

Д. Д. Николаев

Москва, Россия

**СЮЖЕТНЫЙ ДИАЛОГ
А. М. РЕННИКОВА И М. А. БУЛГАКОВА:
«ГАЛЛИПОЛИ» И «ДНИ ТУРБИНЫХ»**

Проводится сопоставительный анализ пьес «Галлиполи» А. М. Ренникова и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова. Создавая свои произведения практически в одно время по разные стороны советской границы, писатели при обращении к схожим тематике и проблематике используют схожие модели построения сюжета и системы персонажей. Это показывает типологическое единство русской литературы XX века, разделенной на советскую и литературу эмиграции. При этом происходящие события интерпретируются ими по-разному, так как Ренников принадлежит к «непримиримой» части эмиграции, а Булгаков создает пьесу в расчете на постановку в СССР.

Ключевые слова: драматургия, М. А. Булгаков, А. М. Ренников, «Галлиполи», «Дни Турбиных», русское зарубежье, пьеса, литературный процесс, сюжет.

Пьесы «Галлиполи» А. М. Ренникова и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова создавались практически в одно время. Пьеса «Галлиполи» впервые появилась в печати на страницах издававшейся в Софии эмигрантской газеты «Русь»: она публиковалась с 14 мая по 10 июня 1925 года, а затем «Русь» летом выпустила ее отдельным изданием [1]¹. «Дни Турбиных» Булгаков, по его собственному утверждению, начал писать 19 января 1925 года. Основная работа над пьесой шла летом 1925 года. 15 августа первая редакция пьесы, которая тогда называлась, как и роман, «Белая гвардия», была представлена в театр.

Обращаясь к схожим тематике и проблематике, писатели использовали схожие модели построения сюжета и системы персонажей, словно вступая в диалог между собой. Сюжетные переклички можно было бы объяснить заимствованием или взаимовлиянием, если бы не тот факт, что пьесы писались по разные стороны советской границы: Булгаков находился в СССР, а Ренников – в эмиграции. Конечно, нельзя исключать того, что Ренников был в той или иной степени знаком

¹ В дальнейшем пьеса цитируется по данному изданию с указанием страницы или действия и явления в круглых скобках.

Николаев Дмитрий Дмитриевич – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Поварская ул., 25А, Москва, 121069, Россия, ddnikolaev@mail.ru)

с замыслом романа Булгакова «Белая гвардия»: сведения о нем доходили до русского зарубежья. Как известно, в Берлине 10 декабря 1922 года печатался фрагмент «В ночь на 3-е число: Из романа “Алый мак”», а 31 мая и 3 июня 1924 года – «Вечерок у Василисы» (в «Литературном приложении к “Накануне”» и «Накануне»). В «Накануне» же 9 марта 1924 года появилось сообщение Ю. Л. Слезкина: «Роман “Белая гвардия” является первой частью трилогии и прочитан был автором в течение четырех вечеров в литературном кружке “Зеленая лампа”. Вещь эта охватывает период 1918–1919 гг., гетманщину и петлюровщину до появления в Киеве Красной Армии... Мелкие недочеты, отмеченные некоторыми, бледнеют перед несомненными достоинствами этого романа, являющегося первой попыткой создания великой эпопеи современности».

Булгаков, в свою очередь, в ходе работы над пьесой имел гипотетическую возможность прочитать уже опубликованную пьесу Ренникова. Однако сходство двух пьес вряд ли можно объяснить подобным знакомством. Именно поэтому кажется уместным использовать здесь формулу «сюжетный диалог» или «диалог сюжетов»: при параллельном чтении пьес создается впечатление, что не только персонажи одной из пьес обмениваются репликами с персонажами другой, но и авторы отвечают друг другу сценой на сцену, сюжетным поворотом на сюжетный поворот.

Конечно, пьесы Булгакова и Ренникова существенно различаются, и указать все сходства и, тем более, все различия в рамках одной статьи невозможно: мы остановимся лишь на нескольких существенных аспектах. «Дни Турбиных» Булгакова и «Галлиполи» Ренникова можно рассматривать как яркий пример типологического единства разделенной на два «потока» русской литературы XX века [2; 3]. Схожесть пьес в данном случае позволяет говорить об общности подходов в эмиграции и в СССР, а значительная часть различий объясняется тем, что Булгаков пишет пьесу в расчете на постановку в Москве, а Ренников принадлежит к «непримиримой» части эмиграции.

Объем статьи не позволяет привести полностью связанное с пьесой Ренникова сопоставление различных редакций пьесы Булгакова и романа «Белая гвардия». Тем не менее в ряде случаев приводятся показательные фрагменты из первых редакций пьесы Булгакова, прямо соотносящиеся с текстом Ренникова (при этом «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» не рассматриваются нами в качестве двух разных пьес, как это сделано в сборнике «Пьесы 1920-х годов» [4; 5]). В данной статье мы опираемся на текст, избранный в качестве основного в книге «Пьесы 1920-х годов» М. А. Булгакова [4] и затем в третьем томе собрания сочинений, где «пьеса “Дни Турбиных” публикуется по тексту, подготовленному Булгаковым к печати в конце 1920-х годов» [6, с. 512]. Отметим попутно, что у «Галлиполи» тоже достаточно сложная творческая история: пьеса, как и другие пьесы Ренникова, претерпевала существенные изменения, в том числе и уже после публикации текста (см. об этом: [7]).

С точки зрения литературного процесса 1920-х годов знаменитая пьеса одного из величайших русских писателей XX века и мало кому сейчас известное произведение полузабытого автора стоят в одном ряду, и не только потому что писались практически в одно и то же время. «Галлиполи» и «Дни Турбиных» создавались в тот период, когда их авторов еще не относили к числу значимых драматургов, хотя опыт написания пьес и у того, и у другого уже был.

В 1920–1930-е годы Андрей Митрофанович Ренников (Селитренников, 1882–1957) являлся одним из самых плодовитых и востребованных писателей русского зарубежья, активнейшим образом сотрудничал в периодических изданиях, среди которых в первую очередь нужно назвать газеты – белградское «Новое Время» и парижское «Возрождение», где он считался постоянным фельетонистом.

В отличие от Булгакова Ренников успел выпустить несколько книг до революции, но это были романы и сборники рассказов и публицистики: как драматург он сделал себе имя уже в эмиграции. В весьма немногочисленном ряду драматургов русского зарубежья Ренников является одним из «лидеров» по числу написанных, изданных и поставленных пьес. За пьесой «Тамо далеко» (1922) последовали созданные в первой половине 1920-х годов и тогда же опубликованные комедия в 3 действиях «Беженцы всех стран» и «Галлиполи». В ноябре 1930 года в Париже в издательстве «Возрождение» выходит сборник Ренникова «Комедии» (датирован он уже 1931 годом). Еще две книги выпущены в 1930-е годы в харбинском издательстве «Заря»: «Борис и Глеб: Пьеса в 4-х действиях» (1934) и «Дом сумасшедших: Пьеса в 3-х действиях» (1936). Пьесы Ренникова ставились в разных центрах русского рассеяния: в Париже – Русским драматическим театром, Интимным театром Д. Н. Кировой, Театром Комедии и Драмы, Студенческим театром, в Белграде – Русским литературно-художественным обществом и Студенческим артистическим кружком «АРС», любительскими и профессиональными труппами в Берлине, Гельсингфорсе и т. д. (подробнее об этом см.: [7–15]).

Постановка и публикация «Галлиполи» не сыграли заметной роли в судьбе Ренникова, и такого резонанса, как «Дни Турбиных», эта пьеса не имела. Булгакова в эмиграции в первую очередь знали именно как автора «Дней Турбиных», хотя в середине 1920-х годов внимание критиков русского зарубежья привлекали и «Роковые яйца», и «Дьяволиада». «По сведениям московского корреспондента “Руля”, автор “Дней Турбиных” М. Булгаков, лишенный советской цензурой права, что-либо печатать в пределах СССР, подал на имя Сталина заявление, в котором требовал разрешения ему выехать за границу, так как ему угрожает голодная смерть», – сообщалось, к примеру, в 1930 году в заметке «Бедствия советских писателей» (Возрождение. 1930. 23 июня. № 1847. С. 1).

Хотя «Галлиполи» в ряду произведений Ренникова и не выделяли особо, незамеченной пьеса не была. Внимание на нее обратили не только в Болгарии, где был опубликован текст, но и в других центрах русского рассеяния. «Небольшая, изящно изданная книжка с новой пьесой г. Ренникова должна быть несомненно встречена с большим сочувствием, – подчеркивал «галлиполиец» В. Х. Даватц в парижской газете «Возрождение» 14 сентября 1925 года – Пьеса является ценным вкладом в “галлиполийскую” литературу. Мы должны отметить при этом полное отсутствие шаржа и политической тенденции. Вся драма проникнута волнующим чувством преклонения перед героизмом русской армии, и порою автор поднимается до подлинных высот художественного пафоса. Но пафос этот нигде не переходит у него за ту границу, когда кончается художественность и начинается публицистика» [16]. Выделял «Галлиполи» в ряду немногих художественных произведений о жизни русского зарубежья и Сергей Карцевский, подводя в пражском журнале «Славянская Книга» литературные итоги 1925 года: «Кое-какие произведения говорят об эмиграции, ее быте и идеологии. Теперь, на шестом году эмигрантского жития, их немного, но они разнообразны. Тут и вещи вроде “Тундры” Е. А. Ляцкого, и пьесы вроде “Галлиполи” А. Ренникова, и сатирические стихи Дон-Аминадо и т. д.» [17, с. 52].

Как мы видим, критики сразу отнесли «Галлиполи» к числу произведений о жизни русского зарубежья и к «галлиполийской» литературе, и этим, с одной стороны, умалили значение пьесы, а с другой – связали ее пафос с позицией конкретной эмигрантской группы. Замысел Ренникова был более масштабным, что сам он подчеркивал даже композиционно, перенося героев в эмиграцию лишь во втором действии пьесы, да и там постоянно выводя их за границы галлиполийского лагеря. В связи с темой Галлиполи пьеса мною уже рассматривалась в специальной статье [18].

«Галлиполи» для Ренникова, как и для многих других русских эмигрантов, – прежде всего символ противостояния большевикам, и в этом смысле название пьесы прямо соотносится с названием романа (и первоначальным названием пьесы) Булгакова «Белая гвардия». Правда, в пьесе Ренникова слово «белогвардеец» звучит всего один раз, в первом явлении третьего действия – и из уст большевика Никиты: «Белогвардеец? А? Я тебе покажу!..». Показательно, что обращается Никита к капитану Козельскому, который служит в константинопольском ресторане, где происходит действие, лакеем и обслуживает большевиков. Изображая же тех, кто продолжает борьбу и остается в рядах Русской Армии, Ренников подчеркнuto использует названия конкретных частей: «алексеевцы», «гвардейцы», «дроздовцы», «марковцы», «корниловцы», «артиллерийский дивизион».

Для Булгакова «Галлиполи» – также место значимое. В числе «галлиполийцев» был его брат Николай Афанасьевич Булгаков, эвакуированный в Турцию в ноябре 1920 года. В Галлиполи, в день именин генерала Врангеля, 12 июля 1921 года, он был произведен в прапорщики. В Константинополе находилась и Л. Е. Белозерская-Булгакова, в то время жена И. М. Василевского (Не-Буквы) – они, правда, попали в Турцию в ходе первой эвакуации и вскоре перебрались в Париж.

Николай Афанасьевич Булгаков, как известно, считается прототипом Николая Турбина, а значит, мы можем сказать, что, по крайней мере на уровне прототипов, герои романа и пьесы Булгакова связаны с Галлиполи. Разумеется, можно вспомнить и пьесу «Бег». Укажем здесь еще на один возможный «диалог» Булгакова с галлиполийцами в «Записках на манжетках». Вынесенная в название главы строка из песни «Что мы будем делать?!» – эта цитата затем развивается в тексте («Изнуренный мозг вдруг запел: – Мама! Мама! Что мы будем делать?!») – галлиполийцами воспринималась особо. Иван Лукаш вспоминал: «Песенка о маме была первой русской песней, какую услышал осенний Галлиполи» [19, с. 6]. Эта песня стала своего рода неформальным гимном галлиполийцев – в этом качестве она звучит и в самом начале второго действия пьесы Ренникова:

(В одной из кабинок начинается пение, сначала одного голоса, затем хором, все громче и громче:

Милая Парася,
Ангел мой беспечный,
Сгораю я от страсти,
Как таракан запечный.
Мама, мама, что мы будем делать,
Когда настанут зимни холода.
У тебя нет теплого платочка,
У меня нет зимнего пальта <...> (с. 28).

Сюжеты обеих пьес отражают историческое противостояние белых и красных, революции и контрреволюции, но при этом авторы избегают в пьесах слов революция и контрреволюция. В «Галлиполи» слово «революция» звучит дважды – и оба раза из уст персонажей отрицательных: изменившей мужу ради большевиков Варвары и предателя, шпиона и провокатора капитана Вебера. У Булгакова о революции дважды вспоминает Николка в начале первого акта: сначала, цитируя учителя пения («Вы бы, говорит, Николай Васильевич, в опере, в сущности, могли петь, если бы не революция») [6, с. 8], которого Алексей тут же называет дураком, а затем, говоря о «революционной езде» («Час едешь, два стоишь») [6, с. 10]. Соответственно при подобной фигуре умолчания (если не сказать игнорирования) и контрреволюция (как реакция на революцию) в пьесах не упоминается.

Тем не менее именно ситуация выбора между «белыми» и «красными» определяла в конечном счете контекст эпохи, и именно этот выбор стоял и перед персонажами пьес Ренникова и Булгакова, и перед авторами, и перед зрительской и читательской аудиторией, на которую они ориентировались. Однако и Ренников, и Булгаков уходят от непосредственного изображения вооруженного столкновения «красных» и «белых», делая ключевым конфликтом не саму борьбу «красных» и «белых», а спор о целесообразности продолжения борьбы с «красными». При этом с точки зрения реального исторического времени пьеса Ренникова служит как бы продолжением булгаковской: те, кто не сложил оружия после Киева, продолжают борьбу в Крыму, а затем пытаются сохранить русскую армию в Галлиполи.

Находившиеся по разные стороны советской границы писатели использовали при обращении к схожим тематике и проблематике схожие модели построения сюжета. В обеих пьесах ключевой конфликт эпохи и связанные с ним масштабные исторические события показываются через призму судьбы одной семьи, точнее – одного дома. У Булгакова это квартира Турбиных в Киеве, у Ренникова – сначала дом Строевых в Севастополе, а затем общежитие в Галлиполи. Это «пространственное» решение выглядит очень удачным именно с драматургической точки зрения. Естественно, с точки зрения истории драматургии в целом ни Булгаков, ни Ренников здесь не являются первопроходцами, однако привычная форма наполнялась и у Ренникова, и у Булгакова новым содержанием.

У Булгакова в самом обращении к формам «прошлого» увидели реакционность. На внешние проявления этого в связи с постановкой «Дней Турбиных» обращал внимание В. Б. Шкловский: «Мы зажигаем на сцене ёлку и играем на гитаре, и удивляемся, что получается реакционно» [20, с. 123]. М. О. Чудакова, в «видимости “старой” формы», как она это точно определяет [21, с. 86], находит своего рода вызов, пишет о том, что Булгаков «обратился именно к “читателю, которого нет”, о котором никто не говорил иначе, как в отрицающем смысле, – и этим читателем и зрителем был, несомненно, услышан» [21, с. 83]. Мы – в связи с сопоставлением двух пьес – выделим другую причину «видимости “старой” формы»: не идеологически-избирательный, а, напротив, универсальный ее характер. 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 и Ренников писали не для печати, а для постановки, и значит, ориентировались 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.

При существовании развитой системы театров – такой, какая была в российских столицах в начале XX в., автор мог писать в расчете на тот или иной театр и, соответственно, по крайней мере выбирать одну из нескольких зрительских групп. Но революция разрушила систему театров, и к середине 1920-х годов восстановиться в полной мере она не смогла, в значительной степени из-за кардинальной деформации аудитории. В СССР новые зрители (вспомним в этой связи говорящее название учрежденного в 1924 году советского журнала – «Новый Зритель»), те, кто пришел на смену убитым и изгнанным, еще не имели театральных пристрастий. Остатки прежних театралов, сохранившие возможность и желание посещать театры, сконцентрировались вокруг нескольких трупп, в числе которых едва ли главенствующую роль играл МХТ. В эмиграции ситуация была еще сложнее: там не было даже надежды на воссоздание системы театров. Во многих центрах русского рассеяния не удавалось обеспечить существование даже одной постоянно действующей профессиональной труппы – настолько ничтожны были потенциальные кассовые сборы. Там же, где все-таки действовали профессиональные или любительские труппы, для постановки стремились выбирать пьесы, удовлетворявшие одновременно запросы разных зрительских групп, поскольку, как правило, ни одна из них по отдельности не могла обеспечить финансовую отдачу от постановки.

Строго говоря, в большинстве центров русского рассеяния вообще нельзя было говорить о существовании различных зрительских групп. Организаторы постановок рассматривали русскую театральную аудиторию как единое целое просто в силу ее малочисленности. Исключение делалось лишь при подготовке разовых акций – например, спектаклей для галлиполийцев. Соответственно, чтобы пьеса пользовалась успехом в эмиграции, она должна была быть интересна зрителям разного возраста, разного социального происхождения, разного образования. И при этом понятна практически каждому, в том числе и тем, кого нельзя отнести к дореволюционному кругу театралов, людям недостаточно образованным, знакомым – и то часто понаслышке – лишь с вершинами русской драматургии, пьесами Грибоедова, Гоголя, Островского, Чехова. Отсюда интерес к произведениям последних, прежде всего Островского, отсюда повышенное внимание к малым жанрам, отсюда и стремление следовать традиционным формам, по крайней мере с внешней, наиболее доступной для зрительского восприятия стороны.

В эмиграции были драматурги, создававшие «многослойные» произведения, в которых разные типы зрителей могли увидеть разное. Это, к примеру, И. Д. Сургучев [22], М. А. Алданов [23; 24], Н. Н. Евреинов [25]. Ренников не ставил перед собой столь сложных задач, но и у него «старая» форма становилась прежде всего точкой отсчета, нередко контрастируя – в том числе и в «Галлиполи» – с содержанием, с развитием и наполнением традиционных конфликтов, связанных с этой формой, – семейного и любовного. Отметим, что схожую трансформацию семейного и любовного конфликтов мы видим и у Булгакова – при такой же их роли в пьесе. Можно сказать, что в определенной степени и Ренников, и Булгаков в данном случае выступают наследниками чеховской традиции. Впрочем, у Булгакова следование Чехову, разумеется, в значительной степени обусловлено предназначением пьесы для МХТ – вспомним в связи с этим слова В. В. Маяковского, сказанные в ходе выступления на диспуте «Театральная политика Советской власти»: «“Белая гвардия” правильное логическое завершение: начали с теть Маней и дядей Ваней и закончили “Белой гвардией”» [26, с. 40]. О чеховских героях вспоминают и у Ренникова. В четвертом действии Серикова говорит:

Раньше, помню... Какие пустяки нас волновали! Из-за выеденного яйца драмы выходили. Ей Богу. Да возьмите, хотя бы, литературу... Три сестры сидят, скулят, с жиру бесятся. А оркестр за стеной заиграл, Вершинин с полком ушел – и истерика в публике! Как будто нельзя отправиться за полком, если на то пошло? Или «Вишневый сад»... Скажите, пожалуйста, какая трагедия: имение продали, спокойно с вещами уехали, ни от кого не скрывались... Чем плохо? Да, теперь не то время, миленькая, совсем не то. Ерундой нас не растрогаешь. Вот вашу трагедию я, действительно, понимаю (явл. 2).

«Галлиполи» Ренникова – пьеса в четырех действиях. Первое действие происходит в гостиной в доме Строевых в Севастополе («Гостиная в доме Строевых в Севастополе. Елена смотрит в окно. Старик Строев сидит в кресле с газетой в руках»), второе, третье и четвертое – уже за пределами России, после эвакуации из Крыма, в общежитии в Галлиполи (второе действие), в отдельном кабинете константинопольского ресторана (третье действие) и на повороте дороги, ведущей из галлиполийского лагеря в город (четвертое действие).

Как мы знаем, в первой редакции пьесы Булгакова было пять актов, но в итоге он формально приходит к тому же четырехактному членению, что и Ренников, хотя деление каждого из первых трех актов на две картины существенно усложняют построение текста. Тем не менее окончательная композиция «Дней Турбиных» во многом схожа с построением «Галлиполи». События первого акта у Булгакова разворачиваются в квартире Турбиных («Квартира Турбиных. Вечер. В камине огонь. При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини. Алексей склонился над бумагами» [6, с. 8]), второго – в рабочем кабинете гетмана во дворце (картина первая) и штабе 1-й конной дивизии (картина вторая), третьего – в вестибюле Александровской гимназии (картина первая) и в квартире Турбиных (картина вторая), четвертого – вновь в квартире Турбиных. Таким образом, можно говорить о композиционно-функциональной идентичности первых действий и близости второго и четвертого действий у Ренникова и третьего и четвертого действий у Булгакова. Практически одинаковую – «вставную» – роль играют третье действие в «Галлиполи» и второе действие в «Днях Турбиных»: они призваны контрастировать с «семейными» сценами и одновременно расширять пространство пьес.

В «Галлиполи», как и в ряде других эмигрантских пьес Ренникова, ядро системы персонажей составляют члены одной семьи (см.: [7–15]). Это старый помещик Александр Николаевич Строев, его сын Олег, полковник, жена Олега Варвара Петровна и сестра Олега Елена. К ним примыкают поручик Владимир Сергеевич Петров и капитан Владимир Федорович Вебер – оба они могут считаться «женихами» Елены, а также любовник Варвары адвокат Борис Львович Южанский. С семьей Строевых тесно связана судьба и большинства других героев.

Эта «семейная» связь сценически подчеркивается в первом действии, которое разворачивается в Севастополе, в гостиной в доме Строевых, где сначала мы видим старика Строева и Елену. Затем туда по очереди приходят военный врач Виктор Андреевич Сериков и его жена Надежда Степановна, Вебер, капитан Тополев, полковник Строев, Петров, Варвара и Южанский, полковник Тутиков.

У Булгакова первые восемь героев, перечисленных в системе персонажей, напрямую связаны с семьей Турбиных и с домом Турбиных. Это полковник Алексей Васильевич Турбин, его брат Николай Турбин, их сестра Елена Васильевна Тальберг, ее муж, полковник генштаба Владимир Робертович Тальберг, артиллерист штабс-капитан Виктор Викторович Мышлаевский, личный адъютант гетмана поручик Леонид Юрьевич Шервинский, капитан Александр Брониславович Студзинский и житомирский кузен Лариосик. Как и в пьесе Ренникова, все они в пер-

вом действии по очереди появляются в квартире Турбиных. Изначально там находятся собственно Турбины – Алексей, Николка и Елена, а затем постепенно приходят Мышлаевский, Лариосик, Тальберг (в первой картине), Шервинский и Студзинский (во второй картине).

И в той, и в другой пьесе первые действия – это не просто сбор персонажей, их представление читателям (зрителям) и завязка конфликтов. Любовные и семейные конфликты здесь сразу обостряются едва ли не до наивысшей точки, причем их ускоренное развитие связано с кульминационными историческими событиями. И у Ренникова, и у Булгакова герои собираются перед и в связи с ключевыми эпизодами гражданской войны. У Булгакова это сдача Киева Петлюре, о которой, правда, персонажам еще не известно. У Ренникова – сдача Севастополя красным. Дом Строевых становится местом сбора перед эвакуацией. «Общая отправка будет отсюда», – говорит Олег (д. 1, явл. 18).

И в той, и в другой пьесе авторы четко привязывают действие к конкретным местам и конкретным историческим событиям, с этими местами связанным. У Ренникова действие происходит в Севастополе, Галлиполи и Константинополе, у Булгакова – в Киеве и окрестностях.

Как уже отмечалось, с точки зрения исторических событий пьесы Булгакова и Ренникова связаны последовательно. Севастополь, в котором начинается действие у Ренникова, – это крайняя точка на пути отступления, за которой начинается изгнание. Об этом, о проделанном русской армией и беженцами пути, автор напоминает уже во втором явлении первого действия. Узнавшая об эвакуации Севастополя Серикова говорит:

Тополев был, советовал сегодня же на пароход. Я укладываюсь. Довольно побросала вещей в Харькове! (д. 1, явл. 2).

Но у Ренникова даже сдача Севастополя не означает капитуляции, прекращения борьбы.

Действие в «Днях Турбиных» происходит на рубеже 1918–1919 годов. Впереди, как знаем и мы, и автор, еще почти два года гражданской войны, вооруженного противостояния белых и красных на территории России, но в изображении Булгакова взятие Киева большевиками – не завязка и не один из многих эпизодов противостояния, а развязка, за которой может последовать только эпилог. Не случайно именно этим словом – эпилог – завершается в третьей редакции пьесы:

Н и к о л к а . Господа, знаете, сегодняшний вечер – великий пролог к новой исторической пьесе.

С т у д з и н с к и й . Для кого – пролог, а для меня – эпилог [6, с. 76].

Впрочем, финальные строки третьей редакции, где последнее слово остается за Студзинским, готовым продолжать борьбу (пусть и с пониманием того, что это – эпилог), существенно отличаются от прежнего финала, где эпилог «завершался» в рамках пьесы, и произносивший эти слова Мышлаевский сразу же, в следующем предложении, утверждал, что «белой гвардии конец»:

Л а р и о с и к . Господа, слышите, идут! Вы знаете, этот вечер – великий пролог к новой исторической пьесе...

М ы ш л а е в с к и й . Но нет, для кого пролог, а для меня – эпилог. Товарищи зрители, белой гвардии конец. Беспартийный штабс-капитан Мышлаевский сходит со сцены: у меня пики.

Литературная жизнь сюжета

Сцена внезапно гаснет. Остается лишь освещенный Николка у рампы.

Н и к о л к а . Бескозырки тонные,
Сапоги фасонные...

Гаснет и исчезает [4, с. 109].

Время действия и у Булгакова, и у Ренникова мы можем определить с точностью до дня – это важно и для авторов, и для читателей (зрителей), поскольку изображаются моменты переломные, – и исторический перелом показывается через перелом в судьбах героев. У Булгакова общая датировка дается еще до начала действия: «I, II и III акты происходят зимой 1918 года в городе Киеве. IV акт – в начале 1919 года» [6, с. 7]. Далее даты можно конкретизировать: это день накануне бегства Скороподского и взятия Киева Петлюрой (14 декабря) и последующие два дня, а затем – в четвертом акте – крещенский сочельник 1919 года.

У Ренникова первое действие происходит 29 октября 1920 года (по старому стилю). Собственно эвакуация из Севастополя в пьесе не показывается: второе действие начинается уже в общежитии в Галлиполи. И здесь Ренников изображает не просто «какие-нибудь» дни из жизни Галлиполи. В седьмом явлении второго действия вернувшийся из штаба Олег сообщает:

Завтра выйдет приказ. Всем желающим предлагается в продолжение трех дней покинуть Галлиполи (1, с. 40).

Соответствующий приказ генерала Кутепова вышел 24 мая. Есть в пьесе указание и на время четвертого действия, летом 1921 года:

У вас ведь сегодня как раз полковой праздник. Вечером в собрании Кутепов будет. Чествование... (д. 4, явл. 4).

Интересно, что оба драматурга используют тексты подлинных приказов и обращений Скоропадского, Врангеля и Кутепова. У Булгакова звучат первые слова обращения гетмана Скоропадского

Г е т м а н (*глухо*). Поручик, пишите... Бог не дал мне силы... и я... [6, с. 41].

В пьесе Ренникова такими ориентирами являются упомянутый выше приказ Кутепова и приказ генерала Врангеля, который читают вслух в первом явлении:

Е л е н а . Сейчас... (*Берет газету, перечитывает вслух, стараясь вникать в каждое слово*) «Для выполнения долга перед армией и населением сделано все, что в пределах сил человеческих. Дальнейшие пути полны неизвестности». (*Пауза*) Значит – уезжать?..

С т р о е в . (*Подавленно*) Да... тебе... уезжать...

Е л е н а . (*Продолжает читать*) «Другой земли, кроме Крыма, у нас нет. Нет и государственной казны. Открыто, как всегда, предупреждаю всех о том, что их ожидает. Да ниспошлет Господь всем силы и разум пережить и одолеть русское лихолетье» (с. 5).

Именно слова из обращения Врангеля должны были, по замыслу Ренникова, стать отправной точкой для восприятия его пьесы. В «Галлиполи» явственно выделяются две группы персонажей: положительные и отрицательные. Одни – те, кому дорога Россия, кого волнуют не личные интересы, а судьба страны, – связаны с белым движением, другие, связанные с коммунистами, думают исключи-

тельно о себе. В Крыму определяются основные конфликты пьесы – и личные, и общественный – и показывается зависимость первых от второго.

Ренников не пытается создать дополнительную интригу и скрыть от читателей (зрителей) истинные причины поступков того или иного персонажа – напротив, он делает так, что мы гораздо лучше героев понимаем суть происходящего. Подобный подход к построению частных конфликтов связан, по-видимому, с тем, что автор не хочет выделять их на фоне конфликта общего, позиции в котором и развитие которого определены для аудитории пьесы – русских эмигрантов в середине 1920-х годов. Офицеры, покидающие Родину, предстают героями, они думают прежде всего не о себе, а о том, как сохранить шансы на спасение России. Отказывающийся эвакуироваться старший Строев воспринимается как человек, идущий на жертву, остающийся на верную смерть:

Не возражайте, дети. Моя жизнь – позади. Нечего мне бояться. Прошлого большевики не отнимут. Будущее – вы возьмете с собой. В настоящее... Для меня его нет. Оно все уже у Господа... в руках (с. 9).

Впрочем, даже вызванное высокими помыслами решение остаться в дальнейшем интерпретируется автором скорее негативно: жизнь Строева становится орудием шантажа в руках коммунистов. Строеву противопоставляется Южанский, который в приходе большевиков видит для себя источник личной выгоды. Он надеется с помощью Варвары, чувствами которой он успешно манипулирует, завладеть бриллиантами Строевых, некогда закопанными в семейном имении. Остаться хочет и Варвара: жена Олега – единственная представительница «простонародья» – у Сургучева отражает настроения той части народа, которая в силу своего неразумия, неверия, ограниченности и т. д., верит пропаганде коммунистов.

Булгаков вообще не прибегает к вспомогательным сюжетным линиям, чтобы придать пьесе дополнительную увлекательность, а любовно-семейный конфликт также ставит в прямую зависимость от общественного. Общим для драматургов является и то, что они не используют, казалось бы, напрашивающуюся формулу «брат на брата». Внутрисемейный конфликт прекрасно подходит для того, чтобы показать междоусобный характер гражданской войны, подчеркнуть, что в ней нет правых и виноватых. Но и Булгаков, и Ренников видят происходящее иначе. (М. О. Чудакова противопоставляла в связи с этим (через цитату из Шкловского) пьесу и роман Булгакова произведениям Олеси, Федина, Лавренина, Слонимского и Леонова [21, с. 87]). Более того, Булгаков и Ренников демонстративно опровергают эту формулу. У Булгакова первыми в списке действующих лиц идут два брата – Алексей и Николай – и их сестра Елена. Но возможного столкновения братьев в пьесе нет – они неизменно выступают «на одной стороне». У Ренникова в «Галлиполи» нет братьев, но в другой своей пьесе – «Борис и Глеб» – он строит сюжет на мнимом конфликте братьев: в конце пьесы выясняется, что Борис стал «возвращенцем» по заданию генерала Мурина, одного из организаторов тайной борьбы с большевиками. Не может быть двух нравственных норм, не может быть двух истин, утверждает автор, отвергая само понятие «братоубийственной войны» [10; 13].

«Слабыми звеньями» и у Ренникова, и у Булгакова оказываются люди, пришедшие в семью со стороны. Это жена Олега Строева Варвара Петровна и муж Елены Владимир Робертович Тальберг. «Отбросив» их, семья не перестает быть семьей, «горнило гражданской войны» в данном случае как бы позволяет очиститься от «чужеродных элементов», тем более что ни Варвара, ни Тальберг не погибают.

8 октября 1926 года А. Орлинский в «Правде» подчеркивал: «Проведена социально-классовая строгая изоляция белой гвардии. Семья крупнейшего военного сановника, все командиры и офицеры живут, воюют, обедают, умирают и женятся без единого денщика, без прислуги, без малейшего соприкосновения с людьми из каких-либо других классов и социальных прослоек». Как мы знаем, в романе Булгаков иначе строил систему персонажей, поэтому наблюдение Орлинского нужно признать справедливым: в пьесе и на сцене, действительно, была «проведена социально-классовая строгая изоляция». Такую же «строгую изоляцию» проводит в своей пьесе Ренников. Ключевые участники конфликта со стороны «коммунистов» – это не представители народа, а адвокат Южанский, переходящий на сторону большевиков, с тем чтобы завладеть бриллиантами, шпион и провокатор капитан Вебер, проделывающий то же самое частью «от скуки», а частью из-за любовного увлечения. В пьесе Ренникова вообще нет убежденных, «идейных» коммунистов – он показывает исключительно тех, кто использует революцию в личных целях. А из общего «социально-классового» ряда выпадают лишь Варвара (частично), коммунисты Куделевич и товарищ Никита, да появляющаяся в константинопольском ресторане кафешантанная певица Роза, введенная в список действующих лиц главным образом по «постановочным соображениям», – эта роль предоставляла возможности для дивертисмента, а вставные вокальные и танцевальные номера играли важную роль в театральных представлениях русских зарубежных трупп.

В то же время у Булгакова в пьесе «народ» играет важную роль. Студзинский говорит:

Слушай, капитан, ты упомянул слово «отечество». Какое же отечество, когда большевики? Россия – кончена. Вот помнишь, командир говорил, и был прав командир: вот они, большевики!.. [6, с. 71].

В ответ на это Мышлаевский вспоминает о народе:

Мышлаевский. Большевики?.. великолепно, очень рад!
Студзинский. Да ведь они тебя мобилизуют.
Мышлаевский. И пойду, и буду служить.
Студзинский. } Почему?!
Николка.

Мышлаевский. А вот почему. Потому. Потому что у Петлюры, вы говорите, – сколько? Двести тысяч! Вот эти двести тысяч пятки салом смазали и дуют при одном слове «большевик». Видал? Чисто! Потому что за большевиками мужички тучей... А я им всем что могу противопоставить, рейтузы с кантом? А они этого канта видеть не могут... Сейчас же за пулеметы берутся. Не угодно ли?.. Спереди красногвардейцы, как стена, сзади спекулянты и всякая рвань с гетманом, а я посередине. Слуга покорный. Мне надоело изображать навоз в проруби. Пусть мобилизуют! По крайней мере, я знаю, что буду служить в русской армии.

Студзинский. Они Россию прикончили. Да они нас все равно расстреляют.

Мышлаевский. И отлично. Заберут в Чека, по матери обложат и выведут в расход. И им спокойнее, и нам... [6, с. 71–72].

При этом в ранней редакции вместо слова «мужички» использовалось фактически отождествляемое с народом, но саркастически-презрительное «богоносцы»:

Потому что Троцкий глазом мигнул, а за ним богоносцы тучей. А я этим богоносцам что могу противопоставить? [4, с. 106].

А затем в реплику Мышлаевского вставляется и знаменитая фраза «Народ не с нами. Народ против нас. Алешка был прав!», устраненная затем публикаторами как чужеродная вставка.

У Ренникова белых тоже обвиняют в том, что они ведут борьбу против народа, но делает это Варвара, явно лишенная и авторских, и зрительских симпатий.

Не в нем! В тебе! В вашей барской войне против нас. В вашей борьбе против народа. Слышишь? Вот... Ради меня отрекись от своих... Останься... Примирись с врагами! Не хочешь? –

призывает Варвара своего мужа в первом действии. Но Олег не готов идти за народом, если душа того развращена, если народ становится на сторону врагов России:

Примириться? С ними? С теми, кто надругался над Россией? Развратил душу народа? Оплел нашу историю, втоптал в грязь наши знамена? Нет! Пока жив – не примирюсь. Пока сердце во мне – не отрекись. Я знал и знаю, под чьи пули подставлял грудь. Я знал и знаю, против чего шел на смерть. Я люблю тебя, Варвара... Но и ради тебя не изменю. Нет для врагов России у меня соглашения! Нет для них в душе примирения! Враги России – мои враги. Они – или мы. Сатана или Бог. И, если не суждена победа, – пусть изгнание. В крайнем случае – смерть. Все равно! (д. 1. явл. 18).

К этому разговору Олег и Варвара вновь возвращаются в третьем действии. В нем показывается, как коммунисты «кутят» в отдельном кабинете константинопольского ресторана:

О л е г . Такими полубогами, как вот эта тварь? (*Показывает в сторону двери, куда ушли коммунисты*) Такими полубогами, у которых религия – в желудке, все высшие радости – в пищеварении? Нет! Никого вы не напоили и не напоите, Варвара! Кроме земли, напоенной кровью. Никого не накормили и не накормите, кроме воронов, клюющих трупы. Кто сведет Бога с неба? Товарищи? Разбойники? Убийцы? Чекисты уничтожат человеческое горе, пытая невинных людей, насиловать женщин? Провокаторы осуществят высшую задачу, продавая совесть и душу за деньги?! Ты что же, Варвара, слепая? Ты не видишь, кто вокруг тебя? Не замечаешь, какие хищные руки протянулись к горлу русского народа? Ты опьянена до сих пор любовными адвокатскими речами! Ты до сих пор под гипнозом нелепой мечты! Неужели мало невинной крови? Посмотри, что сделали они с нашей родиной... С той Россией, перед которой трепетали раньше великие народы. Которую теперь может презирать всякая международная тварь... Вспомни, сколько русских лучших людей уничтожено, чтобы обезглавить народ! Сколько разрушено вековых ценностей, чтобы обратить страну в пепелище! И ты говоришь, что это для счастья? Тебе мало пыток? Позора? Голода? Расхищения народного достояния? Что же тебя убедит? Когда ты очнешься?

В а р в а р а . (*Нерешительно*) Олег... ты так неправ... Олег...

О л е г . Я люблю родину не меньше, чем ты. Я боготворю свой народ, когда он поднимается к небу. Но чтобы физически прикоснуться к родной земле ногой, я не продам своей чести! Чтобы слиться с народом, я не буду целовать почву там, где он свалил свои нечистоты (д. 3, явл. 3).

Именно те, кто готов продолжать борьбу с большевиками, являются у Ренникова подлинными представителями русского народа. В седьмом явлении второго действия Олег говорит полковнику Козельскому, намеревающемуся покинуть лагерь, отказаться от борьбы:

Для тех, кто думает так, как вы, полковник, – как раз представляется удобный случай. Уезжайте! Возможно, что практическая правда окажется на вашей стороне. Что не будет интервенций, не будет десантов. Что все произойдет изнутри. Пусть! Но, по моему мнению, кроме вашей правды, есть еще правда другая. Правда чести. Пусть видят все, что Россия состоит не только из погонщиков и тех покорных, кого погоняют. Пусть видят, что не все русские офицеры и солдаты служат Леону Бронштейну. Что не все офицеры и солдаты кусок хлеба ценят выше клочка полкового знамени. Вы, конечно, удобнее устроитесь там, не знаю где... А мы, верные Главнокомандующему будем держаться. Если мы возродимся в Галлиполи – вам будет легче говорить про себя: «я русский!» Если мы возродимся в Галлиполи, вам будет легче говорить про Россию: «моя великая родина». А если уйдут все, разойдутся, – пусть так: значит, у русского народа покончено с гордостью. Значит, русскому человеку не нужно чести.

Эти слова сейчас читаются как ответ Мышлаевскому, но написаны они задолго до премьеры пьесы Булгакова, и, скорее, диалог Студзинского и Мышлаевского можно рассматривать как ответ Строеву. Сходство высказываний особенно бросается в глаза при обращении к тексту прежней редакции, где в реплике Студзинского упоминается все тот же Троцкий:

Студзинский. Слушай, капитан. Ты упомянул слово «отечество»? Какое же отечество, когда Троцкий идет? Россия кончена. Пойми, Троцкий!.. Доктор был прав. Вот он, Троцкий!

Мышлаевский. Троцкий? Великолепная личность. Очень рад. Я бы с ним познакомился и корпусным командиром назначил бы...

Студзинский. } Почему?!
Николка.

Мышлаевский. А вот почему! Потому! Потому что у Петлюры, вы говорите, – сколько? Двести тысяч! Вот эти двести тысяч салом пятки подмазали и дуют при одном слове «Троцкий». Троцкий! И никого нету. Видал? Чисто! Потому что Троцкий глазом мигнет, а за ним бононосцы тучей. <...>

Николка. Он Россию прикончил! [4, с. 106–107].

Таким образом, в структуре обеих пьес контрреволюция связывается с семьей, противостоящей некой внешней – революционной – силе. В результате из системы координат фактически исчезает само понятие «контрреволюция», если рассматривать его как некую реакцию на революцию. Не контрреволюция вступает в конфликт с революцией, а революция – с тем, что было прежде, с устоявшимся образом жизни, воплощенном в идее семьи, в итоге – с Россией, понимаемой как государство-семья.

Булгаков и Ренников практически едины и в отношении к «форме» революции, но содержание революции интерпретируется ими по-разному. Булгаков стремится развести «положительное» и «отрицательное» в революционной стихии. Отрицательное показывается на сцене – без этого конфликт выглядел бы неубедительно, – но оно выводится за рамки противостояния революции и контрреволюции. В пьесу вводятся «третья» и «четвертая» силы – гетмановцы со стоящими за ними немцами и петлюровцы. Первых нельзя отнести к белым – не случайно в доме Турбиных отказываются пить за здоровье гетмана, вторых – к революции, поскольку именно их, в конечном счете, изгоняют красные. В итоге противостояние белых и красных размывается, и приятие в финале пьесы власти большевиков выглядит вполне оправданным. «Положительное» связывается с народом, против которого не желают идти (хотя, заметим, тот же народ немногим раньше поддерживал Петлюру).

У Ренникова противоположение «белых» и «красных» последовательно проводится на протяжении всей пьесы. Все, кто связан с коммунистами, безусловно плохие, и даже те, кто не хочет продолжать борьбу с ними и просто готов смириться, воспринимаются как предатели. Такая расстановка сил в пьесе может показаться упрощенной, но она отражает позицию непримиримой части эмиграции. В то же время в пьесе Ренникова мы видим не только тех, кто тверд в своей решимости стоять до последнего, не только таких офицеров, как Олег Строев, не испытывающих ни малейших сомнений. Драматург выводит целую группу персонажей «сомневающихся» и показывает, как они возвращаются обратно в армию, в Галлиполи, как они преодолевают «искушение». Елена отказывается прислуживать в ресторане в Константинополе, не выдержав приставаний греков. Практически сразу вслед за Еленой в Галлиполи возвращается отправившийся было на поиски лучшей доли в Бразилию капитан Тополев.

Люди чувствуют необходимость оставаться в Галлиполи до последнего, поскольку таким образом они сохраняют Россию. И дело здесь не в практической необходимости, а в чем-то большем, в духовной ответственности.

Я знаю... Я здесь не нужна. Меня на службе сейчас же заменят. Конечно. Но дело не в работе. Не в пользе... Мне кажется, одно присутствие здесь уже есть что-то важное. Ценное. Я не могу объяснить, но нужно оставаться... До конца. Со всеми (д. 4, явл. 5), –

объясняет Елена. Жители лагеря становятся галлиполийскими патриотами. Именно так – «ярая галлиполийская патриотка» – называет Серикову Елена.

Совершенно верно. Галлиполийская. Хотя моя родина и в России, но отечество пока здесь (д. 4, явл. 4), –

отвечает Серикова.

Если у Булгакова в пьесе герои расходятся, семья перестает быть единым целым, распадается, то у Ренникова выжившие только сильнее сплачиваются ради общего дела – служения России. На смену дому Строева в Севастополе приходит в Галлиполи лагерь, общежитие, общий дом, связывающий всех. Не выдерживающие, не готовые к продолжению борьбы умирают, но и смерть здесь – удел слабых.

Ведь, вообще, Огневская, помните, была так неприспособлена. Всегда угнетенная, недовольная. Таким людям, голубчик, трудно здесь выжить (д. 4, явл. 4), –

поясняет Серикова.

Отношение к смерти у Ренникова существенно отличается от роли смерти в «Днях Турбиных». М. О. Чудакова пишет о «мученической смерти Алексея Турбина» [21, с. 82]. В системе ценностей пьесы Ренникова нет места мученикам. Не вызывает особого сожаления даже гибель Петрова, которого оклеветал Вебер. Его самоубийство рассматривается как проявление слабости, и даже Вебер говорит затем офицерам о Петрове «с презрительной усмешкой» (д. 2, явл. 10).

Кстати, при переработке пьесы для парижской постановки 1928 года ключевое изменение в сюжете было связано как раз с самоубийством. В новом варианте предполагался «счастливый конец»: пистолет давал осечку, и Петров не умирал. В 1928 году гибель Петрова создавала бы излишнюю эмоциональную нагрузку, потому что смерть перестала быть обыденностью, она «омрачала» бы настроение, созданное спектаклем. «Воскрешение» в финале пьесы Петрова – это шаг навстречу зрителям-эмигрантам, рассчитывавшим на счастливый исход если не

в жизни, то хотя бы на сцене. Кроме того, Ренников давал шанс исправить ошибки и Тополеву, и Козельскому. Он не стал лишать такой возможности и Петрова. Писателю важно показать, что Галлиполи закаляет характер. Не меняет его – собственно, «развития характеров» в пьесе мы не видим, а позволяет проявиться тем скрытым силам, что есть в человеке. В результате, даже «чеховские» персонажи преобразуются.

Даже мой муж и тот читает лекции о теле и духе. Был чеховским доктором-интеллигентом, а теперь галлиполиец хоть куда. Не нравились ему наши некультурные русские поля, вот теперь Голое Поле для него опытным полем стало (д. 4, явл. 4), –

говорит Серикова.

В статье Н. Н. Чебышева, которая отражала не только впечатления театрального рецензента, но и переживания человека, причислявшего себя к «галлиполиейцам», именно идея того, что лес должен сохраняться как целое, несмотря на гибель отдельных деревьев, выдвигалась на первый план: «“Галлиполи” Ренникова успела за эти годы стать исторической драмой. Конец обороны Крыма и начало, положенное обороне духа и целостности русской армии на Галлиполийском полуострове, сделались историческими событиями. В то же время они переплелись с личной жизнью стольких людей!.. Буря ломает лес. Лес как целое может сохраниться. Отдельные же деревья могут погибнуть. В трудах и муках, с отбором более сильных, смыкаются русские люди и, несмотря на все раздоры, для массы верующих в белую идею армия, свернувшаяся в военную организацию, по-прежнему остается национальным средоточием... – отмечал Чебышев. – Очень интересна была зрительная зала. Ее наполняла двухтысячная толпа. В этом громадном “Новом Театре”, на окраине Парижа, толпа ловила каждое слово. Потому что на сцене разыгрывалась наша собственная драма, драма большинства зрителей» [27].

Для Ренникова, для Чебышева, для зрителей, заполнивших театр на спектакле, устроенном Союзом Галлиполиейцев, «национальным средоточием» остаются те, кто эмигрировал, те, кто и спустя десять с лишним лет после революции продолжает верить в белую идею. У Булгакова в «Днях Турбиных», напротив, правда на стороне тех, кто не «едет», не «бежит». В эмиграции с готовностью цитировали Луначарского, усмотревшего в пьесе «попытку автора реабилитировать рыцарей белогвардейского движения» [28]. Но под «рыцарями белогвардейского движения» нарком Просвещения и непримиримая часть эмиграции явно понимали разное. В этом смысле отношение Луначарского к пьесе гораздо точнее выражает формулировка из его статьи «Любовь Яровая», где упоминаются «“Дни Турбиных”, внесшие столько волнений сменевеховским стремлением частью приблизиться к революционному комплексу идей и чувств, частью оправдать перед нами “лучших” из контрреволюционеров прошлого» [29, с. 128].

С точки зрения белогвардейского движения считать «рыцарями» тех, кто отказался от продолжения борьбы в конце 1918 – начале 1919 года, разумеется, невозможно. И «лучшие», по мнению Луначарского, «из контрреволюционеров прошлого», являются худшими с точки зрения этих самых контрреволюционеров, поскольку именно степень контрреволюционности является в данном случае определяющей. Более того, для галлиполиейцев, для тех, кто не перекрасился, и Шервинский, меняющий офицерский мундир на костюм провинциального певца, и готовый идти на службу к большевикам Мышлаевский, – это не рыцари, а предатели, из-за которых в конечном счете и погибло белое дело, а с ним и Россия. Той «правды чести», о которой говорил у Ренникова Олег Строев, верности

долгу, присяге, мы не видим в пьесе Булгакова. В конечном счете оказывается, что готовы продолжать борьбу лишь Студзинский и... Тальберг.

Студзинский – единственный из персонажей пьесы Булгакова, кого можно было бы причислить к «рыцарям белогвардейского движения». Его рыцарство проявляется и в том, что он последователен в своей верности идеалам белого движения, и в том, что он готов продолжать борьбу, даже сознавая, что шансов на победу не остается. Вспомним, что именно Студзинский отказывается пить за здоровье гетмана, отвергая призыв личного секретаря гетмана поручика Шервинского:

Ш е р в и н с к и й . Господа! Здоровье его светлости гетмана всяя Украины. Ура!

Пауза.

С т у д з и н с к и й . Виноват. Завтра драться я пойду, но тост этот пить не стану и другим офицерам не советую [6, с. 25].

И затем – в финале – именно он отказывается принимать «новую историческую пьесу».

Ну а образ Тальберга неожиданно меняется – и в сравнении с романом, и по ходу самой пьесы. Созданный в первом акте образ человека, бросающего ради спасения собственной жизни всё – Родину, армию, жену, друзей, и спасающегося бегством в Берлин, внезапно и – подчеркнем – не слишком логично с точки зрения конфликта любовного (семейного) трансформируется в финале.

Тальберг вновь появляется в квартире Турбиных, словно выполняя свое обещание вернуться за женой, которому никто – ни герои, ни читатели (зрители) не поверили в первом акте. Более того, он направляется на Дон, к генералу Краснову, чтобы продолжить борьбу, после того как «немцы нас обманули» [6, с. 74]. Отметим попутно, что и Ренников, и Булгаков изображают предательскую политику «союзников»: у Булгакова это бывшие противники, немцы, а у Ренникова страны Антанты, заинтересованные не в сохранении, а в скорейшем разоружении и ликвидации Русской армии.

Вложенная автором в уста Тальберга формулировка («в Берлине мне удалось получить командировку к генералу Краснову на Дон» [6, с. 74]) может ввести в заблуждение современного читателя, но вряд ли воспринималась как уничижительная в середине 1920-х годов, когда большая часть аудитории прекрасно понимала: человек, пекущийся исключительно о себе, вряд ли оставит тихий и вполне благополучный Берлин ради «командировки» в армию Краснова. В данном контексте и слова Тальберга в адрес Елены («Воспользоваться моим отсутствием для устройства пошлого романа...» [6, с. 74]) уже не кажутся попыткой переложить собственную вину на другого. В конце концов, отсутствием Тальберга Елена, действительно, воспользовалась, да и романом отношения Елены и Шервинского называет не только Тальберг, но и сама Елена немногим ранее в разговоре с Лариосиком.

Е л е н а . Очень даже можно. Только у меня есть роман.

Л а р и о с и к . Что? У кого? У вас? Не может быть!

Е л е н а . Позвольте, разве уж я не гожусь? [6, с. 66].

Форма, в которой это произносится, да и созданный в пьесе образ Шервинского позволяют дискутировать на тему степени «пошлости» романа.

В конце пьесы Булгакова любовный (семейный) конфликт неожиданно начинает соотноситься иначе с любовным (семейным) конфликтом в пьесе Ренникова.

Если прежде в роли «предателя» выступал Тальберг, а Елена и вся семья Турбиных воспринимались в качестве носителей, условно говоря, «белой идеи», то теперь Тальберг, напротив, получает шанс вернуть себе честь и достоинство. Показательно, что во второй редакции Тальберг возвращался, чтобы перейти на сторону большевиков.

Я решил вернуться и работать в контакте с советской властью. Нам нужно переменить политические вехи. Вот и все [4, с. 356], –

объяснял он Елене. Но для советской аудитории стремление перейти на сторону советской власти оправдывало «отрицательного» прежде персонажа, и поэтому выглядело неуместно. В результате Тальберг получил идеологически выверенное клеймо с точки зрения «красных» – он продолжает борьбу с большевиками, которое в парадигме гражданской войны стало одновременно столь же идеологически четким оправданием с точки зрения «белых».

Необходимо отметить, что отношение к пьесе Булгакова в эмиграции изменилось, когда появилась возможность познакомиться с текстом. После премьеры пьесы Булгакова в МХТ газета «Возрождение» цитирует «Правду»: «В “Правде” заявляется протест против этой постановки. “Пьеса представляет, – пишет советский рецензент, – тенденциозный показ мнимо-массового белого героизма, дает идеализацию белой гвардии, извращает по существу эпоху гражданской войны, создает примиряюще-романтический ореол вокруг белого кадрового офицерства. Мещанство, выпирающее из нутра автора, так сценически подано театром, что это только содействует эмоциональному примирению зрителей с героями. Тенденциозный замысел пьесы облечен здесь в форму не только героики, но и всеспасающего юмора и добродушия”» (Возрождение. 1926. 12 окт. № 497. С. 3). В данном случае эмигранты были готовы поверить советскому рецензенту, обвинившему Булгакова в идеализации белой гвардии, – уж очень хотелось, чтобы в СССР появилась именно такая пьеса. После того как в Париже был издан роман «Белая гвардия», а пьеса Булгакова была поставлена в Риге и в Париже, в эмиграции писали уже о том, что текст пьесы был «грубо искажен в угоду советской цензуре» [30]. А затем, в 1930-е годы, В. Ф. Ходасевич в «Возрождении» прямо указывал на агитационное начало в пьесе Булгакова: «В советской России неревolutionного (лучше сказать неагитационного) нового репертуара не существуете. Агитацией проникнуты и булгаковские “Дни Турбиных”, и те маленькие комедии Катаева и других авторов, которые ставились много раз на эмигрантской сцене и имели успех, на мой взгляд, даже незаслуженный» [31].

Московский журнал «Новый зритель» писал в феврале 1927 года о «Днях Турбиных»: «Мы готовы согласиться с некоторыми из наших друзей, что “Дни Турбиных” циничная попытка идеализировать белогвардейщину, но мы не сомневаемся в том, что именно “Дни Турбиных” – осинный кол в ее гроб. Почему? Потому, что для здорового советского зрителя самая идеальная слякоть не может представить соблазна, а для вымирающих активных врагов и для пассивных, дряблых, равнодушных обывателей та же слякоть не может дать ни упора, ни заряда против нас. Все равно как похоронный гимн не может служить военным маршем».

Это противопоставление «военного марша» и «похоронного гимна» можно было бы использовать в качестве лейтмотивов сюжетного диалога «Галлиполи» и «Дней Турбиных», если оставаться в плоскости конфликта белых и красных. Но пафос пьес не в изображении торжества одного из участников конфликта. И Ренников, и Булгаков стремятся показать, что Россия не «кончена», если ис-

пользовать слова Студзинского («Россия – кончена» [6, с. 71]). И в финалах пьес они ищут другое «музыкальное звучание».

У Булгакова в первых редакциях обрамлением пьесы выступала «юнкерская» в исполнении Николки. В финале пьесы «за сценой начинается неясная оркестровая музыка, странно сливается с Николкиной гитарой». Но все же Николкино пение, в которое вливается обмен репликами Лариосика и Мышлаевского, звучит «под занавес»:

Уходят и поют
Юнкера гвардейской школы,
Их трубы, литавры,
Тарелки звенят...
Граждане и гражданки
Взором отчаянным вслед
Юнкерам уходящим глядят... <...>
Бескозырки тонные,
Сапоги фасонные... [4, с. 109].

В этом слиянии «белого» и «красного», «странном» слиянии оркестра с гитарой при выходящей в итоге на первый план «юнкерской» и виделось решение, спасение России. Правда, в окончательной редакции в финале Николка уже не солирует, просто звучит «далекая глухая музыка» [6, с. 76], а в сценических вариантах «за сценой издали, все приближаясь, оркестр играет “Интернационал”». И официальный советский гимн воспринимается как похоронный гимн России.

У Ренникова в конце пьесы в лагере в Галлиполи звучат не песни под гитару и не марши, а молитвы. Сначала поют «Отче наш», а затем – «Спаси, Господи, люди Твоя»:

В а р в а р а . (У креста. С мольбой) Олег... Олег!..
О л е г . (Колеблется. Затем овладевает собой. Солдатам) Вперед! (Уходит.
На сцене две неподвижные фигуры Варвары и Елены. Громче и яснее доносятся
звуки «Спаси Господи»).

Занавес.

Конец.

Список литературы

1. Ренников А. М. Галлиполи: Пьеса в 4-х действиях. София: Русь, 1925. 97 с.
2. Николаев Д. Д. Единство, но не тождество (о типологическом единстве русской литературы XX века) // Литературоведческий журнал. 2005. № 19. С. 155–164.
3. Николаев Д. Д. О типологическом единстве русской литературы двадцатого века (к постановке проблемы) // Русское зарубежье: история и современность: Сб. ст. М., 2013. Вып. 2. С. 157–169.
4. Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Вступ. ст., сост. и общ. ред. А. А. Нинова; подгот. текстов и примеч. Я. С. Лурье, В. В. Гудковой, А. А. Нинова. Л.: Искусство, 1989. 591 с.
5. Лурье Я. С., Гудкова В. В., Нинов А. А. Примечания // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Вступ. ст., сост. и общ. ред. А. А. Нинова; подгот. текстов и примеч. Я. С. Лурье, В. В. Гудковой, А. А. Нинова. Л.: Искусство, 1989. С. 507–586.

6. Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. А. А. Нинова. Статья-послесл. А. М. Смелянского; подгот. текста и коммент. В. В. Гудковой, И. Е. Ерыкаловой, Е. А. Кухта, Я. С. Лурье, А. А. Нинова, О. В. Рыковой. М.: Худож. лит., 1990. Т. 3: Пьесы. 703 с.
7. Николаев Д. Д. Драматургия А. М. Ренникова 1920-х гг. // Русское зарубежье: история и современность: Сб. ст. М., 2015. Вып. 4. С. 93–119.
8. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Беженцы всех стран (Индийский бог): Комедия в 3-х действиях» (1925) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 2000. Т. 3: Книги, ч. 3: П–Я. С. 52–53.
9. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Комедии» (1931) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 2000. Т. 3: Книги, ч. 3: П–Я. С. 58–59.
10. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Борис и Глеб: Пьеса в 4-х действиях» (1934) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 2000. Т. 3: Книги, ч. 3: П–Я. С. 60–61.
11. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Беженцы всех стран (Индийский бог): Комедия в 3-х действиях» (1925) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 2000. Т. 3: Книги. С. 496.
12. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Комедии» (1931) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М.: РОССПЭН, 2002. Т. 3: Книги. С. 499–500.
13. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Борис и Глеб: Пьеса в 4-х действиях» (1934) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М.: РОССПЭН, 2002. Т. 3: Книги. С. 500–501.
14. Николаев Д. Д. Русские за границей в драматургии русского зарубежья 1920-х гг. // Межэтнические и межконфессиональные связи в русской литературе и фольклоре / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2013. С. 279–290. («Россия – Запад – Восток»: литературные и культурные связи. Вып. 1)
15. Николаев Д. Д. Фольклорные элементы в комедии А. М. Ренникова «Сказка жизни» // Шестые Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры начала XXI столетия»: Материалы Междунар. науч. конф. Челябинск, 2013. Ч. 1. С. 140–143.
16. *Witness* [Даватц В. Х.] А. М. Ренников. Галлиполи. Пьеса в 4-х действиях. Изд. «Русь». София. 1925 г. 97 стр. // Возрождение. 1925. № 104. 14 сент. С. 3.
17. Карцевский С. Художественная литература // Славянская Книга. 1926. № 1. С. 52–54.
18. Николаев Д. Д. Галлиполи в драматургии русского зарубежья // II Московские Анциферовские чтения. М.: Изд-во ИМЛИ, ГЛМ, Три квадрата, 2014. С. 310–341.
19. Лукаш И. Голое Поле (Книга о Галлиполи). 1921 г. София: Печатница «Балкан», 1922.
20. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во Писателей в Ленинграде, 1928. 247 с.
21. Чудакова М. О. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. А. Нинов; науч. ред. В. В. Гудкова. М.: СТД РСФСР, 1998. С. 57–95.
22. Николаев Д. Д. «Реки Вавилонские» И. Д. Сургучева: поэтика и контекст // VII Сургучевские чтения: Культура провинции: локальный и глобальный контекст: Сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. С. 9–22.

23. Николаев Д. Д. Война в пьесе М. А. Алданова «Линия Брунгильды»: текст и контекст // XII Сургучевские чтения: Литература и журналистика в пламени войны: от Первой мировой до Великой Победы: Сб. материалов всерос. науч.-практ. конф. Ставрополь, 2015. С. 188–199.
24. Николаев Д. Д. «Водевиль в сумасшедшем доме»: «Линия Брунгильды» М. А. Алданова // *Slavica Revalensia*. Tallinn: Изд-во Таллин. ун-та. 2015. Vol. 2. С. 103–136.
25. Николаев Д. Д. Вечное и временное в пьесе Николая Евреинова «Театр вечной войны»: текст и контекст // Вечность как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 235–249.
26. Маяковский В. В. Выступление на диспуте «Театральная политика Советской власти» 2 октября 1926 г. / Публ. А. В. Февральского // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 65: Новое о Маяковском. С. 37–42.
27. Чебышев Н. Н. «Галлиполи» // *Возрождение*. 1928. 8 апр. № 1041. С. 3
28. [Без подписи] Суд над «Белой гвардией» // *Возрождение*. 1927. 16 февр. № 624. С. 2.
29. Луначарский А. В. Статьи о театре и драматургии. М.; Л.: Гос. изд-во «Искусство», 1938. 256 с.
30. В. Л. «Дни Турбиных». 2-й т. Париж, 1929 // *Возрождение*. 1929. 25 апр. № 1423. С. 3.
31. Ходасевич В. Ф. Послесловие // *Возрождение*. 1937. 17 сент. № 4096. С. 9.

D. D. Nikolaev

Moscow, Russian Federation

**THE DIALOGUE OF PLOTS:
A. M. RENNIKOV'S «GALLIPOLI»
AND M. A. BULGAKOV'S «DNI TURBINYKH»**

The article presents a comparative analysis of the plays «Gallipoli» by A. M. Rennikov and «Dni Turbinykh» by M. A. Bulgakov. These plays were written by Russian authors at the same period in the USSR and in exile. Referring to similar themes and problems they used similar models of constructing the plot and system of the characters. It shows the typological unity of the Russian literature of the 20th century. The revolution Bulgakov and Rennikov show differently, because Rennikov belongs to the irreconcilable part of the emigration, and Bulgakov created his play in order to present it in the USSR.

Keywords: drama works, M. A. Bulgakov, A. M. Rennikov, «Gallipoli», «Dni Turbinykh», Russian émigré literature, literary process.

Nikolaev Dmitry D. – Doctor of Philology, Leading Research Fellow, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (25A Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russian Federation, ddnikolaev@mail.ru)