», с. 109, вторая редакция пьесы «Белая гвардия», с. 358, пер-

вый вариант «Дней Турбиных», с. 359). В итоге исчезает и погружение сцены в темноту. Фактор правдоподобия, более отвечающий требованиям драматургии и сценографии XX века, оказался для Булгакова важнее, чем эффектно-театральная условность и символическая насыщенность текста.

Другим примером отказа от нарочитой, схематичной театральности может служить сцена с портретом Тальберга. В ремарке пьесы «Белая гвардия» Шервинский «выламывает портрет из рамы, рвет, бросает в камин» (пьеса „Белая гвардия», с. 100), а в «Днях Турбиных» лишь «рвет портрет из рамки, бросает за диван» («Дни Турбиных», с. 155). В романе «Белая гвардия» мы находим крайне экспрессивное повествование с использованием разговорной лексики («выдрал», «разодрал»). Первая ремарка слишком напоминает театральные романтический жест, когда герой или героиня в порыве безудержной страсти швыряют в огонь письмо, портрет и т.д. Бросить за диван — куда более прозаично и буднично. Никакой патетики, никакой позы, чего и добивался автор.

Для той же цели Булгаков убирает пространную реплику Лариосика, где он сравнивает волосы Елены то с рожью в час заката, то с нимбом. Подобные сопоставления-штампы на сцене часто выглядят либо забавными, почти пародийными, либо глупыми. Также М.А. Булгаков перерабатывает финальную реплику Мышлаевского, который в пьесе «Белая гвардия» возражает Лариосику: «Но нет, для кого пролог, а для меня эпилог. Товарищи зрители, белой гвардии конец. Беспартийный штабс-капитан Мышлаевский сходит со сцены; у меня пики» (пьеса «Белая гвардия», с. 109). Автор отказывается от подобной чрезвычайно высокопарной фразы, рассчитанной на театральную патетику, столь соблазнительную для многих драматургов: здесь и шекспировский образ широкого сравнения жизни и театра (пролог, эпилог, «сходит со сцены»), и использование античного приема парабасы, когда актеры снимали маски и обращались к зрителю от своего лица («Товарищи зрители...»), и попытка сделать из Мышлаевского традиционного резонера-моралиста, который под занавес комментирует и объясняет все происходящее («белой гвардии конец»), и великолепный пример намеренного снижения после пафосного высказывания («у меня пики»).

Большое значение Булгаков придает ориентации текста на у с т н о е, с с е н и ч е с к о е, в о с п р о и з в е д е н и е. Прежде всего, он кропотливо работает над прорисовкой речевых характеристик своих героев, делая ее мотивированной и целесообразной. Так, по изначальному замыслу, Николка должен был слегка заикаться, что во многом объясняло несколько странное построение фраз, которое можно принять за косноязычие. Эта особенность выражается в часто вставляемых в реплики «А-а!», словно человек собирается с мыслями и готовится произнести трудно дающееся предложение. Можно заметить ненужный союз между подлежащим и сказуемым («на улице все буржуи и радуются» — пьеса «Белая гвардия», с. 101), а также несогласованность единственного и множественного числа в соседних пред-

ложениях: «Конная дивизия уходит, — рассказывает он Алексею, — Едут и оглядываются» (там же, с. 101).

При учете особенностей текста, создающегося не для прочтения, а для воспроизведения, для автора крайне важно упрощение синтаксических конструкций. Подобный случай мы видим в диалоге Николая и Лариосика, утверждающего, что волосы у Елены «золотые». Николка в ответе сохраняет число и падеж предыдущей реплики: «Рыжие, Лариончик, ты не сердись. От этого в нее все и любляются. Нравится каждому — рыжая» (там же, с. 102). Дважды, но в разных формах повторяется прилагательное «рыжий». При этом данное прилагательное выступает в качестве определений разных существительных (рыжие — волосы и рыжая — Елена), что вносит неясность в повествование. Также, автор использует сложную в грамматическом и синтаксическом плане конструкцию «Нравится каждому — рыжая». В итоговой редакции Булгаков переписывает монолог Николки: «Рыжая она, Ларион, рыжая. Прямо несчастье! Оттого всем и нравится, что рыжая» («Дни Турбиных», с. 156). Автор ставит определения в одну форму, что облегчает восприятие текста; и упрощает последнее предложение. В первом варианте мы видим пример сложноподчиненного предложения с придаточной частью причины, в котором, следуя законам устной речи, автор опускает союз «потому что» и подлежащие в главной и придаточной части, впрочем, легко восстанавливаемые из контекста. Фраза могла бы выглядеть так: «*Она* нравится каждому, *потому что она рыжая*» [курсивом выделены возможные члены предложения — С. К.]. Многократно было проверено, что в сценическом воспроизведении даже при максимальном интонировании тире плохо воспринимается (за исключением простых, привычных фраз, где после тире ставится указательное местоимение «это»). Во всяком случае, при прочтении вышеприведенной фразы тире слышится как запятая или точка, и таким образом теряется указание на причину, а вместо этого появляется присоединительная конструкция («Нравится каждому, рыжая» или «Нравится каждому. Рыжая»). Вероятно, учитывая все вышеперечисленные факторы, Булгаков отдает предпочтение развернутому сложноподчиненному предложению с придаточной частью причины, нарушая при этом прямой порядок следования частей предложения. Обычно придаточные причины помещаются после главной части предложения. В противном случае подчеркивается обоснование какого-либо факта: «Оттого всем и нравится, что рыжая».

Другой проблемой, с которой неизбежно сталкивается каждый автор, непосредственно работающий с режиссером и актерами (как это делает Булгаков), становится подчинение текста ритму действия актёра. Рассмотрим полилог о политике, в котором участвуют Николка, Мышлаевский, Студзинский и Лариосик (а в пьесе «Белая гвардия» и Алексей Турбин). Нужно отметить, что итоговый вариант фразы более приспособлен к сценическому воспроизведению: автор не просто удлиняет, расширяет текст, но с помощью знаков препинания выстраивает новую ритмическую схему, облегчающую про-

изнесение реплики. Сопоставим обе редакции, а для этого расставим паузы (короткую паузу отметим одной косой чертой, а длинную — двумя): «И главное, / удивительно, / на улице все буржуи и радуются!» и «И главное // — удивительнее всего, / что все радуются, / даже буржуи недорезанные». Булгаков меняет запятую на тире, что значительно удлиняет паузу, акцентируя внимание зрителей на смысле всего говорящегося. Он добавляет дополнительные слогы во втором отрезке («удивительнее всего»). При помощи изъяснительного союза «что» частично удлиняется пауза между вторым и третьим отрезком фразы. Далее подчеркивается значение действия («радуются»). В первом варианте семантическое ударение стояло на обстоятельстве места («на улице»). Затем Булгаков вводит обособленное уточнение («все..., даже буржуи недорезанные»). Все это подстраивает динамику реплики под ритм дыхания актера, что дает возможность правильно расставить логические ударения и таким образом донести до зрителя максимальное количество смысловых единиц. Анализируя первый вариант, мы можем заметить ритмический сбой в начале фразы, выражающийся в том, что паузы следуют после каждого слова. Вследствие этого значение самих слов теряется.

Следуя законам сценической речи, Булгаков убирает и т р у д н о - п р о и з н о с и м ы е з в у к о с о ч е т а н и я. К примеру, исправляется реплика Николки: «Чисто как у большевиков! честное слово! Троцкий если бы увидел, прямо **бы** обнял нас [несценичное повторение звуко сочетаний, а также зияние „о-бы-об“ — С. К.]. Порядок образцовый. И физиономии у всех сознательные» (с. 104). Изменения касаются и диалога-объяснения Елены и Шервинского. «У нас в доме никто не лжет, и я не хочу, чтобы это прививалось», — высказывает Елена Васильевна (пьеса «Белая гвардия», с. 99). Первая реакция Шервинского — удивленное явное непонимание, кажущееся довольно наигранным, неискренним и, вероятно, театральным: «**Неужто** я **уж** такой **лгун**, Леночка?» (там же, с. 99). Абсолютно неприемлемая для сцены фраза, построенная на плохопроизносимых звуках: у-ж-т-у-ж-т-у. В итоге Булгаков переписывает реплику заново, оставив лишь основной смысл: «А от чего мне, Леночка, исправляться?» («Дни Турбиных», с. 154). Автор «очищает» речь Елены от избыточных эмоционально-экспрессивных частиц, носящих явно разговорный характер. «Бог мой! — в пьесе «Белая гвардия» восклицает Елена, увидев переодетого Шервинского. — **Да** на кого **же** вы похожи!» [ненужный для сценического воспроизведения акцент на созвучии же/жи, тем более что из-за интонационного деления фразы подобный повтор звучит как рифма] (пьеса «Белая гвардия», с. 98). Вместе с этим Булгаков убирает из реплик Елены излишнюю, нарочитую литературность, книжность, которая часто выглядит как манерность и жеманность. Автор изначально ввел в речь Елены слова и обороты, свойственные провинциальным гимназистками и институткам, у которых в моде были различные иноязычия. Сюда относятся такие реплики героини: «Нехорошо бы вам было, **мосье** Шервинский, если бы я сама об этом [о портсигаре] узнала!» (пьеса «Белая

гвардия», с.99), «Какой-то **готтентот**, человек, лишенный всякой морали» (там же, с.99). Первую реплику, отягощенную звуковыми повторами («Нехорошо **бы** вам **было**, мосье Шервинский, если **бы** я сама **об** этом...»), автор сокращает до «А вот если бы я узнала!..» («Дни Турбиных», с.154). А «готтентот» заменяется «дикарем» (там же, с.154). Также Булгаков убирает несценические приемы звукоподражания. В итоге реплика Шервинского «... на тротуаре столкнулся с каким-то типом. Ну, думаю, **фю... фю...** большевик. А он мне и говорит эдаким коммунистическим голоском...» (пьеса «Белая гвардия», с.98) звучит иначе: «... а уж какие-то пролетарии по тротуарам так и шныряют. И один говорит...» («Дни Турбиных», с. 153).

В заключении хотелось бы еще раз подчеркнуть ту огромную роль, которую сыграл в редакторской правке Булгакова так называемый т е а т р а л ь н ы й ф а к т о р. Если бумага, по мнению многих, стерпит все, то театр не простит и малейшей огрехи, будь то непрофессиональность режиссуры, небрежность актерской игры или погрешности текста. Сцена безжалостно высвечивает любой недостаток, и подчас одна неказистая реплика, один необдуманый или немотивированный жест перечеркивает весь авторский замысел, искажает смысл, губит даже самую глубокую и интересную идею.

Булгаков, приобщившись к высочайшим проявлениям театрального искусства, прекрасно понимал, какими должны быть его исправления, к чему должны вести. Отсюда его комплексный подход к языковым средствам, которые он рассматривал с точки зрения семантики (идеи, мысли, чувства, концепции и взгляды), орфоэпии (произношение, звукосочетания, ритм, паузы), синтаксиса (знаки препинания, типы предложений по цели высказывания, сложные и простые синтаксические конструкции письменной и устной речи), стилистики (тропы, функциональные разновидности стилей, словесные ряды). Не оставался без внимания и анализ слова как словесного поступка, как действия в ряду других действий. Многое менялось в произведении. В большинстве случаев подобные изменения диктовались стремлением автора к сценичности. Для этого текст максимально конкретизировался, пространственные описания сводились до размеров емкой ремарки, рассуждения превращались в лаконичные реплики, в тщательно структурированные монологи. Действие упрощалось, сжималось, динамизировалось. Четко прорисовывалась как система персонажей в целом, так и каждый образ по отдельности. Главной же целью была органичность, жизненность всего произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1) Монографии, статьи

Виноградов В.В. «О языке художественной литературы», М.: Учпедгиз, 1959
Вишневская И.Л. «Драматургия в идеологическом воздухе Октября» // «Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20-30-х годов» (составитель И.Л.Вишневская), М.: Наука, 1993, с. 7-55

- Вишневская И.Л. «Разрешается к представлению...» // «Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20-30-х годов» (составитель И.Л.Вишневская), М.: Наука, 1993, с. 86-153
- Волькенштейн В. «Драматургия», М.: Искусство, 1937
- Горшков А.И. «Лекции по русской стилистике», М.: Литературный институт им. А.М.Горького, 2000
- Горшков А.И. «Русская словесность: от слова к словесности», М.: Просвещение, 1996
- Зайцева И.П. «Поэтика современного драматургического дискурса», М.: Прометей, 2002
- Лоусон Дж.Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария, М., Искусство, 1960
- Лурье Я.С. «Примечания к пьесам «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» // «Пьесы 20-ых годов», Ленинград: Искусство, 1989, с.510 — 536
- Нинев А. «Михаил Булгаков и театральное движение 1920-ых годов» // «Пьесы 20-ых годов», Ленинград: Искусство, 1989, с. 4-32
- Розенталь Д.Э. «Практическая стилистика русского языка», М.: Высшая школа, 1974
- Смелянский А. «Михаил Булгаков в Художественном театре», М.: Искусство, 1986
- Стрельцова Е. «В числе погибших быть не желаю...». Михаил Булгаков» // «Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20-30-х годов» (составитель И.Л.-Вишневская), М.: Наука, 1993, с. 244-278
- Хализев В.Е. «Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)», М.: Издательство МГУ, 1986
- Чудакова М.О. «Жизнеописание Михаила Булгакова», М.: Книга, 1988
- Чудакова М.О. «Михаил Булгаков: глава из романа и письма» — вступительная статья // Новый мир — N2 — 1987 с. 138 — 149
- Яновская Л.М. «Творческий путь Михаила Булгакова», М.: Советский писатель, 1983
- 2) Тексты
1. Булгаков М.А. «Белая гвардия» // «Белая гвардия»; «Мастер и Маргарита», Минск: Мастацкая літаратура, 1988, с. 16-272
 2. Булгаков М.А. «Глава из романа «Белая гвардия»» // Новый мир — N2 — 1987, с. 150 — 163
 3. Булгаков М.А. «Белая гвардия» // «Пьесы 20-ых годов», Ленинград: Искусство, 1989, с.35-109
 4. Булгаков М.А. «Дни Турбиных» // «Пьесы 20-ых годов», Ленинград: Искусство, 1989, с.110-160
 5. Булгаков М.А. «Белая гвардия. Вторая редакция. Сцены из четвертого акта» // «Пьесы 20-ых годов», Ленинград: Искусство, 1989, с. 355— 358
 6. Булгаков М.А. «Дни Турбиных. Отрывки из первого варианта пьесы» // «Пьесы 20-ых годов», Ленинград: Искусство, 1989, с. 359-362
 7. Булгаков М.А. «Театральный роман (записки покойника)» // «Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита», Кишинев: Лит.артистикэ, 1988, с. 347— 461.