

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(НИУ «БелГУ»)

**СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ РОДОВЫХ НАЧАЛ
В ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ М.А. БУЛГАКОВА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 92061252
Зиновьевой Марины Юрьевны

Научный руководитель
к.фил.н., ст. преподаватель
Машукова Д.А.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Проблема синкретизма литературных родов в литературоведении.....	6
1.1. Взаимодействие эпоса и драмы.....	8
1.2. Драматизация эпоса и лирики.....	11
Глава II. Повествовательное и драматическое начала в творчестве М.А. Булгакова.....	13
2.1. Взаимопроникновение эпического и драматического начала в повести М.А. Булгакова «Дьяволиада».....	13
2.1.1. Драматургическое начало повести М.А. Булгакова «Дьяволиада».....	15
2.1.2. Речевая структура повести М.А. Булгакова «Дьяволиада».....	17
2.2. Драматургическое и повествовательное в структуре романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных».....	24
2.3. Дидактическое воплощение темы ВКР в практике преподавания литературы в школе.....	40
Заключение.....	47
Библиографический список использованной литературы.....	52

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к творчеству Михаила Афанасьевича Булгакова не угасает и в начале нового тысячелетия. Каждый год выходит большое количество работ, посвященных различным аспектам его изучения. Исследователи стремятся открыть в творчестве писателя новые глубины, расширить литературный и социокультурный контекст творчества Булгакова, вскрыть связи его философии и изобразительной системы с художественным опытом современников и предшественников.

Широко известен ответ Булгакова на вопрос о том, что в его жизни занимает большее место – повествовательная проза или драматургия: «Тут нет разницы, обе формы связаны так же, как левая и правая рука пианиста» [Цит. по Попов 1989: 537]. Этой метафорой Булгаков дал понять, что в его художественном облике нет какой-либо преобладающей родовой принадлежности. Обе ветви его творчества равноценны и одинаково важны для восприятия его сущности. В то же время можно отметить, что повествовательное и драматическое начала в его творчестве находятся в непрерывном взаимопроникновении и взаимодействии.

Актуальность темы обусловлена самой природой творчества Булгакова. С полным основанием можно утверждать, что с точки зрения связанности двух родовых стихий между собой Булгаков представляет явление исключительное в русской литературе. Действительно, в истории отечественной словесности трудно найти другого такого писателя, в творчестве которого повествовательная и драматическая доля были бы так уравновешены друг другом. Тема взаимодополнения драматического и повествовательного подсказана самой творческой биографией писателя, в которой встречаются пары произведений, написанных на основе единого замысла и схожих сюжетов, но одно в драматической форме, другое – в повествовательной. Речь идет о романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных», а также повести «Дьяволиада».

Объектом нашего исследования являются повесть «Дьяволиада», роман «Белая гвардия» и пьеса «Дни Турбинных».

Предмет дипломной работы – синкретизм родовых начал в прозе и драматургии М.А. Булгакова.

Цель исследования – осмысление феномена взаимодействия и взаимопроникновения повествовательного и драматического начал в творчестве М.А. Булгакова.

Поставленная цель предусматривает решение следующих исследовательских **задач**:

1. Проанализировать проблему синкретизма литературных родов.
2. Выявить способы взаимодействия эпоса и драмы.
3. Охарактеризовать проблему драматизации эпоса и лирики в современном литературоведении.
4. Определить взаимопроникновение эпического и драматического начала в повести М.А. Булгакова «Дьяволиада».
5. Проанализировать идейно-смысловые различия пьесы «Дни Турбинных» и романа «Белая гвардия».

Теоретико-методологической базой исследования являются теоретические работы М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, касающиеся специфики художественного пространства, функционирования слова в тексте, труды В.Е. Хализева, А.А. Карягина, С.В. Владимирова о драме. Анализ содержания текста проводился с учетом методологических разработок А.П. Скафтымова и Б.О. Кормапа. В качестве источника по истории драматических теорий использовалась серия монографий А.А. Аникста и труды Б.О. Костелянца, а также работы исследователей театра XX века и одновременно специалистов по драматургии Булгакова – В.В. Гудковой, В. Бабичевой. В качестве основных биографических, исторических, литературоведческих источников о творчестве Булгакова мы используем исследования и работы

М.О. Чудаковой, Л.М. Яновской, Я.С. Лурье и И.З. Сермана, А.А. Нинова, Г.А. Лескиса, В.И. Немцева, В.П. Крючкова.

В работе были использованы **методы** проблемно-тематического, сравнительно-исторического и сравнительно-типологического анализа с элементами интертекстуального анализа.

Выпускная квалификационная работа прошла **апробацию** на II Всероссийской заочной научной конференции «Литературоведение, лингвистика и коммуникативистика: направления и тенденции современных исследований» с опубликованным докладом «Драматургическое начало повести М.А. Булгакова “Дьяволиада”».

Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, Библиографического списка использованной литературы.

Глава I. ПРОБЛЕМА СИНКРЕТИЗМА ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Практически все словесно-художественные произведения объединяются в три группы - эпос, драму, лирику, называемые литературными родами.

Явление жанрового синкретизма основано на изменении конкретного жанрового канона под воздействием авторских установок, что предполагает закономерное обращение писателей к содержательным и формальным доминантам различных жанровых образований. Еще в «Поэтике» Аристотеля выявляется синкретизация жанров на родовом уровне. Ставя поэзию выше других видов искусств, философ считает высшей формой поэзии трагедию, так как в ней есть черты и эпоса (изображение событий) и лирики (изображение эмоций): «Эпическая поэзия, за исключением своего важного размера, следовала трагедии тем, что имеет простой размер и представляет собою повествование...». Многие из принципов, которые Аристотель считает релевантными для трагедии, он относит и к эпическим произведениям: «... составные части эпопеи, за исключением музыки и сценической обстановки, те же самые, так как она нуждается и в перипетиях, и в узнаваниях, и в характерах, и в страданиях, наконец, и мысли и способ выражения должны быть хороши» [Аристотель 2011: 253].

В.Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» догматическому «риторизму» жанровой теории противопоставил концепцию взаимопроницаемости литературных родов. Эта концепция литературного критика рождалась закономерно - как отражение реальностей развития новой литературы. Для всепроникающего драматизма синтез родовых начал оказывается «многоуровневым», а эти

уровни остаются никак не связанными друг с другом. С одной стороны, сама драма – продукт синтеза двух других родов, причем этот синтез – чистая метафизика, уже по своему замыслу не связанная с реальным генезисом литературного рода. С другой стороны – уже в мире художественной «реальности» – драма входит как элемент в один из тех родов, который уже входит в нее генетически, а в результате получаются такие, например, формы, как драматическая повесть Гоголя «Тарас Бульба» и драматическая поэма Пушкина «Полтава», т.е. формы драматического эпоса. Кроме того, драма как законный элемент входит и в роман. И это уже третий «уровень» синтеза [Белинский 2011: 62]. Следовательно, образ автора определяет жанровую структуру произведения. Важное замечание касается внутренней формы данных произведений: «Внутренний драматизм формы таких произведений дает чувствовать себя, между прочим, тем, что они легко «инсценируются», т.е. могут быть с некоторыми переделками и сокращениями («купюрами») изображены на сцене. Здесь речь идет о повествовательной перспективе, смена которой как раз и создает эффект монтажа.

В.М. Жирмунский в статье «О поэзии классической и романтической», характеризуя романтическую эпоху как разрушающую границы между видами искусств и жанровые каноны, утверждает: «Мы наблюдаем новый синкретизм поэтических жанров на иной основе, чем в древней хоровой синкретической поэзии, обыкновенно – с преобладанием лирического элемента: лирическую поэму, лирическую драму, лирический роман, поэмы и романы в драматической форме» [Жирмунский 2004: 136].

Следовательно, происходят жанровые модификации. Ученый подчеркивает, что в литературе Нового времени углубляется процесс

стирания жанровых границ и малосущественной становится соотносимость (иерархия) жанров.

Жанровый синкретизм определяется спецификой категории жанра: его можно понимать, как сращение, трансформацию различных жанровых форм в одном произведении. В результате подобного слияния образуется новая эстетическая реальность. Синкретичные жанровые формы являются вторичными по отношению к понятию жанра, который является нормативным и рассматривается в контексте трех литературных родов.

Литературное произведение – сложное и многомерное понятие. «Наука различает внешнее произведение (текст) и эстетический объект – то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя» [Бахтин 2014: 20].

Таким образом, литературные роды – не просто типы литературных произведений, а такие их типы, которые отличаются характером завершения литературного произведения как эстетического объекта. В связи с этим, в структуре родового целого главную роль играет субъектная сфера (отношения автора и героя) и реализующие её формы высказывания и способы изображения. «Живо и значимо произведение в мире, тоже и живом и значимом, – познавательно, социально, политически, экономически, религиозно» [Бахтин 2014: 26].

Жанровый синкретизм предполагает естественность комбинаторики и вариативности разных черт и способов взаимодействия жанров внутри одного произведения, в его рамках обнаруживается многомерная жанровая система, элементами которой являются роман-хроника, роман-памфлет, роман-эссе, роман-трагедия, роман-миф, роман-житие, роман-утопия (также роман-антиутопия). Все эти разновидности имеют жанровую доминанту или «жанровую сущность» по определению М.М. Бахтина, или нарратив, которая сочетается с дифференциальными признаками жанров

(трагедийностью, житийностью, памфлетностью, мифологичностью и т.д.), вследствие чего и возникает «синкретичный роман».

1.1. Взаимодействие эпоса и драмы

Подвижность границ литературных родов, синтез их черт обнаруживается на разных этапах развития художественной словесности. В Новое время об этом рассуждают романтики. Новалис замечает: «Не являются ли эпос, лирика и драма только тремя различными элементами, которые присутствуют в каждом произведении – и не там ли мы имеем собственно эпос, где всего лишь преобладает эпос, и так далее?» [Литературная теория немецкого романтизма 1934: 130]. Ф. В. Шеллинг так осмысляет изменения в поэтике современного ему эпоса: «Если в новом мире индивидуум, или субъект, вообще выявляется в большей степени, то это должно произойти и в эпосе, так что он потерял абсолютную объективность античного эпоса и может сопоставляться с последним как его полное отрицание», – и на этом основании сближает данный род литературы с лирикой [Шеллинг 1966: 376]. В XIX в. влияние эпоса на драму отмечалось в творчестве Н.А. Островского, А.П. Чехова. В XX-м столетии данная тенденция проявляется в «эпическом театре» Б. Брехта в Германии, в России – в пьесах М.А. Булгакова, позже – Э.С. Радзинского, М.М. Рощина и др.

«Центростремительные» и «центробежные силы» в литературе, что отметил еще Ю. Тынянов [Тынянов 1977], действуют непрерывно: каждый новый «литературный факт» создается с ориентацией на ту или иную традицию или противопоставляется ей. Дуализм установки на соблюдение эстетических конвенций или, напротив, их трансформацию хорошо ощутим в вопросе об отнесении произведения к одному из литературных родов. На разных этапах литературного процесса возникают феномены, в которых сочетаются конструктивные принципы не одного, а как минимум двух родов художественной словесности. Например, жанры баллады,

поэмы, «романа в стихах» многими филологами характеризуются как лироэпические. Балладу так позиционируют С. Серотвеньский, М.Л. Гаспаров: [Sierotwiński 1966: 42]; [Гаспаров 1987: 44–45]. Г. Вильперт указывает, что баллада – это «жанр, находящийся между тремя литературными родами» [Wilpert 1989: 73]. Он же определяет другой жанр, идиллию, как «эпико-полудраматическую (диалогическую) поэтическую форму» [Wilpert 1989, 401]. Как «жанр лироэпической, так называемой буколической поэзии в античном мире» [Квятковский 1966: 116] рассматривает идиллию А. Квятковский. Однако не все литературоведы считают межродовое позиционирование жанров корректным.

Каждый из литературных родов идентифицируется на основе особенностей субъектной организации произведения (соотношения субъектов речи и их речевых партий), отражающихся в построении текста, и объектной организации, то есть принципов изображения мира. Субъектная и объектная организации произведения тесно взаимосвязаны, в силу чего изменения в одной из них автоматически предполагают трансформацию другой.

Прецедент родовой взаимосвязи и взаимовлияния в литературе — явление нередкое в XIX веке, особенно же частое — в веке XX. На наш взгляд, это обусловлено, во-первых, активизацией субъективного начала, во-вторых, возросшей многогранностью предмета изображения, усложненностью самой жизни, рожденных ею конфликтов и, наконец, в-третьих, влиянием на искусство слова других его видов — театра, кино. Ведь не случайно некоторые исследователи в отдельный род литературы выделяют кино, теледраматургию, которые, несомненно, влияют на эпос и драму, приспособливают их к потребностям экранизации: упрощают (или усложняют в зависимости от жанра) конфликты, интриги, «снимают» длиннотную монологичность, активизируют действие, делают более лаконичными, четкими и «мобильными» диалоги и т.д. Особенно же

активно трансформирует, взаимосочетает особенности различных родов литературы, признаки разных видов искусства постмодернизм, для которого характерна тенденция «к размыванию границ между различными областями человеческого знания — искусством, философией, наукой, что является одной из характерных примет постсовременности» [Скоропанова 1999: 12].

1.2. Драматизация эпоса и лирики

В меньшей степени лирика испытывает на себе влияние драмы. Хотя в данном случае важно другое, именно то, что имел в виду М. Бахтин, когда говорил о диалогическом характере (и многоголосии тоже) искусства XIX — XX веков, в частности романного жанра. В широком значении термин «драматизация искусства слова» означает его активное «насыщение» действием, полемизм и дискуссионность, при которых лирический герой, автор, повествователь, ролевой герой сталкиваются с реальными и предполагаемыми оппонентами (в конце концов — поляризацию содержания). При наличии подобных факторов лирика незаметно для читателей (реципиентов) наполняется драматическими элементами и становится лиризованным действием.

Драматизации поддается любое эпическое произведение. По мнению В. Кожина, «драма не есть синтез эпоса и лирики, хотя в то же время она в определенном отношении ближе к лирике, чем эпос. Скорее уж эпос есть синтез драмы, лирики и своего собственного начала, принадлежащего только ему. Во всяком случае «шкала сложности» должна выглядеть именно так: лирика (как самое простейшее) — драма — эпос [Кожин 1964: 231].

Известно, что наряду с произведениями, принадлежащими одному из литературных родов, существуют и такие творения художника, которые соединяют в себе признаки любых двух родовых форм, по определению

Б.О. Кормана – «двуродовые образования». В этой связи называются лироэпика, объединяющая в себе черты лирики и эпоса; эпическая драма, относящаяся одновременно к эпосу и собственно драме; а также лирическая драма, соединяющая признаки лирики и драмы.

Условные формы существования реального мира – время и пространство – стремятся сохранить некоторые общие свойства в драме. Разъясняя функционирование данных форм в этом роде литературы, В.Е. Хализев в монографии о драме приходит к выводу: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам» [Хализев 2012: 206].

Альтернативный путь драматизации представляет текст, в котором звучат высказывания лишь одного субъекта от «я», но на протяжении всего нарратива сохраняется ценностная дистанция между героем и автором. Такое произведение по природе своей эпично, образ мира в нем формируется рассказом рассказчика, в пределе – сказовой манерой.

В произведениях, где представлены несколько субъектов речи и носителей действия, проявляющих себя на протяжении всего текста, открываются иные возможности для синтеза драматического эпического начал.

Драматизация эпоса и лирики связана со сдвигом акцентов с высказывания повествующего субъекта на речь героя, с приумножением говорящих субъектов и отсутствием иерархии их речевых партий и точек зрения. Рассказ тяготеет к тому, чтобы трансформироваться в показ – образ мира формируется синхронно с актом его вербализации. Множественность точек зрения и речевых партий делает этот образ мира калейдоскопическим, складывающимся из множества фрагментов. Драматизация эпоса и лирики определяет гетерогенность структуры

произведения – и вместе с тем позволяет более эффектно реализовать художественные стратегии этих родов литературы.

Глава II. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЕ НАЧАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. БУЛГАКОВА

2.1. Взаимопроникновение эпического и драматического начала в повести М.А. Булгакова «Дьяволиада»

В повести М.А. Булгакова «Дьяволиада» обнаруживается синтез конструктивных принципов разных литературных родов. Взаимодействие эпического, драматического и лирического начал формирует оригинальную конфигурацию приемов построения текста и образа мира, обеспечивая художественную целостность данного литературного сочинения, обуславливая его воздействие на читателя.

Альтернативный путь драматизации представляет текст, в котором звучат высказывания лишь одного субъекта от «я», но на протяжении всего повествования сохраняется ценностная дистанция между героем и автором. Такое произведение по природе своей эпично, образ мира в нем формируется рассказом рассказчика, в пределе – сказовой манерой. Герой рефлексировал по поводу своей жизни, при этом его высказывание строится в настоящем (грамматическом) времени. Фактически перед нами монолог персонажа, в котором образ мира разворачивается здесь и сейчас, совпадая по времени с вербальным актом. Обрамляющая нарративная ситуация отсутствует, точка зрения, объективирующая образ героя в произведении, не представлена.

Подтверждает данное заключение самоанализ персонажа в его монологе, формирующий сюжет: изначально герой воспринимает свою

жизнь тотально позитивно: «Пригревшись с Спимате, нежный, тихий блондин Коротков совершенно вытравил у себя в душе мысль, что существуют, так называемые превратности судьбы, и привил взамен неё уверенность, что он - Короков будет служить на базе до окончания жизни на земном шаре» [Булгаков]. Затем он проговаривается о скрытой дисгармоничности этого существования: «Но, увы, вышло совсем не так...» – обозначается конфликт. Он остаётся без документов, Выбор, совершаемый героем, оказывается в буквальном значении выбором судьбы: персонаж понимает опасность и даже неизбежность своей гибели, что и происходит далее в произведении. Однако сюжетная динамика определяется не событиями в жизни персонажа, а, как уже было отмечено, его рефлексией и становлением его способности выразить себя в слове. Изменение мироощущения персонажа сопровождается переходом от лаконичных, по большей части номинативных конструкций в его речи к все более пространным, «полноценным» фразам: «Лучше смерть, чем позор!». Мы видим не драматическую катастрофу персонажа, а эпическую эволюцию, но обеспечивается она посредством драматизации повествования.

Проявляется ирония в заглавии глав: «Происшествие 20-го числа», «Продукты производства», «Лысый появился», «Параграф первый - Коротков вылетел», «Дьявольский фокус», «первая ночь», «Орган и кот», «Вторая ночь», «Машинная жуть», «Страшный дыркин», «Парфорсное кино и бездна».

Тем самым кредо автора можно определить следующим образом: безоценочная констатация ключевой идеи (для) персонажей – или ироническое дистанцирование, также отменяющее серьезную, «завершающую» оценку. Все это демонстрирует тонкий баланс драматургических и эпических принципов: позиции героев могут быть восприняты читателем как взаимодополнительные, восходящие к единой и

тем завершающей многообразие частных версий бытия, изложенных в диалогах.

М.А. Булгаков в своем творчестве синкретизирует условно - притчевые и фантастические жанровые формы, и открытую сатиру, обличая непосредственно реальные силы зла в современной жизни, что позволяет констатировать факт жанрового синкретизма. Умелое использование писателем различных художественных приемов позволяет сократить «зазор» между художественным миром и советской действительностью. Наличие в текстах Булгакова своеобразных «ключей», позволяет говорить о наличии в его сатирических повестях «поэтики зашифрованных мотивов и параллельных семантических полях» и об ироническом осмыслении советской истории.

2.1.1. Драматургическое начало повести М.А. Булгакова «Дьяволиада»

Булгаков говорил, что эпос и драма в его творчестве неразрывно связаны и неразделимы, как правая и левая руки пианиста. Поэтому вполне закономерно, что в его прозе пространство города обретает черты театральной декорации, пейзаж оборачивается «интерьером». Еще в 1924 г. Е. Замятин подметил в булгаковской «Дьяволиаде» «быструю, как в кино, смену картин» [Цит. по: Яблоков 2011: 3].

Профессиональный расчет драматурга в середине 1920-х годов – и в СССР, и в эмиграции – требовал именно универсальности выбранной драматургической модели, ориентации на постановку, доступную максимально широкой и разнообразной по своему составу аудитории. Свои пьесы Булгаков писал не для печати, а для постановки, и значит, ориентировался на зрителя. Читательская и зрительская аудитории формируются по-разному. У читателя есть прямой доступ к тексту – он покупает или берет в библиотеке книгу, газету, журнал – и доступ этот минимально ограничен пространственными и временными рамками. Можно читать произведение, опубликованное за тысячи километров и

много лет назад. Автор имеет возможность ждать, искать и «найти» своего читателя, а читатель – своего автора. Между зрителем и автором есть посредник – театр. И представленное на сцене художественное произведение существует в жестких пространственно-временных рамках: здесь и сейчас. Театру нужно, чтобы на спектакль пришло максимальное количество зрителей, а зритель ограничен в своем выборе текущим репертуаром находящихся в доступности театров. Соответственно драматург (естественно, если он рассчитывает на внимание зрителей) в гораздо большей степени, чем другие писатели, вынужден ориентироваться на аудиторию. В идеале он пишет в расчете на определенное исполнение – театр, труппу, актеров и на определенное восприятие – аудиторию этих исполнителей. Он знает их вкусы, привычки, круг интересов, знает, какие пьесы ставились и смотрелись, т. е. хорошо представляет себе контекст, в котором будет восприниматься его пьеса.

В «Дьяволиаде» дана модель организационной структуры общества, доведенного до абсурда в результате абсолютной бюрократизации чиновничьего аппарата. Авторское отношение к «руководящим работникам» непосредственно выражено в подзаголовке произведения: «повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя». Подзаголовок в сатирическом произведении играет важную роль как способ выражения авторской позиции. В данном случае он вносит определенную ясность в раскрытие идейного замысла писателя.

При трансформации эпоса в драму во всех изменениях на первый план выходит действие жанровых законов, сказывающееся не только в «сокращении» или «сжатии» эпического содержания, но в изменении конфликта, в трансформации характеров и их отношений, в появлении нового типа символики и переключении чисто повествовательных элементов в драматургические структуры пьесы. Так, совершенно очевидно, что главным отличием пьесы от прозы является новый конфликт, когда человек вступает в противоречие с историческим временем, и все

происходящее с героями является не следствием «божьей кары», а результатом их собственного, сознательного выбора. Таким образом, одним из важнейших отличий пьесы в сравнении с прозой становится появление нового, активного, подлинно трагического героя.

Повесть Булгакова «Дьяволиада» сближается с драмой. В данной повести, также, как и в драме прослеживается не эволюция характера, а судьба человека в различных коллизиях. Эту мысль очень точно выражает М. Бахтин в своей работе «Эпос и роман». Герой романа, считает он, «должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью» [Бахтин 1975: 453].

Драматическое действие Гегель и его последователи рассматривают как возникающее не «из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера» [Гегель 1958: 458]. Гегель писал о том, что в драме необходимо преобладание инициативных действий героев, сталкивающихся между собой. В эпическом произведении обстоятельства столь же деятельны, как и герои, а часто даже более деятельны. Эту же мысль развивал и Белинский, который усматривал различия содержания эпоса и драмы в том, что «в эпосе господствует событие, в драме — человек». При этом он рассматривает это господство не только с точки зрения «принципа изображения», но и как силу, детерминирующую зависимость человека от событий в эпосе, а в драме — наоборот — событий от человека, «который по своей воле дает им ту или иную развязку» [Белинский 1953: 343]. Формула «в драме господствует человек» встречается и во многих современных работах.

Действительно, «Дьяволиада» Булгакова полностью подтверждает это положение. Главный герой повести – Коротков погружен в события, которые стремительно меняются.

2.1.2. Речевая структура повести М.А. Булгакова «Дьяволиада»

Одним из первых, кто отметил «кинематографичность» булгаковской «Дьяволиады», был Евгений Замятин: он увидел в ней «быструю, как в кино, смену картин», плоскостность и двухмерность, характерную для кино («всё - на поверхности, и никакой, даже вершковой, глубины сцены - нет» [Замятин 2014: 144]).

Булгаков сознательно стремился к «быстрой» прозе и вместе с тем понимая, что ритм нового повествования на одних коротких фразах не построишь. Еще тогда споря в московской редакции газеты «Гудок» с писателем Юрием Олешей и другими любителями краткости, он прочел им длинную фразу из «Шинели» и пояснил: «Гоголевская фраза в двести слов – это тоже идеал, причем идеал бесспорный, только с другого полюса». Поэтому фразы из «гоголевских пленительных фантазмагорий» мы встречаем в «Дьяволиаде». Формируется тот булгаковский язык, в который мы вчитываемся на страницах его более поздних произведениях.

Повесть М. Булгакова «Дьяволиада» предвосхищает «Мастера и Маргариту» не только в тематическом аспекте и в сфере используемых приемов и средств (алогизма, гротеска, мотива двойничества и пр.), но и в плане ориентации на язык нового искусства XX в. – искусства кино.

Безусловно, художественное своеобразие романа не сводится исключительно к воспроизведению кинематографической образности: в значительной степени оно предопределено авторским интересом к иным видам искусства - музыки, театра, оперы.

Безусловно, такая «крупная форма», как роман, требует от автора свободного владения различными видами письма, тогда как небольшая по объему вещь (повесть или рассказ) может быть организована с помощью если не одного приема, то, по крайней мере, с использованием одной техники. «Дьяволиада» может восприниматься как своеобразная проба пера писателя, желающего освоить новый язык – язык кинематографа, как эксперимент художника, пытающегося «превратить» кинематограф в литературу. И некоторая «эскизность», или нарочитая неряшливость в

описании персонажей, интерьера, а также рваный ритм повествования - всё это, возможно, входит в задачу передать ощущение «мельтешения», суеты, - ощущения, возникающего у зрителя при просмотре немого кино. Зритель вместе с героем оказывается запертым в пространстве, организованном по каким-то ему неведомым, непонятым – а потому и абсурдным – законам. Алогизм и гротеск в повести Булгакова призваны передать растерянность героя, столкнувшегося с миром, в котором он не в состоянии ориентироваться.

М.А. Булгаков в своем творчестве синкретизирует условно-притчевые и фантастические жанровые формы, и открытую сатиру, обличая непосредственно реальные силы зла в современной жизни, что позволяет констатировать факт жанрового синкретизма. Умелое использование писателем различных художественных приемов позволяет сократить «зазор» между художественным миром и советской действительностью. Наличие в текстах Булгакова своеобразных «ключей», позволяет говорить о наличии в его сатирических повестях «поэтики зашифрованных мотивов и параллельных семантических полях» и об ироническом осмыслении советской истории [Нилова 2007].

Драматург еще более нуждается в персонаже, передающем его умонастроение: ведь в спектакле у автора нет своего голоса (в отличие от пьесы, где ему принадлежит рамочный текст). Эпос и драма, будучи близкими по кругу осваиваемых жизненных явлений (что объясняет широкую практику инсценировок романов, повестей), различаются, прежде всего, по субъектной организации речи. Основной текст драмы составляет непрерывная (в границах сцены или акта) цепь реплик персонажей, их диалогов и монологов. Автору принадлежит рамочный текст (рама), не произносимый на сцене. Однако в пьесе, рассматриваемой как литературное произведение, предназначенное не только для театральной постановки, но и для чтения, этот «голос автора», комментирующий и дополняющий, очень важен.

В эпическом роде литературы (от гр. *epos* – слово, речь) организующим началом произведения выступает повествование о персонажах, их судьбах, поступках, составляющих сюжет.

Повествованию свойственна временная дистанция между ведением речи со стороны и предметом словесных обозначений. Его грамматическая форма – прошедшее время, местоимение третьего лица единственного и множественного лица.

В теории литературы в узком смысле под термином «повествование» подразумевают развернутое обозначение того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В широком значении – оно состоит из описания и рассуждения.

В эпических произведениях повествование подключает к себе высказывания действующих лиц и оказывается сплавом повествовательной речи и сообщений персонажей, являющихся их поступками. Произведения, относящиеся к эпосу, не знают ограничений в объеме: здесь могут быть как короткие рассказы и новеллы, художественные работы, рассчитанные на длительное чтение – повести, романы и эпопеи.

При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению не только во внутренний мир человека, но и в глубину бытия людей, раскрывая сущность целой эпохи.

Наиболее распространенной формой эпического повествования считается рассказ от третьего лица. В этой манере ведется история жизни. Здесь перед читателем разворачивается дистанцированное изображение событий, показанное с точки зрения безличного субъекта. Такой носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте, определяется термином повествователь (порой его называют автором)». Облик свидетеля-истолкователя обнаруживается внимательным читателем не в его действиях и не в прямых излияниях его души, т.е. повествователя, а в своеобразном повествовательном монологе. Вне постижения «голоса»

посредника абсолютно немислимо понимание произведений М.А. Булгакова.

В.Е. Хализев полагал, что рассказчик легко отличим от автора именно благодаря форме первого лица, а третье лицо он связывал с позицией «вездесущего» автора [Хализев 2012: 84].

В эпосе рассказчик может быть близок самому писателю фактами жизни, умозрением, миропониманием, убеждениями, идейными позициями. В этом случае в теории литературы (шире – в литературоведении) принято говорить об автобиографическом начале художественного произведения. Драматические произведения, как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Специфической особенностью таких произведений выступает отсутствие развернутого повествовательно-описательного изображения.

Отнесение повествования сугубо к эпосу зачастую определяется еще и тем, что имеет место смешивание двух аспектов «развертывания» художественной модели мира: события, о котором рассказывается, и самого «рассказывания», собственно повествования

В этом роде литературы авторская речь имеет вспомогательный характер и образует побочный текст: проявляется в списке действующих лиц, сопровождаемый краткими характеристиками, в обозначении времени и места действия, описании сцены, начале актов, комментариях к репликам персонажей и указаниях на их жесты и мимику. Цепь высказываний действующих лиц - монологи и диалоги - составляют основной текст драмы

Однако у данного рода литературы перед эпосом есть ряд преимуществ. Проигрываемое время воспроизводимых драматургом событий не сжимается и не растягивается, а действующие лица обмениваются репликами без каких-либо временных задержек – все это создает в драме иллюзию настоящего времени.

Между адресатом и тем, что изображается в драме, нет посредника – повествователя, а само действие воссоздается с максимальной непосредственностью.

Во всех драматических произведениях ощутима тенденция «разыграть» единое внешнее действие с неожиданными перипетиями – непредсказуемыми событиями, узнаваниями, случайностями и проч., связанными с прямым противоборством персонажа. Поскольку в своих истоках драма была ориентирована на требования сцены, публичной и массовой.

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях отводится репликам персонажей «в сторону» и монологам, произносимым в одиночестве, которые хорошо слышны зрителям, но как бы ни существуют для других персонажей, находящихся на сцене.

В теории литературы данный эксперимент на сцене называется условностью речевого самораскрытия героев. Он представляет собою сценический прием вынесения наружу, к зрителям, внутренней речи и показывает, как общался бы человек, если бы в высказанных словах он выражал свои определенные умонастроения с максимальной полнотой.

Поэтому речь в драме обретает сходство с речью художественно-лирической, ораторской. В.Е. Хализев подчеркивает, что драматические произведения имеют в искусстве две жизни: театральную и собственно литературную.

Синкретизм лирики и драмы основывается на том, что драматический элемент присутствует в виде общей драматической подтекстовой тональности, либо распадается на небольшие смысловые фрагменты. Сценарная стилистика отдельных реплик или монологов является базой для отнесения произведения к лиро-драматической вариации.

Драматический элемент включается в произведение следующим образом: как драматическая тональность всего повествования, отдельных

фрагментов и даже подтекста или в виде характерных элементов драматической поэтики и как средство речевой стилистики героев (монолог, диалог, внутренний монолог, мысли про себя, комбинаторное использование всех видов драматической речи).

Таким образом, междуродовой жанровый синкретизм может иметь дуалистическую (двойственную) и тринитарную (тройственную) форму, которая синтезирует признаки эпоса, лирики и драмы.

Систематическое взаимодействие принципов эпоса и драмы в художественном целом произведения осуществлено, на наш взгляд, в повести М. Булгакова «Дьяволиада». Особенность субъектной организации повести М. Булгакова, которая прежде всего обращает на себя внимание: в произведении есть нарратор, его голос заявлен с первых строк, что рождает у читателя вполне определенные ожидания – история будет представлена метапозиции, как свершившаяся до повествования о ней. Ряд фраз повествователя сведен только к обозначению говорящих героев, другие комментарии нарратора подобны драматическим ремаркам:

«— Денег не будет.

— Завтра? — хором закричали женщины.

— Нет, — кассир замотал головой, — и завтра не будет, и послезавтра.

Не налезайте, господа, а то вы мне, товарищи, стол опрокинете.

— Как? — вскричали все, и в том числе наивный Коротков.

— Граждане! — плачущим голосом запел кассир и локтем отмахнулся от Короткова. — Я же прошу!

— Да как же? — кричали все и громче всех этот комик Коротков.

— Ну, пожалуйста, — сипло пробормотал кассир и, вытащив из портфеля ассигновку, показал ее Короткову» (Булгаков).

Однако данные особенности построения текста, апеллирующие к драме, не остаются неизменными. Высказывания в настоящем грамматическом времени перемежаются фразами в прошедшем, в которых манифестируется временная дистанцированность нарратора от излагаемых

событий, традиционная для эпоса. Неустойчивость грамматического строя текста предполагает вариативность читательской рецепции: мы постоянно колеблемся между восприятием истории как рассказанной – и как показанной в момент ее свершения.

Сдвиги рецепции поддерживаются соотношением в нарративе точек зрения и голосов повествователя и героев. В речи повествующего субъекта регулярно представлена точка зрения персонажей: манифестируется эмоциональная реакция героев на ту или иную ситуацию – и ее рациональная оценка действующими лицами. Воспроизводятся как размышления, переживания, так и обонятельные, тактильные, аудиальные, визуальные ощущения персонажа, которые делают более осязаемым его впечатления, как в следующем фрагменте: *«Коротков вошел и изумился. Преждевременно вернувшаяся со службы Александра Федоровна в пальто и шапочке сидела на корточках на полу. Перед нею стоял строй бутылок с пробками из газетной бумаги, наполненных жидкостью густого красного цвета. Лицо у Александры Федоровны было заплакано»* (Булгаков).

В итоге субъектная организация произведения синтезирует в себе эпический рассказ с драматургическим показом, установку на функциональное уравнивание всех, кто обладает в тексте правом голоса, представлением мира изнутри – с сохранением внешней точки зрения повествователя.

2.2. Драматургическое и повествовательное в структуре романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных»

Анализируя эти произведения Булгакова, можно увидеть, что конфликты романа и пьесы отнюдь не идентичны, несмотря на общность темы, которую в самом общем виде можно определить как тему «интеллигенции и революции» или, несколько шире, говоря словами К.Симонова, как тему «духовной революции, происходившей с той частью

русской интеллигенции, которая привязала себя к колеснице белого движения» [Симонов 1976: 188].

В 1924 году была полностью завершена «Белая гвардия», первая треть которой публиковалась в берлинском журнале «Россия» (полная публикация текста была осуществлена лишь в середине 60-х годов). В конце зимы или в самом начале весны 1925 года Булгаков по собственной инициативе обращается к драматургическому тексту, близкому по фабуле «Белой гвардии». 3 апреля он получает письмо режиссера Художественного театра Б.И. Вершилова с предложением передать текст пьесы в МХТ. С этого времени работа над пьесой проходит с учетом ее будущего представления на конкретной сцене и в определенное время.

В сентябре 1925 года Булгаков завершает первую редакцию пьесы «Белая гвардия», которую читает К.С. Станиславскому. Известно, что этот вариант включал 5 актов, 16 картин и быстро оказался в эпицентре сложной ситуации. Сложность возникшей интриги объяснялась тремя причинами: особыми отношениями между двумя основателями Художественного театра – во-первых, противостоянием актеров старшего поколения и выпускников Второй студии – во-вторых, и опасением театра жестко столкнуться с цензурой – в-третьих. Частично причины отклонения первого варианта пьесы были художественно описаны в «Театральном романе», когда Бомбардов решительно объясняет Максудову его явно нетеатральное поведение.

Однако уже весной 1926 года пьеса принимается театром по причинам, о которых мы лишь догадываемся, а 5 октября 1926 года состоялась премьера новой редакции, названной по требованию цензоров и договоренности со Станиславским «Дни Турбиных», в 4 действиях и 7 картинах. Внешняя фабула истории «Дней Турбиных» оказалась, таким образом, результатом компромиссов между творческими устремлениями автора, требованиями театра и желанием избежать прямого цензурного

запрета. В этой редакции пьеса шла с перерывом вплоть до начала Отечественной войны.

Вместе с тем, творческая логика Булгакова-художника выглядела иначе. Впервые фамилия Турбины появляется в пьесе «Братья Турбины», уничтоженной самим автором. Известно лишь, что действие этой драмы происходило в 1905 году, причем один из братьев оказывался морфинистом, а другой революционером-романтиком. 19 лет спустя Турбины появились в «Белой гвардии», где старший Алексей — врач, характеризующий себя как тряпку, а младший — юнкер Николка с неразлучной «николкиной подругой» гитарой. В «Днях Турбиных» Алексей превращается в полковника, а Николка — в участника боевых действий Белой гвардии против войск Петлюры. Следует отметить, что превращение Алексея и его последующая гибель не диктовалась сознательным выбором автора. Еще до встречи со Станиславским Булгаков уступил воздействию МХТовской молодежи и слил два образа — полковника Малышева и полковника Най-Турса — в один образ. Но затем после решительного требования Станиславского (возможно, это было одним из условий постановки) передал все функции Алексею Турбину, послав его на героическую гибель и сняв весь рефлексивный план, присутствующий в романе. Наконец, спустя десятилетие, Булгаков описал указанные события в «Театральном романе», где главным героем метасюжета становится alter ego писателя, передвигающего фигурки персонажей и придающего им различный эстетический смысл.

На уровне персонажей, кроме общепринятой во всех переводах на язык драмы редукции (исчезает вся линия Василисы и колоритные фигуры вроде Шполянского), в «Днях Турбиных» наблюдается введение новых фигур: во втором акте — Гетмана, в третьем — Болботуна и соответственно окружающих их лиц из числа свиты того и другого. Характерно, что обе картины фабульно никак не связаны с днями Турбиных. Их главной целью становится нарушение единства действия — своеобразное окно в Историю,

благодаря которому происходит мультипликация основного события – неизбежности перемен в судьбах Турбиных и их окружения. Благодаря такому художественному приему Булгаков вносит объяснительный момент неизбежности поражения двух сил, группировавшихся как вокруг гетмана, поддерживаемого оккупационными немецкими войсками, так и петлюровцев, пришедших им на смену. Сверхзадачей такого приема стала закономерность победы большевизма по умолчанию. Хотя самих большевиков на сцене нет, но в финале отчетливо звучит сменовеховская точка зрения Мышлаевского на будущее России, видимо, окончательно к 1926 году овладевшая как автором, так и театром:

Студзинский. *Была у нас Россия – великая держава.*

Мышлаевский. *И будет, будет.*

Студзинский. *Да, будет – ждите!*

Мышлаевский. *Прожней не будет, новая будет!* [Булгаков 1998: 187].

Помимо того, что в пьесе появились действующие лица, которые отсутствовали в «Белой гвардии», существенным изменениям подверглись практически все герои романа. Вполне очевидно, что Булгаков точно нащупал основной драматический нерв пьесы. Сцена в Александровской гимназии, где погибает Алексей и получает ранение Николка, как раз приходится на золотое сечение пьесы, и именно эта сцена обозначает коренное перераспределение функций персонажей. Легко заметить, что чем ближе персонажи к началу текста «Дней Турбиных», тем более они похожи на героев «Белой гвардии», чем ближе к концу, тем сильнее они отличаются от своих романских близнецов. В «Белой гвардии» по мере развития фабулы энергия действия Мышлаевского, Студзинского и Шервинского резко ослабевает, а фигура Тальберга после бегства вообще исчезает со страниц романа (глухо сообщается, что он собирается жениться второй раз).

Таким образом, уже на уровне персонажей трансмутация, связанная с переносом центра тяжести с авторского слова на жест героя и исполнителя-актера, заявляет свои права в полной мере.

Пространственно-временная организация романа и пьесы существенно различна. Хронотопическое построение «Белой гвардии» покоится на двух основных антитезах: во-первых, «реальному» времени и пространству противостоит метафизическое время-пространство сновидений / видений, знамений; во-вторых, само «реальное» время-пространство разделяется на пространство Города и Дома, организуемого на разных основаниях.

Время действия «Белой гвардии» охватывает 47 дней, начиная от бегства гетмана и отступления немецких войск и заканчивая отступлением Петлюровцев и приходом большевиков. Вместе с тем романист отказывается от последовательной хронографии. Если принять во внимание, что архитектоника любого художественного произведения строится либо по принципу монтажа, либо по принципу мизансцены, то в основе «Белой гвардии» лежит монтажный принцип, переход от одной сцены к другой мотивируется авторской волей и слабо связан с психологическим состоянием героев. Свободно движущаяся камера писательского воображения выхватывает те или иные сцены, подчиняя их причудливой игре ассоциаций.

Функция снов в «Белой гвардии» очевидна: их цель – разорвать линейное движение времени и в конечном итоге перевести его в метафизический план, это в полном смысле время ухода от настоящего. Недаром эти ретардации тесно коррелируют со знаменьями, а затем и молитвой Елены, предваряющей чудо выздоровления Алексея от тифа.

Таким образом, романная структура «Белой гвардии» строится на столкновении двух принципов изображения: хронографическом и агиографическом, о чем четко заявляет паратекст, состоящий из двух эпиграфов: первый из «Капитанской дочки», второй из Апокалипсиса. В

некоторых случаях это столкновение открыто декларируется автором: *«Итак, кончились всякие знамена, и наступили события»* (Булгаков 1999: 101). Все действие «Белой гвардии» протекает между событием и чудом, и если череда событий получает логически обусловленные мотивировки, то чудо отчетливо нарушает повествовательную логику и переводит само повествование в иное измерение.

Время и пространство пьесы «Дни Турбиных» организовано совершенно иначе. Основные его характеристики — спрессованность времени и замкнутость пространства. Первые три акта, относящиеся к ноябрю 1918 года, охватывая два дня и представляя собой нагроможденность разных событий, включающих судьбы разных людей, часто не связанных друг с другом: гетман, по вероятности, ничего не знает о Турбиных, так же как и командир петлюровской армии Болботун.

Главный драматургический секрет «Дней Турбиных» заключается в том, что нагромождение событий при всей невероятности не производит впечатление калейдоскопичности.

Целостность сюжета «Дней Турбиных» связана с особым темпоритмом – центростремительным характером каждого эпизода, с четким ощущением его мизансценических возможностей. Бегство Гетмана или убийство еврея петлюровцем Галаньбой не вытекают из психологической природы действующих лиц, но программируются заданным ритмом эпизода. Сверхзадачей «Дней Турбиных» становится полная завершенность героя на сравнительно небольшом участке текстового пространства. Это полностью соответствует принципу Станиславского, согласно которому не бывает маленьких ролей, а бывают маленькие актеры. Так, если образ Лариосика растворяется в общем характере повествования «Белой гвардии», в «Днях Турбиных» он становится самостоятельной художественной фигурой, ничуть не заслоняемой иными фабульными линиями.

В «Днях Турбиных» Булгаков-драматург проявил себя незаурядным мастером театральной ремарки. Театральный роман «Дней Турбиных» развивается в ритме визуальных и аудиальных эффектов, четко прописанных в ремарках. Основной оппозицией, создающей визуальный образ спектакля, является противопоставление света и темноты:

– В первой картине эта антитеза развивается следующим образом: «Электричество внезапно гаснет... Елена выходит со свечой... Электричество вспыхивает. Елена тушит свечу... Елена и Мышлаевский идут к камину... Мышлаевский бросается к огню».

– Во второй картине 3 акта: «Электричества нет... Горит свеча на ломберном столе...»

– В четвертом акте «Квартира освещена... Лариосик поворачивает штепсель, и елка вспыхивает электрическими лампочками».

Световая палитра в «Днях Турбиных» многократно усиливается звуковой палитрой, буквально пронизывающей все картины пьесы:

– В первой картине: «При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играет менуэт Боккерини... Николка играет на гитаре... Далекий пушечный выстрел... Звонок... Начинается непрерывный звонок».

– Во второй картине «Елена у рояля берет один и тот же аккорд... Николка поет... Все поют... Лариосик за роялем запел... Часы бьют три... Играет менуэт...»

– Во втором акте первой картине «Телефон звонит отбой... Шервинский свистит... Дуст стреляет из револьвера в потолок два раза... Далекий пушечный гул... Звонок телефона».

– Второй акт, картина вторая «За окнами изредка стук лошадиных копыт. Тихо наигрывает гармошка – знакомые мотивы. Внезапно за окном свист, удары... За окном гармоника. Голос поет уныло: “Ой, яблоко, куды катишься...” Слабо слышна гармоника... Все выбегают со сцены. Потом гармоника гремит пролетая».

– В первой картине третьего акта «За сценой грохот: дивизион с музыкой проходит по коридорам гимназии... Николка за сценой запекает на нелепый мотив солдатские песни... Юнкера оглушительно поют... Песня замирает... Тишина... Мертвая тишина... Труба за сценой. Юнкера и офицеры разбегаются... Глухо звучит гармошка: “И шумит, и гудит...” Оглушительный марш».

– Во второй картине третьего акта музыки нет.

– В четвертом акте «Слышен рояль... Шервинский великолепным голосом поет эпиталаму из “Нерона”... За сценой все время рояль... Николка трогает струны гитары... Далекие пушечные удары... Далекая глухая музыка».

Сюжет, характеры, художественные средства, использованные в «Днях Турбиных», абсолютно органичны драме и сценическому искусству.

«Белая гвардия» и «Дни Турбиных» существенно различаются по сюжету. Смена сущности образа Алексея Турбина повлекла за собой изменение всей системы взаимоотношений действующих лиц, переакцентировку ситуаций, сдвиги в психологической мотивации поведения героев. Это наиболее серьезное изменение в сюжете нарушило баланс, в котором находились компоненты «Белой гвардии», однако Булгакову удалось заново выстроить сюжетное целое, существенно не изменив композиционной рамы пьесы и, главное, сохранив в неприкосновенности идейно-нравственное содержание произведения.

Пьеса «Дни Турбиных» обладает большей сюжетно-смысловой завершенностью по сравнению с романом. В «Днях Турбиных» содержится то, что можно назвать итогом. В романе проблема выбора персонажами своего дальнейшего пути имела только в зачаточном виде и не оформилась как ситуация. Большая сюжетная определенность и законченность в пьесе объясняются, во-первых, требованиями драмы, которая нуждалась в том, чтобы действие, пройдя некоторый путь развития, чем-нибудь разрешилось; во-вторых, необходимостью

прояснения судьбы персонажей и места автора в общественно-политической ситуации 1920-х годов.

Принципиальную особенность повествования в прозе Булгакова составляет намеренное использование в эпическом произведении стиливых конструкций, по грамматике больше свойственных драматическому роду. Это явление носит систематический характер: Булгаков постоянно стремится нарушить целостность повествования, изменить эпической отстраненной позиции и создать иллюзию сиюминутности рассказа, что делает заметным и формирует в сознании читателя образ рассказчика. Внутри повествования при помощи несобственно-прямой речи транслируются внутренние переживания, мысли, слова персонажей. Входящие в сознание рассказчика и преломленные в нем, они вносят элемент речевого действия в само повествование. Эта особенность прозы Булгакова обуславливается стилистической ориентацией повествования на устную речь, тенденцией к представлению конфликтов и ситуаций в форме внутренней речи с точки зрения персонажа.

Важнейшим изменением в сюжете при переходе из одной формы в другую стало изменение сущности образа Алексея Турбина. В пьесе его образ включает в себя отдельные характеристики, свойства и поступки трех персонажей «Белой гвардии» - доктора Турбина, полковников Малышева и Най-Турса. Слияние трех лиц в одно привело к самым серьезным различиям в сюжетном строении романа и пьесы. Вместо растянутой во времени и пространстве картины захвата города петлюровцами, в которой было несколько точек напряжения, несколько моментов драматического накала, была создана одна сцена, вобравшая в себя наиболее важные мотивы и реплики трех героев. В ней напряжение постоянно растет по мере приближения к кульминации - гибели героя. Вихрь истории уже не просто проносится над головами Турбиных, пугая их ужасами, смертью и болью, он выхватывает из их рядов главу семейства. Смерть полковника по-разному сказывается на

психологическом состоянии и дальнейшей судьбе героев. Здесь же отмечаются сходство романа, и пьесы с точки зрения жанрообразующих элементов и различие в композиционном строении.

Пьеса отличается от романа большей завершенностью идейно-смысловой структуры, наличием итога в финале. Установление большевистской власти в Городе в пьесе происходит ускоренно и несколько раньше, чем это было в романе. Персонажи «Дней Турбиных» должны определиться в изменившихся политических условиях, сделать выбор. Вопрос об идейно-смысловой завершенности не может рассматриваться без учета идеологических искажений, которые были допущены в тексте пьесы по цензурным, соображениям. Изменения, внесенные в текст пьесы в ходе согласований с органами власти, не были связаны с необходимостью драматизации сюжета. Они скорее были личным компромиссом автора, делали более явным его отношение к современности через прояснение политических взглядов героев. На наш взгляд, цензурные искажения не изменили основного смысла пьесы, хотя главная идея все-таки была сформулирована полнее, чем в «Белой гвардии». Если роман Булгаков начинал как первую книгу трилогии о революции, и ее персонажи, по видимому, должны были пережить еще немало потрясений, прежде чем прийти к окончательным выводам, то в «Днях Турбиных» финальная идея уже сформулирована - интеллигенция должна оставаться с народом, даже если народ не с ней.

Рассказчик в «Белой гвардии» наделен следующими функциями: фиксирование и оценка исторических событий, лирическое переживание, предсказание вероятной дальнейшей судьбы героев, описание внешнего вида персонажей. Несмотря на то, что действие начинается и заканчивается в квартире Турбиных, драматический конфликт нарастает извне, и центральные события происходят за ее степами. Внешние хронотопы очень слабо, опосредованно связаны с турбинским домом, и смена хронотопов дает автору возможность изобразить масштабность

событий и одновременно их катастрофическую динамику. В «Днях Турбиных» соединены принципы единства места и переменного пространства, и ни один из этих принципов не является нормативным и главенствующим. Законом тут является именно их равноправное сочетание в зависимости от направления мысли автора, что, на наш взгляд, достигается свободой, скорее характерной для повествовательных жанров, нежели для драматических. Внутри стабильных, камерных сцен Булгаков использует сценические приемы расширения изображаемого пространства с помощью звуковых ремарок и описательных реплик персонажей.

Сам строй повествования в прозе Булгакова открывает большие возможности для диалогизации. Рассказчик ведет себя, как актер перед зрителями. Он часто переходит от повествования к показу, от ретроспективной позиции изображения к синхронной точке зрения. Вместо описания событий во временной отстраненности он дает вдруг переживания, мысли, реплики в актуальном времени, что приближает повествовательное произведение к драматургическому канону. При этом внутренняя речь персонажей зачастую не отделена от голоса повествователя, а сливается с ним. Повествователь как бы выступает от лица персонажей. Внедрение повествовательного начала в драму рассматривается на примере грамматической формы некоторых ремарок в «Днях Турбиных».

В таких «эпических ремарках» автор выступает и как режиссер, «дающий советы, комментарии героям». Скупость, телеграфность, отсутствие описательности – устойчивая стилевая черта фрагментов, содержащих подобие ремарки; при этом графически такие фрагменты соотносимы с оформлением драматического текста: *«Приезжает эта лахудра – полковник Щеткин – и говорит (тут Мышлаевский перекошил лицо, стараясь изобразить ненавистного ему полковника Щеткина, и заговорил противным, тонким и сюсюкающим голосом): «Господа офицеры, вся надежда Города на вас. <...> Через шесть часов дам смену.*

Но патроны прошу беречь...» (Мышлаевский заговорил своим обыкновенным голосом)...» (Булгаков 1992: 110); «О ком же? (бас, шепот). Украинской народной Республике? – А черт ее знает... (шепот)...» (Булгаков 1992: 14).

При помощи нагнетания специфических деталей писателю удается организовать сценическое пространство: *«Вот этот изразец, и мебель старого красного бархата, кровати с блестящими шишечками, потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду ...» (Булгаков 1992: 12).* Одной из ключевых сценических смыслообразующих деталей в произведении является печь.

Действие в романе «разыгрывается «здесь и сейчас»: используя формы настоящего времени, подробно характеризуя пространственные перемещения героев, нюансы изображаемого, автор как будто помещает читателя внутрь сцены – непосредственно в эпицентр событий, психологически устраняя таким образом «рампу». Экспозиции мизансцен в «Белой гвардии» даются абсолютно в театральной, драматургической манере: *«Елена, которой не дали опомниться после отъезда Тальберга... от белого вина не пропадает боль совсем, а только тупеет, Елена на председательском месте, на узком конце стола, в кресле. На противоположной – Мышлаевский, мохнат, бел, в халате и лицо в пятнах от водки и бешеной усталости. Глаза его в красных кольцах – стужа, пережитый страх, водка, злоба. По длинным граням стола, с одной стороны Алексей и Николка, а с другой – Леонид Юрьевич Шервинский, бывшего лейб-гвардии уланского полка поручик, а ныне адъютант в штабе князя Белорукова, и рядом с ним подпоручик Степанов, Федор Николаевич, артиллерист, он же по Александровской гимназической кличке – Карась» (Булгаков 1992: 446).*

Пространство романа «костюмировано», в нем периодически возникают маски, которые Булгаков часто называет «фигура», либо

характеризует по какой-либо значимой, ключевой детали (шинель и др.). Роль костюма смыслообразующая: при помощи таких деталей организуется концепция игры, театральности; переодевание вводится как элемент карнавальной культуры и как знак страшного, опасного и нелепого исторического карнавала (переодевание гетмана, Тальберга, сдергивание погон и переодевание в гражданское и др.), сопровождает действие и характеризует масочность, опереточность событий (не случайно оперетка – один из ключевых словесных образов в романе; гетмана приводят к власти в цирке; все происходит как в страшном сне, нелепом театре). «Белую гвардию» объединяет трагифарсовое начало, реализуется мотив трагической игры, в которой человек неизменно оказывается разменной пешкой.

Реальная история изображается театральными средствами – автор развенчивает ее театральный, маскарадный характер. Трагизм заключается в том, что этот карнавал, все его участники не обладают волшебной силой возрождения, как это бывает в пространстве игрового карнавала. В этой игре вещи выступают в непривычной им функции – пространство разрушается, все вокруг используется не по назначению, но это не рождает комического эффекта, демонстрирует, опредмечивает и овнешняет идею подступившего хаоса: *«Была бы кутерьма, а люди найдутся»* (Булгаков 1992: 467). Булгаков традиционно «сужает» пространство, выхватывая, укрупняя образы, подчеркивая психологически значимые детали: *«Господин полковник сидел в низеньком зеленоватом будуарном креслице на возвышении вроде эстрады в правой части магазина за маленьким письменным столиком. <...> Вокруг полковника царил хаос мироздания»* (Булгаков 1992: 507).

Граница сцен выстраивается по принципу венка сонетов, Булгаков создает прозаическую «имитацию занавеса», который «закрывается» – «открывается» – финал одной части практически буквально воспроизводится в начале следующей: *«В окнах было сине, а на дворе уже*

беловато, и вставал и расходился туман. – ЧАСТЬ ВТОРАЯ. – Да, был виден туман» (Булгаков 1992: 534).

В функции «занавеса», границы мизансцен выступают также сны героев, вносящие в произведение символическую стихию, переводя действие в интуитивно-мифологический план, позволяющие продемонстрировать работу подсознания героев (что невозможно реализовать в драме).

Булгаков использует сочетание планов, сталкивая прошлое / настоящее; внутреннее / внешнее; личностное / историческое; историческое / бытийное. Романная модель в большей степени позволяет воплотить такой миробоз по сравнению с драмой. Устойчивая примета художественного мышления писателя – десакрализация – изобличение показной религиозности, в той же, а может быть, и в большей степени, напоминающей маскарад, что и профанные события, окружающие героев повседневно. Перед читателем возникает страшная «постановочная» сцена, исполненная хаоса и греха: *«Сотни голов на хорах громоздились одна на другую, давя друг друга, свешивались с балюстрады между древними колоннами, расписанными черными фресками. Крутятся, волнуясь, напирая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем <...> Страшные, щиплющие сердце звуки плыли с хрустящей земли, гнусаво, пискливо вырываясь из желтозубых бандур с кривыми ручками»* (Булгаков 1992: 467).

Перевод в сакральный план, использование поэтики сна, невозможно в неэкфрастической драме, но вполне органично для эпического произведения: в финале романа М.А. Булгаков создает эффект разомкнутого действия.

Анализ романа «Белая гвардия» позволяет прийти к выводу о том, что текст произведения решен в опоре на драматургические принципы: стройность сюжета (в сочетании с разветвленностью, присущей роману),

занимательность фабулы, обилие внешнего действия, четкая линия характеров, портретная (и внешняя, и речевая, и внутренняя) героев; стремление к объективности, присутствие локального (наряду с бытийным) изобразительного плана, прочерченность сюжетных линий, и если не разрешение, то приведение текста к исходной точке (своеобразная форма рондо), акцент на создании атмосферы, наличие мощной системы оппозиций, событийных и эмоциональных перепадов, позволяющих поддерживать напряжение, – драматические элементы, присутствующие в масштабном эпическом полотне М.А. Булгакова.

Пьеса имеет большее количество формальных ограничений по сравнению с романом, в котором создается мощный подтекст, выстраивается сложная смысловая вертикаль «Дом – Город – Украина – Россия – История – Вселенная», лишь намеченная, схематически данная в «Днях Турбиных». При этом центром этого мира и главной ценностной единицей авторского измерения неизменно является человек. Пьеса как камерная жанровая модель, по сравнению с романом, выполняет свою функцию, но все масштабное, панорамное остается за ее пределами, в то время как в романе этот план составляет значительную часть художественного полотна.

Модель романа позволяет «замедлить, растянуть планы» (детально, как бы изнутри, воссозданная сцена бегства Николки через город, поединка с дворником). Волей художника в финале писатель приостанавливает события во времени, но воля истории диктует обратное: разрушение, крах как единственно возможный результат братоубийственной войны, неминуемы, укрытие Турбиных – временно и непрочное. Рождается мотив крушения прежнего мира. Единственное, что остается героям и что вообще остается миру, чтобы не быть разрушенными до основания, – сохранить достоинство, честь, верность, чувства, преданность друг другу и своей идее. Однако и в пьесе, и в романе при очень точной прорисовке настоящего отсутствует будущее время. Не случайно и в одном, и в другом

произведении все заканчивается вопросом. В будущем, скорее всего, нет места Турбиным и их близким. Этот сложный диалог с историей оказалось невозможно разрешить ни силами драмы, ни романа – слишком много тупиков оказывалось перед героями, которые, подобно чеховским персонажам, так и остались в прошлом. Самая сложная драма (история воздаёт не по делам, не по заслугам) оказывается открытой и неразрешенной и в одном, и в другом произведениях.

В ходе анализа содержания двух произведений мы приходим к выводу, что в отдельных случаях образы персонажей были дополнены некоторыми деталями и гранями, необходимыми для их естественного самораскрытия па сцене. К примеру, Шервинский получил в пьесе новые штрихи к своему портрету, которые, в общем, были predeterminedены уже его краткими характеристиками в романе. Рассказчик, с одной стороны, любит им, его безупречной экипировкой и одеждой, с другой стороны, показывает, что за внешним блеском «баритона» скрываются довольно нелестные, анекдотические черты: страсть к выдумыванию, наглость, некоторая неопрятность в моральном отношении. Однако образ Шервинского поворачивается к нам и другой своей стороной. В заново написанной сцене в кабинете гетмана Шервинский предстает, как кажется, в более естественном свете, немного иным, нежели мы его видим в пристрастном, требовательном восприятии Елены.

Различаются предлагаемые обстоятельства, в которых приходится действовать героям, поэтому в пьесе в отдельных случаях они проявляют себя иначе, чем в романе. Однако в большинстве случаев эти дополнительные смысловые элементы вполне укладываются в границы тех черт характера, которыми Булгаков наделил героев «Белой гвардии». Так, Лариосик, хотя и теряет раздражающие черты, такие, как бросающиеся в глаза сапоги с желтыми отворотами, и становится своеобразной квинтэссенцией чеховского человека, все же остается прежним

неудачником, не приспособленным к обманам судьбы и мечтающим о тихой гавани.

Подытоживая наблюдения, мы выдвигаем несколько предположений о родовом факторе в построении сюжета «Дней Турбиных». Драма требует сквозной связи между событиями, сюжетными, композиционными элементами и мотивами. Другими словами, элементы пьесы как бы определяют друг друга: наиболее очевиден тут пример с чеховским ружьем, требующим выстрела в конце. Булгаков избрал для своей пьесы кольцевую композицию, в соответствии с которой персонажи, события и мотивы проходили определенный цикл развития, приходя в итоге к точке отсчета нового витка временной спирали. С помощью этой силы возвращения компенсировались ограниченные возможности авторской воли в произведении. В этом отношении показателен случай с возвращением Тальберга или с появлением Лариосика. В отличие от романа, герои в пьесе несвободны в своем перемещении, они должны точно так же, как все действие, проходить некий круг. В соответствии с романной фабулой Тальберг исчезал из действия в самом начале, Лариосик появлялся ближе к концу, поэтому с точки зрения циклической композиции драмы они выпадали из общего движения. Если бы их участие в действии пьесы этим и ограничилось, то гут просматривалась бы именно прихоть автора. Булгаков же заставляет Лариосика появиться в драме в первом действии, а Тальберга - вернуться в последнем. Вероятно, по той же причине могла быть произведена операция по соединению Алексея Турбина с Малышевым и Най-Турсом.

2.3. Дидактическое воплощение темы ВКР в практике преподавания литературы в школе

Урок по сопоставлению романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» М. Булгакова в 11 классе на уроке литературы

Цели урока:

- 1) выявить общее и различное в сюжете романа и пьесы;
- 2) выявить основополагающие различия между эпическим и драматическим произведением;
- 3) сопоставление главного героя романа и пьесы, наблюдения за его эволюцией;
- 4) обобщить знания учеников об эпосе и романе как о родах литературы;
- 5) проверить знание текста.

Оборудование:

- 1) тезисы статьи М.М. Бахтина «Эпос и роман»;
- 2) презентация.

Тема урока: Алексей Турбин в романе и Алексей Турбин в пьесе: двойник ли?

Ход урока.**1. Слово учителя.**

На прошлых уроках мы с вами изучали историю создания романа М.Булгакова «Белая гвардия», рассматривали композицию и систему образов, идейный уровень произведения. Также мы немного говорили и о пьесе «Дни Турбиных»: история создания, система образов, особенности сюжета. Но до этого урока мы рассматривали пьесу и роман в отдельности. Сегодня наша задача усложняется – нам необходимо сделать ещё одну попытку проникновения в глубины авторского замысла и сравнить роман с пьесой, рассмотреть их в единстве и противоположности одновременно. А также узнать, зависит ли концепция произведения и образ главного героя от родов литературы.

2. Работа с классом (постановка проблемных вопросов).

Алексей Турбин – центральный герой романа «Белая гвардия» и драмы «Дни Турбиных». Но одинаков ли характер этого героя? Идентичен ли его образ? Обязательно аргументируйте свой ответ.

(Учащимся необходимо поразмышлять над образом главного героя и высказать свою точку зрения.)

Какой Алексей вам больше понравился и почему? И можно ли однозначно ответить на этот вопрос?

Посмотрим, как шло изменение образа при переработке романа в драму, какие новые черты приобрел Турбин в пьесе, и попытаемся ответить на вопрос о причине этих изменений.

Для этого предлагаю сделать сопоставительную табличку (см. табл. 2.1.) двух «Алексеев»: (Один учащийся работает у доски, остальные записывают в тетради).

«Таблица 2.1.»

<i>Алексей в романе</i>		<i>Алексей в пьесе</i>	
28	<i>Возраст</i>	30	
Врач	<i>Профессия</i>	Полковник–артиллерист	
Слабовольный	<i>Характер</i>	Стойкий	
Бесхарактерный		Мужественный	
«Тряпка»		Лидер	
Ранен, но выжил	<i>Судьба</i>	Умер (убили)	

При заполнении таблицы вопросы ставит учитель, ученики отвечают. При затруднении у учащихся учитель может задать наводящие вопросы. Каждый пункт таблицы учителю необходимо кратко прокомментировать (30 лет – приближение к «возрасту Христа», то есть зрелый и сформировавшийся как личность мужчина, особенности профессии, какая сложней и опасней и т.п.). После заполнения учитель делает небольшой вывод о значительных изменениях, концентрируя внимание учащихся на антиномии «тряпка - лидер».

Давайте посмотрим киноинтерпретацию пьесы (3-х серийный фильм 1976 года «Дни Турбиных»). В качестве примера сопоставления образа Алексея в романе и в пьесе учитель может предложить сцену прощания Алексея Турбина с Тальбергом (27 минута фильма). Сцена одинакова с

точки зрения сюжетики, но поведения Турбина представляет 2 противоположные грани характеров.

(Смотрят отрывок.)

После просмотра учителю необходимо вызвать у учащихся рефлексию по просмотренному отрывку фильма, помочь им сопоставить эту сцену в фильме с этой же сценой в романе и сделать выводы. Как ведет себя Алексей в «Белой гвардии»? О чем он думает? Что хочет сказать, а что делает? Меняется ли его поведение по ходу развития сюжета романа? Вспомните, какова реакция Алексея на Тальберга в конце романа?

(Рвет карточку.)

А как ведет себя Алексей в фильме и в пьесе? Высказывает ли он свою точку зрения на побег - «командировку» Тальберга? Совпадают ли его слова с его поступками? Как это характеризует персонажа? Видите ли, вы развитие его образа, эволюцию в пьесе? Но вот изменился ли образ героя от романа к пьесе?

(Учащиеся размышляют о том, как изменился образ, могут привести свои примеры из текста).

Мы увидели, что и судьба, и характер одного персонажа – Алексея Турбина – меняются в зависимости от произведения, то есть в зависимости от жанра. Попробуем теперь ответить на вопрос, в чем же причина столь резкого изменения образа Турбина.

Ответ кроется в самой родовой специфике произведения. Из различия эпического и драматического родов литературы вытекает принципиальное различие между эпическими и драматическими характерами.

Обратимся к выдержкам из работы уже известного нам литературоведа М.М. Бахтина «Эпос и роман». Посмотрите, М.М. Бахтин считает, что герой романа «должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью».

(Ученики могут зачитать эту цитату или найти ее в тексте сами, если это «сильный» класс.)

Предлагаю оформить ключевые моменты статьи в тетради в виде схемы.

(Учитель на проекторе выводит образец.)

Попытайтесь вспомнить и привести примеры из текста, отражающие эту мысль (обратите внимание на изменение морального облика, взглядов на исторические события).

Эволюция поведения: в сцене прощания с Тальбергом сначала промолчал, потом – рвет карточку. Эволюция взглядов: белые - большевики.

Посмотрим теперь на пьесу. Характер Турбина показан как устоявшийся, преданный одной, горячо защищаемой идее. Сравните наши сюжетные элементы из романа с пьесой.

А как вы думаете, почему гибнет Алексей Турбин в пьесе? С чем это может быть связано? Подсказкой вам может послужить сцена из фильма, когда Алексей Турбин отпускает солдат домой и говорит свое прощальное слово им. Давайте посмотрим.

(Ученики смотрят. После просмотра размышляют, говорят различные варианты. Учитель акцентирует внимание учащихся на том, почему Алексей отпускает солдат (не струсил, а не хочет их гибели), проводит параллель с М.И. Кутузовым в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, обсуждение общих черт этих героев. Также стоит задержать внимание учащихся на словах Турбина «Это гроб. Крышка».)

Конечно, ваши догадки верны. Ведь для Алексея Турбины в пьесе крушение его идеалов означает крушение, он не предаст и не примет новое. Это конец жизни. Не пролог, а эпилог как говорит Студзинский в конце. Неразрешимость внутреннего конфликта ведет к гибели героя. Давайте обратимся вновь к статье М.М. Бахтина «Эпос и роман». Он

говорит о том, что конфликт романа может быть разрешен, в драме же – нет. Отсюда смерть главного героя.

Как мы видим, герой драмы не терпит внутренний противоречий характера. У него существует лишь одно решение. А есть ли противоречия в характере Турбина в романе? Приведите примеры. (Турбин мягкотелый и не скандальный грубит мальчику-газетчику.) И это еще одно ключевое различие роман и пьесы по М.М. Бахтину: «герой романа должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие <...> Драма же требует отчетливости, предельной отчетливости».

3. Завершающее слово учителя. Итог урока. Мы коснулись лишь верхушки айсберга о различии романа и пьесы. Но самое главное в различии идей. В пьесе «Дни Турбиных» главное – это преданность идеи, служение государству. По Л.Н.Толстому – «мысль народная». А в «Белой гвардии» же «мысль народная» соединяется с «мыслью семейной». Это книга пути и выбора. Книга прозрения. Да, Алексей Турбин отказывается от белого движения, отказывается от своих прошлых воззрений, но ведь не это самое главное для него в жизни. Для него самым ценным является семья: его брат, его сестра, их дом, книги. Сохранив себя и свою семью, главный герой понимает, что «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод, мор. Мы исчезнем, а вот звезды останутся...». Понимает, что выше вечных и непреложных ценностей в любое время, в любой ситуации ценностей нет. И не важно «белый» ты или «красный», семья важна для каждого. Вне зависимости от политических убеждений, от материально достатка, от национальности семья - это то, что будут ценить и оберегать все люди на Земле, это то, что роднит каждого из нас. Ведь семья – это высшая ценность.

4. Домашнее задание. Придумайте и напишите дневник событий, изображенных в романе от лица двух героев. Представьте, что вы Алексей Турбин из романа. Как вы будете описывать все, что происходит вокруг (в

семье, в обществе, в мире)? А потом, в другом дневнике от лица Алексея Турбина из пьесы опишите эти же события с новой точки зрения. Каждый дневник должен быть объемом не менее 1,5 страниц.

Выдержки из работы М. М. Бахтина

Эпос и роман (О методологии исследования романа)

«Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями. Это обусловлено своеобразием самого объекта: роман — единственный становящийся и еще неготовый жанр. <...> Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей.

<...> Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам историческая жизнь их есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже малопластичным костяком. У каждого из них есть канон, который действует в литературе как реальная историческая сила.

<...> ... характерны следующие требования к роману:

1) роман не должен быть «поэтичным» в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной литературы;

2) герой должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью;

3) герой романа не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова: он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные;

4) роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира (эта мысль со всею четкостью была высказана Бланкенбургом и затем повторена Гегелем).

<...> ... трагический герой - герой, гибнущий по природе своей. Народные маски, напротив, никогда не гибнут: ни один сюжет ателлан,

итальянских и итальянизованных французских комедий не предусматривает и не может предусматривать действительной смерти Маккуса, Пульчинеллы или Арлекина. Зато очень многие предусматривают их фиктивные комические смерти (с последующим возрождением). Это герои свободных импровизаций, а не герои предания, герои неистребимого и вечно обновляющегося, всегда современного жизненного процесса, а не герои абсолютного прошлого».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При трансформации романа в драму во всех изменениях на первый план выходит действие жанровых законов, сказывающееся не только в «сокращении» или «сжатии» романного содержания, но в изменении конфликта, в трансформации характеров и их отношений, в появлении нового типа символики и переключении чисто повествовательных элементов в драматургические структуры пьесы. Так, совершенно очевидно, что главным отличием пьесы от романа является новый конфликт, когда человек вступает в противоречие с историческим временем, и все происходящее с героями является не следствием «божьей кары», а результатом их собственного, сознательного выбора. Таким образом, одним из важнейших отличий пьесы в сравнении с романом становится появление нового, активного, подлинно трагического героя.

Проследив за тем, как в творчестве Булгакова единый художественный замысел воплощается в разных формах – повествовательной и драматической, мы выявили преемственность и расхождения между произведениями. Мы обнаружили генетическое сходство между образами персонажей повествовательных произведений и действующими лицами в пьесах. Единство свойств описываемых и изображаемых характеров связывает произведения того и другого рода даже крепче, чем собственно сюжетная преемственность. Это и не

удивительно: в центре внимания повествовательной и драматической литературы находится человек во всей сложности его психологических проявлений и поступков. И если автор может поменять обстоятельства, в которых оказывается персонаж, в связи с требованиями рода и жанра (в драме персонаж зачастую ставится в намеренно обостренные и провоцирующие ситуации), то саму сущность персонажа он подменить не может. Иначе это будет уже другая индивидуальность, другой характер, другой персонаж.

Характеры героев «Белой гвардии» при переводе их в пьесу приобрели некоторые дополнительные черты, которые не изменили их сущности. Даже характер Алексея Турбина, образованный путем слияния трех лиц в одно, сохранил в себе свойства всех своих прототипов. Какие-то черты, как, например, решительность Малышева и Най-Турса, потеснили постоянную рефлексию доктора Турбина, однако совсем не заслонили ее. Новая степень ответственности, новый статус наложили на характер персонажа ряд обязательных черт, сделав невозможными некоторые проявления турбинской натуры. Персонаж как бы вынужден был смириться с новыми правилами игры, подчиниться своим новым обязанностям, «сменил профессию».

В то же время, например, образ Лариосика дополнился столь важными для автора и для театра чеховскими аллюзиями. Если в романе он появлялся как второстепенный и во многом гротескный персонаж, то в пьесе он вживается в дом Турбиных, очертания его образа становятся более мягкими. Роль меланхоличного поэта-неудачника дополняется сильным лирическим началом. Сквозь его сочувствие и симпатию к Турбиным проступает оценочная система автора пьесы, солидарного с повествователем в романе. Но и тут, несмотря на смещение акцентов, образ Лариосика остается узнаваемым. Просто у него как будто появляется новое измерение, новая грань, нужная автору не только для того, чтобы ввести в

пьесу тему незащитности чеховского идеализма, но и для выражения авторских оценок.

Еще одним важным законом взаимоотношений литературных произведений нам представляется постоянство идейно-нравственного содержания. Действительно, несмотря на жанрово-родовые различия следует считать, что ценностные ориентиры автора остаются неизменными. Временной промежуток между созданием произведений минимален, а это значит, что возможность коренного переосмысления писателем своего миропонимания сводится к нулю. Обращаясь к текстам булгаковских пьес и повествовательных произведений, мы можем убедиться в справедливости этого тезиса. Даже «Дни Турбиных», создававшиеся при близком участии Московского Художественного театра и под влиянием его видения политической проблематики спектакля, в целом сохранили булгаковскую нравственно-ценностную направленность.

Органы власти, отвечавшие за идеологию, хотели от персонажей Булгакова большей политической определенности, а от текста пьесы - тенденциозности. И писателю пришлось поставить своих персонажей в изменившиеся условия, в которых, тем не менее, персонажи не изменили себе самим. Идеологически выправленные места пьесы звучали в лучшем случае натянуто и странно, в худшем - фальшиво, но характеры персонажей, их настроение и оценка ими окружающей действительности остались прежними. Мышлаевский нисколько не перестал быть собой, когда объявил, что собирается служить в Красной Армии. В его ответе на предложение об эмиграции: «Нужны вы там, как пушке третье колесо, куда ни приедете, в харю наплюют», - слышится вовсе не коммунистический пафос, а мысль, выношенная Булгаковым и воплощенная им затем с блестящей полнотой в «Беге». И Алексей Турбин также имел основания и причины пророчествовать о полном поражении белого движения.

Пьесу отличает от романа то, что в финале «Дней Турбиных» герои подводят итоги: однако они вовсе не выбирают сторону, к которой можно

было бы прибиться - к большевикам или к белым. Их выбор лежит вне политики. По сути, они отвечают только на один вопрос - покинуть отечество или остаться в нем. И, убедившись в том, что понятие «отечества» заключается не в форме государственности, а в народе, они принимают решение остаться и ждать, что произойдет дальше.

Можно с полным основанием утверждать, что проблема выбора между отечеством и бегством вовсе не является отличительной чертой пьесы по сравнению с романом. Эта проблема проистекает из всей логики и идейно-смыслового целого «Белой гвардии». Вплотную подходят к ней и завязываются вокруг нее темы народа и интеллигенции, предательства и бегства. И в романе повествователь как бы заранее дает ответ на еще не поставленный вопрос, советуя не убежать «крысьей побежкой на неизвестность», а ждать, «когда придут». Булгаков закончил роман на ноте неясного ожидания, опасений, тревог и смутных предвкушений. Финал «Белой гвардии» обрывает новые завязывающиеся сюжетные нити, которые имеют продолжение в первой редакции и, вероятно, могли быть продолжены в следующих книгах предполагаемой трилогии.

В пьесе Булгаков забегают немного вперед по отношению к событиям, описанным в романе. Не успев ответить на вопрос о дальнейшей судьбе своих героев в романе, он не смог игнорировать его в произведении для театра, направленном к современной публике, рассчитанном на сопереживание зрителя. Как драматургу ему требовалось закончить наметившиеся линии развязкой, заставить героев определиться в новой действительности, и вместе с тем устами своих персонажей прояснить собственное отношение к советскому настоящему, обозначить личное разрешение проблемы отечества и бегства. Поэтому в последнем акте его герои говорят о будущем, с надеждой и тревогой вслушиваясь в звуки победоносного салюта большевиков.

Таким образом, создавая произведения разной жанрово-родовой природы на основе одного жизненного материала, Булгаков не следовал

однажды изобретенной схеме сюжета, а адаптировал сюжет к той форме, которую он считал более органичной для данного рода и жанра. Не столько сюжетной, сколько идейно-смысловой преемственностью связаны произведения внутри повествовательно-драматических диалогий.

В то же время единство идейно-нравственного содержания не подразумевает того, что в двух произведениях даны некие тождественные друг другу пласты понятий, представлений и идей. В повествовательном произведении вполне могут быть затронуты такие проблемы, которые не войдут в драму, и наоборот. Причина - в ограниченности возможностей драматического рода как такового и в жанровых рамках произведения. Например, в «Белой гвардии» ощущение эпохальности исторических перемен создается путем обращения писателя к явлениям космического масштаба. Очень важен для понимания авторской позиции в романе пафос сохранения культурной памяти, «токов просвещения». В «Днях Турбиных» эти темы не нашли столь полного выражения. В драме невозможно передать весь поэтический мир, заключенный в лирических отступлениях в романе, потому что на сцене действует не автор, а герои со своими мыслями и чаяниями.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамович, Г.Л. Теория литературы [Текст]: в 3 т. / Г.Л. Абрамович. – М.: Наука, 1963. – Т. 3. – 368 с.
2. Александрова, М.В. Христианские мотивы в фантастической повести М.А. Булгакова «Дьяволиада» [Текст] / М.В. Александрова // Проблемы исторической поэтики. - 2008. - № 8 – С. 533-537.
3. Амфитеатров, А.В. Дьявол [Текст] / А.В. Амфитеатров. – М.: Издательство «Азбука», 2010. – 200 с.
4. Аникст, А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова [Текст] / А. Аникст. – М.: Наука, 1972. – 644 с.
5. Аникст, А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века [Текст] / А. Аникст. – М.: Наука, 1988. - 310 с.
6. Аристотель. Поэтика / Пер. М.М. Позднева [Текст] / Аристотель. - СПб.: Амфора, 2011.- 320 с.
7. Бабичева, Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX - начала XX вв. [Текст] / Ю.В. Бабичева. - Вологда: Вологод. ГПИ, 1982. - 127 с.
8. Баранов, А.В. Синкретизм жанров как закономерная черта художественного пространства (на материале русской литературы) [Электронный ресурс] / А.В. Баранов // Вестник МГТУ. – 2016. - №3 - С. 21-23. - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sinkretizm-zhanrov-kak-zakonomernaya-cherta-hudozhestvennogo-prostranstva-na-materiale-russkoy-litera>
9. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. - 502 с.

10. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. - 423 с.
11. Бахтин, М. Эпос и роман [Текст] / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худ. лит., 1975. – С. 87-92.
12. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений [Текст]: в 5 т. / В.Г. Белинский. - М.: Гослитиздат, 1953 - Т. 5. – 253 с.
13. Белинский, В.Г. Эстетика и литературная критика [Текст]: в 2 т. / В.Г. Белинский. - М.: Издательство «Азбука», 2015. - Т. 2. – 105 с.
14. Булгаков, М.А «Дни Турбиных» [Текст] / М.А. Булгаков– СПб.: Азбука-классика, 2004. – 256 с.
15. Булгаков, М.А. Белая гвардия [Текст] / М.А. Булгаков. – М.: Веге, 1999. – 348 с.
16. Булгаков, М.А. «Дьяволиада» [Текст] / М.А. Булгаков. – М.: Издательство «Э», 2016. – 264 с.
17. Владимиров, В.С. Действие в драме [Текст] / В.С. Владимиров. – СПб.: ГАТИ, 2007. - 192 с.
18. Гегель, Г.В.Ф. Сочинения [Текст]: в 14. / Г.В.Ф. Гегель. - М.: Издательство социально-экономической литературы, 1934. – Т. 3. – 440 с.
19. Голубков, М.М. История русской литературной критики XX века (20-90-е годы) [Текст] / учеб. пособие М.М. Голубков. - М.: Академия, - 2008. - 368 с.
20. Голубков, М.М. Мистика Москвы. Повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце» как «пратекст» «московского текста» [Текст] / М.М. Голубков // Славянский мир: духовные традиции словесности. - Тамбов, 2014. - С. 67-80.

21. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений [Текст]: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. - Л.: Наука, 1986. – Т. 29. – 707 с.
22. Захаров, В.Н. Библейский архетип «Двойника» Достоевского [Текст] / В.Н. Захаров // Проблемы исторической поэтики: Исследования и материалы. - 2012. - № 5. – С. 100-102.
23. Зиновьева, М.Ю. Драматургическое начало повести М.А. Булгакова «Дьяволиада» [Текст] / М.Ю. Зиновьева. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2018. – С. 19 – 21.
24. Иванов, В. К семиотическому изучению культурной истории большого города [Текст] / В. Иванов. - М.: Языки славянских культур, 2007. – 179 с.
25. Карягин, А.А. Драма как эстетическая проблема / А.А. Карягин. - М.: Наука, 1971. - 224 с.
26. Кожин, В.В. К проблеме литературных родов и жанров [Текст] / В.В. Кожин. – М.: Алгоритм-книга, 2006. – 448 с.
27. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения [Текст] / Б.О. Корман. – М.: Просвещение, 2002. - 111 с.
28. Костелянец, Б.О. Драма и действие: лекции по теории драмы [Текст] / Б.О. Костелянец. – М.: Совпадение, 2007. - 504 с.
29. Ли, На. Развитие гоголевской традиции в повести «Дьяволиада» М.А. Булгакова [Электронный ресурс] / На Ли // Вестник. – 2014. - № 3. – С. 20-25. - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-gogolevskoy-traditsii-v-povesti-dyavoliada-m-a-bulgakova>
30. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: Академ. проект, 2002. - 544 с.

31. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
32. Лотман, Ю.М. Заметки о художественном пространстве. [Текст] / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам. Выпуск 38. – Тарту: ТГУ, 1986. – С. 56 – 74.
33. Нилова, С.В. Время и пространство в произведениях М. Булгакова 20-х годов [Электронный ресурс] / С.В. Нилова // Вестник НГУ им. Ярослава Мудрого. – 2007. - № 41. – с. 63-65. - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-v-proizvedeniyah-m-a-bulgakova-20-h-godov>
34. Плаксицкая, Н.А. Сатирический модус человека и мира в творчестве М.А. Булгакова (на материале повестей 20-х годов и романа «Мастер и Маргарита») [Текст]: автореф. дис. канд. филол. наук / Н.А. Плаксицкая. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. – С. 23-28.
35. Попов, П.С. Биография М.А. Булгакова [Текст] / П.С. Попов // Булгаков М.А. Письма: жизнеописание в документах. – М.: Центрполиграф, 2004. – 408 с.
36. Рудницкий, К.Л. Проза и сцена [Текст] / К.Л. Рудницкий. - М.: Знание, 1981. – 111 с.
37. Симонов, К. О трех романах М. Булгакова [Текст] / К. Симонов. - М.: Худ. лит., 1976. – 816 с.
38. Скафтымов, А.П. Собрание сочинений [Текст]: в 3 т. / А.П. Скафтымов. - Самара: Век #21, 2008. – Т. 2. – 420 с.
39. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература [Текст]: учеб. пособие / И.С. Скоропанова. - М.: Флинта: Наука, 2001. - 608 с.

40. Соколов, Б.В. Булгаков. Энциклопедия: Персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья [Текст] / Б.В. Соколов. - М.: Эксмо, 2015. – 831 с.
41. Соколов, Б.В. Булгаковская энциклопедия. 125-лет мастеру. [Текст] / Б.В. Соколов. – М.: ЭКСМО, 2016. – 831 с.
42. Тamarченко, Н.Д. Теория литературы. [Текст]: в 2 т. / Н.Д. Тamarченко. - М.: Академия, 2004. – Т. 1. – 512 с.
43. Тamarченко, Н.Д. Теория литературы [Текст]: учеб. пособие для студентов студ. филол. фак. высш. учеб. заведений В 2 т. / Н.Д. Тamarченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2014. – Т. 2 – 368 с.
44. Успенский, Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиции формы [Текст] / Б.А. Успенский. - М.: Искусство, 1970. - 225 с.
45. Хализев, В.Е. Драма как род литературы: (поэтика, генезис, функционирование) [Текст] / В.Е. Хализев. - М.: Изд-во МГУ, 1983. - 259 с.
46. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник для вузов [Текст] / В.Е. Хализев. - М.: Академия, 2012. – 432 с.
47. Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова [Электронный ресурс] / М.О. Чудакова. 2008. - № 4. – С. 3-6. - Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/205669-zhizneopisanie-mixaila-bulgakova.html>
48. Шабалдина, Е.В. Безумие как сквозной мотив в творчестве М. Булгакова [Электронный ресурс] / Е.В. Шабалдина // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. – 2016. - № 10. – С. 57-59 - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/bezumie-kak-skvozhnoy-motiv-v-tvorchestve-m-a-bulgakova-genezis-varianty-realizatsii>

49. Яблоков, Е.М. Предисловие к собранию сочинений [Текст]: в 8 т. /
Е.М. Яблоков. - М.: Астрель, 2011. – Т. 8. - 449 с.