

«ТРИ СЕСТРЫ» А.П. ЧЕХОВА И «ДНИ ТУРБИНЫХ» М.А. БУЛГАКОВА (ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТА И КОМПОЗИЦИИ)

В статье сообщаются результаты типологического сопоставления пьес Чехова и Булгакова с точки зрения своеобразия развития действия. Особое внимание уделяется значению несовершившегося события в обоих произведениях и смыслу их финалов, позволяющих уточнить авторскую позицию драматургов.

«Дни Турбиных» Булгакова были поставлены рядом с «Тремя сестрами» Чехова в одной из рецензий на первую постановку «Дней Турбиных» во МХАТе. На другой день после премьеры критик В. Ашмарин писал, что Булгаков «вернулся к приемам чеховских постановок, насыщенных натуралистическими деталями, так примерно ставилась офицерская пьеса «Три сестры» [1]. Хотя этот отзыв и другие короткие рецензии на спектакль МХАТа [2] не содержали никакой аргументации, их обилие сыграло свою роль в утверждении тезиса о том, что «Дни Турбиных» в истории театра 20-х годов знаменовали возрождение реалистической традиции Чехова», что было зафиксировано в истории советского драматического театра [3].

Возникшая в театральной критике 20-х годов тема «Булгаков и Чехов» в последующие десятилетия не только не получила научной разработки, но как бы «рассосалась». Чеховеды прошли мимо драматургии Булгакова, по крайней мере в вышедшей в 1979 г. чеховской персональной библиографии Т.В. Ошаровой имя Булгакова отсутствует [4]. Практически отсутствует оно и в современной «чеховиане», посвященной изучению проблемы «Чехов и XX век» (см. [5]). Все имеющиеся суждения о чеховских традициях в «Днях Турбиных» принадлежат исследователям советского писателя. Первые среди них – А.М. Альтшулер и Я.С. Лурье, затронувшие вопрос о «чеховском» у Булгакова в связи с анализом его драматургии 20-х годов [6] и в связи с изучением творческой истории интересующей нас пьесы [7]. Эти ученые отметили, что Булгаков не столько следует чеховской традиции, сколько полемизирует с ней. Эта идея была изложена в вышедшей позднее монографии А.М. Смелянского [8]. В этих, безусловно, ценных работах разговор о чеховских традициях шел, как и в театральной критике 20-х годов (только с обратным оценочным знаком), в общем плане, без конкретного сопоставления текстов. Кроме того, решению вопроса о характере связей Булгакова с Чеховым

мешала наметившаяся в 60-е годы тенденция делать из Булгакова типичного писателя соцреализма. В 90-е годы в связи с возросшим интересом к творчеству Булгакова заново встал – в числе многих других – и вопрос о чеховских традициях в драматургии писателя. В частности, «чеховским традициям в драме М.А. Булгакова «Дни Турбиных» отведена специальная глава в кандидатской диссертации Н.Е. Титковой [9]. Ранее имя Чехова неоднократно появлялось в содержательном учебно-методическом пособии, посвященном целостному анализу «Дней Турбиных» [10]. В работах указанных исследователей много интересных суждений, правда, в большинстве случаев авторы развивают уже ранее сделанные наблюдения по поводу особенностей конфликта, образной системы, характерологии двух драматургов.

Желая принять участие в решении проблемы «Чехов и Булгаков», мы предприняли системное сопоставление двух пьес. В качестве материала для сравнения взяты пьесы «Три сестры» и «Дни Турбиных» по следующим соображениям. Во-первых, «Три сестры» – «офицерская пьеса», удобнее сравнивать действия из одной профессиональной среды. Во-вторых, в «Трех сестрах», как считают чеховеды, наиболее полно отражены черты поэтики новой чеховской драмы [11] и значимые для Булгакова «черты ментальности русской интеллигенции» [12]. В-третьих, как мы постараемся показать, именно эта пьеса явилась своеобразным катализатором движения художественной мысли Булгакова в «Днях Турбиных». В данной статье пьесы сопоставляются в самом специфическом для драматургического произведения аспекте – в аспекте характера *действия*. Поскольку действие – это «событийные ряды, поступки людей» [13], мы солидаризируемся с теми исследователями, для которых действие выступает в качестве синонима *сюжета* [14]. Наша статья посвящена характеру развития действия, т. е. сюжета и его композиции.

Как известно, чеховские пьесы сразу после первых постановок «Чайки» и «Дяди Вани» были определены как «театр настроений», противопоставленный традиционному «театру действия». Эта точка зрения остается общепринятой до настоящего времени (см. [15]). По мнению исследователей драматургии Чехова [16; 17], это противопоставление возникает как следствие ряда особенностей сюжета и композиции чеховских пьес. С одной стороны, пьесы Чехова как будто насыщены событиями, герои в них не только говорят, но и действуют, т. е. совершают поступки, иногда даже экстраординарные. Так, в «Трех сестрах» Ирина поступает работать на телеграф, затем в земскую управу, затем объявляется невестой Тузенбаха. Тузенбах уходит в отставку, стреляется на дуэли, Ольга становится начальницей гимназии. Упоминается о других поступках: Андрей проиграл деньги, заложил дом, жена Вершинина «едва не отравилась» [18]. С другой стороны, эти поступки словно «гасятся» (А.П. Чудаков), не влияют на общий ход жизни, которая, несмотря на происходящие в ней события, остается для героев все такой же серой, однообразной, несчастливой, порождая в их душах общую боль и тоску. Размышляя над этой загадкой чеховской драматургии, А.П. Скафтымов выдвинул предположение, что подобный эффект создается благодаря тому, что в большинстве случаев действия не изображаются на сцене, а о них сообщается, притом тогда, когда событие утратило эффект новизны, стало привычным [19].

Применительно к «Трем сестрам» плодотворную идею Скафтымова следует дополнить соображениями З. Паперного, утверждающего, что «сюжет здесь строится на том, что он никак не «строится», не складывается. Главное желание, мечта сестер – уехать в Москву – кажется, вот-вот осуществится, но каждый раз откладывается, пока наконец не становится ясно: никуда они не уедут» [20, с. 169]. «Наряду с главным «несобытием» пьесы <...> обнаруживаются и другие действия, несущие на себе ту же печать «несовершенности»: несостоявшаяся

любовь, уход героев из семьи, в которой они мучаются и томятся» [20, с. 175].

Кроме того, при объяснении эффекта бездействия драматургии Чехова следует иметь в виду идеи М. Юрьева, еще в 10-е годы описавшего приемы, с помощью которых Чехов создает видимость неподвижной драмы, несмотря на наличие в пьесе поступков и действий. Это приемы «повторения и возвращения» [21]. В «Трех сестрах» в числе повторов и возвращений как бы закрепленные за персонажами лейтмотивы (тема труда в речах Ирины и Тузенбаха, будущего – в речах Вершинина, пушкинская строчка, повторяемая Машей, и др.) и детали (Чебутыкин все время с газетой, Соленый в каждом действии прыскает себе на руки духи и т. д.). Через всю пьесу проходит лейтмотив «в Москву», выражающий стремление к перемене жизни, а в настоящем между тем «сплошной Протопопов!»¹. В каждом конкретном случае семантика «повторов и возвращений» разная, но все вместе они создают особый ритм, который как бы поглощает все совершенные героями поступки, и уже словно не важно, что Маша полюбила Вершинина, и что уходит из города бригада, и что убит на дуэли барон. Дело не в этих конкретных фактах, а в том, что есть общее трагическое ощущение невозможности изменить что-либо в неумолимом течении жизни. Такое состояние смягчается финалом.

Исследователь Я.С. Лурье, сравнивая «Дни Турбиных» с романом «Белая гвардия», выдвинул тезис о том, что «пьесой Булгакова утверждалась роль сюжета...» [7, с. 25]. Этот вывод следует принять со многими оговорками. Прежде всего уточним, что роль сюжета в самом деле особенно важна в развитии и решении лишь одного конфликта – семейно-бытового, связанного с любовным треугольником Тальберг – Елена – Шервинский. Здесь все события развиваются линейно, в их причинно-следственной связи. В экспозиции, из первых слов Николки, а затем самой Елены выясняется, что муж Елены, полковник Тальберг, где-то задерживается, его с напряжением ждут: «Николка: «Это она

¹ В первом действии Ферапонт входит с тортом, и Анфиса говорит Ирине: «Из земской управы, от Протопопова, Михаила Иваныча... Пирог» (125), на что Маша через несколько реплик реагирует резким выпадом: «Не люблю я Протопопова, этого Михаила Потапыча, или Иваныча. Его не следует приглашать» (125), а чуть позже, осуждая Наташу за дурной вкус, с надеждой завершает тираду: «Я вчера слышала, она выходит за Протопопова, председателя местной управы. И прекрасно...» (129-130); во втором действии Андрей восклицает: «Я секретарь земской управы, той управы, где председатель Протопопов» (141); затем Наташа сообщает, что Протопопов зовет «покататься с ним на тройке» (155); в третьем действии Чебутыкин дважды повторяет, что «у Наташи романчик с Протопоповым» (162); в четвертом, финальном, действии Ирина мечтает начать новую жизнь, в которой не будет встречаться с Протопоповым» (176), а Наташа, напротив, планирует новую жизнь, в которой «с Софочкой посидит Протопопов, Михаил Иваныч» (186), а в настоящем – «Протопопов сидит там в гостиной» (176).

расстроилась», <...> : «знаешь, Алеша, я сам начинаю беспокоиться <...> Уж не случилось ли чего-нибудь с ним?» [22] Чуть позже Елена: «Но как же так? Сказал, что приедет утром, а сейчас девять часов <...>» (112). Ситуация ожидания затягивается: вместо ожидаемого Тальберга появляется сначала Мышлаевский, а затем «житомирский кузен» Лариосик. Каждый из них привносит в пьесу новую тему, однако это не мешает четкости развития сюжета. О Тальберге помнят, это подчеркивается тем, что Николка при каждом звонке кричит: «Ну, вот и он – он!» (114). Затем выясняется, что только что вернувшийся Тальберг собирается бежать, бросив жену на произвол судьбы. Булгаков в этом диалоге прибегает к приему непонимания (это повторяется в пьесе не раз), раскрывающему несоответствие взглядов и чувств персонажей.

«Елена. Постой! Я не пойму, как же бежать. Значит, мы оба должны уехать?»

Тальберг. В том-то и дело, что нет <...> Женщин они не берут. Мне одно место дали благодаря связям.

Елена. Другими словами ты хочешь уехать один?» (116)

Разговор с Тальбергом выполняет роль завязки действия, которое дальше развивается очень интенсивно: во второй картине первого акта Шервинский настойчиво ухаживает за Еленой, и картина заканчивается поцелуем, причем импульсом к такому быстрому финишу послужил всплывший в разговоре о крысах на корабле Тальберг (по утверждению Шервинского, на крысу похожий). В четвертом акте они еще раз объясняются, Шервинский рвет портрет Тальберга (этот жест спустя полвека повторит герой комедии Брагинского-Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром»), и, наконец, зрителю сообщается о предстоящей свадьбе. Неожиданно возникшее, было, препятствие в виде вернувшегося за Еленой мужа быстро устраняется: Елена спокойно, но твердо заявляет: «Я, видите ли, с вами развожусь и выхожу замуж за Шервинского» (159), после чего Тальберга выпроваживают из дома. Любовная коллизия, таким образом, завершается счастливым концом. Итак, линия Елена - Тальберг - Шервинский прочерчена очень четко, события развиваются динамично. Если бы все сцены, реализующие любовную интригу, следовали друг за другом, была бы «хо-

рошо скроенная пьеса» комедийного типа, которая была бы даже близка к водевилю, будь она более свободна от психологии характеров, более условна и т. п. Однако своеобразие композиции «Дней Турбиных» в том, что сцены с Еленой и Шервинским находятся в первом и четвертом актах, т. е. обрамляют пьесу, в середине которой картины с гетманом, петлюровцами, сцена в Александровской гимназии. Эти картины напрямую не связаны с движением событий внутри любовного треугольника. Даже сцена с гетманом, в которой Шервинский принимает участие, не влияет на развитие событий в этом направлении (они имеют лишь косвенное отношение к сюжетной линии: сцена у гетмана является лучшей характеристикой Шервинскому, который – по контрасту с Тальбергом! – в решительный момент сразу вспоминает о Елене, оговаривая возможность в случае побега взять «невесту» с собой; далее он предупреждает об опасности ее брата; сцены с петлюровцами и роспуском дивизиона косвенным образом мотивируют переодевание Шервинского и пр.). Картины эти, если только брать событийную канву, как бы необязательны, ввод их не мотивирован строго, они нарушают единство действия, создавая в его развитии центробежные силовые линии.

Высказанные соображения имеют, однако, отдаленное отношение к самому содержанию «Дней Турбиных». В этом плане все значительно сложнее. Два центральных действия, воссоздающие эпизоды гражданской войны, имеют внутреннюю глубинную связь с любовной коллизией: это не только фон, на котором она развивается (хотя и фон тоже!), но и фактор, определяющий индивидуальные судьбы героев. В этой связи свадьба Елены и Шервинского, по поводу которой иронизировали первые рецензенты пьесы², имеет свой смысл, свое особое значение (об этом будет сказано при рассмотрении вопроса о финале пьесы).

Своеобразие композиции «Дней Турбиных» заключается в том, что рассмотренный выше любовный сюжет развивается не автономно, в специально отведенных для него картинах, а в тесном переплетении с развитием другого сюжета (условно его назовем «формирование и роспуск дивизиона»), который приобретает по ходу пьесы все большее и большее значение. Этот второй сюжет начинается про-

² См., например, Орлинский А. Против булгаковщины. «Белая гвардия» сквозь розовые очки // Известия, 1926, 7 окт.; Луначарский А.В. «Дни Турбиных» // Веч. выпуск «Красной газеты», 1926, 5 окт. и др.

сматриваться уже в первой картине первого акта (так что она выполняет роль экспозиции для обеих сюжетных линий). О формировании дивизиона говорит томящийся от бездействия юный Николка: «Хотя бы дивизион наш был скорее готов» (112). Появившемуся Мышлаевскому сообщают: «Александровскую гимназию заняли. Завтра или послезавтра можно выступить» (114), Алексей Турбин «берет к себе» артиллериста Мышлаевского: «Я тебе первую батарею дам» (113). Сообщение Тальберга о предательстве союзников означает для Алексея прежде всего то, что «дивизион в небо, как в копеечку попадает» (119). Но эта линия, время от времени всплывающая в разговорах персонажей, поначалу не прочерчивается четко; она по-чеховски гасится разговорами на другие темы, и только в середине второй картины Алексей Турбин сообщает сведения о предшествовавших событиях: «Дали полковнику Турбину дивизион: лети, спеши, формируй, ступай, Петлюра идет! Отлично-с!» (123). Слово не слыша Мышлаевского, предлагающего выпить за «командирчика», Алексей мрачно продолжает: «...дрогнуло мое сердце <...> потому что на сто юнкеров – сто двадцать человек студентов и держат они винтовку, как лопату» (124).

Несмотря на трагические предчувствия («Померещился мне, знаете ли, гроб...» (124)), Турбин готов выступить – и пьет за будущую встречу с большевиками. Но далее эта линия обрывается. Идут уже сцены второго-третьего действия, формально не связанные ни с первым, ни со вторым сюжетом, но показывающие, что происходит, пока дивизион готовится выступить. Одновременно они подготавливают решение Алексея Турбина о роспуске дивизиона, хотя принятие этого решения – проявление свободной воли героя, совершенный им выбор (что делает Алексея Турбина героем истинно трагическим). Таким образом, эта сюжетная линия лишена последовательного развития, дана дискретно, в ней опущены промежуточные (между намерением и реализацией) звенья.

Сравнение намерений героя и конечного результата может привести к мысли, что в пьесе Булгакова речь идет о трагическом для Турбинных несовершенном действии. В свете разговоров о чеховской традиции получается парадоксальная вещь: по материалу и характеру конфликта Булгаков должен быть близок Чехову в развитии семейно-бытового сюжета, но как раз этот сюжет развивается не по чеховским прин-

ципам, а совсем иначе. Сюжет, для Чехова немислимый (формирование дивизиона), дан у Булгакова с использованием чеховского приема несовершившегося действия. Как не уезжают в Москву чеховские героини, так и, несмотря на многократно повторяемое «Завтра выступаем», никуда не выступает дивизион. Булгаков переосмысливает чеховский прием и направляет в другое русло его художественный эффект.

В несовершившемся (неизвестно по каким причинам!) переезде сестер в Москву – на первый взгляд, проявление их слабости, невозможности противостоять суровому ходу жизни. Несовершившееся выступление дивизиона – проявление исторической детерминированности и воли командира, взявшего на себя всю полноту ответственности за происходящие события. Проявленная воля, которая ничего не в силах изменить, усиливает трагизм. Вместе с усилением трагизма из пьесы Булгакова исчезает символический план, который у Чехова создавался и поддерживался более всего темой Москвы: эта тема в «Трех сестрах» все время остается за пределами конкретных действий, поступков, событий и поэтому ощущается как нечто сверхжизнейское.

Композиционное своеобразие «Трех сестер» отчетливо предстает из той характеристики, которую дал пьесе В.И. Немирович-Данченко в письме к автору пьесы: «Сначала пьеса казалась мне загроможденной и автором, и режиссером, загроможденной талантливо задуманными и талантливо исполняемыми, но пестрящимися от излишества подробностями <...>. Мне казалось почти невозможным привести в стройное, гармоничное целое все эти клочки отдельных эпизодов, мыслей, настроений, характеристик и проявлений каждой личности без ущерба для сценичности пьесы и для ясности выражения каждой из мелочей. Но мало-помалу, после исключения весьма немногих деталей общее целое начало выясняться, и стало ясным, к чему и где надо стремиться» (цит. по [18, с. 246-247]).

Особенности композиции «Трех сестер» («кличья отдельных эпизодов», связанных «ассоциативной связью», по Немировичу-Данченко) соответствуют чеховскому замыслу показать «простое, верно схваченное течение жизни» [18, с. 247].

Булгаков изображает не «простое», ровное течение жизни, а жизнь, взорванную гражданской войной. Главная особенность композиции – разрыв семейно-бытовой сюжетной линии и изоб-

ражение в центральных (втором и третьем) актах гетмана и петлюровцев³ определяется художественной задачей Булгакова: показать не за сценой, а на сцене силы, противостоящие интеллигенции, таким образом, первый и четвертый акты, состоящие из «турбинских» сцен, образуют рамочную композицию.

Между событиями первого и четвертого актов прошло два месяца, изменился театр военных действий (Петлюра взял город, затем оставляет его; с минуты на минуту должны войти большевики), погиб Алексей Турбин, но в доме Турбиных как будто все осталось по-прежнему: так же светло, тепло, уютно, на окнах кремовые шторы, в комнате наряженная к сочельнику елка, постепенно собирается, по выражению Тальберга, «веселая компания», разговоры о «водочке», ужине, предстоящей свадьбе Елены и Шервинского и т. д.⁴ Луначарский (сам драматург, автор известной в 20-х годах драмы «Кромвель») считал последнее действие вообще ненужным, определяя его как «предел драматургической неловкости» [25]. В то же время и Луначарский, и все остальные критики мхатовских спектаклей чувствовали, что композиция отражает мировоззрение автора, и упрекали Булгакова в «глубоком мещанстве» [25].

На наш взгляд, рамочная композиция, создающая явно нарочитое возвращение к первоначальной ситуации, к ярким бытовым картинам, должна получить совсем иное толкование: прежде всего она возвращает читателя и зрителя к общечеловеческим ценностям, переводит проблемы в общечеловеческий, философский план.

Дом, семья, уют – это единственно прочное, что противостоит социальным катастрофам и в конечном счете – миру хаоса.

Если чеховские герои, также действующие в бытовой обстановке, были сильны своей способностью подняться над бытом, то для булгаковских героев (как и для автора) быт русской интеллигенции обладает особой притягательной силой, потому что гражданская война этот быт разрушала, герои (и автор) оказались перед реальной угрозой его гибели. И началась переоценка ценностей. В.Ф. Ходасевич в эмиг-

рации иронизировал над привычкой булгаковских героев к «насиженным местам, к изжитым и омертвелым традициям» (26), а Булгаков в России 1926 года видит, что «насиженных мест» уже не осталось, но традиции русской интеллигенции для него живы, или, вернее, пока еще живы, и драматург обеспокоен их дальнейшим выживанием.

Пресловутая «свадьба во время гражданских катаклизмов», на наш взгляд, свидетельствует о мудрости Булгакова, который видит в человеке неистребимые живительные силы. Идет гражданская война, кажется, господствует «метель», «черный туман». Но деяния «людей с хвостами» не проникают в толщу жизни. Человек остается самим собой, его интересуют житейские, бытовые радости (вспомним, как командир 1-й конной Петлюровской дивизии Болботун радуется: «Сапоги... Ого... го... Це гарно!» (138)). Завтра революционный потоп, быть может, все разрушит и сметет, но сегодня люди живы, и они радуются предстоящему ужину с «водочкой»⁵.

Композиционная рамка, созданная у Булгакова внешним сходством картин, дает возможность увидеть неодинаковость их идейно-эмоционального наполнения. В конце первого акта герои были полны решимости защищать отечество от петлюровцев и большевиков и, хотя Алексею мерещился гроб, а Елене снился тонущий корабль и бегущие с него крысы, герои были полны решимости и жизненных сил. Последняя сцена, напротив, рисует ощущение краха прежних идеалов, ощущение обреченности и безнадежности примирения с новой действительностью тех, кто остался жить. Однако это ощущение не замыкает горизонты пьесы.

Как сложится жизнь белых офицеров при большевиках – неизвестно. Булгаков использует в своей пьесе чеховский прием открытого финала. И в финале «Трех сестер», и в финале «Дней Турбиных» звучат две темы – судьбы и будущего. Обеспокоенность своей судьбой в будущем подчеркивается звучащим в первом и четвертом актах «Дней Турбиных» солдатским маршем на слова пушкинской «Песни о вещем Олеге» (при этом песня поется не с пер-

³ На эту особенность композиции обратил внимание Н.П. Козлов, давший ей характерную для 60-70-х годов интерпретацию: «...эти исторические сцены поддерживали свод главной идеи о крушении прежних идеалов, о разочаровании многих честных военных в идеологических и нравственных системах двух контрреволюционных сил – самодержавия и национализма» (23).

⁴ Сходство первой и последней сцен было отмечено в работе В.Б. Петрова [24], однако исследователь ограничился только констатацией факта.

⁵ Ср. библейское, вечное восприятие жизни: «И так было во дни Ноя, так будет и во дни Сына Человеческого: ели, пили, женились, выходили замуж до того дня, как вошел Ной в ковчег, и пришел потоп, и погубил всех» (Евангелие от Луки. Гл. 17. Ст. 26-28).

вой: «Как ныне собирается...», а с третьей строфы: «Скажи мне, кудесник...»). «Тем самым, – как отметил Я.С. Лурье, – в пьесе вводится трагическая тема, восходящая к Пушкину (и к летописному источнику его баллады), – тема судьбы» [7, с. 30].

В финале «Трех сестер» измученные жизнью героини мечтают о будущем, пытаясь предугадать свою судьбу: «Если бы знать, если бы знать!» – повторяет Ольга. Тема судьбы звучит в обеих пьесах, но решается по-разному. Героини Чехова, пытаясь разгадать судьбу и заглянуть в будущее, хотят найти ответ на вопрос «зачем мы живем, зачем страдаем?» В новой действительности, которую изображает Булгаков, речь идет о другом: «Что сбудется в жизни со мною? <...> Скоро ль могильной засыплюсь землею?» Слова марша перекликаются со словами Алексея Турбина во второй картине первого акта: «Или мы их закопаем, или – вернее – они нас» (124). Опыт нашей истории показал, что Алексей Турбин сделал правильное уточнение.

Как уже отмечалось выше, в чеховских пьесах трагедия повседневности завершается своеобразным катарсисом, который достигается звучащими словами надежды на то, что «придет время» (187) – и «все зло земное», все страдания «потонут в милосердии» (116), и «жизнь станет тихою, нежною, сладкою» (116). Чеховские герои верят в то, что когда-нибудь наступит время, лучшая жизнь, эта вера пронизывает финалы и «Дяди Вани», и «Трех сестер», и «Вишневого сада». И хотя она сочетается с «корректирующими» деталями (повторяемое Чебутыкиным «Все равно», звук лопнувшей струны в «Вишневом саду»), тема надежды звучит очень сильно.

Но дело у Чехова не только в «настроении», несущем надежду. Дело в особом характере символики чеховского финала. Будущее, о котором говорит Ольга в «Трех сестрах», простирается в какую-то неопределенную бесконечность («счастье и мир настанут на земле» (189)), никакие временные рубежи этого будущего не обозначены, и, в сущности, оно почти не отличается от «будущей вечности», о которой мечтала Соня. Будущее для булгаковских героев – это достаточно определенный временной отрезок их собственной жизни и жизни той страны, в которой они живут. Будущее, таким образом, изменяет характер и масштаб. Различие это глу-

боко закономерно. Только апелляция к «будущей вечности» может служить эмоционально-поэтическим разрешением конфликта чеховской драмы. Причем у Чехова надежда героев на будущее может быть воспринята как что-то, не чуждое и самому автору. А вот в «Днях Турбиных» позиции героев и автора явно не совпадают. Герои сохраняют какие-то черты чеховского мироощущения – веру в поступательное движение истории, в грядущее «небо в алмазах». Все они дружно просят Лариосика «сказать речь». Все хотят услышать слова утешения и надежды. Но Булгаков эту надежду не разделяет. Драматург, почти одновременно с «Днями Турбиных» создавший «Зойкину квартиру», «Роковые яйца», «Собачье сердце», в отличие от своих героев не питал иллюзий в отношении грядущих событий. Не случайно последней репликой пьесы является лаконичная фраза Студзинского «Для кого пролог, а для меня – эпилог» (160), перечеркивающая реплику Николки: «Господа, знаете, сегодняшний вечер – великий пролог к новой исторической пьесе» (160)⁶.

Сопоставление пьес «Три сестры» и «Дни Турбиных» во многих случаях показывает переосмысление чеховских традиций и внутреннюю полемику Булгакова со своим великим предшественником. В финале «Дней Турбиных» эта полемика как бы выплескивается наружу. «Чеховский герой» Лариосик, выполняя просьбу собравшихся, говорит ту речь, которую они ждут, завершающуюся не скрытой цитатой из Чехова (каких в пьесе много), а открытой, грамматически оформленной цитатой из «Дяди Вани»: «И мне хочется сказать ей словами писателя: «Мы отдохнем, мы отдохнем...» (160). В этот момент появляется иронический авторский голос, выраженный в ремарке: «Далекие пушечные удары» (160). Затем следует реплика Мышлаевского («Так!.. Отдохнули!.. Пять... шесть... девять!..» (160)). Булгаковский герой явно иронизирует над собой, а автор, демонстрируя глубину видения исторической ситуации, на наш взгляд, констатирует факт, который именуется «иронией истории» в категориях гегелевской философии или «за что боролись, на то и напоролись» – в категориях бытового сознания. В этом, очевидно, главная пружина полемики Булгакова с Чеховым.

⁶ В двух первых редакциях пьесы эту фразу произносил «по-чеховски» наивный Лариосик. По мнению Я.С. Лурье, «передача» этой реплики Николке была одной из многих уступок театру Главреперткому. См. об этом с. 37-38.

Список использованной литературы:

1. Ашмарин В. «Дни Турбиных» МХАТ // Наша газета. 1926, бокт.
2. Бескин О. Кремловые шторы // Жизнь искусства. 1926, №41; Блюм В. Еще о «Днях Турбиных» // Программы академических театров. 1926, №57. - С. 5; Гейм В. Театральная политика советской власти // Наша газета. 1926, 5 окт.; За и против «Дней Турбиных» // Комсомольская правда. 1926, 29 дек.; Курбатый М. Среди трех сосенок // Заря Востока. 1927, 2 марта; Левидов Мих. Досадный пустяк («Дни Турбиных» в Художественном театре) // Вечерняя Москва. 1926, 8 окт.; Луначарский А.В. «Дни Турбиных» // Вечерний выпуск «Красной газеты». 1926, 5 окт. и др.
3. История советского драматического театра: В 6 т. Т. 3. М., 1967. С. 52.
4. Ошарова Т.В. Библиография литературы о А.П. Чехове. Саратов, 1979.
5. Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996; Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. М., 1997; Чехов в XX веке. Чеховский сборник: Материалы литературных чтений. М., 1999 и др.
6. Альтшуллер А.М. Драматургическая традиция Чехова и «Дни Турбиных» Булгакова // Материалы X науч. конф. Литературоведов Поволжья. Ульяновск, 1969. С. 144-146; Альтшуллер А.М. «Дни Турбиных» и «Бег» М.А. Булгакова 20-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1972.
7. Лурье Я.С. Михаил Булгаков в работе над текстом «Дней Турбиных» // Проблемы театрального наследия Булгакова. Л., 1987. С. 16-39.
8. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в художественном театре. М., 1986.
9. Титкова Н.Е. Проблема русской литературной традиции в драматургии М.А.Булгакова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2000. С. 6-9.
10. Биккулова И. Анализ драматического произведения («Дни Турбиных» Михаила Булгакова): Учебно-методическое пособие. М., 1994.
11. Абдуллаева А.С. Сценическое действие и эмоционально-эстетическая атмосфера в драме А.П. Чехова («Три сестры», «Вишневый сад»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук, СПб, 1995. С. 3; См. также: Чудаков А.П. Драматургия Чехова в кривом зеркале пародий // Чеховский сборник: Материалы литературных чтений. М., 1999. С. 209-238.
12. Бушканец Л.Е. «Три сестры» и «чеховщина» в русском обществе начала XX века // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 305-314.
13. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 303. См. также: Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. С. 246 и далее.
14. Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972. С. 9.
15. Чеховский Вестник №12. www.antonchekhov.ru. С. 29 и др.
16. Бердников В.Г. Чехов-драматург: Традиции и новаторство драматургии А.П. Чехова. М., 1981. С. 228-229.
17. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1975.
18. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. Пьесы / Подг. Текста и примеч. Н.С. Гродской, З.С. Паперного, Э.А. Полоцкой, И.Ю. Твердохлебова, А.П. Чудакова. М.: Наука, 1978. С. 156. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц.
19. Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе. Саратов., 1958. С. 318-322.
20. Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.
21. Юрьев М. К теории чеховской драмы // Рампа и жизнь. 1914, №26. С. 7-9.
22. Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов / Вступ. статья и общая ред. А.А. Нинова; подгот. текста и примеч. Я.С. Лурье, В.В. Гудкова, А.А. Нинова. Л.: Искусство, 1990. С. 111. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
23. Козлов Н.П. От романа к пьесе («Белая гвардия» и «Дни Турбиных» М. Булгакова) // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1989. С. 122.
24. Петров В.Б. Литературные традиции и типологические схождения в драматургии 20-х гг. (на материале пьес М. Булгакова) // Типологическое изучение литературного процесса. Пермь, 1987 С. 65.
25. Луначарский А.В. Первые новинки сезона // Известия, 1926, 8 окт. С. 3
26. Ходасевич В. Страницы воспоминаний о театре // Театр, 1989, №6. С. 145-157.