

А. Смелянский

Михаил Булгаков
в Художественном театре



А. Смелянский

Михаил
Булгаков
в Художественном
театре



БЕЛЬ-ЭТАЖ ЛОЖИ







А.Смелянский

Михаил Булгаков
в Художественном
театре

Москва «Искусство» 1989

ББК 85.334.3(2)7

С 50

Издание второе, переработанное и дополненное

Рецензенты: Герой Социалистического Труда,
народная артистка СССР *А. И. Степанова*

доктор искусствоведения

А. В. Караганов

А. Д. Салынский

С $\frac{4907000000-137}{025(01)-89}$ 99-89

ISBN 5-210-00336-1

© Издательство «Искусство», 1986 г.
© Издательство «Искусство», 1989 г.
с дополнениями

Несколько слов о Михаиле Булгакове, Художественном театре и той книге, которую открыл читатель

С тех пор как искусство Булгакова вошло в жизнь и литературный обиход, как будто что-то прибавилось к нашему зрению, восприятию и переживанию жизни. Когда опутывает какая-нибудь житейская «чертовщина», когда обнаруживаешь странные совпадения, чудесные превращения, пропажи или мистификации, непременно помянешь автора «Мастера и Маргариты»! Во всяком случае, мой собственный опыт общения с Булгаковым это нехитрое наблюдение подтверждает. Говорю «общения с Булгаковым», потому что с этим писателем для меня связан мир моего детства и юности. Булгаков — это Москва 30-х годов, довоенная, москвошвейная. Это мир родных арбатских переулков, это дом в Нащокинском переулке, в котором жил мой друг Сережа Шилловский, сын Елены Сергеевны Булгаковой. Самого хозяина дома, конечно, не помню, но осталась в памяти атмосфера прекрасной, веселой, интеллигентной семьи, помню даже желтый плакат, который вывесил для обозрения Михаил Афанасьевич: «Водка — враг, сберкасса — друг». Не имел я тогда никакого понятия ни о «Днях Турбиных», ни о «Мольере», ни о самом главе этого дома, который, судя по всему, именно в эти годы перед войной заканчивал работу над книгой, которую мы все прочитаем много лет спустя. Просто булгаковский дом оказался частью жизни, «предвестием» встречи с Художественным театром, как и старомхатовский дом Калужских всё в тех же арбатских переулках. Нащокинский потом переименуют в улицу Фурманова, а дом, в котором жили Булгаковы, снесут. После войны Елена Сергеевна переедет на Никитский бульвар, и я буду бывать в ее доме, где в образцовом порядке сохранялись булгаковские рукописи в старинных шкафах красного дерева. Каким-то чудом сохранялся дух дома, его традиции и устои, на овальном столе стояла все та же бронзовая лампа с абажуром, а на кухне висел незабвенный булгаковский плакатик, популярно объясняющий, кто наш друг и кто враг. А потом, спустя годы, по странному

стечению обстоятельств, я поселился на Никитском, теперь Суворовском бульваре, прямо по соседству с домом Елены Сергеевны. В начале 60-х годов в жаркий летний день она усадила меня за чтение рукописи толстого романа, о котором никто тогда еще и не слыхал. Роман назывался необычно, по-старинному: «Мастер и Маргарита». Летний зной и жара почему-то стали для меня неотделимыми от этой книги, которую теперь, кажется, знает весь цивилизованный мир.

Давно уже нет на свете Елены Сергеевны, еще раньше, в середине 50-х годов, умер Женя Шиловский, а не так давно и Сергей. Говорят, умер от уремии, той самой болезни, что унесла жизнь и самого Булгакова, хотя он был Сергею не родным, а приемным отцом...

«Булгаковское» вошло в душу и осталось каким-то слитным воспоминанием детства, завязью жизни. Потом на это наслоились впечатления от книг и пьес Булгакова, рассказы знаменитых мхатовских «стариков», друзей писателя. Они любили вспоминать несравненный булгаковский юмор, его устные рассказы, горевали, как много было ему недодано в мхатовских стенах. А потом все мы, и те, кто были сверстниками Булгакова, и те, кто его совсем не знали, стали свидетелями поистине замечательных событий. Начиная с 60-х годов одна за другой выходят несколько булгаковских книг, возвращаются на сцену его основные пьесы — и открывается посмертная жизнь писателя, которая будто решила доказать справедливость им же сказанных слов о судьбе рукописей. И когда эти «не сгоревшие» рукописи стали гордостью отечественной культуры, возникла необходимость многое пересмотреть и в отношениях Булгакова с Художественным театром. Его судьба в МХАТ предстала не просто как частная тема истории Художественного театра, но, если хотите, как тема коренная и магистральная. Коренная, потому что в ней открывается важнейшая проблема взаимоотношений театра и литературы, потому что здесь яснее, чем где-либо, видишь подтверждение мыслей основателей МХТ, которые полагали, что без связей с настоящей большой литературой театр задыхается и вырождается.

Михаил Афанасьевич Булгаков был крупнейшим после-революционным автором МХАТ, он связал с этим театром всю свою драматургическую жизнь и свою человеческую судьбу. Художественный театр дал ему возможность развернуть свой талант и создать спектакль

«Дни Турбиных», который во многом определил будущее второго мхатовского поколения. Вместе с тем жизнь писателя в театре складывалась очень и очень непросто. Обо всем этом написана книга, которую вы открыли. Вероятно, разные читатели возьмут из этой книги разное. Одних порадует документальная насыщенность рассказа, другие вникнут и оценят строгий и ясный стиль изложения самых сложных перипетий театральной истории 20—30-х годов. Третьи откроют для себя множество новых фактов творческой истории булгаковских произведений, поставленных и не поставленных в свое время Художественным театром. Я же хочу поделиться своим, глубоко личным, может быть, даже парадоксальным впечатлением, которое укреплялось во мне по мере чтения рукописи. Чем сложнее и драматичнее становился рассказ о жизни Булгакова в Художественном театре, тем с большей силой охватывало меня глубокое и в основе своей радостное творческое волнение. Трудно назвать это чувством словами. Может быть, это тот самый творческий импульс, который производит в душе честно и талантливо рассказанная человеческая и художническая судьба. Такой рассказ укрепляет дух, потому что на нас начинают воздействовать не только книги и пьесы, но сама личность писателя, его жизнь в искусстве и, если так можно сказать, в самой жизни. Ведь, в конце концов, нет ничего труднее и важнее, чем построить свою собственную жизнь и сохранить себя, свою душу. Свет личности автора «Турбиных» таков, что заставляет неизбежно думать о том, как мы сегодня живем в искусстве, как работаем, как существует Художественный театр и что с ним будет завтра. Книга о Булгакове в Художественном театре заряжает энергией творчества. Прочитав ее, хочется работать, сделать что-то настоящее, чтобы хоть в какой-то степени оправдать доверие того дома в старом Нащокинском переулке, с которыми, будем надеяться, не зря свела жизнь.

И еще одно, последнее. Автор книги Анатолий Смелянский, кажется, ни одним словом не обмолвился и не выдал того обстоятельства, что он прямо и непосредственно участвует в живом и трудном деле современного Художественного театра, возглавляя ту самую литературную часть, которую когда-то возглавлял Павел Марков. О своей причастности к МХАТ автор нигде не говорит, но всем своим строем, смыслом и пафосом книга выдает в ее создателе человека театра и театрального пи-

сателя, знающего театр изнутри и болеющего за него душою. Такую книгу нельзя написать без личного отношения к Художественному театру, к его истории и к тому, как он сейчас живет. В этом смысле опыт театральной судьбы Булгакова наверняка поможет и тем, кто будет продолжать дело Художественного театра.

*О. Ефремов,
главный режиссер МХАТ СССР им. М. Горького,
народный артист СССР*

Я жадно вглядываюсь в этого человека. Он среднего роста, сутуловат, со впалой грудью. На смуглом и скуластом лице широко расставлены глаза, подбородок острый, а нос широкий и плоский. Словом, он до крайности нехорош собой. Но глаза его примечательны. Я читаю в них странную всегдашнюю язвительную усмешку и в то же время какое-то вечное изумление перед окружающим миром. В глазах этих что-то сладострастное, как будто женское, а на самом дне их — затаенный недуг. Какой-то червь, поверьте мне, сидит в этом двадцатилетнем человеке и уже теперь точит его. Этот человек заикается и неправильно дышит во время речи.

Я вижу, он вспыльчив. У него бывают резкие смены настроений. Этот молодой человек легко переходит от моментов веселья к моментам тяжелого раздумья. Он находит смешные стороны в людях и любит по этому поводу острить.

Временами он неосторожно впадает в откровенность. В другие же минуты пытается быть скрытным и хитрить. В иные мгновенья он безрассудно храбр, но тотчас же способен впасть в нерешительность и трусость. О, поверьте мне, при этих условиях у него будет трудная жизнь и он наживет себе много врагов!

Но пусть идет жить!

М. Булгаков. Жизнь господина де Мольера

Я жадно вглядываюсь в этого человека.

Он выше среднего роста, светловолос, даже с золотистым оттенком. Причесан гладко, но волосы все время разваливаются, так что приходится их поправлять. Ходит довольно странно, какой-то вихляющей походкой, выставив правое плечо вперед. Черты лица неправильные, ноздри глубоко вырезаны. Когда говорит, морщит лоб. Но голубые глаза его примечательны...

Дальше почти ничего не надо изменять. Вглядываясь в лицо французского комедианта, Булгаков вглядывался и в себя. Словесные краски мольеровского портрета двойные, контуры лица и контуры судьбы совпадают и как бы прорисовывают сквозь друг друга.

Художники, познавая натуру, пишут автопортреты. Писатели с этой же целью всматриваются в лица других писателей. Книги могут называться «Жизнь господина де Мольера» или «Смерть Вазир-Мухтара», но это книги и о себе.

В портрете Мольера напророчена даже собственная роковая болезнь.

В портрете Мольера предсказана собственная литературная судьба.

В беседе с акушеркой, начинающей книгу о создателе «Тартюфа», сочинитель 1933 года объясняет повитухе 1622 года, какого младенца она принимает. «Слова ребенка переведут на английский, на итальянский, на испанский, на голландский. На датский, польский, турецкий, русский...».

Акушерка поражена. «Возможно ли это, сударь!»

Биограф Мольера, перечисляя языки, на которых звучат пьесы его героя, оборвет перечень точкой, чтобы взять новое дыхание. Для того чтобы перечислить языки, ставшие сегодня в мире родными для самого биографа, передышки надо было бы делать не один раз.

Б. Пастернак однажды обмолвился, что гениальность — единственное, что освобождает пишущего от судьбы прижизненной в пользу посмертной. В нашем случае следовало бы добавить, что и посмертная литера-

турная судьба для Булгакова сложилась не менее конфликтной и насыщенной, чем судьба прижизненная. Вот уже несколько десятилетий, возрастая в геометрической прогрессии, создается мировая «булгаковиана». Писателя не только много издают и переводят. О нем пишут пьесы и поэмы, книги и статьи. Создают фильмы. Нескончаемой рекой текут воспоминания. Реальная биография постепенно превращается в легенду.

Новейшая отечественная «булгаковиана» имеет уже свою историю, в которой немало чисто булгаковских неожиданностей и поворотов. Ну разве не интересно, например, что первая книга об авторе «Мастера и Маргариты» была издана у нас в городе Орджоникидзе и называлась «Михаил Булгаков на берегах Терека»?

Терек, конечно, сыграл свою роль в булгаковском творчестве, и ни в коем случае не будем этого отрицать. Но почему же эта книга Д. Гиреева стала первой?!

Нет сомнения в том, что будет написана книга «Булгаков в Киеве» и «Булгаков в Москве» и много других книг. Уже появилась обширная монография Л. Яновской «Творческий путь Булгакова». Еще раньше была опубликована принципиальной важности работа М. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии». В многочисленных журналах, сборниках, альманахах и газетах последних двух десятилетий разбросаны сотни статей о разных сторонах булгаковского искусства, и среди них — работы П. Маркова и К. Сиимонова, В. Каверина и В. Лакшина, К. Рудницкого и В. Виленкина, Д. Лихачева и Е. Поляковой, М. Строевой и Б. Егорова, А. Нинова и И. Бэлзы, И. Виноградова и Я. Лурье, Н. Зоркой и В. Гудковой. Защищен добрый десяток диссертаций, обследованы столичные и периферийные архивы. Дело поставлено на историко-литературную почву, вне которой ни понять, ни осмыслить наследие Булгакова невозможно.

Важнейшая часть наследия — театральная Булгаков. Как ни странно, именно в этой области, в которой Булгаков был прежде всего открыт своим современникам, сделано сравнительно мало. В стремлении восполнить существующий пробел написана книга, которую открыл читатель. Она называется «Михаил Булгаков в Художественном театре». Этим самым автор подчеркивает, что он тоже берет не целое, а только часть булгаковского мира. И, может быть, кто-то скажет, что это не главная часть, что лучше было бы написать книгу о драматургии

или театре Булгакова целиком. Но автор избрал именно эту точку обзора, именно эту линию булгаковской судьбы. Избрал потому, что отсюда искусство Булгакова просматривается насквозь и настезь. Избрал потому, что роман с Художественным театром был романом булгаковской жизни, его счастьем, мукой, источником вдохновения и гибели. В стенах театра в Камергерском переулке в октябре 1926 года родилась пьеса «Дни Турбиных», премьера которой переломила судьбу молодого писателя, дала ему настоящее понятие о том, какой резонатор получает слово, когда театр имеет мужество говорить не только с залом, но со своей страной, со своим народом. Мимо этих стен в проезде Художественного театра в марте 1940 года его повезли на Ново-Девичье, и люди театра вышли на улицу, чтобы проститься с создателем «Турбиных».

Павел Марков ввел понятие «автор театра». Он разумел под этим драматурга, который не просто пишет и ставляет в театр очередную пьесу, но и строит свой театр, отвечает за его судьбу, становится одним из его создателей и сотворцов. Считая Чехова и Горького первыми в ряду таких авторов, сразу же вслед за ними Марков называл М. Булгакова.

Автор театра — не почетное звание, а труднейшая писательская работа, если хотите — миссия. «Наивно думать, — пишет П. Марков, — что положение автора театра предсказывает, так сказать, тихую, обоюдно гармоническую, безмятежную жизнь. Чехов давно исторически и справедливо признан автором МХАТ, а жизнь его в театре проходила трепетно, бурно: Чехов многого не принимал в спектаклях Художественного театра, и Художественный театр огорчался, они порою взаимно обижались друг на друга, но стремились проникнуть в существо творчества каждого. Шла настоящая, живая, творческая жизнь. Такая же настоящая, живая жизнь была и у Булгакова в Художественном театре»¹.

Именно об этом и хотелось написать книгу. О том, как рождается автор театра, как театр становится для него жизнью, в какой тугой узел эта живая жизнь закручивается. Сам Булгаков в «Записках покойника» сумел подняться над обидами и непониманием и увидеть свои отношения с Художественным театром с той широтой и свободой, когда «театральный роман» становится зеркалом историческим. Пусть его книга послужит для нас примером.

P.S. Все вышесказанное было предпослано первому изданию книги. Второе издание выходит спустя два с небольшим года. В иных случаях такой срок кажется несущественным, в нашем — он оказывается поистине «дистанцией огромного размера». 1987 и 1988 годы оказались переломными для судьбы булгаковского наследия в нашей стране. Опубликованы важнейшие произведения писателя, таившиеся в архивных недрах, — от «Собачьего сердца» и «Багрового острова» до «Адама и Евы» и письма «Правительству СССР». Вышла в свет большая часть эпистолярного наследия автора «Мастера и Маргариты». Опубликовано «Жизнеописание Булгакова», выполненное М. Чудаковой. Трижды прошли в Ленинграде международные Булгаковские чтения и на их основе выпущены научные сборники. Объявлено наконец первое отечественное Собрание сочинений Булгакова и четырехтомник его театрального наследия. Вот уж действительно — одни писатели умирают при жизни, другие начинают жить после смерти!

М. Булгаков, готовясь к жизнеописанию Мольера, подчеркнул в статье Е. Аничкова, а потом использовал в своей книге то место, где рассказывается о реакции Людовика на смерть автора «Тартюфа». Обеспокоенный возможными неудобствами похорон комедианта, король отдал распоряжение архиепископу Парижа: «Избежать и торжества и скандала». «Торжество и скандал» сопровождали литературную и театральную судьбу Булгакова при жизни. В жанре «торжества и скандала» проходит возвращение Булгакова в современную культуру. Долгожданный публикационный взрыв сопровождается невиданным всплеском околonaучных и окололитературных страстей. Булгакова раздирают на части, осваивают и присваивают. Неть числа душеприказчикам.

Новую литературную и общественную ситуацию приходилось учитывать только в том смысле, что она открыла возможность сделать более отчетливыми и аргументированными основные идеи, заявленные в первом издании книги. Открытый наконец архив писателя в Библиотеке имени В. И. Ленина позволил обнаружить документы, заново освещающие последний этап творческих взаимоотношений Булгакова и Художественного театра. В этом плане хотелось бы обратить внимание читателей на главу седьмую, которая называется «Уход». Она посвящена пьесе «Батум», а также судьбе Художественного театра во второй половине 30-х годов. Новая глава позволила, как

мне кажется, яснее и точнее обосновать сюжет книги, в которой два неразрывных героя: драматург Булгаков и Московский художественный театр. Сравнительное жизнеописание высвечивает основания и причины многих и многих крупнейших проблем нашей театральной культуры, завязанных именно тогда, в 30-е годы. Как сказано в «Климе Самгине», сто лет коров доили — вот вам сливки.

Автор выражает сердечную благодарность всем тем, кто откликнулся на первое издание книги «Михаил Булгаков в Художественном театре», своими советами и замечаниями помог в доработке книги, в исправлении замеченных ошибок и неточностей.

Второе издание книги автор посвящает своим друзьям — актерам, режиссерам и драматургам Художественного театра, которые во многих отношениях были живой и поразительной «моделью» для понимания того, что происходило в стенах этого театра полвека назад.

Глава I

„Этот мир мой!“

Киевский «карнавал»

«Написанное нельзя уничтожить»

«Доисторические времена»

Правая и левая рука пианиста

«Странные сближения»

Киевский «карнавал»

Искусство Булгакова насквозь автобиографично. Это обстоятельство, особенно в первые годы возвращения мастера в литературу, приводило порой к неожиданным и странным смещениям. Опираясь на «Театральный роман», приходили, скажем, к выводу, что пьесу «Белая гвардия» принес в Художественный театр совершеннейший новичок, который никогда не пробовал себя на поприще драматургии, а «все величайшие тайны» сцены угадал и открыл каким-то волшебным образом. Помните знаменитое признание Максудова? «Раздавив в азарте блюдечко, я страстно старался убедить Бомбардова в том, что я, лишь только увидел коня, сразу понял и сцену, и все величайшие тайны. Что, значит, давным-давно, еще, быть может, в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал о ней! И вот пришел!

— Я новый, — кричал я, — я новый! Я неизбежный, я пришел!»

Несмотря на соблазнительную стройность и красоту такого лирического толкования, приходится от него отказаться под напором многочисленных фактов, давно установленных исследователями. Автор «Белой гвардии», в отличие от автора «Черного снега», пришел в Художественный театр, имея за душой серьезнейший жиз-

ненный, литературный и театральный опыт. В своих решающих чертах он был порожден годами революции и гражданской войны. Но понимание театра, чувство театра, сценическая кровь, как скажет Булгаков позднее, формировались, конечно, раньше, в детстве и юности, в тех культурных генах, которые шли от семьи, дома, традиций (еще «не родившись»).

Как человек начинает играть в «волшебную коробочку»?

Когда начинают сниться театральные сны, в которых оживают канувшие в небытие люди и властно требуют воплощения?

Как формируется драматург?

В книге о Мольере Булгаков, отвечая на сходные вопросы, дает сжатый и вдохновенный очерк парижской театральной жизни, которая готовит великого комедиографа. Портрет объемный: образы двух обойщиков, мальчика и деда, заболевших «неизлечимой никогда страстью к театру», спроецированы на образ торгующего Парижа, который «тучнел, хорошел и лез во все стороны». Балаганы, рынок, фарсеры с набеленными лицами, вертятся, как в карусели, проплывают в глазах юного Жана-Батиста. Будущий автор «Тартюфа» окунается как бы в разные театральные воды. Отмечен придворный королевский театр с премьером Бельрозом, «разукрашенным, как индийский петух, слащавым и нежным»; упомянут трагик Мондори, потрясавший громовым голосом в Театре на Болоте. Однако самые впечатляющие строки отданы ярмарочному балаганному театру, расположившемуся на Рынке и у Нового Моста:

«Греми, Новый Мост!

Я слышу, как в твоём шуме рождается от отца-шарлатана и матери-актрисы французская комедия, она пронзительно кричит, и грубое ее лицо обсыпано мукой!»

Булгаков не оставил нам ни одной строки, в которой запечатлелся бы театр его собственной юности. Но нет никакого сомнения в том, что именно тогда, в Киеве, было завязано и воспитано то особое «шестое чувство» сцены, которое обнаруживается на самых глубинных, предрациональных уровнях восприятия театра. Лирический герой «Записок покойника» киевлянин Максудов ощущает, «как дышит холодом и своим запахом сцена». Он замечает, как сквозной теплый ветер гнет в одну сторону пламя свечей, зажженных на рампе. Он знает, как

ходит смех по залу. От хорошей актерской игры у него «выступает на лбу мелкий пот». Этот слитный первообраз театра, возникший с юности, исключительная сила и острота первых театральных впечатлений не были уничтожены позднейшим самым тесным знакомством с новым сценическим искусством во всех его разновидностях, от Мейерхольда и Таирова до Вахтангова и Михаила Чехова.

В киевском театральном музее хранятся воспоминания В. А. Нелли, известного украинского режиссера, актера и педагога, прошедшего в юности обычный для культурного киявлянина путь приобщения к театру (к слову говоря, Нелли учился в той же, что и Булгаков, гимназии и на том же медицинском факультете университета). Подводя итог своим дореволюционным театральным впечатлениям, Нелли пишет: «Таким образом, театр для меня определялся соловцовскими спектаклями, несколькими гастролями МХТ, киевской оперой, театром миниатюр и, конечно, постановками Марджанова».

Соловцовский театр, по характеристике мемуариста, «обыкновенный реалистический театр, «павильонные» спектакли, разыгранные хорошими актерами». Напомним, что в антрепризе Дуван-Торцова тех лет — Юренева и Тарханов, Пасхалова и Мурский, Радин и Неделин, Дарьял и Степан Кузнецов, оставшийся на всю жизнь, по свидетельству Л. Белозерской, одним из любимейших булгаковских артистов.

Театр булгаковской юности был, что называется, актерским. Бенефисы определяли репертуар, причудливую, порой фантастическую смесь названий, продиктованных актерскими вкусами. Переимчивый Киев мгновенно усваивал то, что имело успех на сценах двух столиц империи. Гоголь и Чириков, Гауптман и Урванцов, Ибсен и Юшкевич, Ростан и Арцыбашев, Стриндберг и Косоротов, Амфитеатров и Суворин, Шиллер и Протопопов и, конечно же, «весь Андреев» — вот сквозная, за несколько лет, соловцовская афиша.

Репертуар обновлялся быстро, премьеры, как и положено в провинции, шли каждую пятницу, что давало возможность тому же Степану Кузнецову являть чудеса протеизма: Хлестаков и тетка Чарлея, Журден и Семен Семенович из «Ревности» Арцыбашева, Мармеладов и Фердыщенко, Плюшкин и Расплюев, Фигаро и 3-й мужик из «Плодов просвещения». И все это рядом, не разорвано годами репетиций и подступов.

На переломе веков в России произошла театральная революция. Газеты и журналы переполнены спорами и легендами о новом московском театре в Камергерском переулке. Шутка сказать, отменили систему бенефисов, ставят всего три-четыре спектакля в сезон, добиваются каких-то невиданных результатов в сложнейшей игре, именуемой ансамблем, запрещают зрителям аплодировать во время спектакля, установили поворотный круг, придумали новое освещение сцены и к каждой постановке создают специальные декорации! Авторитетный киевский критик Н. Николаев поведал землякам о премьере «Вишневого сада» у художественников в таких тонах: «Могу воскликнуть вместе с автором «Писем из партера»: «Я видел «Вишневый сад»! Видел! Видел!»¹ Свое чувство трепетного ожидания новых театральных впечатлений в МХТ он сравнивает с чувством мусульманина, входящего в Мекку.

В Москве — Станиславский, в Петербурге — Мейерхольд. А в Киеве премьер местной труппы Орлов-Чужбинин вступает в судебный спор с антрепренером Дуван-Торцовым, доказывая, что режиссер не имеет права поручать актеру роль, не соответствующую его амплу. В сущности, Соловцовский театр тех лет понятия не имеет о режиссуре; разве что мелькнувший в двух сезонах К. Марджанов поставит несколько спектаклей «по мизансценам Художественного театра», не вызвав к этим мизансценам ни малейшего интереса («да и нужны ли вообще эти лукавые мудрствования, притом еще и не своего изобретения», — съязвит киевский корреспондент кугелевского журнала «Театр и искусство»).

В Художественном театре уже успели пережить первый творческий кризис. Ищут пути обновления своего искусства, заново пересматривают мировую драматургию, открывают студии, приглашают Крэга, ставят Гамсуна и Достоевского. В Киеве жизнь идет по исстари заведенному порядку. В антрактах публику развлекает оркестр, а густо-голубой бархатный занавес с равным гостеприимством открывает зрителям Шекспира вперемежку с каким-нибудь перлом «заборной литературы», вроде «Контролера спальных вагонов». Рецензенты ругаются, издеваются и острят, но зрители по-прежнему ходят на любимых актеров и выражают свою любовь к ним самым традиционным способом: бросают в знак восхищения шапки на сцену (было даже специальное постановление киевского полицмейстера, по которому театр был обязан

возвращать не в меру восторженным поклонникам их головные уборы).

В столицах кипят театральные страсти, обсуждают кризис театра, преодолевают кризис, организуют и распускают «Старинный театр», стилизуют классику. А в Киеве играют все подряд — и старую драму, и новую драму, и Шекспира, и Шницлера, и Ростана, и салонную французскую пьесу «Обнаженная» А. Батайля, и мольнаровского «Черта» с центральным образом князя тьмы. И тот же Степан Кузнецов, попытав счастья в Художественном театре, возвращается в Киев, в родную стихию бенефисов и еженедельных премьер.

В городском саду «Шато-де-Флер» — оперетка, в зале купеческого собрания — музыкальные вечера и симфонические концерты; и еще венская оперетка, и еще одна русская — на Трухановом острове. И опера с традиционным репертуаром, в котором «Борис Годунов», и «Фауст», и «Аида», и «Риголетто», и «Гугеноты», и «Смерть Зигфрида», и «Лоэнгрин», и «Валькирия» (отзвуки этих любимых опер «прошьют» искусство Булгакова насквозь, вплоть до последних, предсмертных вещей).

Бурная политическая жизнь страны, пережившей подъем и разгром революции 1905 года, на театральный Киев до поры до времени, казалось, не оказывает никакого влияния. Разве что аккомпаниатор оперы, раненный случайной пулей во время киевского покушения на Столыпина, будет требовать от правительства материальной компенсации, а антрепренер той же оперы Багров через дефис прибавит к опасному театральному псевдониму (в Столыпина стрелял Богров) свою настоящую фамилию, и получится в итоге Багров-Топор.

Первое десятилетие нового века. В Киеве бродят смутные и разнонаправленные силы. Во что они выльются и чем станут — еще трудно понять и различить. Симон Петлюра, будущий головорез и погромщик, печатает на страницах столичного кугелевского журнала сентиментальные статьи о возрождении украинского национального театра и сотрудничает в местной прессе. Ничто как будто не предвещает близких бурь и потрясений. Каждый сезон киевляне наслаждаются именитыми гастролерами. Тут братья Адельгейм и труппа Мейерхольда, Варламов и Савина, Давыдов и Качалов, Мамонт-Дальский, Комиссаржевская, Орленев. В Киеве поет Шаляпин. Звучат голоса знаменитых итальянцев Титто Руффа и Эльвиры Идальго, Маттиа Баттистини и де Лукка. И несколько сезонов под-

ряд — Айседора Дункан, и венская оперетта, и заезжие итальянские трагики, и лучшие петербургские дирижеры.

Жизнь постепенно получает ускорение. В первые десять лет нового века Киев, подобно Парижу начала XVII века, «тучнел, хорошел и лез во все стороны». Население города за эти несколько лет удваивается, открываются еще несколько драматических театров, строят кино-театры, возводят огромный новый цирк, в котором весной 1912 года Макс Рейнгардт покажет «Царя Эдипа» с Александром Моисси в главной роли. Вслед за гастролями «Кривого зеркала» и «Летучей мыши» город обзаводится сначала театром «Фарс», потом театром-кабаре «Сатирикон». Как грибы после дождя, вырастают театры миниатюр, «Интимный театр», многочисленные варьете.

В мае 1912 года в Киев с шестью спектаклями в полном составе прибывает Художественный театр. В интервью корреспонденту «Киевской мысли» Вл. И. Немирович-Данченко расскажет, что театр привез декорации на двадцати трех платформах и вагонах. Очередь за билетами тянулась через несколько улиц, художественный же успех, как сообщает корреспондент, «был средний». И. Виноградская опубликовала письмо одного киевлянина, который пробился на первый спектакль («Вишневый сад») и поразился холодности публики. Возмущенный зритель пишет Станиславскому: «Сначала я думал, что она (публика. — А. С.) так напугана молвой о строгой дисциплине, практикуемой Вашим театром. Но потом увидел, что это не так. И если бы вы посмотрели на эти открытые жилеты, бараньи глаза, упитанные дамские телеса, Вы, вероятно, почувствовали бы нечто неприятное при мысли, какую публику Вы кормите Вашим бисером»².

Бисером кормили не зря. Среди «открытых жилетов» и «бараньих глаз» наверняка были и внимательные глаза студента медицинского факультета Михаила Булгакова, будущего «автора театра».

Киевские гастроли художественников успел запечатлеть синемаграф. Пленка сохранила ощущение неслыханного театрального праздника. Вот веселая прогулка по Днепру на парохоме. Танцы. Немирович дважды пройдет перед камерой, смешно позируя. А потом по трапу быстро сбежит высокий, рано поседевший красавец — Станиславский. А за ним — Москвин, а потом, кажется, Артем. И крупным планом — счастливое лицо Книппер-Чеховой. И толпа восторженных киевлян, бурлящая масса, в которой не разглядеть отдельных лиц..

В стремительной параболе булгаковского театрального восхождения, многие звенья которого мы представляем пока еще довольно смутно, исходная точка — киевский провинциальный театр, соловцовская труппа, опера с «Фаустом» и «Аидой», прослушанными десятки раз.

Через полгода после смерти Булгакова товарищ его киевской юности А. Гдешинский вспомнит строки обращенного к нему письма тех лет, когда будущий автор «Турбиных» служил врачом в российской глухомани: «Перед умственным взором проходишь ты в смокинге и белом пластроне, шагающий по ногам первых рядов партера, а я...» И дальше пояснит: «Дело в том, что я тогда увлекался драмой «Мечты любви» Косоротова, «Осенние скрипки» и т. п. и писал ему об этом»³.

Человек в смокинге и белом пластроне, шагающий, подобно Онегину, по ногам премьерной публики «Осенних скрипок» Сургучева, — это образ киевского театрала, гражданина кулисы, той среды, в которой воспитывался и Булгаков. Известно, что после двух московских премьер 1926 года Булгаков преобразился. Возник безукоризненно одетый, в белом пластроне и «бабочке», с моноклем в глазу, театральный писатель. Вызывающе архаичный облик породил насмешки даже в сочувственно относившейся к Булгакову литературно-театральной среде. Однако преобразование не было случайным. Это был, если хотите, особый вид «театра для себя», реконструкция определенного типа театрального поведения, коренящегося в излюбленной с юности стихии сатириконства и мистификаторства.

Облик Булгакова — театрального традиционалиста, его киевская сценическая закваска замечательно просматриваются в воспоминаниях С. Ермолинского, одного из самых близких к Булгакову людей 30-х годов. Мемуарист отмечает, что автор «Кабалы святош», любил, «облачившись в черный костюм и прицепив бантик, на правах «своего» человека отправиться послушать, например, «Аиду» в Большом театре в давней, чуть ли не дореволюционной постановке. Обычно он отправлялся один. Ему нравился этот уже одряхлевший спектакль, с уже скучающими оркестрантами и уже давно не волнующимся третьестепенным составом актеров. Он находил своеобразную поэзию именно в этой застывшей обветшалости». Не менее интересны приводимые С. Ермолинским булгаковские «ретроградные» замечания: «Отлично, когда занавес не раздвигается, а поднимается вверх, а на занавесе написаны

порхающие купидоны. А то сейчас и вовсе без занавеса играют». И еще, в связи с проектом нового мейерхольдовского театра, в котором зритель должен был слиться со сценой, не имеющей ни занавеса, ни кулис, ни рампы: «Ну тошно же, тошно, — подмигивал Булгаков, — исчезает тайна театра!.. А я бы мечтал завести в драматических театрах оркестр, играющий во время антракта, как было в старой провинции. Усатый капельмейстер помахивает палочкой и, поглядывая то и дело в партер, раскланивается со знакомыми».

Оркестр в антракте, взвывающийся занавес с купидонами, непрменные водевили после тяжелых пьес, запах апельсинов, которые дамы поедали во время представления, страсть к «салонной комедии» — это все отголоски театральной юности с ее кумирами, синим бархатом кресел в зале Соловцовского театра, с фотографической карточкой известного баритона Льва Серебрякова, начертавшего юному поклоннику то, что обычно пишут известные баритоны: «Иногда мечты сбываются».

Печать «старой провинции» Булгаков в своих театральных воззрениях сохранил и осмыслил в совершенно особом духе. Тайна сцены, поэзия кулис, чувство театра как «волшебной камеры», подмостков как творящего и преобразующего пространства, все эти условности старого романтического театра, доживавшие свой век в провинции, совпали с глубинными установками Булгакова. Вера в устойчивость органических, естественных начал жизни питала образ старинного театра, в чем-то интимно совпадающий с образом театра провинциального. Извечный выход к рампе «разноцветного Валентина», огни города, тепло дома и саардамских изразцов, возле которых читались любимые книги, «пахнувшие старинным шоколадом», раскрытая партитура «Фауста» на рояле — это все категории жизненного уклада, быта и, одновременно, культуры, совершенно не враждебные друг другу. Образ старого театра находился рядом с образом уютной повседневности, той нормы человеческой жизни, которая, как сказано в «Белой гвардии», непременно восстановит свои права, «потому что Фауст, как Саардамский Плотник, — совершенно бессмертен».

Этот мотив окрасится потом трагическими обертонами, вступит в неравную борьбу с иными мотивами булгаковского искусства и его человеческой судьбы. За страсть к «Фаусту» и Вагнеру, за монобль и «белый пластрон» придется расплачиваться. Жизнь откроется в совершенно

других своих измерениях, бесконечно далеких от романтических оппозиций. Но театральный традиционализм, вера в непрерывность культуры («О связь времен! О токи просвещения!») не исчезнут у Булгакова никогда. Позиция «немосквича», провинциала, дерзнувшего не попасть в «масть» своего театрального времени, будет развернута в «Записках покойника» как принципиальная точка зрения.

Чеховский сюжет о битом и поротом с детства человеке, который потом всю жизнь по каплям выдавливает из себя раба, многое определивший в отечественной литературе, к «жизнестроению» Булгакова не имел решительно никакого отношения. Все было иное: была большая дружная семья профессора киевской духовной академии, библиотека, домашние даты, любимые словечки, цитаты, дачные спектакли по собственной пьесе под названием «На рельсах». Была одна из лучших в России гимназий, а потом не менее знаменитый университет. Жизнь катилась «по рельсам» устоявшихся понятий и незыблемых ценностей.

«...Это были времена легендарные, те времена, когда в садах самого прекрасного города нашей Родины жило беспечальное, юное поколение. Тогда-то в сердцах этого поколения родилась уверенность, что вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, Днепр, Крещатик, солнечные улицы летом, а зимой не холодный, не жесткий, крупный ласковый снег...».

Театр для Булгакова был частичкой вот этого самого «лицейского» мира, который рухнул, разбился вдребезги, перестал существовать в месиве киевских переворотов, петлюровских облав, среди повешенных на фонарях по словесному приказу.

Доктор Булгаков, поклонник спенсеровской «великой Эволюции», вернулся в свой город в подлейший момент его истории. «Когда небесный гром (ведь и небесному терпению есть предел) убьет всех до единого современных писателей и явится лет через 50 новый, настоящий Лев Толстой, будет создана изумительная книга о великих боях в Киеве... Пока что можно сказать одно: по счету киевлян у них было 18 переворотов. Некоторые из теплушечных мемуаристов насчитали их 12; я точно могу сообщить, что их было 14, причем 10 из них я лично пережил».

Очерк М. Булгакова «Киев-город» напечатан в июньском номере газеты «Накануне» (1923). Он написан человеком, который уже продумал и во многом осуществил ту самую книгу, которая, по прогнозам очеркиста, должна

появиться «лет через 50». Перелом времени осмыслен в романе «Белая гвардия» и через смену и борьбу разных культурно-исторических реалий. Прежний город вместе с Оперой (которая, подобно гимназии, является его художественным синонимом) остался существовать только в природе авторского зрения, в его неожиданных иронических сопоставлениях. То Мышлаевский загремит, как Радамес в «Аиде», то Михаил Семенович Шполянский, оборотень, окажется похожим на Евгения Онегина или на Марсея в «Гугенотах», то Турбин в ужасе и панике разгрома своего дивизиона заметит на боковом подъезде Оперного театра полуоборванную афишу: «Кармен. Кармен». В конце романа на «саардамских изразцах», домашних скрижалях истории, смываются все надписи и «случайно» остается одна: «Лен... я взял билет на Аид...»

Укороченное на одну букву название оперы совпадает с древним обозначением царства смерти. Вот все, что осталось от «времен легендарных». Не менее значимы в романе реалии другого культурного обихода, который установился в городе в период четырнадцати переворотов. В доме на Алексеевском спуске Турбины обсуждают премьеру «Павла I», той самой пьесы Д. Мережковского, которая стала гвоздем сезона Соловцовского театра в восемнадцатом году (заметим, что Павла играл Н. Со́нин, премьер труппы; в 1936 году на мхатовской сцене он сыграет Шаррона в булгаковском «Мольере»). В первой редакции «Турбиных» юнкера в гимназии, ломая парты, поют куплеты из «Пупсика», популярной оперетты, которая входила в звуковой фон времени.

«Процветали оперетта и фарс, — вспоминает современник Булгакова. — С участием пресловутой дивы Виктории Кавецкой и таких опереточных «шармеров», как И. Греков и И. Дашкевич, поставивший последнюю новинку сезона, только что привезенную из-за границы «Сильву» и пресловутого «Пупсика»⁴.

Культурная и театральная жизнь города должна быть учтена еще с одной важнейшей стороны. Начиная с лета 1918 года на Киев хлынула волна беженцев из Петербурга и Москвы. Город, в садах которого безмятежно расцветало «беспечальное юное поколение», «разбухает» и становится приютом петербургской и московской художественной богемы. За несколько месяцев перед глазами молодого киевского врача проходит такой парад имен, направлений, театров, кабаре, звезд эстрады и в таком немислимом сочетании, которое может только присниться:

«Бежали журналисты, московские и петербургские (продажные, алчные, трусливые). Кокотки. Честные дамы из аристократических фамилий. Их нежные дочери, петербургские развратницы с накрашенными карминовыми губами. Бежали секретари директоров департаментов, юные пассивные педерасты. Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров... И все лето и все лето напирали и напирали новые».

Торжественно-уничтожающий «гимн» бежавшим противопоставлен сну Алексея Турбина, который этот «гимн» предваряет. Турбину снится Город, «знакомый до слез», и этот Город отделен от бежавших. Он над ними, поверх их, не ими создан, и они предают его. Тема Города в романе звучит как тема исчезающего уклада, типа жизни. В этом смысл сквозного для романа противостояния «огней», света и «тьмы египетской», окружающих Город поля. «Как многоярусные соты дымился и шумел и жил Город Прекрасный в тумане на горах, над Днепром». «Цепочками, сколько хватал глаз, как драгоценные камни, сияли электрические шары, высоко подвешенные на закорючках серых длинных столбов... Горел светом и переливался, светился и танцевал и мерцал Город по ночам до самого утра, а утром угасал и одевался дымом и туманом». «Гимн» завершает важное для Булгакова противопоставление: «Но лучше всего сверкал электрический большой крест в руках громаднейшего Владимира... и он был виден далеко, и часто летом, в черной мгле, в путаных заводах и изгибах старика-реки, из ивняка лодки видели его и находили по его свету водяной путь на Город, к его пристаням».

«Путь» потерян. На эту тему создавалась книга «о великих боях в Киеве». Город, еще теплый со сна, был оставлен на поругание Петлюре. Гибель Города сопровождается зрелищем опустошения и вырождения культуры, которая справляет свой пир во время чумы.

Этот «пир» описан не только в романе Булгакова. Приведем свидетельство одной из тех, кто «бежал», — Н. Тэффи, фельетонами которой зачитывалось булгаковское поколение.

«Первое впечатление — праздник.

Второе — станция, вокзал перед третьим звонком.

Слишком беспокойная, слишком жадная суета для радостного праздника. В суете этой тревога и страх. Никто не обдумывает своего положения, не видит дальнейших

шагов. Спешно хватает и чувствует, что придется бросить».

И еще одно наблюдение писательницы, близкое к нашей теме:

«Улицы кишат новоприезжими. Группы в самых неожиданных сочетаниях: актриса из Ростова с московским земцем, общественная деятельница с балалаечником... сын раввина с губернатором, актерик из кабаре с двумя старыми фрейлинами... Так, вероятно, дружно обнюхиваясь, страдая от качки, впервые встретились семь пар чистых с семью парами нечистых на Ноевом ковчеге».

На «Ноевом ковчеге» Киева встретились тогда самые громкие петербургские и московские имена, скрестились самые острые журналистские перья. Театральная жизнь завертелась огоньками бесчисленных кабаре, театриков, студий. Здесь «Летучая мышь» Н. Балиева. Здесь Собинов и Дорошевич, Мандельштам и Вертинский, Аверченко и Кугель, Потемкин и Агнивцев, Вера Холодная и Василевский (Не-Буква). Здесь венская оперетта с Корди Милович. В подвале гостиницы «Континенталь» открылось кабаре «Хлам» — художники, литераторы, актеры, музыканты — в «Белой гвардии» «Прах», в подвале гостиницы «Франсуа» — кабареетный театр «Кривой Джимми» (у Булгакова — «Лиловый негр»), тот самый театр «Гротеск», который вызовет позднее у Мандельштама убийственно точную статью — панихиду по культуре, стоящей «на краю пустоты». Будто Петербург 1913 года, Петербург «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» с Михайловской площади имперской столицы переселился на Фундуклеевскую улицу, в такой же расписанный подвал недалеко от киевской Оперы.

«Кривой Джимми» возник из петербургского кабаре «Би-ба-бо», которое открыло свои представления в городе «отвратительным антисемитским памфлетом», как сообщает в корреспонденции из Киева Л. Никулин. Затем, не имея успеха, маститый сатириконец Н. Агнивцев преобразует «Би-ба-бо» в «Кривого Джимми» и приглашает в подвал режиссера К. Марджанова. «Джиммисты» организуют «салонный хор», в котором солирует великолепный Ф. Курихин. И «весь Киев», на Крещатике, на Подоле и на Днепре, распевает песенку, родившуюся в артистическом подвале гостиницы «Франсуа»: «Ах, мама, мама, что мы будем делать, когда настанут зимни холода?! У тебя нет теплого платочка, у меня нет зимнего пальта».

Киевский театр восемнадцатого года — это «Кривое

зеркало» с В. Хенкиным и мистерия Константина Романова «Царь Иудейский», это Н. Евреинов, показывающий в театре Бергонье две свои фирменные вещицы — «Степик и Манюрочка» и «Веселая смерть». Возрождается «Вампука». В Скетинг-ринге на Николаевской в одной половине — кафе «Максим», в другой — Театр миниатюр с С. Сорочаном и П. Полем, тем самым Полем, который через три года сыграет главную роль в булгаковской пьесе «Братья Турбины» во Владикавказе.

В «Интимном театре» поет Утесов. В польском театре ставят «Камо грядеши» Г. Сенкевича, на диспуте «Театр и эшафот» витийствуют Кугель и Евреинов. Последний, как вспоминает В. Нелли, берется режиссировать спектакль в честь пресловутого Энно, французского консула, которого гетманские власти решают встретить с особой торжественностью. Но до Киева Энно не доехал, спектакль отменили.

Киев «великого и страшного года» выплеснул на улицы театрализованные представления и «апофеозы». Марджанов ставит написанное Агнивцевым площадное представление «Бодячие комедианты», в чем-то предшествующее и перекликающееся по духу с вахтанговской «Принцессой Турандот». Театральные направления, жанры и стили диковинно перемешались, чтобы в конце концов выплавить главный жанр эпохи, который можно было бы назвать словами поэта — «мистерия-буфф».

Не менее значимыми для Булгакова окажутся и реалии местной украинской «театрализации жизни» — от фарса украинизации, проведенного Скоропадским, получившим свое гетманство в цирке, до удивительных преобразений драматурга и беллетриста Винниченко, ставшего премьер-министром буржуазно-националистического правительства. Во время премьеры своей пьесы «Ложь», разыгранной соловцовскими актерами, Винниченко красовался в ложе рядом со своим генеральным секретарем по военным делам — Петлюрой. Генеральный секретарь и радатель национального театра вскоре найдет себе новое «историческое» применение. А во время торжественного парада в честь Петлюры беллетрист, драматург и бывший премьер Винниченко будет раскланиваться перед толпой, вызывая бешеные овации обывателей («за свои драмы он таких оваций не получал», — бросит Н. Тэффи).

Парад-алле властей. Парад-алле людей и лиц. Мелькают Эренбург, Шкловский, Стенич, тот самый молодой поэт, встреча с которым навела Блока на статью «Рус-

ские дэнди», одно из самых скорбных размышлений автора «Скифов» о судьбе культуры.

Многие захвачены игровым поведением, примеривают разные личины. Валентин Стенич, «русский дэнди», преобразуется в сурового поэта-чекиста в черной кожаной тужурке и с огромным револьвером на поясе. Илья Эренбург, завсегда́тай парижской «Ротонды», возглавляет «секцию эстетического воспитания мофективных детей». Виктор Шкловский, будущий знаменитый филолог, в перерывах между боями успева́ет разгромить в местной прессе «настойчивого покойника» — В. Брюсова.

Шкловский «засахаривает» гетманские боевые машины, а рядом — ясновидящий мальчик Арман Дюкло (родом, конечно, из Одессы) успокаивает ошалевших петербуржцев, что «их мебель цела».

«Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй». Этот год стал для Киева годом великого исхода и, одновременно, прихода новых культурных сил. Это был исход «русского дэндизма», кабаретной культуры, театра изысканного алогизма с улыбкой в углах рта и тонкой гримасой вместо смеха. Они уходили через киевский «шлюз» вместе с породившей их эпохой. Но через этот же «шлюз» набиралась новая вода, наполнился и обретал силу противоток, который рвался не в зарубежье, а туда, где «раскинула свою пеструю шапку Москва».

Зрелище размытой кабаретной культуры, уже не той, что прежде, а на «сахарине с маргарином» (определение О. Мандельштама), по-своему было понято, переосмыслено целой группой будущих крупнейших советских театральных художников, режиссеров, кинематографистов, эстрадных певцов, конференсье, историков искусства, композиторов, критиков, фельетонистов. Киев тех лет — это К. Марджанов и К. Паустовский, Л. Курбас и Р. Глиэр, А. Экстер и Б. Лавренев, И. Рабинович и А. Тышлер, А. Петрицкий и Н. Шифрин. Это Г. Козинцев, С. Юткевич и А. Каплер, М. Кольцов и Е. Зозуля, конференсье А. Алексеев и будущий литературовед — академик М. Алексеев, С. Мокульский и В. Асмус. Два встречных потока на несколько месяцев сплелись и закружились в каком-то невиданном «карнавале», атмосфера которого пропитала многие страницы «Белой гвардии».

Перед приходом Петлюры — «когда настали зимни холода» — набухший город обмяк; все испарилось, рассеялось, будто ничего и не было. Ясновидящий мальчик

Арман Дюкло погибнет в одной из петлюровских облав. Василевский (Не-Буква) вместе со своей женой Л. Бело-зерской, будущей женой Булгакова, переберутся «к воде поближе» и отправятся в Константинополь. А. Аверченко в Севастополе еще успеет открыть на несколько дней нечто вроде кабаре под названием «Театр перелетных птиц», в котором сам будет вести конференс, а в качестве «гвоздя программы» пригласит Л. Собинова.

Воспаленная, бурная художественная жизнь исчезнет, опустеет Киев — гнездо перелетных птиц. Город придут защищать, как сказано в романе, «четырнадцать офицеров, три юнкера, один кадет и один актер из Театра миниатюр».

Электрическая лампа перед тем, как перегореть, дает ослепительную вспышку. Вот при такой прощальной «вспышке» исчезающей элитарной культуры присутствовал двадцатисемилетний врач, открывший частную практику на Андреевском спуске.

События двух киевских лет, как известно, завязали основные линии булгаковского искусства, булгаковского художественного сознания. Первые итоги пережитого были осмыслены в «Белой гвардии». Образ поэта-сифилитика Русакова, приходящего на прием к Турбину, тема Шполянского, председателя городского поэтического ордена «Магнитный триолет», специалиста по «засахариванию» машин, а также автора ночного труда «Интуитивное у Гоголя», — вообще тема киевского театрального похмелья, от «Праха» до «Лилового негра», дана у Булгакова в совершенно определенном контексте. «Легкая жизнь» протекает не на фоне чиновного Петербурга, которому когда-то противостояло артистическое братство, а на фоне погибающего беззащитного города. В этом — внутреннее обвинение оглохшей и выродившейся культуре.

Окунувшись в мешанину четырнадцати переворотов, Булгаков противопоставил беспамятству смуты не судорожный поиск «нового мировоззрения», который охватил тогда многих его литературных современников. Напротив, он попытался «вспомнить» устойчивые традиционные ценности, оживить строгую, ясную и авторитетную интонацию «лучших на свете книг, пахнувших таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовою, с Капитанской дочкой». Что касается театрального сознания автора «Бега», то оно тоже во многом будет питаться воспоминаниями киевского кровавого года, когда на подмостках погибающего города «кривлялись

и смешили народ наиболее известные актеры, слетевшиеся из двух столиц».

Традиционалистические установки киевского театра, подвергнутые сокрушительному испытанию, будут искать новых, более серьезных оснований для своего развития. В этих поисках Булгаков найдет место и по-своему перетолкует эстетический опыт еврейских импровизаций, «джиммистов», всего театрального Сатирикона, мелькнувшего в Киеве в 1918 году. В его будущих пьесах легко обнаружить темы и мотивы кабаретной культуры, «кривозеркальцев», начиная от иронической стилизации и приема «сцены на сцене», кончая игрой лицедея с маской или обнажением конструкции зрелища. Исследователи установят и другие содержательные импульсы, которые войдут в искусство Булгакова от киевских впечатлений 1918—1919 годов (о чем еще пойдет речь в нашей книге). При всем этом театр останется для Булгакова исполненным наивного волшебства и тайны, тех самых красок и запахов, которые были неотделимы от провинциального театра его юности.

«Написанное нельзя уничтожить»

В автобиографии, составленной в октябре 1924 года, Булгаков вспомнит опыт театральной работы во Владикавказе очень коротко: «Жил в далекой провинции и поставил на местной сцене три пьесы. Впоследствии в Москве, в 1923 году, перечитав их, торопливо уничтожил. Надеюсь, что нигде ни одного экземпляра их не осталось».

Надежды не оправдались. Дотошные историки разыскали через сорок лет суфлерский экземпляр одной пьесы, восстановили в общих чертах содержание и смысл других четырех, которые Булгаков даже в общий счет не включил. Идея плавной литературной эволюции оказывается заманчивой: биографы и театроведы терпеливо и настойчиво стремятся обнаружить в погубленных автором пьесах черты будущих высоких замыслов.

Затея, надо думать, напрасная. Опыт Владикавказа имеет первостепенный интерес в ином плане, а именно в том, в каком воспринимал его сам писатель. Необходимо понять, что вызвало желание уничтожить ранние пьесы и почему автор вспоминал о них с таким редкостным отвращением.

Сначала воссоздадим в самых общих чертах культурный фон и среду, в которой эти пьесы рождались. Среди владикавказских впечатлений, занесенных в «Записки на манжетах», возникает общая с «Белой гвардией» тема полного переворота ценностей.

В подотделе появляется некий «смелый с орлиным носом и огромным револьвером на поясе». Этот «смелый» бросает такой поэтический манифест: «Довольно пели вам луну и чайку! Я вам спою чрезвычайку». Другой, не менее решительный, пересматривает отношение к классике:

«Он вышел и заявил:

— Па иному пути пайдем. Не нады нам больше этой парнографии: «Горе от ума» и «Ревизора». Гоголи. Моголи. Свои пьесы сачиним.

Затем сел в автомобиль и уехал.

Его лицо навеки отпечаталось у меня в мозгу».

Во Владикавказе, как известно, произошел «душевный перелом», после которого Булгаков навсегда бросил медицину и отдался литературе.

Слово «литература» в записи П. С. Попова, сделанной со слов М. А. Булгакова, надо понимать расширительно: сюда включается и театральная работа, идущая по разным руслам. «Дело в том, что творчество мое резко разделяется на две части, подлинное и вымученное, — сообщает сестре начинающий драматург. — В мечтах — Москва, лучшие сцены страны⁵. В реальности — «убитая булыжником площадь (<...> слева врос в землю приземистый, раздавшийся в стороны дом. Он выкрашен в желтую краску, стены его заклеены афишами — на фронте красное, выцветшее на солнце полотнище: «Первый советский театр» (это — из романа Ю. Слезкина «Столовая гора», переполненного реалиями владикавказской жизни).

Булгаков именно с этим театром сотрудничал, именно на этой «убитой булыжником площади» выходят одна за другой премьеры первых булгаковских пьес: 16 июня 1920 года — «Самооборона», осенью того же года — «Братья Турбины», в январе следующего — «Парижские коммунары». Премьерных радостей нет и следа. В феврале 1921 года Булгаков жалуется брату после первого представления «Братьев Турбиных»: «Ты не можешь себе представить, какая печаль была у меня в душе, что пьеса идет в дыре захолустной. (<...> В театре орали «Автора» и хлопали, хлопали... Смутно глядел на загримированные

лица актеров, на гремящий зал. И думал «а ведь это моя мечта исполнилась... но как уродливо: вместо московской сцены провинциальная, вместо драмы об Алеше Турбине, которую я лелеял, наспех сделанная, незрелая вещь».

В том же письме сказано о «Парижских коммунарах», посланных в Москву на конкурс: «Уверен, что она не попадет к сроку, уверен, что она провалится. И опять поделом. Я писал ее 10 дней. Рвань все и «Турбины» и «Женихи», и эта пьеса. Все делаю наспех. Все. В душе моей печаль.

Но я стиснул зубы и работаю днями и ночами».

Совершенно ясно, что театральная работа здесь оценивается еще не в духе автобиографии 1924 года. Начинающий драматург с надеждой ждет отзыва из ТЕО Наркомпроса, куда он отправляет на конкурс свои пьесы. «Ради бога, в ТЕО (Неглинная, 9) узнай, где «Парижские». Не давай ее никуда, как я уже писал, пока не пришло поправок. Неужели пьеса пропала? Для меня это прямо беда».

Такие строки, обращенные к сестре, вряд ли мог написать человек, не придающий никакого значения сделанному. Поэтому позднейшее отречение от владикавказских пьес не только результат стремительно растущего литературного самосознания, но и факт, имеющий более сложную мотивировку.

«Парижские коммунары», как и «салонная» комедия «Глиняные женихи», пока не разысканы.

«Братьев Турбиных», пьесы, действие которой происходит в 1905 году, тоже нет в нашем распоряжении. Осталась только афиша, из которой можно понять, что драму в четырех действиях поставил в 1-м Владикавказском театре режиссер Агустов, а центральную роль Алексея Васильевича Турбина играл, как уже было сказано, артист Поль, в будущем известный актер Театра сатиры.

Не дошла до нас и юмореска в одном действии под названием «Самооборона», среди действующих лиц которой — обыватель Иванов и председатель домового комитета по фамилии Командоров. Содержание пьески, впрочем, легко представить по многочисленным фельетонам и рассказам Булгакова на сходную тему.

По иронии судьбы уцелела и дошла сквозь годы (и какие годы!) только пьеса «Сыновья муллы». Именно та, которой автор в рассказе «Богема» пророчил первое мес-

то на возможном конкурсе «самых бессмысленных, бездарных и наглых пьес», созданных в первые годы революции.

Очевидно, процесс сочинения этой пьесы, отраженный не только в «Богеме», в «Необыкновенных приключениях доктора», но и в «Записках на манжетах», и был тем самым отрицательным и ненавистным опытом, от которого Булгаков долго еще будет отталкиваться, пробираясь к собственному театральному голосу. Это были те самые «печальные слова», которые художник «не смывает», потому что они врезаются в самый интимный и глубокий слой его душевного опыта.

Более того, есть основания полагать, что пьеса из жизни ингушей, борющихся против муллы Хосбата, скроенная из штампов «революционной пьесы», была одним из источников памфлета «Багровый остров». Пьеса о «красных туземцах» и «белых арапах» питалась — помимо всего прочего — и опытом собственной «туземной пьесы», сотворенной за семь дней. Театральный памфлет, возникший в атмосфере острейшей антитурбинской дискуссии, оказывается еще и скрытой автопародией.

Но и это не все. Чтобы яснее понять, какой опыт извлек Булгаков из своей театральной работы во Владикавказе, приведем художественно осмысленный акт сотворения «туземной пьесы» в «Записках на манжетах»:

«— Сто тысяч... У меня сто тысяч!..

Я их заработал!

Помощник присяжного поверенного, из туземцев, научил меня. Он пришел ко мне, когда я молча сидел, положив голову на руки, и сказал:

— У меня тоже нет денег. Выход один — пьесу нужно написать. Из туземной жизни. Революционную. Продадим ее...

Я тупо посмотрел на него и ответил:

— Я не могу ничего написать из туземной жизни, ни революционного, ни контрреволюционного. Я не знаю их быта. И вообще я ничего не могу писать. Я устал, и, кажется, у меня нет способностей к литературе.

Он ответил:

— Вы говорите пустяки. Это от голоду. Будьте мужчиной. Быт — чепуха! Я насквозь знаю быт. Будем вместе писать. Деньги пополам».

Пропустим несколько подробностей совместного творчества, когда один «скрежетал пером», а второй, не-

жась у печки, говорил: «Люблю творить». Перейдем к финалу:

«Через семь дней трехактная пьеса была готова. Когда я перечитал ее у себя, в нетопленной комнате, ночью, я, не стыжусь признаться, заплакал! В смысле бездарности — это было нечто совершенно особенное, потрясающее. Что-то тупое и наглое глядело из каждой строчки этого коллективного творчества. Не верил глазам! На что же я надеюсь, безумный, если я так пишу?! С зеленых сырых стен и из черных страшных окон на меня глядел стыд. Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что вдруг, с необычайной чудесной ясностью, сообразил, что правы говорившие: написанное нельзя уничтожить! Порвать, сжечь... от людей скрыть. Но от самого себя — никогда! Кончено! Неизгладимо. Эту изумительную штуку я сочинил. Кончено!..»

Вот так, с «чудесной ясностью», был открыт закон «литературного тяготения», вероятно, известный сегодня каждому грамотному человеку: «рукописи не горят». Счастливая мысль, брошенная князем тьмы в последнем «закатном романе» Булгакова, мгновенно соединяется с его первой книгой, устанавливая единство и цельность художественного мира, в которых нам не раз предстоит убедиться.

Необычайная «чудесная ясность», которая наступила в голове начинающего драматурга, имеет часто ускользающий оттенок, который не менее важен для жизненной и литературной позиции Булгакова, чем прямой и открытый смысл афоризма о судьбе написанного. «Не горит» и не уничтожается не только все прекрасное, но и все постыдное, лживое, трусливое, бездарное, сотворенное писательской рукой или даже помысленное им.

Критики Булгакова могут встать в тупик перед одной зачеркнутой строчкой из «Funéailles» («Похороны»), стихотворного наброска, которым Булгаков пытался подвести в декабре 1930 года итоги своей литературной жизни: «Не раз поганой ложью/Я пачкал уста...»⁶. Нет никаких фактов, которые хоть в какой-то степени могли бы подтвердить суровый самоприговор, как нет, вероятно, таких фактов в отношении другого автора, написавшего по иному поводу строки «Воспоминания»: «И с отворачиванием читая жизнь мою,/Я трепещу и проклиная,/И горько жалуясь, и горько слезы лью,/Но строк печальных не смываю».

Стыд, глядящий в упор из черных страшных окон на

начинающего драматурга, — это первоначальное чувство профессии, то понимание дела литературы и дела театра, которое проходит, начиная с Пушкина и Гоголя, через всю русскую словесность. Эту унаследованную позицию Булгаков осознал уже во Владикавказе и будет потом защищать ее с несгибаемой прямою и последовательностью.

«Стыд» дарован писателю как «охранная грамота» его дела. Не смываются печальные слова, не уничтожается написанное. Вступая в книгу о театральной судьбе Булгакова, вспомним с благодарностью и «Сыновой муллы» — этот несчастный плод коллективного творчества, произведенный при помощи «присяжного поверенного и голодухи» в двадцать первом году, в его начале.

«Доисторические времена»

В конце сентября того же переломного года Булгаков приехал в Москву. «Приехал без денег, без вещей... чтобы остаться в ней навсегда». Вплоть до начала работы над пьесой «Белая гвардия» нельзя обнаружить продолжения драматургических опытов, начатых бурно во Владикавказе (если не считать попытки сочинить еще одну «салонную» комедию «Белая глина»).

В 1929 году, вспоминая первые московские годы в неоконченной повести «Тайному другу», Булгаков напишет: «Для того, чтобы писать по ночам, нужно иметь возможность существовать днем. Как я существовал в течение времени с 1921 по 1923, я Вам писать не стану. Во-первых, Вы не поверите, во-вторых, это к делу не относится.

Но в 1923 году я возможность жить уже добыл».

Добывая эту возможность, Булгаков входит в бродячий коллектив актеров, играющих на окраине столицы («Плата 125 за спектакль. Убийственно мало. Конечно, из-за этих спектаклей писать будет некогда. Заколдованный круг»). Он пытается даже устроиться в маленьком театрике в должности конферансье, может быть, вспомнив киевские кабаретные впечатления.

Добыв возможность жить, выжив, Булгаков начал осуществлять выношенные литературные замыслы. В течение трех лет они сосредоточились исключительно в сфере прозы: закрепление киевского опыта в большой

романной форме сопровождалось осмыслением новой исторической реальности в форме повестей, рассказов и фельетонов, составивших огромный и до сих пор не до конца учтенный цикл.

Есть несомненный смысл оценить этот цикл с той стороны, с какой его обычно не рассматривают, а именно со стороны театральной. Важно понять место театральной темы в прозе Булгакова того времени, когда непосредственных контактов с миром сцены у будущего драматурга еще нет.

Театральная тема в ранней булгаковской прозе выныривает на поверхность беспрерывно. Внимательно и пристрастно выискивает хроникер московского быта «доисторических времен» признаки несомненного возрождения театра. По ним часто и судит он о том, что происходит не на поверхности, а на глубине послереволюционной жизни.

В очерке «Сорок сороков» (1923) писатель сопоставляет два образа, два облика Большого театра. Первый такой: «...в сумерки на нем загорается огненная надпись. В кронштейнах вырастают красные флаги. След от сорванного орла на фронте бледнеет. Зеленая квадра чернеет, очертания ее расплываются в сумерках. Она становится мрачной. Сквер пустеет. Цепями протягиваются непреклонные фигуры в тулупах поверх шинелей, в шлемах, с винтовками, с примкнутыми штыками. В переулках на конях сидят всадники в черных шлемах. Окна светятся. В Большом идет съезд». А вот другой облик, в котором пробивается свет давнего времени: «...в излюбленный час театральной музыки, в семь с половиной, нет сияющей звезды, нет флагов, нет длинной цепи часовых у сквера. Большой стоит громадой, как стоял десятки лет. Между колоннами желто-тускловатые пятна света. Приветливые театральные огни. Черные фигуры текут к колоннам. Часа через два внутри полутемного зала в ярусах громоздятся головы. В ложах на темном фоне ряды светлых треугольников и ромбов от раздвинутых завес. На сукне волны света, и волной катится в грохоте меди и раскатах хора триумф Радамеса. В антрактах в свете золотым и красным сияет Театр и кажется таким же нарядным, как раньше».

Это трогательное «как раньше» не расслабляет авторское зрение. Острый глаз киевского театрала замечает дикое нарушение самого чина антрактового действия. Какая-то эмпанша, «перегнувшись через барьеры ложи

в бельэтаже... взволнованно кричит через весь партер, сложив руки рупором:

— Дора! Пробирайся сюда! Митя и Соня у нас в ложе!»

Но даже эта Дора не может обескуражить певца Радамеса. Признаки театрального возрождения все время сопоставляются и выводятся из признаков возрождения исторического: «Москва — котел: в нем варят новую жизнь. Это очень трудно. Самим приходится вариться. Среди Душек и неграмотных рождается новый пронизывающий все углы бытия организационный скелет».

Приветливые огни театра, триумф Радамеса в грохоте меди и раскатах хора такие же важные признаки возрождающейся жизни, как милиционер, появившийся на углу с жезлом в руке, или контролер, штрафующий за лужанье семечек и плевки в общественных местах. Поезд, идущий по расписанию, не обвешанный мешочниками, поражает так же, как зрелище «сверхъестественного мальчика»: степенно покачиваясь и не спеша, в прекрасной уютной шапке с наушниками, с ранцем на спине, из которого торчит уголок измызганного задачника, этот мальчик идет в школу первой ступени учиться.

Тема театра входит в более широкую тему восстановления порядка, традиции, «исторического чина». Вслед за картиной направляющегося в школу «сверхъестественного мальчика», за которым шла ошеломленная толпа мужчин и женщин и тянулась вереница пустых извозчиков, — вслед за этой картинкой нового быта столицы Булгаков дает еще одну, не менее показательную. Маленькая главка очерка «Столица в блокноте» называется «Человек во фраке» и возвращает нас к исходной точке театрального становления Булгакова:

«Опера Зимина. Гугеноты. Совершенно такие же, как Гугеноты 1893 г., Гугеноты 1903 г., 1913, наконец и 1923 г.!

Как раз с 1913 г. я и не видел этих Гугенотов. Первое впечатление — ошалевашь. Две витых зеленых колонны и бесконечное количество голубоватых ляжек в трико. Затем тенор начинает петь такое, что сразу мучительно хочется в буфет. <...> Должно быть, это действительно прекрасно, ежели последние бурные годы не выперли этих гугенотов вон из театра, окрашенного в какие-то жабы тона.

Куда там выперли! В партере, в ложах, в ярусах ни клочка места. Взоры сосредоточены на желтых сапогах

Марселя. И Марсель, посылая партеру сердитые взгляды, угрожает:

Пощады не ждите,
Она не прийд-е-е-т...
Рокочущие низы.

Солисты, посинев под гримом, прорезывают гремящую массу хора и медных. Ползет занавес. Свет».

И вот тут, в антракте, ощущение, что «все по-прежнему, как было пятьсот лет назад», подтверждается паразитическим и вызывающим зрелищем френчика среди «сомнительных пиджаков» и «вытертых френчей». «Все, честь честью, было на месте. Ослепительный пластрон, давно заутюженные брюки, лакированные туфли и, наконец, сам фрак!

Он не посрамил бы французской комедии. Первоначально так и подумал: не иностранец ли? От тех всего жди. Но оказался свой.

Гораздо интереснее фрака было лицо его обладателя. Выражение унылой озабоченности портило расплывчатый лик москвича. В глазах его читалось совершенно явственно:

— Да-с, фрак. Выкуси. Никто не имеет мне права слово сказать. Декрета насчет фраков нету.

И, действительно, никто френчика не трогал. <...> И стоял он незыблемо, как скала, омываемая пиджачным и френчным потоком».

Человек во фраке вызывает у Булгакова такой же исторический интерес, как мальчик с измызганным задачником, идущий в школу первой ступени. «Голые времена» кончаются. Начинается нэп. И этот самый нэп, проклятый многими, заставивший поэта скорбеть о времени, крашенном рыжим, а не красным цветом, этот самый нэп рождает у автора очерка совершенно иные чувства. «Москва гудит, кажется? <...> Это — нэп... — Брось ты это чертово слово! ...это сама жизнь!»

Тут особенно добавлять нечего, кроме того, что возрожденный театр есть вернейший признак «гудящей», ослепительно разворачивающейся жизни. «Ветер мотает кинорекламы на полотнищах поперек улицы. Заборы исчезли под миллионами разноцветных афиш. Зовут на новые заграничные фильмы, возвещают «Суд над проституткой Заборовой, заразившей красноармейца сифилисом», десятки диспутов, лекций, концертов. Судят «Санина», судят «Яму» Куприна, судят отца Сергия, играют без дирижера Вагнера, ставят «Землю дыбом»

с военными прожекторами и автомобилями. <...> Завалили киоски журналами и десятками газет. <...> И, сидя у себя в пятом этаже, в комнате, заваленной букинистическими книгами, я мечтаю, как летом взлезу на Воробьевы, туда, откуда глядел Наполеон, и посмотрю, как горят сорок сороков на семи холмах, как дышит, блестит Москва. Москва-мать».

С «наполеоновской» горки присматривался Булгаков и к тому, что делается в возрожденных и новых московских театрах. В ранней прозе зафиксированы любопытнейшие «метки» театральных воззрений Булгакова, приобретавших устойчивые черты и получавших в театральной столице последнюю шлифовку. Особенно пристально и ревниво будущий мхатовский автор следит за мейерхольдовской сценой, на которой сосредоточиваются тогда надежды и упования «левого фронта», да и всего революционного молодого театра. Никому не известный драматург, который только что из Владикавказа атаковал возглавляемый Мейерхольдом ТЕО Наркомпроса своими пьесами, оказывается теперь непримиримым зрителем «Великодушного рогоносца». Знаменитый спектакль Булгаков «остраняет» глазами простого рабочего. Убежденный «архаист», он свою точку зрения проводит с упрямой силой человека, идущего «против течения». Отсюда — язвительно-вызывающий эпиграф: «Зови меня вандалом, / Я это имя заслужил».

Приведу наброски булгаковской пародии, в которой мейерхольдовский спектакль описывается примерно тем способом, каким Л. Толстой описывал ненавистную ему оперу:

«В общипанном, ободранном, сквозняковом театре вместо сцены — дыра (занавеса, конечно, нету и следа). В глубине — голая кирпичная стена с двумя гробовыми окнами.

А перед стеной сооружение. По сравнению с ним проект Татлина может считаться образцом ясности и простоты. Какие-то клетки, наклонные плоскости, палки, дверки и колеса. И на колесах буквы кверху ногами «с ч» и «т е». Театральные плотники, как дома, ходят взад и вперед, и долго нельзя понять, началось уже действие или еще нет».

Затем «вандал» описывает сам спектакль, как бы не замечая ни М. Бабановой, ни И. Ильинского: «Действие: женщина, подобрав синюю юбку, съезжает с наклонной плоскости на том, на чем и женщины и мужчины сидят.

Женщина мужчине чистит зад платяной щеткой. Женщина на плечах у мужчины ездит, прикрывая стыдливо ноги прозодеждной юбкой.

— Это биомеханика, — пояснил мне приятель. Биомеханика!! Беспомощность этих синих биомехаников, в свое время учившихся произносить слащавые монологи, вне конкуренции. И это, заметьте, в двух шагах от Никитинского цирка, где клоун Лазаренко ошеломляет чудовищными salto!

Кого-то вертящейся дверью колотят уныло и настойчиво опять по тому же самому месту. В зале настроение, как на кладбище у могилы любимой жены. Колеса вертятся и скрипят.

После первого акта капельдинер:

— Не понравилось у нас, господин?

Улыбка настолько нагла, что мучительно хотелось биомахнуть его по уху».

«Биомеханической тоске» нового театра противопоставлен мастер клоун Виталий Лазаренко. Буффонаде на «сахарине с маргарином» бывшего Доктора Дапертутто — «настоящая буффонада» новой звезды московской оперетты Ярона: «После первого же падения на колени к графу Люксембургу, стукнувшему его по плечу, я понял, что значит это проклятое слово «биомеханика», и когда оперетка карусельным галопом пошла вокруг Ярона, как вокруг стержня, я понял, что значит настоящая буффонада.

Грим! Жесты! В зале гул и гром! И нельзя не хохотать. Немыслимо».

Через десять лет, постигая истоки мольеровского театра, Булгаков с тем же восторгом опишет увеселения старого Парижа. Гул и гром будут сопровождать настоящую комедию во все века. И этот резкий, подчеркнутый демократизм театрального зрелища причудливым образом соединяется у Булгакова с пристрастием к оперной архаике и к «белому пластрону». «Медные трубы», Вагнер и симфоническая музыка прекрасно уживаются с восторгом перед Яроном, опереткой и «чудовищными» сальто Лазаренко — называем основные исходные элементы, которые во многом определяют природу и состав булгаковского театра.

Правая и левая рука пианиста

Хорошо известны булгаковские иронические характеристики собственной фельетонной продукции, которая была для него одним из средств «выживания» и обеспечения «ночной» настоящей работы. В неоконченной повести «Тайному другу», вспоминая в «год катастрофы», как он сделался драматургом, Булгаков упомянет и технику сочинения фельетона, и знаменитого редактора Новзиката, который весьма своеобразно понимал работу журналиста и писателя: «Он полагал, что журналист может написать все, что угодно, и что ему безразлично, что ни написать». Новзикат перед каждым революционным праздником говорил своему сотруднику: «Надеюсь, что к послезавтрашнему празднику вы разразитесь хорошим героическим рассказом». Сотрудник «бледнел, и краснел, и мялся». Лирический герой булгаковской повести уже имел опыт человека, который сочинил «Сыновой муллы». Он хотел объяснить редактору то, что потом в иных словах будет объяснять Максудов в «Театральном романе»: «Для того, чтобы разразиться хорошим революционным рассказом, нужно прежде всего самому быть революционером и радоваться наступлению революционного праздника. В противном же случае, рассказ у того, кто им разразится по денежному, или иным каким побуждениям, получится плохой».

Булгаков описывает пагубное воздействие системы Новзиката на литературную продукцию сотрудника. «Меж тем фельетончики в газете дали себя знать... Вкус мой резко упал... В каждом фельетоне нужно было насмешить, и это приводило к грубостям... В конце концов я махнул на все рукой и старался писать так, чтобы было смешно Новзикату. Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинял».

Будем помнить комментарий Булгакова, сделанный в 1929 году, но поостережемся отождествлять свидетельство художественное с реальным ходом литературной и театральной жизни писателя. Заманчивая легкость реконструкции булгаковской литературной судьбы по «Тайному другу» или «Театральному роману» должна уступить место историко-литературному изучению того, как Булгаков «сделался драматургом». И в этом плане ранняя проза, включая и прозу, написанную в «новзиковский период», объясняет в большой степени вопрос о том, куда исчез дар драматурга, так рано проснувшийся-

ся в Булгакове. Надо прямо сказать, что этот дар не пропал, а как бы растворился на несколько лет именно в тех фельетонах и «фельетончиках», которые непрерывным потоком текли на страницах «Гудка» и сочинялись за «восемнадцать — двадцать две минуты, включая пошвыстыванье и хихиканье с машинисткой».

В фельетонах-обозрениях московской жизни, в больших сатирических повестях, составивших книгу «Дьяволиада», наконец, в романе правит уверенный личный авторский тон. Порождающая интонация книги — выражение прямого и открытого авторского присутствия и оценки. Речь повествователя литературно-изысканная, строгая, в большой степени противостоящая тому формальному взрыву, той хаотической «типографской революции», которая стремилась запечатлеть время в адекватных языковых формах. Рядом с Булгаковым работают создатели и мастера нового языка искусства, «литобработчики» невиданной языковой стихии, которая получила право социального и художественного голоса после революции. При некоторых колебаниях в эту сторону, при явном усвоении и внутренней переработке того, что можно назвать стилем времени, Булгаков тем не менее отчетливо самоопределился в своей большой прозе на почве русской классической традиции с ее неразмытым и неразтворенным образом автора, его личностным присутствием, убедительным и страстным словом, живущим в рамках строгого литературного языка. Обо всем этом сказано в работах М. Чудаковой.

Форма же безличная, анонимная, зеркально обращенная к живой складывающейся жизни и языковой стихии, была представлена в течение ряда лет исключительно в гудковских фельетонах и «фельетончиках». Соглашаясь с тем, что в фельетонах Булгаков лишь «слегка эксплуатировал» найденное в большой прозе, нам кажется ошибкой трактовать их только в плане «литературных отходов». В каторжном газетном труде был свой побочный смысл. Он открылся тогда, когда на переломе литературной жизни Булгаков стал писать не второй роман, а пьесу. Сцена потребовала от прозаика способности объективировать жизнь вне авторской речи и прямой оценки. Вот тут и понадобился до автоматизма разработанный драматургический языковой аппарат, который был «налажен» за годы газетного труда.

В 1926 году Булгаков скажет П. С. Попову о том, что проза и драматургия для него, как правая и левая рука

пианиста. Воспользовавшись этим сравнением, можно предположить, что в то время, как «правая рука» вела основную тему, «левая» не бездействовала: фельетонный цикл в какой-то степени воспринимается как фоновый «театральный аккомпанемент» большой булгаковской прозы домхатовского периода. Не стоит развивать этот тезис более подробно, чтобы не уйти далеко от нашей непосредственной темы. Попробую только показать, хотя бы пунктиром, характер этого самого «театрального аккомпанемента», который слышится сегодня в огромном массиве забытых газетных строк, созданных под бдительным оком Новзиката.

Прежде всего бросается в глаза, что многие фельетоны практически представляют собой драматические сценки, порой одноактные пьесы-миниатюры. Без всякого авторского присутствия, которое выражается только в пояснительных, служебных ремарках, воссоздается фантастический, разметанный в куски быт во всем богатейшем спектре живых голосов и типов времени. Много раз Булгаков дает жанровые подзаголовки: «сцена», «сценка», «пьеса в 1 действии», «мучительное умирание от жажды в 1 действии, 8 картинах», «Ревизор с вышибанием (новая постановка)», «сцена с натурой», «пьеса может идти вместо «Заговора императрицы», «Сцена представляет темную ночь на станции Ржев II» и т. д.

Это, конечно, самый первый и очевидный театральный срез «малой прозы». Второй, и более существенный, в том, что бытовое действие чаще всего разворачивается в пределах театрализованного пространства. Действительность, как у Гоголя, сначала преобразуется по законам театра, тетрализуется, между писателем и жизнью — «волшебная камера» сцены, через которую Булгаков «пропускает» своих бесчисленных героев. В сущности, большая часть фельетонного массива построена по этюдному методу, известному режиссерам. Жизнь подбрасывает тему, которая в виде рабкоровского письма становится эпитафией, и на эту тему Ол-Райт, Г. П. Ухов, Эмма Б., Михаил М., Неизвестный, он же Михаил Булгаков, предлагает читателю игровой, драматургический этюд, построенный по законам малой драматической формы.

Вот обычный и характерный пример театрального хода булгаковской мысли. Фельетон называется «Мертвые ходят». Тема заявлена в письме рабкора № 2121: «У котельщика 2 уч. сл. тяги Северных умер младенец.

Фельдшер потребовал принести ребенка к себе, чтобы констатировать смерть». Сразу же вслед за обозначенной темой — короткая булгаковская ремарка: «Приемный покой. Клиентов принимает фельдшер». Больше никаких авторских пояснений нет, жизнь открывается в ее собственном движении. Диалог полон блестящих поворотов и неожиданностей, характерных для будущего автора «Зойкиной квартиры» и «Ивана Васильевича».

«— Удостоверить требуется. Хоронить надо.

— А... Констатировать, стало быть... Что ж, давай ее сюда.

— Помилуйте, Федор Наумович, мертвенькая. Лежит. А вы живой.

— Я живой, да один. А вас мертвых — бугры».

И пошло, и поехало. Стремительный бег театральной фантазии наслаивает сцену за сценой, к фельдшеру уже стоит очередь желающих «удостоверить», то есть «констатировать», — с гробами. Апофеоз такой: приходит запыхавшийся старичок, который решил заблаговременно запастись справкой о смерти: «Я, видите ли, Федор Наумович, одинокий. Привозить-то меня некому. Соседи говорят, сходи заранее, Пафнутьич, к Федору Наумовичу, запишись, а то завтра возиться с тобой некогда. А больше дня ты все равно не протянешь».

За полчаса, требуемые для изготовления фельетона, Булгаков оттачивал мастерство диалога до фехтовальной точности. Многие театральные ходы, способы сюжетостроения, даже особенные булгаковские ремарки, знакомые по позднейшим его пьесам, зарождаются в «малой прозе», в этой бесконечной газетной ленте, иссушавшей мозг романиста.

Вот, скажем, одно из действующих лиц и его служебная характеристика в «месткомовском судилище» (рассказ «Кулак бухгалтера»): «Гузенко — член месткома (грим обыкновенный, в глазах сильное сочувствие компартии, на левой стороне груди два портрета, на правой значки Доброхима и Доброфлота, а в кармане книжка «Друг детей»)».

А разве не готовит фельетон «Мадмуазель Жанна», сюжет которого подброшен рабкором: «...у нас в клубе... был вечер прорицательницы и гипнотизерши Жанны. Угадывала чужие мысли и заработала 150 рублей за вечер», — разве не готовит театральный этюд на эту тему грандиозную фантазию сеанса черной магии в Варьете, в котором сошлись две линии булгаковского искусства, а

«правая и левая рука пианиста» извлекали одну из самых глубоких и совершенных мелодий?

Вчитаемся в ремарочные строки фельетона 1925 года: «Замер зал. На эстраде появилась дама с беспокойными подкрашенными глазами, в лиловом платье и красных чулках. А за нею бойкая, словно молью траченная личность в штанах в полоску и с хризантемой в петлице пиджака. Личность швырнула глазом вправо и влево, изогнулась и шепнула даме на ухо:

— В первом ряду лысый, в бумажном воротничке, второй помощник начальника станции. Недавно предложение сделал — отказали. Нюрочка».

И пошел сеанс угадывания мыслей с обмороками, выносами из зала и всеми иными глубоко театральными атрибутами.

Воображение Булгакова питается невиданным разнообразием и бесконечно печального и ослепительно яркого жизненного материала, который буквально вопиет из всех этих рабкоровских писем, жалоб и документов, присылаемых с железных дорог, опоясывающих республику. Из-под пера писателя выходят фантастические по колориту и сюжетам вещи, которые готовят и питают колорит поздних и главных булгаковских созданий. Тут фельдшер вместо того, чтобы помочь больному, сообщает с восторгом, что у того «скоротечная чахотка» или «дыра в сердце». Тут книги, издаваемые Наркомземом, продают на вес и «на пробу», просят завернуть полпуда «Всемирной истории». Тут ликующая толпа вяжет невинного Петра Николаевича Врангеля (однофамильца генерала) и тащит его в кутузку на каком-то глухом российском разъезде (сравните поимку черных котов и всех, чья фамилия начинается на «В», в «Мастере»). Здесь школу помещают в церковь и учителя вступают в мистическое двухголосие с церковной службой («Глав-полит-богослужение»). Тут беседуют крысы и говорят собаки, тут банщика Ивана заставляют служить в женском отделении («Банщица Иван»). Здесь напиваются до такой степени, что хмельным становится паровоз, а луна на небе, кажется, «тоже выпила и подмигивает». Здесь один человек одновременно обслуживает и буфет и библиотеку («Библифетчик») и предлагает клиенту на выбор: «Пжалте! Вон столик свободный. Сейчас обтиру. Вам пивка или книжечку?»

Золотом мелькают в словесной гряде знакомые по другим вещам фразы, реплики, детали: «Наплачут пол-

ные комнаты, а вытирать мне», — причитает старуха. «Который час, собачка?» — «Без четверти девять», — ответил пес, высунув язык» и т. д.

Возникают неожиданные параллели и предвосхищения. В рассказе «Кондуктор и член императорской фамилии» жалкий кондуктор Хвостиков во сне встречается с самим государем и последний с глубоким интересом выспрашивает у бывшего верноподданного, что делается на Руси, все ли в порядке, «как касса взаимопомощи поживает» и «общие собрания».

«— Все благополучно, — отпартовал Хвостиков.

— В партию еще не записался? — спросил император.

— Никак нет.

— Ну а все-таки сочувствуешь ведь? — осведомился государь император и при этом улыбнулся так, что у Хвостикова по спине прошел мороз...».

А потом государь приказал взять багажные веревки и повесить Хвостикова на тормозе.

Сон Хвостикова, сочиненный на уровне «гудковской» прозы, кликает другой сон на железнодорожной станции, ту самую сцену «Бега», в которой несчастный начальник станции с ребенком на руках пытается что-то объяснить Хлудову и получает в ответ короткое: «Повесить на семафоре».

В «малой прозе» булгаковский взгляд на вещи, воспитанный в традициях Гоголя и Щедрина, получает огромное количество свежих подтверждений. Будущее самоопределение Булгакова как писателя «мистического» во многом, кажется, питалось той информацией, которую он непрерывно получал в годы, отданные мелкой газетной работе. Не надо преувеличивать степень воздействия этого материала, который, вполне вероятно, ложился на уже взрыхленную почву. Но важен факт прямого соотнесения в «малой прозе» классических тем и мотивов с обжигающей современностью. «Чуден Днепр при тихой погоде, но гораздо чуднее Московская участковая страхкасса Б-Балтийской железной дороги». Так вводится Гоголь. Не менее «наглядно» отзывается и Салтыков-Щедрин: «Вводить просвещение, но, по возможности, без кровопролития»...

В газете происходила первоначальная и торопливая обработка материала. Драматическая форма была наиболее быстрым и легким способом обработки. Жизнь кричала своими собственными голосами, театрализовывалась почти без посторонней помощи, «ломала коме-

дию!» Когда воспринимаешь сотни страниц фельетонных осколков как единый текст, исполненный открытой театральности и жанрового разнообразия, многое понимаешь в будущем Булгакове — прозаике и драматурге. И прежде всего понимаешь источник глубокой неустранимой печали, без которой не существует ни одна крупная вещь Булгакова. Почва, которая питала эти настроения, предъявлена в «малой прозе» с документальной наглядностью. «Гудок» с потоком информации, которая идет отовсюду, «Гудок» с его верстами и путями, полустанками и разъездами давал острейшее ощущение новой и уходящей старой России. То чувство «дороги», которое было так важно Гоголю и которое определит во многом искусство Булгакова.

В январе 1925 года автор «Белой гвардии» начинает новую жизнь: «театральная рука», подыгрывавшая и сопровождавшая прозаическую мелодию, начинает вести основную тему. В фельетонной работе все чаще и чаще случаются перерывы, иногда по три-четыре месяца. 3 августа 1926 года появится последний гудковский фельетон Булгакова. Он называется «Колесо судьбы». Через два месяца и два дня, 5 октября 1926 года, колесо писательской судьбы Булгакова действительно повернется: он станет автором Художественного театра. Пьяные паровозы и библифетчики, говорящие собаки и прорицательницы, фельдшера-садисты и банщики со станции Ржев II перестанут сниться по ночам. Наступит очередь «театральных снов».

«Странные сближения»

У Л. Толстого есть излюбленный прием эпического повествования, который позволял одновременно вести и развертывать разные линии сюжета, сопоставлять их в неожиданном пересечении. Помните? «В то время как у Ростовых танцевали, с графом Безуховым случился шестой уже удар».

В то время как...

Введем в книгу ее второго героя, Московский Художественный театр, и попробуем сопоставлением двух синхронных биографических вертикалей — театра и его автора — прочертить их путь друг к другу. Постараемся увидеть закономерность «странных сближений», которыми полна и на которых держится история искусства.

Начнем с октября 1917 года, с тех дней, которые от-

крывают счет новой жизни и для земского врача Булгакова и для великого русского театра.

В то время как Булгаков с конца сентября 1917 года по февраль 1918 года служит врачом в Вяземской городской больнице, а в феврале на полтора года попадает в воронку киевских переворотов, в Художественном театре идет сложный процесс перестройки понятий, быта, уклада привычной жизни. 26 октября, «вследствие политических событий», театр вынужден был спектакли прекратить. «О спектаклях и репетициях никому и в голову не приходит, все говорят о том, что и как пережили», — записывает в дневник В. В. Лужский. 3 ноября в Дневнике дежурств членов Товарищества театра появляется запись Вл. И. Немировича-Данченко: «12 ч. дня. Угол Б. Никитской и Скарятинского — самая гуща. Стрельба по Б. Никитской, М. Никитской и Скарятинскому. Обстрел из тяжелых орудий Кудринской площади. Все здоровы и целы». Здесь же запись О. Л. Книппер-Чеховой: «Жива, была 3 ноября».

В эти дни Художественный театр кипит внутренними спорами: одни видят в том, что произошло, только «варварство», разрушение памятников старины и русской культуры, предлагают заявить «решительный протест». Другие предлагают «полнейшее отмежевание всех деятелей искусства от всякого вмешательства в политику». Собрание членов Товарищества, обсуждавшее этот вопрос, склонилось к идее Станиславского: «...непоколебимость Художественного театра в стремлении его давать спектакли для широких кругов демократии, непоколебимость, невзирая ни на какие политические перевороты».

Однако «не взирать» было невозможно.

Проходит первый послереволюционный месяц, открываются двери театров. На сцене МХТ вновь Чехов, Островский, Грибоедов, «Синяя птица» и «Село Степанчиково». Театр играет и верит в то, что надо сохранить непрерывность культурной традиции. Через несколько лет в «Однодневной газете Комитета академических театров» Станиславский напишет: «Театр — не роскошь в народной жизни, но насущная необходимость. Не то, без чего можно и обойтись, но то, что непреложно нужно великому народу... Нельзя на время отложить театральное искусство, повесить замки на его мастерскую, приостановить его бытие. Искусство не может заснуть, чтобы потом по нашему хотению проснуться. Оно может лишь заснуть навсегда, умереть. Раз остановленное — оно

погибнет... Если и воскреснет, то разве через столетия. Гибель же искусства — национальное бедствие»⁷.

Эти слова он мог написать и в 1917 году.

Меняется жизнь Станиславского. В то время как в Киеве бежавшие сидят в кофейнях, морем льется вино — «продукт германского товарообмена», открываются десятки маленьких кабаре и театриков, в которых доживает искусство старой России, в Москве устанавливается строжайший режим военного коммунизма. Изменения в истории видны и через изменения в быту. Меняется уклад дома Станиславского в Каретном ряду. Собственно говоря, дома как такового уже нет: часть комнат сдается внаем, часть — становится репетиционными помещениями для студийцев, на которых у Станиславского вся надежда. Никаких новых работ театр не затевает, отдавая свою сцену студийным спектаклям. Осенью 1918 года тихо и скромно проходит двадцатилетний юбилей. В качестве ценного подарка Станиславскому и Немировичу-Данченко подносят по белому хлебу. В апреле 1919 года Константин Сергеевич сообщает своей старой знакомой Л. Я. Гуревич: «Моя жизнь совершенно изменилась. Я стал пролетарием и еще не нуждаюсь, так как халтуру (это значит — играю на стороне) почти все свободные от театра дни». Слово «халтура», столь неожиданное в лексиконе Станиславского, входит в актерский жаргон и станет для режиссера едва ли не самым омерзительным понятием.

...31 декабря 1917 года земский врач Михаил Булгаков пишет своей сестре: «Недавно в поездке в Москву и Саратов мне пришлось видеть воочию то, что больше я не хотел бы видеть. Я видел, как толпы бьют стекла в поездах. (...) Видел разрушенные и обгоревшие дома в Москве. Видел голодные хвосты у лавок, затравленных и жалких офицеров, видел газетные листки, где пишут, в сущности, об одном: о крови, которая льется и на юге, и на западе, и на востоке... Идет Новый год...»

В тот же предновогодний день, одержимые сходным чувством, в Художественном театре проводят собрание Товарищества. Обсуждается проект реорганизации дела, и Станиславский впервые предлагает идею, которая на протяжении нескольких лет, вплоть до отъезда на зарубежные гастроли в 1922 году, станет его *idée fixe* в отношении будущего МХАТ. Он предлагает все постановки театра осуществлять только в студиях и студийным порядком и все лучшее, что родится там, переносить на сцену метрополии. Таким образом, Художественный театр фактически

перестает существовать в своей прежней основе. Эта ошеломляющая идея питалась острейшим желанием обновления, которое владело тогда Станиславским. Насколько она была неожиданной, свидетельствует оценка В. Ф. Грибунина. В письме к Немировичу-Данченко, который этой идеи тоже не принимал, актер оценил предложение «нашего большевика К. С.» как разрушительное и уничтожающее⁸.

Дело было, конечно, не в большевизме К. С. Просто иначе режиссер не представлял себе развитие созданного им театра, его творческое движение, его место в новой России как собирателя и хранителя русского искусства.

В мае 1918 года Станиславский вновь предлагает театру проект реорганизации дела на новых творческих началах. «Все лучшее, что будет создано каждой из отдельных студий, должно быть принесено после тщательных исправлений на сцену основного МХТ, являющегося гордостью всех трупп. (...) Это не тот МХТ, который мы знаем в теперешнем его виде, и не тот, который был когда-то, а иной, лучший, самый лучший, какой может быть создан при наличных его силах. Это театр— Пантеон русского искусства, перед которым современный МХТ с его «Скрипками», «Лапами» должен казаться банальным и вульгарным».

«Наш большевик К. С.» соглашается даже быть диктатором в деле художественного переворота в театре. Но ни диктатором, ни руководителем «Пантеона» ему быть не пришлось. История шла иным путем, студии, на которые Станиславский возлагал огромные надежды, рвались к самостоятельности, о «Пантеоне» особенно не помышляли. Привыкшие мыслить жизнь своего театра сезонами, Станиславский и Немирович-Данченко никак не могут наладить привычный ритм. В работе нет ни одной пьесы, ни один новый автор не появляется в стенах Художественного театра. Идут старые спектакли и те, что дают студии. В октябре 1919 года МХАТ оказывается расколотым надвое, потому что качаловская группа, уехавшая летом на Украину, оказалась отрезанной от Москвы деникинскими войсками. Осенью 1919 года положение театра становится катастрофическим. Станиславский снова обращается к коллективу и снова пытается убедить всех, что единственный путь спасения — преобразование МХТ в «Театр-«Пантеон»: «Понимает ли театр, что я не в силах отказаться от этой мечты, потому что я твердо знаю, что без этого Художествен-

ному театру суждено рассыпаться в самом ближайшем времени. «Пантеон» же может сохранить до известной степени то, что нами сделано за всю нашу жизнь. Понимает ли театр, что служить тому, что происходит в театре сейчас, нет ни сил, ни смысла, особенно когда знаешь, что осталось жить недолго. Такой театр надо скорее и со славой закрыть. Понимает ли театр, что без идеи и цели я ни физически, ни нравственно работать не в силах...»

В ноябре 1919 года во Владикавказе Булгаков публикует статью «Грядущие перспективы» — первое и во многом пророческое выступление писателя. Брошено «звание лекаря с отличием». Задумываются и выполняются первые пьесы, вынашивается замысел большого романа о «русской усобице»...

В эти месяцы в Камергерском переулке в Москве идет напряженнейшая работа над выпуском «Каина» — первого нового спектакля театра после революции. В апреле грандиозно задуманная Станиславским постановка мистерии Байрона, пройдя всего восемь раз, не находит больше зрителей.

Осенью 1920 года во главе ТЕО Наркомпроса становится Вс. Мейерхольд. Начинается период «бури и натиска», яростных нападков на академические театры, объявленные контрреволюционными. Формируется ядро «левых» критиков, тех самых «неистовых ревнителей», которые на протяжении целого десятилетия будут пытаться уничтожить Художественный театр и его новых авторов.

Ответить на этот, по слову Немировича-Данченко, «бешеный натиск» МХАТ творчески не может. На его сцене по-прежнему нет ни одного спектакля о современности, театр расколот и за четыре года послереволюционной работы имеет только один «козырь» — так называет Немирович-Данченко возобновление весной 1921 года «Ревизора» с М. Чеховым — Хлестаковым.

В том же письме к В. И. Качалову, где говорится о «Ревизоре», Немирович-Данченко ставит перед качаловской группой прямой вопрос о дальнейшем существовании МХТ: «Без слияния с вами театр, Художественный театр, кончится. Может быть, начнется какой-то другой, но наш, Художественный, отправится в Лету. <...> Была тенденция — *потребовать* от вас, чтобы вы приехали. К чему бы это ни повело, но преобладает мнение *предложить* вам возвратиться. Кто хочет! Без вас театр, ве-

роятно, погибнет. С вами он, может быть, вновь засияет. Пусть каждый берет последствия на свою совесть»⁹.

...Примерно в это же время Булгаков совершает решающий выбор своей жизни. Из Владикавказа он отправляется в Москву, «чтобы остаться в ней навсегда».

Немирович-Данченко не скрывает от Качалова всех сложностей и неурядиц нового быта, он сообщает, что прекращена выдача текущего жалованья. Что жилищный кризис достиг крайней остроты, Станиславского выселили из Каретного ряда и с большими хлопотами удалось получить для него дом в Леонтьевском переулке. Что сажень дров стоит около 120 тысяч, а к осени будет стоить 150 тысяч. Что многие актеры вместе с детьми селятся прямо в театре, чтобы как-то отогреться. Что мануфактуры нет и все страшно обносились. «Хорошо ли будет, плохо ли, они (то есть вы) должны делить с нами тяжесть, заботы, страдания, гордость побед». И далее Немирович-Данченко замечательно формулирует то, что компенсирует все бытовые неудобства, холод и голод: «Бывает у нас мучительнейшая тоска по внешне благообразной жизни — все бы бросили, чтобы очутиться в благоустроенных условиях. Бывает трудно поборимая скука, так тускла бывает жизнь. Но бывает такая гордость и такое удовлетворение совести, каких мы прежде не знали... И — вот подите же — жизнь не улучшается, скорее, наоборот, а такое настроение все чаще и шире. И оттого, что в театр входит много молодых, и оттого, что разрядилось что-то в атмосфере, исчезла какая-то мещанская театральная критика, испарилось что-то вздорное, засорявшее художественную атмосферу, мысль непрерывно толкается туда, где все должно быть просто, серьезно и благородно».

«Идет такая колоссальная мировая перестройка идейных начал», и в этой перестройке театр ищет своего места. «Никогда еще за все эти десятилетия жизнь не ставила такой резкой, такой видимой грани между стороной духовной, идейной и материальной. Грань жесткая, дающая себя чувствовать на каждом шагу, непрерывно в течение дня, оттого так мучительны эти вскидывания души, то в самое дорогое и радостное, то в самое досадное, ничтожное и раздражающее и озлобляющее»¹⁰.

...В конце сентября 1921 года Булгаков приезжает в Москву. Между стороной духовной и материальной он, как и Художественный театр, выбрал первую. В то вре-

мя, когда Художественному театру перестали выдавать зарплату, ее не выдали и Булгакову, служащему ЛИТО. Шло «сворачивание учреждений», последнюю зарплату Булгаков получил в виде ящика спичек, подобно герою повести «Дьяволиада»...

Осенью 1921 года страна переживает последствия невиданной засухи: «голод и паника, возбуждаемая им», как напишет Горький Немировичу-Данченко.

Положение Художественного театра становится критическим. Немирович обращается к Горькому с просьбой ходатайствовать перед правительством об оказании помощи театру, с тем чтобы он мог «вырваться из петли». В тот самый день, когда Булгаков приехал навсегда в Москву, Горький отвечает Немировичу-Данченко: «Позорно будет, если этот прекрасный факел российского искусства угаснет, задушенный недомыслием одних и дикой глупостью других».

Осень и зима 1921—1922 годов, начало московской жизни Булгакова, — время великого театра. «Происходило первое и обещающее оформление духовного наследства предреволюционных дней, — писал П. Марков. — Искусство той зимы было противоречиво и болезненно волнующе — подобно всей противоречивой и быстрой жизни, было искусством перелома, итогов и мечтаний».

В ноябре 1921 года открывается Третья студия МХАТ на Арбате, та самая сцена, на которой через пять лет предстанет булгаковская «Зойкина квартира». В Первой студии Художественного театра, на которую основатели возлагали самую большую надежду и даже хотели передать ей все дела театра, в этой студии — разброд и дискуссии. В ноябре 1921 года первостудийцы проводят заседание правления, на котором решается вопрос об объединении с метрополией. Е. Б. Вахтангов выступает с патетической речью, смысл которой сводится к тому, что единственное, что может и должен сделать Станиславский для русского искусства, — это уйти из Художественного театра, как ушел Л. Толстой из Ясной Поляны. Уйти и «на новом месте, на белой дороге» начать строительство совершенно нового коллектива, в основе которого — Первая студия. Собрание длилось всю ночь, сопровождаясь истериками, и ни к чему не пришло. Когда на следующий день один из студийцев рассказал обо всем Станиславскому, «К. С. плакал»¹¹.

Рушилась его мечта о «Пантеоне русского искусства». Выросшие дети-студии рвались к самостоятельной жиз-

ни, меньше всего заботясь о «родителях». Как и всегда, Станиславский и Немирович-Данченко поддерживают в стенах своего учреждения дух дисциплины, чести и достоинства. По-прежнему Станиславский «придирается» и замечает каждую мелочь, любую небрежность, малейшее проявление «халтуры». Даже в октябрьские дни 1917 года, когда в здании МХТ актеры ходили по битой штукатурке и стеклам, Станиславский просил посыпать песком тротуар у театра и класть половики помохнатее, чтобы не так видна была грязь. В 1920 году он перед началом второго акта «Дяди Вани» в гриме и костюме Астрова выходил к зрителям и объяснял им значение тишины для хода спектакля и нежелательность щелканья орехов во время действия. Когда прошли «голые времена» и наступил нэп, с безудержной жадой «изячной жизни», сотнями ресторанов и пивных, основатели театра и в этих условиях пытались сохранить интеллигентный дух сцены, достоинство работника Художественного театра. Накануне нового, 1922 года Немирович-Данченко обращается к труппе с таким суровым предупреждением: «Из разных ресторанов и других общественных «встреч» Нового года будут, конечно, приглашать артистов нашего театра и студий для исполнения «номеров» перед ужинающими совбурами и спекулянтами. И будут очень дорого платить. Еще бы! И лестно: забавлять за ужином будут артисты Московского Художественного академического театра или его Студий. И легко достижимо: что теперь несколько миллионов! Увы, я не поручусь, что для всех ясно, как унижительны, как постыдны такие выступления.

Я не знаю, вправе ли дирекция МХАТ запрещать это. Если кто-нибудь думает, что не вправе, то я готов умолять его на коленях не позорить подобным выступлением имя Художественного театра. И предупреждаю, что того, кто сделает это, я в покое не оставлю»¹².

Так сохранялось имя театра, но что делать с искусством театра — было неясно. Весной 1922 года, когда театральная Москва вступила в полосу плодоносного цветения, в Художественном театре было принято решение о длительных зарубежных гастролях. В мае вернулась в Москву качаловская группа. В июле «Периколой» Оффенбаха, спектаклем, созданным Музыкальной студией, мхатовцы завершили сезон и стали готовиться к отъезду: репетировать «Царя Федора», чеховские пьесы, готовить обновленные составы старых спектаклей.

Осенью 1922 года «первая группа Художественного театра» во главе со Станиславским по решению правительства отправляется в Европу и Америку на гастроли, которые заняли два года. Они отправились, не решив, в сущности, главной проблемы своего существования в Москве в качестве советского театра. Они уехали, оставив на своей сцене студийные спектакли. Они уехали за океан не за успехом и сладкой жизнью, но для того, чтобы выяснить окончательно свою судьбу, то есть возможность сохранить театр в новых исторических обстоятельствах. «Я уезжаю с твердым намерением вернуться в Москву «иль со щитом, иль на щите», — напишет К. С. накануне отъезда. — Или удастся сплотить первую группу, и тогда можно будет пытаться продолжать дело; или это не удастся, и тогда надо его кончать».

Зарубежная поездка, мало изученная историками МХАТ, при большом внешнем успехе театра проблем его будущего существования, конечно, не решала. Более того: именно там, за рубежом, у Станиславского не осталось никаких иллюзий относительно необходимости коренного обновления всего дела на совершенно иных началах. Успех «Царя Федора», «Карамазовых» и даже Чехова, то есть старых работ театра, не вызывает у Станиславского ничего, кроме усталой горечи. Из роскошного номера берлинского отеля, заставленного цветами, он пишет Немировичу-Данченко: «Смешно радоваться и гордиться успехом «Федора» и Чехова. Когда играем прощание с Машей в «Трех сестрах», мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть... Продолжать старое невозможно, а для нового нет людей».

Через полгода, уже из Нью-Йорка, руководитель «первой группы» обращается к Немировичу-Данченко с признанием, которое, даже зная известную склонность К. С. к преувеличению и драматизации положения, следует учесть как важный документ: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спасал трухлявые остатки. Во время путешествия все и всё выяснилось с полной точностью и определенностью. Ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели — нет. А без этого не может существовать идейное дело»¹³.

Идейный театр существует в Москве, у Мейерхольда, у Таирова, в студиях Художественного театра. Оставшийся в столице Немирович-Данченко с острой тревогой всматривается в пеструю театральную жизнь, в которой вскоре придется найти место Художественному театру. «У Мейерхольда имеет успех новая пьеса (русского автора)... В Малом театре также идет пьеса новая, нового русского автора. Пока эти авторы как-то не запоминаются — оттого не именую их».

У Мейерхольда идет пьеса «нового русского автора» Алексея Файко «Озеро Люль». Появляются новые, советские драматурги и прозаики, которых Владимир Иванович совсем не знает и контактов с которыми не имеет. Его собственная репертуарная идея пока только одна: «Старый Кромдей» Жюлья Ромэна.

К весне 1924 года, когда неизвестный Немировичу писатель, из «новых русских авторов», практически закончил «Белую гвардию», руководителя МХАТ охватывает в буквальном смысле слова смятение при мысли о том, «что же будет дальше», в будущем году? Какой будет Художественный театр? «Этот вопрос, это *memento mori*, становится все жгучее, все острее, все страшнее... Что играть? С кем играть? Как играть?»

Немирович-Данченко всматривается в театральную Москву, конечно, не так, как изучает ее фельетонист «Гудка». Он пытается понять причину мейерхольдовского успеха. И если Малый театр напоминает ему «вечернюю прогулку по кладбищу», то и это не утешает; напротив, еще более остро обращает к собственным проблемам, прежде всего репертуарным.

«Какой репертуар?! — хочется закричать через океан».

Он предупреждает гастролеров, что старые представления надо изживать:

«О «Дяде Ване» нечего и говорить».

«Три сестры» смешно начинать, — и по содержанию, и по возрастам исполнителей».

«Вишневый сад» не разрешат. То есть не разрешат оплакивание дворянских усадеб. А в новой плоскости («Здравствуй, новая жизнь!») не поставить пьесу».

«Иванов» до недоуменности несозвучно «бодрящей» эпохе...»

Немирович-Данченко с его «идеологической закваской», проявленной «бодрящей» эпохой, с его способностью «открывать новое время как новую пьесу», понимает, что надо сделать какой-то единственный и безошибочный

шаг на пути спасения театра. И такой шаг он делает в течение весны и лета 1924 года, перед возвращением мхатовских «стариков».

Наделенный диктаторскими полномочиями, он решает одну из главных болевых проблем послереволюционной мхатовской истории — судьбу студий. Одновременно решается и будущее Художественного театра.

Известно, что Станиславский в это время ощущал себя за границей в положении короля Лира, которого предали дочери — студии. Каждой студии он присвоил имя шекспировской героини, и надо сказать, что реальная театральная история стала «вышивать» по канве шекспировского сюжета. Первая студия («Гонерилья»), на которую К. С. возлагал самые большие надежды, летом 1924 года приобретает статус самостоятельного театра под названием МХАТ 2-й и, имея во главе такого лидера, как Михаил Чехов, утверждает свою творческую независимость. Осенью 1924 года первостудийцы играют «Гамлета», нового Гамлета XX века, в кожаном колете, раздираемого противоречиями времени. «Чехов стоит перед зрителем и рассказывает ему о человеке, пережившем наши дни».

Третья студия («Регана») после смерти Вахтангова пытается пристроиться под мейерхольдовским крылом, но в конце концов тоже самоопределяется в новый московский театр, свободный от родительской опеки.

Верность дому и отцу, как и положено по великому сюжету, сохраняет только Вторая студия («Корделия»), самая далекая, самая незаметная, самая невзрачная из мхатовских «дочерей». Станиславский, «король Лир», в письме от 10 июля 1924 года одобряет план Немировича-Данченко по «отсечению» Первой и Третьей студий и только опасается, что из слияния со Второй толку будет мало. «Вторую студию — Корделию — слить. Они милы, и что-то в них есть хорошее, но, но и еще но... Сольются ли конь и трепетная лань... Издали не могу себе представить, что они из себя представляют после своего футуристического разгула».

Под «футуристическим разгулом» К. С., очевидно, имел в виду шиллеровских «Разбойников», поставленных Б. Вершиловым в мейерхольдовском духе, то есть в духе времени, которым студийцы были пропитаны так же, как и «Регана», и «Гонерилья». Чтобы не излагать этот известный сюжет до конца, напомним, что осенью 1924 года в труппу Художественного театра вошли Н. Хмелев, И. Судаков, В. Соколова, М. Яншин, М. Прудкин, В. Ста-

ницын, А. Зуева, А. Тарасова, О. Андровская, В. Вербицкий. Весь «актерский материал» будущего булгаковского спектакля уже был. Оставался еще один шаг...

...В то время как разворачивались и сознавали свои возможности наличные театральные силы Москвы, Булгаков искал еще средства «выжить». В феврале, когда вахтанговцы показывают генеральную «Турандот», писатель помечает в дневнике: «Идет самый черный период моей жизни. Мы с женой голодаем... Обегал всю Москву — нет места. Валенки рассыпались».

1 февраля 1922 года в Киеве от сыпного тифа умерла мать Булгакова. В январе и марте этого же года писатель получает известия о пропавших в гражданскую войну братьях. Сильнейшие биографические толчки окончательно «завязывают» книгу «о великих боях в Киеве», об «осиротевшей семье» и потерянном Доме.

22 октября 1922 года, через несколько дней после того, как мхатовцы закончили выступления в Германии, в литературном приложении к газете «Накануне» появился булгаковский рассказ «Красная корона». Рассказ идет от первого лица, от имени душевнобольного человека, который берет на себя ответственность за все зло истории: за брата, посланного на смерть в белую гвардию, за повешенного рабочего в Бердянске, с щекой, вымазанной сажей. Тяжесть вины давит героя, он сходит с ума, и каждый день в сумерки, «в самый страшный и значительный час суток», ему является младший брат с «красной короной» на голове и говорит одно и то же: «Я не могу оставить эскадрон».

Фраза идет рефреном и превращается затем в символ фатально-неудержимого хода истории. Как контраст окружающему безумству возникает в исколотой памяти больного мир Дома, культуры, уюта, воплощенный в известных нам образах: «...пианино раскрыто, и партитура «Фауста» на нем... Он играл на пианино, все брызгал золотой сноп, и голос был жив и смеялся».

В рассказе, по существу, дан весь эмоциональный и смысловой план не только романа «Белая гвардия», но и двух будущих пьес — «Дни Турбиных» и «Бег».

В 1927 году молодой филолог Л. Гинзбург записывает в дневнике впечатление от А. Ахматовой, которая «явно берет на себя ответственность за эпоху, за память умерших и славу живущих». Тут же отмечено, что такого рода претензии могут вызвать раздражение, но это уже «дело вкуса»¹⁴.

Надо полагать, что вне подобного ощущения, без такой внутренней установки вообще невозможно явление крупного писателя. Роман Булгакова, по его собственному позднему свидетельству, порожден «великими усилиями» встать бесстрастно над красными и белыми и показать историю «интеллигентско-дворянской семьи, брошенной волей непреклонной исторической судьбы в лагерь белой гвардии, в традициях «Войны и мира». Замысел был воспринят и оценен внимательными современниками. М. Волошин, прочитав две части романа в журнале «Россия», недаром вспомнит о дебютах Толстого и Достоевского. Речь шла не о формальном влиянии, но именно о масштабе поставленных писателем задач.

Такого же рода задачи видели и в сатирической прозе автора «Дьяволиады». «Булгаков пытается стать сатириком нашей эпохи», — с чувством изумления обнаруживал критик журнала «Книгоноша» в 1925 году.

Роман Булгакова создается не в безвоздушном литературном пространстве. «Ответственность за эпоху, за память умерших и славу живущих» берут на себя многие писатели, рожденные революцией или открывшие в ней источник небывалой творческой энергии. Рядом с книгой Булгакова появляются первые вещи Вс. Иванова, Л. Леонова, А. Платонова, А. Фадеева, К. Федина, М. Зощенко, Ю. Олеши, В. Катаева. Выходят «Голый год» Б. Пильняка, «Сестры» А. Толстого, «Конармия» И. Бабеля. Книгу за книгой выпускает И. Эренбург. Повесть Булгакова «Дьяволиада» и «Железный поток» А. Серафимовича выходят под обложкой одного альманаха. В разгар работы над «Белой гвардией» В. Шкловский выпускает «Сентиментальное путешествие. Воспоминания, 1918—1923».

Мемуары В. Шкловского изучены Булгаковым, судя по всему, внимательно и с пристрастием. Образ их автора введен в художественную ткань романа. В «Сентиментальном путешествии» рассказано о киевских событиях, о том, как погибал город, как «засахаривали» машины, которые должны были город отстаивать. В. Шкловский сложно строит литературную личность автора мемуаров, пытаясь исторически обосновать собственную биографию. Образ автора — образ человека, который может все принять: «Я внашиваюсь в любую обувь». В гражданской войне расплывается биография интеллигента, которую нельзя собрать в исповедь. «Интеллигент, человек с судьбой Душечки. Я то бежал по вспаханному полю в атаку, за Россию, то боролся с с-р, против большевиков, то, под-

чиняясь какой-то вне меня, всегда вне меня лежащей воле, дрался с Врангелем на Днестре или арестовывал добровольцев в Киеве»¹⁵.

В начале 1922 года О. Мандельштам в статье «Конец романа» даст теоретическое объяснение трудностей жанра: «Композиционная мера романа — человеческая биография, а ныне люди выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз».

Спустя восемь лет, в совершенно иной исторической ситуации, младший товарищ Булгакова по «Гудку» Ю. Олеша запишет в «Чукоккале» сходную мысль: «Теперь главное: ...беллетристика обречена на гибель. Стыдно сочинять. Мы, тридцатилетние интеллигенты, должны писать только о себе. Нужно писать исповеди, а не романы».

Булгакову было тридцать лет, когда он начал писать роман, в котором собственная биография как форма «личной жизни в истории» стала средством понимания и развертывания важнейших надличных коллизий времени. Булгаков не умел быть «Душечкой», не хотел «внашиваться в любую обувь». Книга построена на желании собрать и осмыслить «распыленную» биографию человека и вернуть ее не только как композиционную меру романа, но и как меру самой жизни. «А роман я допишу, и, смею уверить, это будет такой роман, что от него небу станет жарко».

Небу жарко не стало. Роман никакого существенного влияния на современную ему литературу и общественное сознание оказать не смог. Журнал, в котором печаталась книга Булгакова, потерпел крах, так что недопечатанную третью часть автору пришлось дать мхатовским актерам в машинописи.

«Роман свой считаю неудавшимся, хотя к замыслу относился очень серьезно», — запишет со слов Булгакова П. С. Попов через несколько лет. Проблема была не только в том, что недопечатали. В самом замысле книги таилось неустранимое противоречие, питавшееся реальной исторической ситуацией. Это противоречие Булгаков выносил к читателю в редких по простодушию и напряженнейшей лирике авторских отступлениях, напоминающих «лирические отступления» любимейшей книги Гоголя.

«Заплатит ли кто-нибудь за кровь?»

Нет. Никто.

Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит

зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет.

Никто».

Развязывая концы и начала, автор «Белой гвардии» предлагал человечеству в финале романа обратить свой взгляд на звезды и с этой, более высокой точки зрения понять бессмысленность вражды и ненависти. «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

Книга заканчивалась вопросом, который никто не услышал и даже не смог прочитать.

19 января 1925 года автор «Белой гвардии» начинает без всякого театрального заказа, по собственному почину набрасывать пьесу по материалу еще не допечатанного романа. Проблемы, воплощенные в прозе, должны были заново воплотиться в объективной, отделенной от автора форме драмы.

3 апреля 1925 года Булгаков получает записку от режиссера МХАТ Бориса Ильича Вершилова. На бланке Второй студии карандашом изложена интригующая просьба прийти в театр и поговорить о «ряде дел», могущих быть «любопытными» театру и автору¹⁶. О каком деле шла речь в здании на Тверской улице, 22, ныне не существующем, догадаться не трудно. Булгакову было предложено инсценировать роман «Белая гвардия». Уговаривать его не пришлось: пьеса уже существовала в первоначальных набросках...

...Летом 1925 года Московский Художественный театр, помолодевший за счет Второй и ряда выпускников драматической школы Третьей студии, отправился на гастроли по городам Союза. В Тифлисе, Баку, Ростове-на-Дону, Одессе, Харькове, Киеве отцы и дети, деды и внуки должны были в совместной работе почувствовать друг друга, найти общий язык и подготовиться к первому новому сезону нового Художественного театра. 30 июня, завершая эти гастроли, К. С. вполне в терминологии времени надпишет групповую фотографию участников поездки: «Актеры всех театров и студий МХАТ — соединяйтесь».

Пока мхатовцы «соединялись» в гастрольной поездке, «мозговой центр» в Москве работал в полную силу. Новопеченный завлит, блестящий театральный критик и исто-

рик театра Павел Марков, перебирает всевозможные варианты нового репертуара. Его торопят. Илья Судаков из Свердловска, где играет свои спектакли бывшая Вторая студия, напоминает, что к началу сезона молодежь должна иметь «минимум две пьесы»¹⁷. П. Марков, решая задачу со множеством неизвестных, делает важнейший выбор. Он ставит на «Белую гвардию». В конце мая завлит обращается к Булгакову с письмом, в котором торопит его с обещанной пьесой. Драматург отвечает открыткой из Коктебеля, с волошинской дачи: «Пьесу «Белая гвардия» пишу. Она будет готова к началу августа»¹⁸.

К сбору труппы, который состоялся 15 августа 1925 года, безупречно точный в своих обязательствах автор представил пьесу под названием «Белая гвардия». Она насчитывала пять действий, разбитых на шестнадцать картин. Две биографические вертикали — великого театра и его нового автора — в этот момент пересеклись.

Глава 2

„Волшебная камера“

Пролог

Автор театра

Поиски героя

Премьера

Пролог

Для писателя роман с театром начинается все-таки не с вешалки, а с контрамарки. Во всяком случае, Булгаков, создавая альбом по истории постановки «Дней Турбиных», на видное место поместит записочку, адресованную администратору Малой сцены Гедике с просьбой предоставить два места автору «Белой гвардии». Иван Иванович Гедике, бывший актер Незлобинского театра (через шесть лет он сыграет лакея Федора в «Турбиных»), открыл для Булгакова «двери райские», как сказал бы автор «Фауста». Именно в этом плане, как причащение к волшебству и тайне, отзовутся потом в прозе Булгакова первые мхатовские впечатления, полученные на студийных спектаклях «Дама-невидимка» Кальдерона и «Елизавета Петровна» Д. Смолина. И образ «золотого коня», и «Фаворит» в «Записках покойника» — воспоминание об этих слабеньких спектаклях, стократ усиленное и преображенное памятью и любовью.

26 мая 1925 года, едва познакомившись, Вершилов пишет Булгакову о будущей пьесе как о решенном деле: «Как обстоят наши дела с пьесой, с «Белой гвардией»? Я до сих пор нахожусь под обаянием Вашего романа. Жажду работать Ваши вещи. По моим расчетам, первый акт «нашей» пьесы уже закончен»¹.

Деликатнейший режиссер позвал Булгакова в театр, но не ему было суждено «работать» булгаковские вещи. В конце августа в документальную историю романа с театром входит едва ли не основной ее персонаж — Илья Яковлевич Судаков. Впрочем, слово «входит» в данном случае не годится: Судаков в работу ворвался, мгновенно оценил ситуацию и взял дело в свои энергичные руки. В конце августа и начале сентября он посылает Булгакову несколько коротких записок, в которых призывает писателя в Леонтьевский переулок, к Станиславскому, для читки пьесы. В первой записке Судаков еще путает отчество писателя, во второй изъясняется с автором в том стиле, который Булгаков всегда воспринимал болезненно. В альбоме, где сохранились послания Судакова, красным карандашом подчеркнуты слова, приглашающие писателя для прочтения своего произведения: «Завтра, в воскресенье, в 3 часа дня, *Вы должны* читать пьесу К. С. Станиславскому у него на квартире. Леонтьевский пер., д. № 6»² (после слов «Вы должны» Булгаков поставил красным карандашом восклицательный знак).

Состоялась ли эта читка — неизвестно. Документов, подтверждающих этот факт, нет в нашем распоряжении. Есть эпизод читки пьесы «Черный снег» в «Театральном романе», тот самый, где тетушка Настасья Ивановна пугается самой возможности написания пьесы вообще, а современной в особенности («мы против властей не бунтуем»). Эта легендарная читка, которую разрезала пополам Людмила Сильвестровна Пряхина и окончательно испортил жирный полосатый кот-неврастеник, была, конечно, блистательной импровизацией, питавшейся репетиционной атмосферой «Мольера» в гораздо большей степени, чем воспоминаниями о начальной поре работы над «Белой гвардией». Совпадает же с реальной ситуацией сентября 1925 года то обстоятельство, что Станиславский действительно был далек в те дни от затеи студийцев и П. Маркова. Последний спустя много лет напишет о том, что великий режиссер относился «несколько недоверчиво к самой пьесе», а в беседе с автором этой книги передаст и гораздо более резкое высказывание Станиславского, совершенно не совпадающее с тем впечатлением, которое можно вынести из «Театрального романа»: «Зачем мы будем ставить эту советскую агитку?» — спросит он завлита.

Театр в это время занят крупнейшей со дня его основания внутренней перестройкой. В сентябре, в начале нового сезона, Управление МХАТ приняло своеобразный

«парламентский» характер: Высший Совет (в него входили Станиславский, Леонидов, Качалов, Москвин, Лужский) — «верхняя палата» и «нижняя палата» в виде репертуарно-художественной коллегии под председательством П. Маркова. В состав молодого художественного руководства вошли на первых порах И. Судаков, Б. Вершилов, Н. Горчаков, Ю. Завадский, Е. Калужский, М. Прудкин, Н. Баталов. Коллегии, состав которой впоследствии менялся, даны были достаточно широкие полномочия в определении репертуарной и художественной линии театра, который нуждался в объединении всех своих сил на новой основе. В первом же сообщении о создании коллегии сказано, что «означенная коллегия приступила к проработке «Белой гвардии» Булгакова, которая должна явиться следующей после «Пугачевщины» фундаментальной современной пьесой театра».

5 октября после заседания коллегии И. Судаков сообщает М. Булгакову по пунктам: «Установлена режиссура по «Белой гвардии», это Б. И. Вершилов и я. 2) Сделано нами распределение ролей и завтра будет утверждено. 3) А. В. Луначарский по прочтении трех актов пьесы говорил В. В. Лужскому, что находит пьесу превосходной и не видит никаких препятствий к ее постановке. Прошу Вас завтра в 3¹/₂ часа дня повидаться со мной и Б. И. Вершиловым в театре. Мне хотелось бы перечитать роман «Белая гвардия». Не окажете ли любезность принести с собой экземпляр, если он у Вас имеется. Репетиции по «Белой гвардии» начнутся немедленно, как будут перепечатаны роли. Срок постановки март месяц на сцене МХАТ»³.

Все в этом письме оказалось преувеличенным. Вопрос об основной сцене был еще совершенно не решен, срок постановки не установлен Высшим Советом, а Луначарский не только не находил пьесу превосходной, но и считал своим долгом написать В. В. Лужскому официальное письмо, которое завязывает еще один достаточно сложный и характерный «узел» романа с театром. Вот это письмо от 12 октября, написанное после того, как нарком дочитал и перечитал первый вариант инсценировки.

«Я внимательно перечитал пьесу «Белая гвардия». Не нахожу в ней ничего недопустимого с точки зрения политической, но не могу не высказать Вам моего личного мнения. Я считаю Булгакова очень талантливым человеком, но эта его пьеса исключительно бездарна, за исключением более или менее живой сцены увоза гетмана. Все остальное либо военная суета, либо необыкновенно заурадные,

туповатые, тусклые картины никому не нужной обывательщины. В конце концов, нет ни одного типа, ни одного занятого положения, а конец прямо возмущает не только своей неопределенностью, но и полной неэффектностью. Если некоторые театры говорят, что не могут ставить тех или иных революционных пьес по их драматургическому несовершенству, то я с уверенностью говорю, что ни один средний театр не принял бы этой пьесы именно ввиду ее тусклости, происходящей, вероятно, от полной драматической немоги или крайней неопытности автора»⁴.

Не стану сейчас входить в обсуждение тех критериев, которыми оперировал Луначарский в оценке достоинств пьесы. Этот сюжет еще будет интересно развиваться, а у нас будет возможность рассмотреть его обстоятельно. Сейчас — о другом.

Каждому понятно, что отзыв Луначарского, в сочетании с общим холодком в отношении пьесы Станиславского и «стариков», мало заинтересованных в «молодежном спектакле», делали положение Булгакова критическим.

События не заставили себя ждать. Ровно через день после письма Луначарского и через восемь дней после жизнерадостного письма Судакова, то есть 14 октября, состоялось очередное заседание репертуарно-художественной коллегии. Вторым пунктом протокола значилось: «Слушали: О постановке пьесы «Белая гвардия».

Постановили: Признать, что для постановки на Большой сцене пьеса должна быть коренным образом переделана. На Малой сцене пьеса может идти после сравнительно небольших переделок. Установить, что в случае постановки пьесы на Малой сцене она должна идти обязательно в текущем сезоне; постановка же на Большой сцене может быть отложена и до будущего сезона. Переговорить об изложенных постановлениях с Булгаковым».

Вот это и есть театр. В процессе рождения спектакля участвуют столько людей, сплетается столько интересов и мотивов, что драматург должен чувствовать себя все время в состоянии круговой обороны.

Булгаков на совещании присутствовал, тут же со всеми «переговорил» и на следующий день ответил В. В. Лужскому письмом, в котором бросил свою чуть затеплившуюся драматургическую судьбу на кон. В этом письме характер взаимоотношений Булгакова с театром в переломные моменты писательской жизни просматривается совершенно отчетливо.

«Глубокоуважаемый Василий Васильевич.

Вчерашнее совещание, на котором я имел честь быть, показало мне, что дело с моей пьесой обстоит сложно. Возник вопрос о постановке на Малой сцене, о будущем сезоне и, наконец, о коренной ломке пьесы, граничащей, в сущности, с созданием новой пьесы.

Охотно соглашаясь на некоторые исправления в процессе работы над пьесой совместно с режиссурой, я в то же время не чувствую себя в силах писать пьесу наново.

Глубокая и резкая критика пьесы на вчерашнем совещании заставила меня значительно разочароваться в моей пьесе (я приветствую критику), но не убедила меня в том, что пьеса должна идти на Малой сцене.

И, наконец, вопрос о сезоне может иметь для меня только одно решение: сезон этот, а не будущий.

Поэтому я прошу Вас, глубокоуважаемый Василий Васильевич, в срочном порядке поставить на обсуждение в дирекции и дать мне категорический ответ на вопрос:

Согласен ли 1-ый Художественный театр в договор по поводу пьесы включить следующие безоговорочные пункты:

1. Постановка только на Большой сцене.
2. В этом сезоне (март 1926).

В случае если эти условия неприемлемы для Театра, я позволю себе попросить разрешение считать отрицательный ответ за знак, что пьеса «Белая гвардия» свободна⁵.

Письмо, прямо скажем, незаурядное. Начинаящий драматург ставит ультиматум прославленному театру. Прославленный театр имеет рецензию наркома, о которой уже было сказано. Станиславский, который мог бы спасти дело, в лучшем случае к нему равнодушен: на протоколах коллегии, где решается судьба пьесы, он делает замечания по самым разным пунктам, кроме одного — булгаковской пьесы. В одном случае Константин Сергеевич возмущен тем, что хотят ввести дублера на роль Татарина в спектакле «На дне», в другом — просит членов коллегии сообщить о результатах их дежурства на спектаклях, в третьем — настойчиво призывает молодых энтузиастов подумать о «Хижине дяди Тома», которая Станиславского в это время чрезвычайно интересует.

Впечатление такое, что вопрос о «Белой гвардии» предрешен и даже нет затруднений с формой отказа. Автор сам предложил ее.

Это впечатление обманчиво. Среди противоречивых интересов и внутритеатральных течений есть определяю-

щая сила: стремление мхатовской молодежи сказать свое слово о современности.

16 октября созывается экстренное заседание коллегии. Лужский сообщает о булгаковском ультиматуме, и «нижняя палата» фактически принимает все условия драматурга, решает немедленно приступить к работе над пьесой, не гарантирует только выпуск ее в «текущем сезоне».

21 октября утверждается распределение ролей. В этом распределении Судаков предполагался на роль Алексея Турбина, Ливанов — на роль Николки, Кедров — на роль Малышева. Угадали только с Прудкиным, Добронравовым и Соколовой, сразу попавшими на свои роли.

Казалось бы, дело идет к развязке. 31 октября Булгаков читает пьесу на труппе. Документальных следов читки не осталось никаких, если не считать преобразенную бесконечной шутливостью и понимаем театральную механику сцену чтения «Черного снега» Совету Старейшин в «Записках покойника». Канва историческая и художественная совпадают в одном пункте: в том, что пьеса «старикам» чрезвычайно понравилась, но в ней не было для них ролей, и потому на три месяца Булгаков отодвигается на периферию мхатовских интересов. «Белая гвардия» отдается на откуп молодежи в качестве «пробной постановки» (термин В. Лужского).

М. Прудкин вспоминает о читке «Белой гвардии»: «Булгаков страшно нервничал, непрерывно курил. После чтения мы с Колей Хмелевым подошли к нему и сказали, что мечтаем играть в его пьесе, на что Булгаков нервно ответил: «Сие от меня не зависит».

«Сие» зависело от многих причин. Станиславский обязан был думать не только о молодежи, но и о «стариках», которые прожили с ним жизнь в театре. Немирович-Данченко как раз в это время отбыл с Музыкальной студией на гастроли в Европу и Америку. Сезон начинался в какой-то смутной тревоге, в предощущении какого-то перелома, которого ждали с разных сторон, но только не со стороны «Белой гвардии».

Вокруг МХАТ развевалась в полную и ослепительную силу театральная жизнь Москвы. Осень 1925-го, начало 1926 года — время «театрального термидора», как скажет лидер «левой» критики В. Блюм, пораженный известием о том, что Станиславский восхищен мейерхольдовским «Мандатом», а Мейерхольд приветствует «Горячее сердце» в МХАТ.

Премьера пьесы Островского прошла 22 января 1926 года. Это был первый после многих лет молчания настоящий успех. «Левая» критика, впрочем, толкует его по-своему. М. Загорскому кажется, что этот спектакль «отбрасывает театр на целые десятилетия». Один из будущей когорты «неистовых ревнителей» завершает разгром предупреждением: «Будем ждать «Белую гвардию», которая должна окончательно решить вопрос о судьбе этого театра в эпоху нашей революции»⁶.

Между тем пьеса, на которую возлагали такие задачи, находилась в процессе коренной перестройки, которая шла вне поля зрения Высшего Совета. Характерно замечание Лужского на протоколе заседания репертуарно-художественной коллегии 13 декабря, когда коллегия в очередной раз решила «приступить к репетициям «Белой гвардии»: «...м. б., Высший Совет читал пьесу в новой редакции, я, к сожалению, не получил ее. Мне бы хотелось о распределении работ и ролей по «Белой гвардии» иметь разговор с Высшим Советом».

К. С. на этот пункт не обратил внимания.

Успех «Горячего сердца» окрылил театр. Сразу после премьеры собирается объединенное заседание Высшего Совета и репертуарно-художественной коллегии и принимается решение о немедленном начале работы над «Белой гвардией». Что было предпринято Марковым и Судаковым для того, чтобы решение состоялось, неизвестно. Приходится поверить герою «Театрального романа», который считал, что «это сделали Панин со Стрижем. Но как они это сделали — неизвестно, ибо это выше человеческих сил. Короче: это чудо».

Причастный к «чуду» Судаков 26 января сообщает Булгакову не без оттенка затаенного ликования, которое прорывается в подчеркнутых им фразах:

«Дорогой Михаил Афанасьевич!

В связи с сегодняшним постановлением соединенного заседания обоих органов Театра о немедленном начале репетиций над «Белой гвардией» прошу Вас завтра в 12 ч. прибыть в Театр. (...) Послезавтра начало репетиций *бурным темпом*»⁷.

На этот раз в письме Судакова и в его курсивах нет ни единого преувеличения. Сущая правда, к которой следует только добавить, что в тот же день было сделано новое распределение ролей, которое в основном сохранилось до премьеры. Не будет только Качалова — он предполагался на роль гетмана — и Вишневого — его наме-

тили на роль немца, но, придя на одну репетицию, «старик» понял, что этот спектакль не для него.

Спектакль был отдан молодежи. Это был их шанс, их судьба, их звездный час. Именно в таком стиле они вспоминали репетиционную работу, которую Судаков повел «бурным темпом».

«Мы были куражированы самой возможностью, которую нам дали «старики». Репетировали непрерывно, без отдыха, в особой, не повторившейся больше никогда атмосфере дружбы, взаимности, любви, помощи друг другу» — это из беседы с М. Прудкиным через пятьдесят семь лет после событий зимы и весны 1926 года.

29 января Булгаков читает новый вариант пьесы новому составу исполнителей. Из огромной инсценировки романа была «выжата» драма, имеющая самостоятельное художественное значение. Создание этой драмы — важнейший этап созревания «автора театра» и важнейший этап в подготовке спектакля, действительно решавшего вопрос о судьбе МХАТ после революции.

Автор театра

Превращение прозы в драму описано в «Театральном романе» таким образом, что его сегодня не обходит ни один ученый, занимающийся проблемой художественного пространства. Напомню читателю описание «волшебной камеры», в которую стал играть автор романа для своего удовольствия: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная — как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно — горит свет, движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра. <...>

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звук рояля. <...> Я слышу, как сквозь вьюгу прорывается и тоскливая, и злобная гармоника... и вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист.

Вон бежит, задыхаясь, человек. Сквозь табачный дым слежу я за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка... выстрел... он, охнув, падает навзничь».

Дальше надо было только научиться записывать то, что показывала «волшебная камера». Техника описания дана на простейшем уровне: «Что видишь, то и пиши, а че-

го не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста». Вдруг «Фауст» смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу — напевает. Пишу — напевает».

С безусловным доверием к автобиографической природе сказанного нужно воспринять те мучения, какие Максудов испытывает, пытаясь вместить книгу в пьесу. С часами в руках подсчитывая минуты, новоиспеченный автор выясняет, что чтение пьесы занимает три часа чистого времени. Но в театре время ведь «не чистое». Драматург с ужасом догадывается, что в театре бывают антракты, а во время спектакля — паузы. «Так, например, стоит актриса и, плача поправляет в вазе букет. Говорить она ничего не говорит, а время-то уходит. Стало быть, бормотать текст у себя дома — одно, а произносить его со сцены — совершенно иное дело».

Дальше — технология перестройки романа в пьесу, во многом совпадающая с тем, что происходило в действительности. Сначала Максудов выбросил одну картину, но это положения не спасло. «Надо было еще что-то выкидывать, выбрасывать из пьесы, а что — неизвестно. Все мне казалось важным, и, кроме того, стоило наметить что-нибудь к изгнанию, как все с трудом построенное здание начинало сыпаться, и мне снилось, что падают карнизы и обваливаются балконы, и были эти сны вещие.

Тогда я изгнал одно действующее лицо вон, отчего одна картина как-то скособочилась, потом совсем выпала, и стало одиннадцать картин».

Общая схема того, что происходило в реальной театральной истории, совпадает с преображенной фантазией романиста. Огромная же разница заключалась в том, что, перестраивая пьесу, меньше всего думали, как вместиться в границы сценического времени или, как скажет Булгаков на диспуте после премьеры, чтобы зритель успел на последний трамвай.

Дело шло о том, с чем выходить к этому самому зрителю. Как вместиться «Белой гвардии» в границы исторического времени — вот что определяло непрерывную правку пьесы, имевшей, по свидетельству П. Маркова, не менее семи редакций.

Эти редакции, от которых сохранилось три, их последовательность и направленность, натиск Судакова, роль

Станиславского, выпускавшего спектакль, превращение «молодежного спектакля» в переломный для судьбы театра и автора — вся эта история до сих пор рассматривалась в общем виде и вне тех подробностей, в которых, как это часто бывает в театре, выражается суть дела.

Прежде всего, недооценена и не осмыслена первая, «нетheaterальная» редакция, которую Булгаков сочинил летом 1925 года. В этой пьесе, насчитывающей шестнадцать картин, были заложены важнейшие вещи. Будущий театр Булгакова просматривается в ней насквозь, примерно так, как просматривается весь Чехов в его первой огромной и столь же «нетheaterальной» пьесе, которую сейчас играют под названием «Платонов». В первой редакции «Белой гвардии» пробивается поэтика Булгакова, тот авторский «пушок», о котором любил говорить Немирович-Данченко.

Решительно перестраивая пьесу, освобождаясь от всего лишнего, подчиняя небрежное беззаконие строгому правилу и канону, автор и театр порой освобождали ее и от этого самого «пушка» неповторимой индивидуальности.

Имея перед собой заверченный путь Булгакова, мы без труда видим, какие нити тянутся от первой редакции «Белой гвардии» к поздним произведениям писателя. Первая редакция оказывается как бы черновиком Булгакова-драматурга, его слитным первообразом, к которому обращаются многие режиссеры сегодня в настойчивых попытках расплавить пьесу «Дни Турбиных» до ее изначального состояния. Дело это пока никому не удастся и вряд ли удастся, потому что под одной крышей существуют не разные редакции, а вполне самостоятельные произведения, несхожие в решающем пункте.

Решающий пункт заключается в том, что Булгаков пытался сохранить в первой редакции главного героя книги «Белая гвардия» — доктора Алексея Турбина. Сохранив героя, писатель сохранял в пьесе лирическое начало. Через доктора Турбина, через его способ понимания событий изживались иллюзии турбинского дома, образ которого сохранял свое ключевое значение во всех редакциях пьесы.

Идея «изгнания одного действующего лица вон» принадлежала Судакову. Изгнание Алексея Турбина имело решающие последствия: вместе с героем ушел лирический способ толкования истории, ушла расплывчатая, бесхарактерная и очень важная для пьесы неопределенность,

вокруг которой наслаивалась атмосфера драмы. Какие-то слова и даже монологи достанутся по наследству полковнику Алексею Турбину, но это будет уже другой человек, другая кровь и другая пьеса.

Алексей Турбин — врач был своего рода «пуповиной», которая связывала исценировку с романом. Эту «пуповину» Булгаков и обрезал, пробиваясь вместе с театром к новой художественной идее, которая была бы адекватна именно пьесе.

В первой редакции тайны такого рода соответствий Булгаков еще не обнаружил. Напротив, по всей пьесе видно, как он пытается объективировать и сохранить основные мотивы романа. Так в начале пьесы возникает в сгущенном виде романная тема «великих книг», с опытом и пророчествами которых сопоставляется историческая реальность. Вот характернейший диалог Турбина и Мышлаевского на этот счет:

«Алексей. Зачем, объясни, пожалуйста, трактир понадобилось охранять?»

Мышлаевский. Ты Достоевского читал когда-нибудь?

Алексей. И сейчас. Только что. Вон «Бесы» лежат. И очень люблю.

Николка. Выдающийся писатель земли русской.

Мышлаевский. Вот-вот. Я бы с удовольствием повесил этого выдающегося писателя земли.

Алексей. За что так строго, смею спросить?

Мышлаевский. За это за самое. За народ-богоносец, за сеятеля, хранителя, землепашца и... впрочем, это Апухтин сказал.

Алексей. Это Некрасов сказал, побойся бога.

Мышлаевский (зевая). Ну, и Некрасова повесил» и т. д.

Картины «У Турбиных» прерывались в первой редакции эпизодами в нижнем этаже — у Ванды и Василисы. Это романное сопоставление Булгаков тоже очень долго сохранял. Но, отделяя своих героев от обывательского мира, он внутри турбинских сцен также искал драматургические приемы, которые заменяли авторский снижающий иронический комментарий. В третьей картине, развивающей основную тему обманутой историей людей, Алексей ораторствует и поминает мужичков, которые «не заразились бы московской болезнью». И тут же в шуме пьяного отчаянного застолья выплывает мотив Достоевского, русской культуры, которая пророчила, угадывала, прорицала, и вот — не подготовила своих сынов. Именно

за этот «обман» Мышлаевский готов приговорить автора «Бесов» к высшей мере наказания.

Алексей. Капитан, ты ничего не понимаешь, ты знаешь, кто такой был Достоевский?

Мышлаевский. Подозрительная личность. <...>

Алексей. Он был пророк! Ты знаешь, он предвидел все, что получится. Смотри, вон книга лежит — «Бесы». Я читал ее как раз перед вашим приходом. Ах, если бы это мы все раньше могли предвидеть!»

После этого, в пьяном кураже, как и в окончательной редакции, капитан начинает стрелять в воображаемых комиссаров, потом все поют гимн «Боже, царя храни», и действие вновь перебивается сценой у Василисы, разрезающей настроение акта.

Поразительна музыкальная цепкость, с которой Булгаков в очередной турбинской сцене, завершающей огромное первое действие, вновь дает «соло» теме «Бесов», в претворенном виде намечающей самую горькую и мучительную тему книги и пьесы — тему народа, который «не с нами», а «против нас». При этом Булгаков в коротком диалоге как бы прессует в одно целое весь набор житейских клише и штампов интеллигентского обывательского сознания, которое пытается разгадать происходящее «по написанному в книгах»:

«Мышлаевский. Пороть их надо, негодяев, Алеша. (Это по поводу «богоносцев». — А. С.)

Алексей. Вот Достоевский это и видел и сказал: Россия страна деревянная, нищая, а честь русскому человеку только лишнее бремя!

Шервинский. На Руси возможно только одно. Вот правильно сказано: вера православная, а власть самодержавная.

Николка. Правильно! Я, господа, неделю тому назад был в театре на «Павле I», и когда артист произнес эти слова, я не выдержал и крикнул: правильно! <...> Что же вы думаете? Кругом стали аплодировать, и только какой-то мерзавец в ярусе крикнул: идиот. <...>

Студзинский. Это все евреи наделали...»

Булгаков к финалу первого акта предельно сгущает атмосферу тупиковой идейной ситуации, жалкой бравады и растерянности людей, которые теряют историческую почву. Он завершает действие поцелуем Елены и Шервинского, на поцелуй появляется Николка, обалдевший от неуместного зрелища. Лариосика еще нет и в помине. Булгаков строго идет по сюжетной канве романа, дер-

жится за него крепко, но пытается найти какие-то драматические ходы для выявления в пьесе мощного лирического начала прозы.

С этой целью в первой редакции пьесы он развивает поэтику снов, играющих и в романе и во всем творчестве Булгакова важнейшую роль.

Первая редакция и здесь предвосхищает мир будущего драматурга. Может быть, нигде это не обнаруживается с такой предельной ясностью, как в первой картине второго акта, которой и следа не останется в тексте каноническом.

Упомянутый в романе сон Алексея Турбина Булгаков развертывает в большой эпизод, имеющий для пьесы первостепенное значение. К Алексею, заснувшему над книгой Достоевского, является Кошмар: «лицо сморщено, лыс, в визитке семидесятих годов, в клетчатых рейтузах, в сапогах с желтыми отворотами». Диалог Турбина с Кошмаром пародийно проигрывает известную беседу Ивана Карамазова с чертом (в этом, вероятно, был еще скрытый намек: эпизод должен был восприниматься на фоне знаменитой сцены «кошмара» из спектакля «Братья Карамазовы», в которой В. Качалов играл и за Ивана, и за черта).

Кошмар в булгаковской пьесе ведет себя с той свободой, какая дарована персонажем сна: он поет Николкины песни, наполняет сцену гитарным звоном, наконец, «вскакивает на грудь Алексея и душит его». Своего литературного происхождения он не скрывает: «Я к вам с поклоном от Федора Михайловича Достоевского...»

Перед нами — первая в искусстве Булгакова, так сказать, пробная встреча нечистой силы, знающей сложность бытия, причастной родному ей хаосу, с «точечным» человеческим разумом, который хаоса допустить не может и пытается все логически объяснить и связать.

Через несколько лет в последнем романе Булгакова Иван Бездомный будет толковать цепочку, загаданную Воландом, пытаясь как-то совместить Аннушку, разлившую постное масло, с Понтием Пилатом.

В первой редакции «Белой гвардии» Алексей даже во сне пытается мыслить логически, разумно и ни в коем случае не допустить реальности бреда, вернее, бредовой реальности, не поддающейся никакой логике.

«Алексей. Отойди, отойди. Гансилезы — это вздор. Такого слова нет. И тебя нет. <...>

Кошмар. Ошибаетесь, доктор, я не сон. Я самая под-

линая действительность, да и кто может сказать, что такое сон? Кто? Кто?»

И Кошмар, доказывая свою силу, предсказывает будущее примерно в том стиле, в каком Воланд будет нагадывать Берлиозу на Патриарших прудах.

«Алексей. Что? Что? Что?»

Кошмар. Очень нехорошие вещи. (*Кричит глухо.*) Доктор, не размышляйте, снимите погонь».

Традиционное сознание не выдерживает чудовищной нагрузки, концы и начала совершенно не связываются, никакой разумной цепочки не возникает.

«Алексей. Уйди, мне тяжело... ты кошмар. Самое страшное — твои сапоги с отворотами. Бррр... Гадость. Таких отворотов никогда не бывает наяву.

Кошмар. Как так не бывает? Очень даже бывает, если, например, кожи нет в Житомире».

Не надо подробно объяснять, какие богатейшие всходы даст плодоносный корень этого диалога в искусстве Булгакова.

Отсутствие кожи в Житомире, внезапное, по приказу Кошмара, появление рожи полковника Болботуна на изразцах камина — все это кажется расстроенными нервами, безумием, противоречием, которое нужно немедленно снять. Абсурд и хаос происходящего бросают вызов традиционному сознанию с унаследованной философией «разумного, доброго, вечного». «Я прекрасно сознаю, что я сплю и у меня расстроены нервы. Вон, а то я буду стрелять. Это все миф, миф», — кричит Алексей своему неуловимому врагу.

Словечко «миф» не только турбинское, но и авторское, из романа. Этим словом объяснялась и отвергалась не имеющая логики жизнь, в которой подорваны естественные и, казалось бы, вечные основания разума и добра. В этом пункте линии романа и пьесы сходились. В этом же пункте начиналось новое авторское сознание, умеющее связывать Аннушку, пролившую постное масло, с Понтием Пилатом, отправившим на казнь древнего пророка.

В этой высшей точке вещего сна Булгаков с редкой для инсценировщика смелостью предлагал театру прием, распахивающий дом Турбиных настезь перед стихией, знающей только один закон — закон насилия. Кошмар показывает спящему Турбину петлюровщину, «бунт, бессмысленный и беспощадный», где смакуют человеческое унижение, растаптывают и распластывают человека, вынимают из него внутренности и оплевывают душу.

«Кошмар. Ах, все-таки миф? Ну, я вам сейчас покажу, какой это миф. (Свистит пронзительно.)

Стены турбинской квартиры исчезают. Из-под полу выходит какая-то бочка, ларь и стол. И выступает из мрака пустое помещение с выбитыми стеклами, надпись «Штаб 1-ой Кінной дивизии». Керосиновый фонарь у входа. Исчезает Алексей. На сцене полковник Болботун — страшен, изрыт оспой, в шинели, в папахе с красным хвостом».

Перед нами не ремарка, не обычный служебный текст, указывающий перемену картин. Перед нами — взрыв того театрального и драматургического мышления, которое вдребезги разрушает обычный ход инсценировки и перекашивает все ее строение. Это уже булгаковская ремарка, булгаковский переход, булгаковское зрение. Если хотите, именно тут и был тот самый «пушок», разглядеть который предстояло молодому Художественному театру.

Они не разглядели. Диалог доктора с Кошмаром, равно как и сам доктор, и «дьявольское освещение» петлюровской сцены в совместной работе испарились. Этому есть непреложное объяснение. Взрыв новой формы был единственным, выпадал из того строя и лада, к которому тяготел театр и к которому вели Булгакова его сценические наставники Судаков и Марков. Строй будущего спектакля равнялся на драму чеховского типа.

Впрочем, не будем забегать вперед и торопиться с выводами. Давайте дочитаем эту самую первую редакцию пьесы со всеми ее несуразностями, «нетheaterальными вещами» и «взрывами», смысл которых открывается только на дистанции времени.

После петлюровских сцен, навеянных жесточайшим колоритом насилия и глумления над человеком, Булгаков снова возвращает нас в истаивающий сон Алексея Турбина. Кошмара уже нет, безмерное пространство сокращается до размеров турбинской квартиры. Вещий сон заканчивается программным булгаковским мотивом. Это крик отчаяния человека, видящего, как на его глазах измываются и убивают невинного, а он, доктор, ничем не может ему помочь:

«Алексей (во сне). Помогите! Помогите! Помогите!.. Скорее! Скорее! Скорее! Надо помочь. Вон он, может быть, еще жив...»

И этот лирический сквозной мотив, зародившийся в «Красной короне» и проходящий через все основные булгаковские вещи, исчез во время репетиций. Лирика та-

кого толка преодолевалась. Искали более объективного взгляда на вещи.

В трех актах первой редакции, завершенных разгромом гимназии и победоносным восхождением Болботуна, существу, сохраняется романное течение событий, крутящихся вокруг страдательного героя. Здесь, в этой первой редакции, уже есть практически все сцены и все характеры, которые сохранятся до самого конца. И Елена, и Николка, и Шервинский, и Мышлаевский, то есть все те, кто живет особенно не раздумывая, как налажено предками, как положено традициями, уставом семейным или военным. Весь материал пьесы уже был, но самой пьесы не было.

Пьесы не было потому, что не было героя как субъекта истории, как активной, а не только страдательной личности. В драме не было действенной пружины, она расплывалась, тускнела «волшебная камера». В последних двух актах Булгаков попытался дать выход из «барсучьей норы» турбинской жизни на тех же лирических путях, что и в прозе, только вне прямого авторского голоса.

В начале четвертого акта появлялся «поэт и неудачник» Ларион Ларионович Суржанский. Тип «Илларионушки» показался читателям первой редакции пьесы вызывающе традиционным. Драматург и театр, как известно, не только не убоились этой традиционности, но, имея дальние цели, развернули периферийную фигуру в одно из главных действующих лиц. Это произойдет на следующем этапе работы, в первой же редакции Лариосик появляется в сапогах с кошмарными желтыми отворотами. Булгаков, намечая излюбленный способ сопряжения далековатых понятий, первой же фразой житомирского кузена объяснит на бытовом уровне мистическое совпадение: «Это мама заказала мне сапоги, а кожи у нас не хватило черной, пришлось делать желтые отвороты. Нету кожи в Житомире».

Так оборачивается загадочная внешность Кошмара.

Ларион входит с птицей и с места в карьер начинает рассказывать о том, как ему жена изменила на диване, где он читал ей «в начале совместной жизни стихи Пушкина». Турбины, пережившие петлюровщину, рассматривают Лариона как музейную ценность «легендарного времени».

«Николка. Вы так всегда и живете с птицей?

Ларион. Всегда. Людей я, знаете ли, как-то немного боюсь, а к птицам я привык. Птица лучший друг человека. Птица никогда никому не делает зла».

Что делать с этим «птичьим» сознанием? Как жить с этим прекрасным канареечным мировоззрением?

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

Неясно, как жить в новом времени, которое наступает не в метафизическом смысле, а в буквальном, физическом: улицы опустели после последних петлюровских обозов, в город вот-вот войдут части Красной Армии. Турбины отсиживаются за кремовыми шторами. Булгаков оттягивает момент решения: монтажа, пользуясь «складной лентой кино», он вновь перебивает турбинскую жизнь эпизодом в нижнем этаже. С презрительным и каким-то торжественным остроумием от рисует прощальный грабеж Василисы. Грабеж идет под граммофон, с пародийным оперным сопровождением: сначала гремит «Куда, куда, куда вы удалились», затем «Паду ли я, стрелой пронзенный». Один из трех бандитов, приглядываясь к Ванде, жене домовладельца, пеняет ошалевшему инженеру: «Ты посмотри, до какого состояния ты жену довел, что добрые люди на нее и смотреть не хотят!»

Закончив эпизод с Василисой, Булгаков начинает последний акт важной ремаркой: «У Турбиных квартира ярко освещена. Украшенная елка. Над камином надпись тушью: «Поздравляю вас, товарищи, с прибытием». Тут характерна и эта елка, и свет, заливающий квартиру, и надпись над камином. Время ожидания, кануна, перелома. И вызов тому, что происходит за кремовыми шторами. Приветствие выполнено в том языковом стиле, в котором надо осваиваться. Надпись напоминает распоряжение, которое было начертано Николкой в романе от имени «дамского, мужского и женского портного Абрама Пружинера».

Стиль пародировать легко, но жить в пародии — невозможно. Булгаков пытается в момент исторической ломки вернуть своих героев на привычные места. Доктор сидит в своем кабинете за письменным столом — «занимается». Елена с Шервинским музицируют, попытку Ни-

колки сообщить сестре о том, что в город входят большевики и даже буржуи радуются, останавливают: «Успеешь, не мешай ей!» Шервинский, раздобывший «беспартийное пальтишко», готовится к оперному дебюту, пробует голос: «И какая власть — все равно!»

Все возвращается на круги своя?

Именно так и воспринято было финальное действие. В кольцевой композиции усмотрели обывательскую позицию автора. Над возможностью перемены и прояснения финала будут потом напряженно биться в театре, меняя вариант за вариантом.

Осенью 1926 года финальная картина станет картиной Мышлаевского, повернется в сторону капитана, готового служить в Красной Армии. В центре первой редакции — доктор Алексей Турбин, выздоравливающий после ранения, вернувшийся к своим истинным занятиям. Вопрос о будущем в первой редакции звучит с наивной откровенностью и простотой:

«Николка. Что же теперь с нами будет, Алексей? Ведь это надо обсудить. Я решительно не понимаю. Просидели Петлюру в квартире, а дальше как? Ведь завтра Совдепия получится...»

Последняя картина пьесы, почти целиком, импровизированное в новом стиле домашнее собрание. Алексея выбрали председателем, Лариосика — секретарем. Елена с Шервинским во время собрания отсутствуют — «репетируют», как съезвит доктор. Собрание дает в сгущенном виде полный набор характерных для турбинской среды представлений о будущем, наподобие той описи объяснений прошлого, какая была дана в первом действии.

«Алексей. Итак, в повестке дня у нас два вопроса. <...> Слово для информации предоставляется бывшему капитану Александру Брониславовичу Студзинскому.

Николка. Чисто как у большевиков! Честное слово! (Берет гитару.) <...> Порядок образцовый. И дисциплина у всех сознательная...».

Дальше начинается комбинация предложений и ответов в диапазоне крайне ограниченном:

Николка предлагает «всем бежать за границу. Вот!».

Студзинский, поддерживая пыл юнкера, добавляет: «Как мы будем жить? Когда они самого слова «белогвардейцы» не выносят. <...> Может быть, действительно, пока не поздно подняться и уйти вслед за петлюровцами?»

Мышлаевский. Куда?

Студзинский. За границу.

Мышлаевский. А дальше, за границей, куда?»

Николка перебивает гитарной репликой этот замечательно глубокий вопрос, и тогда просит слово штабс-капитан: «Позвольте мне». — «Пожалуйста, товарищ!»

Окрещенный «товарищем» Мышлаевский заявляет новую позицию. Штабс-капитан воевал с 1914 года и больше биться ни за кого не желает. Штабс-капитан показывает зритальному залу фигу, на что воспитанный доктор просит оратора «от имени собрания» фиг не показывать и изъясняться словами. Мышлаевский, особых слов в запасе не имея, тем не менее находит заветное слово, вокруг которого строится финал пьесы. Это слово — «Отечество». Студзинский, как и полагается по службе, возмущен: какое может быть отечество, когда «Россия кончена». В ответ на это по праву председательствующего доктор Алексей Турбин произносит монолог о России, в котором фокусируется предельный мировоззренческий уровень, доступный булгаковским героям в первой редакции пьесы:

Алексей. Вот что... Мышлаевский прав. Тут капитан упомянул слово Россия, и говорит — больше ее нет. Видите ли... Это что такое?

Николка. Ломберный стол.

Алексей. Совершенно верно, и он всегда ломберный стол, чтобы ты с ним ни делал. Можешь перевернуть его кверху ножками, опрокинуть, оклеить деньгами, как дурак Василиса, и всегда он будет ломберный стол. И больше того, настанет время и придет он в нормальное положение, ибо кверху ножками ему стоять не свойственно...»

Эта «органическая» идея истории, возвращающейся, наподобие ломберного стола, в естественное положение, эта идея России, которая всегда равна самой себе, звучала достаточно беспомощно, а для тех, кто Россию взялся переделывать, и вызывающе. «Россию поставьте кверху ножками, настанет час, и она станет на место. Все может быть: пусть хлынут, потопят, пусть наново устроят, но ничего не устроят, кроме России. Она — всегда она».

Годы, отделявшие автора пьесы от его митингующих героев, свидетельствовали о другом. Однако беспомощность футурологии Турбина, не прикрытая в драме авторской оценкой, грозила обернуться против автора: отделять писателя от героев не любили ни в старой, ни в новой России. Сохранить принцип «что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует» можно бы-

ло, только перестроив пьесу, притом не по словам, а по существу, по ее внутреннему движению.

Исчезнет из пьесы доктор Алексей Турбин, следа не останется от идеи ломберного стола — России, которая «встанет на место». Драматург и театр поменяют оптику и сместят многие акценты. Но один мотив финального монолога доктора не только не уйдет, но и усилится, если хотите, обострится: тема родины, тема России, с которой надо остаться, что бы в ней ни происходило, питалась не только турбинским пафосом. Вплоть до конца 20-х годов это был внутренний пафос человеческой и писательской позиции Булгакова, заявленный в самых кризисных моментах его художественной судьбы. На этой почве действительно герой и автор приравнялись.

У Ахматовой сходная тема могла вылиться в чеканные строки: «Мне голос был. Он звал утешно,/Он говорил: «Иди сюда,/Оставь свой край глухой и грешный,/Оставь Россию навсегда». <...>/Но равнодушно и спокойно/Руками я замкнула слух,/Чтоб этой речью недостойной/Не осквернился скорбный дух».

У доктора Турбина эта тема звучит по-житейски, «по-бытательски», на уровне рядового русского интеллигента, который твердит, как заклинание: «Я не поеду. Я не поеду! Я не поеду!»

У капитана Мышлаевского она звучит еще проще: «Куда ни поедешь, в харю наплюют: от Сингапура до Парижа...» (в этой армейской остроте весь «Бег» предсказан).

Пространственные перемещения ничего не решают, потому что остается главный вопрос: «а дальше, за границей, куда?» Вероятно, поэтому Булгаков дает право умнице Мышлаевскому закрыть собрание почти петрушечной саморазоблачающей шуткой: «Товарищи зрители, белой гвардии конец. Беспартийный штабс-капитан Мышлаевский сходит со сцены. У меня пики». Выходку своего героя, явно нарушающую принцип четвертой стены, драматург сопровождает ремаркой: «Сцена внезапно гаснет». Он оставляет у рампы только освещенного Николку. Калека напевает юнкерскую песенку, и на этой песенке все «гаснет и исчезает».

Вот эту пьесу, многословную и пророческую, Булгаков вылепил из своего романа. Он бросил прозу в театральный тигель и расплавил ее. Он принес в Художественный театр не пьесу, а дымящуюся лаву, которую надо было еще отлить в какую-то форму. Никакой осо-

бой, «булгаковской» формы в распоряжении мхатовской молодежи не было. У Судакова была как образец форма классическая и опробованная — форма чеховской драмы. В эту форму театр и драматург стали «отливать» «Белую гвардию». Много не вмещалось, от многого пришлось отказаться. Отброшенное и «лишнее» — с точки зрения готовой формы часто оказывалось собственно булгаковским, только ему принадлежащим. Издержки были неизбежны. Писатель угадывал себя. МХАТ — своего нового автора. Это была не идиллия, а страстная художественная борьба, в тонкости которой потом вникать не хотели. После потрясающего успеха спектакля автора от этого успеха отделили на несколько десятилетий. В ту пору практически никто не востребовал в архиве фолиант под названием «Белая гвардия», пьеса в пяти действиях (библиотека репертуарной части, № 832).

Перечитав этот «832 номер», начинающий роман с театром, скажем еще раз: рукописи не горят.

Поиски героя

7 февраля 1926 года молодое руководство, повинясь долгу перед потомками, специальным решением постановило: «Признать желательным, чтобы записи о ходе репетиций велись более подробно, и предложить В. П. Баталову составить проект плана таких записей».

Благодаря этому мудрому во всех отношениях решению в большой «амбарной книге» четким почерком мхатовского Лагранжа записана первая весть: «Переделанная пьеса была прочитана с новым (последним) составом исполнителей 29 января 1926 г. Режиссером назначен И. Я. Судаков».

Не имея в распоряжении последовательных редакций и вариантов пьесы, по одной уточняющей оговорке в намеченном на заседании репертуарно-художественной коллегии распределении ролей можно установить, какой объем приобрела пьеса в середине января. Назначая на роль Шервинского М. Прудкина, коллегия оговаривает назначение таким образом: «...в предположении, что... в «Белой гвардии» он будет занят в пяти сценах из двенадцати, он может совмещать свою работу с работою по «Прометею».

Из этого ясно, что в конце января во МХАТ стали репетировать пьесу, которая состояла из двенадцати кар-

тин, то есть ту, которую теперь принято называть второй редакцией. Новая редакция репетировалась с беспрерывными уточнениями и изменениями до 25 июня 1926 года, то есть до конца сезона, когда была показана генеральная репетиция «Белой гвардии». Этот важнейший этап работы мало освещен историками Художественного театра⁸.

Определяющей чертой второй редакции стало, конечно, появление полковника Алексея Турбина в качестве героя драмы. Это перестраивало пьесу по всем направлениям и на всех уровнях: композиционном, сюжетном, смысловом. На место героя-персонажа пришел герой-идеолог. На месте рефлексующего интеллигента появлялся человек героического склада в самом точном и каноническом смысле этого понятия. Алексей Васильевич Турбин, имея возможность выбора и руководясь своим произволом, брал на себя полноту ответственности и отвечал за свой выбор жизнью.

Гибель Алексея Турбина в гимназии приобретала значение кульминации, становилась катарсисом пьесы и поднимала ее на тот уровень, который был необходим театру и автору на путях осознания проблемы «интеллигенции и революции». С обретением героя пьеса обрела новую статью, получала действенный стержень и необходимую энергию. Домашняя игра в «волшебную камеру» оборачивалась игрой публичной, обращенной к стране, пережившей гражданскую войну.

Тема книги получала новую художественную драматургическую идею. Дело шло теперь о человеке, об интеллигенте, носителе культуры, который решил кровью отстаивать свои принципы.

Осознание бессмысленности этой пролитой крови, восстановление самого понятия ценности человеческой жизни как понятия верховного и непререкаемого было внутренним пафосом совместной работы театра и автора.

Через несколько лет после премьеры Судakov напишет о том, как перестраивалась пьеса: «Автор охотно, в пределах художественной правды, шел на все изменения, и незначительный толчок с нашей стороны приводил к таким ярким и уже совершенно независимо от нас неожиданным поворотам его фантазии, которые создали целые великолепные вновь написанные картины».

«Вновь написанные картины» во второй редакции связаны были с изменением главного героя и перестройкой

всех сцен, в которых участвовал доктор Алексей Турбин. Вторым моментом было расширение и углубление роли Лариосика, передвинутого в самое начало пьесы. С появлением Лариосика еще более сгушалась «чеховская» атмосфера тех картин, которые в репетиционных листках будут называться «У Турбиных».

Во второй редакции Булгаков откажется от ссылок на Достоевского, «Бесов», пророчества «лучших на свете книг». Исчезнет Кошмар в клетчатых рейтузах и визитке семидесятых годов, разрядится и растает атмосфера страха, предчувствий и предзнаменований. Уйдет в конце концов даже игра в винт, любимая булгаковская игра, которую он удерживал в пьесе вплоть до середины марта. Пласт литературных цитаций, отражения литературы в бытовом, житейском слое, в поведении и представлениях людей — все эти мотивы прозы приобретут «трехмерное» сценическое звучание. Они воплотятся в фигуре «поэта и неудачника» из Житомира, будто сшитого на живую нитку из самых распространенных цитат русской словесности.

Тот факт, что Лариосик, добираясь до Киева «по волнам гражданской войны», сохранил собрание сочинений Чехова, завернутое в единственную рубашку, был общим знаком прежней турбинской жизни, прежнего мироощущения. Лариосик стал театральным эквивалентом этой темы, сложно и тонко разработанной в прозе. В сущности, тут мы имеем пример переключения прозаического мышления в драматическое в наиболее наглядной форме.

Характерно, что Достоевский, занимавший центральное место в сознании героев романа в первой редакции пьесы, уступил это место Чехову, на традицию которого ориентировался театр. Ориентация была сложной: «чеховское» воспроизводилось как недавнее прошлое русской культуры, как ее совершеннейший итог и как вчерашний день МХАТ, как определенный вид драмы, наконец, как определенный тип понимания и оправдания человека.

Булгаков проявил редкостное чутье к тому, в каком театре и на какой сцене предстояло жить его любимым героям. Чеховский «ген» он ввел в состав пьесы с нежной иронией и с тем пониманием исторической дистанции, которая была необходима новому Художественному театру. Гром шестидюймовых батарей, под который Лариосик произносил в финале классические «слова писателя» «мы отдохнем, мы отдохнем», был завершением и разре-

пением чеховской темы пьесы. Это был своего рода прощальный поклон Чехову от нового театра и от его нового автора, призванных решать проблему интеллигенции в особых обстоятельствах истории.

Никакой сложности в обращении с чеховской традицией современная критика как бы не заметила. Ходовой была идея прямого эпигонства автора и театра, который, как сострит поэт, только и делал, что показывал, «как гнут на диване тети Мани и дяди Вани». Впрочем, до этой дискуссии еще далеко, почти полгода. А пока, весной 1926 года, идут непрерывные репетиции, в которых картины «У Турбиных» выстраиваются с тем чувством семьи и родного дома, которое поражало потом в спектакле. В дневнике репетиций скупой на слова В. Баталов несколько раз отметит характер совместной работы: «Все исполнители разговаривали о прилагаемых (именно так в подлиннике, видимо, наш Лагранж еще не до конца усвоил мхатовскую терминологию. — А. С.) обстоятельствах, взаимоотношениях друг с другом, фантазировали в сторону яркого выявления. Вспоминали 1918 год».

К сожалению, В. Баталов почти не фиксирует участия Булгакова в репетициях, его рассказов и показов, о которых бесконечно вспоминали участники спектакля и о которых Станиславский в 1930 году напишет «красному директору» Гейтцу: «Большие надежды возлагаем на Булгакова. Вот из него может выйти режиссер. Он не только литератор, но он и актер. Сужу по тому, как он показывал на репетициях «Турбиных». Собственно — он поставил их, по крайней мере дал те блески, которые сверкали и создавали успех спектаклю».

Может быть, значение сорежиссерства Булгакова Станиславский преувеличил в связи с негативным отношением к Судакову, но в том, что вклад писателя в создание документально убедительной атмосферы турбинских сцен и многих иных тонкостей спектакля был огромен, сомнения, конечно, нет.

Ток творчества, идущий от молодых исполнителей, передавался драматургу, заряжал его фантазию, открывал в нем такие запасы свежей и бьющей через край театральности, о какой, вероятно, он и не предполагал. Булгаков расцветал в театральном воздухе, зажигался от актерского показа, сам становился актером и режиссером, как и любой подлинный драматург, пишущий не слова для пьес, а некую глубочайше понятую и прочувствованную жизнь, скрытую за словами.

Л. Леонов, пришедший в Художественный театр вслед за Булгаковым, включился в репетиции «Унтиловска». Мхатовцы извели его своими вопросами до такой степени, что он в сердцах однажды высказался: «Это не актеры, а следователи».

Булгаков такую дотошную работу больше всего и ценил, от нее-то больше всего и возгорался. На сцене надо было сотворить живую жизнь — только в этом была защита мхатовского спектакля, — и эту живую жизнь Булгаков передавал актерам непосредственно, как донор, наполняя своей творческой кровью каждую роль, каждую сцену, каждый поворот сюжета.

Недавняя жизнь воспроизводилась в плане общей памяти автора и театра, с теми уютными подробностями и мелочами, которые так любили на мхатовской сцене. Поэтому В. Баталов, например, записывает строгое указание режиссера обставить репетицию последнего ужина у Турбиных подобающим образом: «сервировать стол на семь человек. ...Сервировка богатая, серебро, фарфор» — или требование этнографической точности в экипировке Лариосика — Яншина как знакомого человека, сумевшего обратиться в 1918 году от Житомира до Киева.

В 1937 году, когда МХАТ привез на гастроли в Париж «Анну Каренину», на спектакль пришел М. Добужинский. Увидев ряд неточностей в передаче эпохи, он предложил по старой дружбе воспользоваться его услугами и поправить дело: «Мне ответили: «Это мелочи, которых не замечает публика». Художнику, воспитанному старым Художественным театром, такой ответ показался знаком катастрофы и гибели МХАТ.

В «Днях Турбиных» незначачих «мелочей» не было. Канувший быт реконструировался с такой тщательностью, как будто он исчез не восемь лет назад, а восемьсот. Создание атмосферы Дома было едва ли не самой важной художественной задачей.

Не менее важна была документальность сцен того мира, который окружал Турбиных. Сцена у гетмана или у петлюровцев, эпизоды у Василисы или кульминационная сцена гимназии требовали той же зоркой и точной памяти на подробности, что и жизнь «за кремовыми шторами». Искусство театра, воспитанное на чеховских пьесах, здесь не могло помочь: это была действительность, Чехову неизвестная. В эпизодах «У Турбиных», чтобы пошла сцена, достаточно было булгаковского намека: «играйте эту сцену (объяснение Шервинского

с Еленой. — А. С.), как Станиславский — Астров играет в «Дяде Ване» свое объяснение». Но каким образом грабят сапожника, как сотник Галаньба куражится над евреем, как он произносит, скажем, фразу «здесь у него мать, в городе — дети, весь земной шар занял», — эту интонацию чеховские спектакли подсказать не могли.

Булгаков подсказывал, как это говорится, как петлюровцы грабят сапожника, как выглядит Болботун с хвостом на голове. Он проигрывал сцену в гимназии полностью, за каждого, пытаясь разбудить художественную фантазию точностью исторической мизансцены (когда в 1936 году МХАТ впервые показывал спектакль в Киеве, писатель привел турбинцев в бывшую гимназию и, как вспоминает Прудкин, на маршах парадной лестницы проиграл за всех героев кульминацию спектакля в подлинной мизансцене 1918 года).

Историческая точность была залогом исторической правды, которой добивались театр и автор прежде всего и больше всего.

Характерной чертой второй редакции были четыре эпизода «нижнего этажа» с Вандой и Василисой. А. Зуева и М. Тарханов репетировали несколько месяцев, показывались Станиславскому и составляли важную часть композиции пьесы вплоть до финала, когда ограбленные домовладелец с женой, на которую «добрые люди смотреть не хотят», прибегали к Турбиным и вместе с ними под елочкой ожидали перемены судьбы.

Надо полагать, А. Зуева и М. Тарханов составляли замечательную пару — во всяком случае, Б. Вершилов и через тридцать лет в письме к Е. С. Булгаковой вспомнит эти сцены с чувством невосполнимой потери: «Я всегда буду мечтать, чтобы ожили Василиса с Вандой, чтоб вышли на сцену 1-ый, 2-й и 3-й бандиты. (...) Будущие режиссеры восстановят изумительные страницы этого варианта «Белой гвардии».

Василису и Ванду Булгаков не выпускал из пьесы до конца апреля, потом эту линию убрал, что естественно, заставило найти новые переходы и внутри турбинских сцен, и в их равновесии с остальными эпизодами. Перед показом актерского прогона Станиславскому Судаков в основном занимался «Гимназией» и «Петлюровской сценой», с большой и сложно организуемой маской.

26 марта — важнейший день в истории постановки «Дней Турбиных». В этот день Булгаков и Судаков по-

казывали Станиславскому два акта спектакля, включая первую сцену в гимназии. Сказанного выше достаточно, чтобы не развивать мысль о том, что значила оценка Станиславского для судьбы «молодежного спектакля». Приведу только еще одно свидетельство П. Маркова: «...совсем незадолго до показа приходилось слышать от него: «Что вы делаете? У вас какой-то Хмелев назначен на главную роль!»⁹

С таким настроением Станиславский, вероятно, пришел в час дня в зал комической оперы, в котором участники спектакля собрались с утра и «вспомнили за столом то, что наработали, сосредоточились, прошли все сцены по сквозному действию». В дневнике репетиций В. Баталов сочтет нужным отметить то, что понятно каждому театральному человеку: «...настроение у исполнителей было бодрое, но самочувствие неуверенное, сильное внутреннее волнение (по-актерски), но внешне спокойно». Далее мхатовский регистр строгим тоном, как и положено летописцу, сообщит итог: «Константин Сергеевич, посмотрев два акта пьесы, сказал, что пьеса стоит на верном пути, очень понравилась «Гимназия» и «Петлюровская сцена», хвалил некоторых исполнителей и сделанную работу считает верной, удачной и нужной».

П. Марков вспоминает этот показ в более ярких и существенных красках: «Было какое-то мужественное и радостное отчаяние, с которым исполнители шли на решающий для себя экзамен. С юмором и скепсисом, за которым скрывалось отчаяние драматурга-дебютанта, переживал этот показ Булгаков. Как всегда, на лице Станиславского (за которым все присутствующие следили едва ли не больше, чем за спектаклем) отражались все тончайшие нюансы спектакля.

Станиславский был одним из самых непосредственных зрителей. На показе «Турбинных» он открыто смеялся, плакал, внимательно следил за действием, грыз, по обыкновению, руку, сбрасывал пенсне, вытирал платком слезы, одним словом, он полностью жил спектаклем. (...) После конца просмотра, хмыкнув, сказал свое: «Ну-с, можно завтра играть», что обычно означало начало длительной его личной работы».

Это была победа не внутритеатрального порядка, и не только для молодежи. Для самого Станиславского это была победа гения над «предрассудком любимой мысли» о гибели подлинного МХАТ, над собственным тяжелым заблуждением насчет того, что «старики» заканчивают мха-

товскую историю и вне их не может быть постигнута новая жизнь с той степенью художественной убедительности, без которой его театр не имел права голоса в современности.

Это был перелом, пролом, в который на сцену театра хлынула обжигающая правда пережитых и выстраданных дней. Если продолжить собственное сравнение Станиславского с шекспировскими героями, то можно сказать и так: король Лир начинал различать лица тех, кто его окружал, начинал понимать, сознавать возможности второй жизни своего театра, не зря объединившегося с «дочерьми» — студиями.

Сложные отношения поколений внутри Художественного театра на этом, конечно, не закончатся, тут будет свое развитие.

Возвращаясь к 26 марта, скажу, что Станиславский, вопреки обычаю, в спектакль не вошел, переделывать его не стал, хотя некоторых наиболее ответственных сцен его рука коснулась. Это был не его спектакль. Но это был спектакль его Театра.

Работу вел Судаков, вел стремительно и талантливо. Это надо сказать специально, потому что впоследствии роль Судакова в создании «Дней Турбиных» и всего советского репертуара МХАТ умаялась до последней крайности. История Художественного театра писалась и переписывалась заново, ее реальные противоречия и трудности размышлялись в атмосфере неприкасаемости, которая стала складываться позднее, после того, как Судаков вынужден был из театра уйти.

Нет нужды преувеличивать близость Судакова и Булгакова. Это были люди во многих отношениях полярные. Сын приказчика, недоучившийся в пензенской семинарии, воспитанный на Писареве, которого считал величайшим авторитетом, человек, раздавивший, как «злую гадину, глупую веру в бога»¹⁰, Судаков был и по своим корням, и по жизненному опыту полной противоположностью Булгакову. Но бывают странные сближения! В совместной работе крайности сошлись, силы умножились, и Судаков подаренного ему шанса не упустил.

Результат показа Станиславскому вдохнул в турбинцев веру. 11 апреля репертуарно-художественная коллегия выносит важное решение: отодвинуть репетиции «Прометей», перенести в фойе и уступить Большую сцену «Белой гвардии», с тем чтобы выпустить спектакль до 1 июня.

Это был практический плод победы, одержанной в зале комической оперы.

Эсхил уступил место Булгакову.

15 апреля в дневнике репетиций появляется подробная запись о шумовой и звуковой партитуре спектакля, которую Судаков создавал в духе мхатовских традиций. С величайшим тщанием подбирались инструменты и приспособления для метели, вьюги, бурана, «пробовали куранты и гармошки», пригласили весь состав музыкальной студии, который по нотам стал озвучивать спектакль. В 1962 году И. Я. Судаков напишет мемуары под названием «Прощальный взгляд на мою жизнь в труде и борьбе». Путаясь в иных датах и событиях, режиссер подробно и точно вспомнит работу над музыкальной партитурой спектакля. Короткие записи в дневнике — «приобрести две сирены», «приобрести для ветра два метра репса», сделать «два приборя волн» и т. д. — в воспоминаниях Судакова расшифровываются в плане общего замысла: «Зерно пьесы — буря, ураган и заблудившиеся люди. Я изображал музыкальными шумами «ветер, ветер на всем божьем свете». Я пустил в ход все аппараты, изображающие ветер. Зав. музыкальной частью Израилевский прибавил к этому скрипки. Они гудели и стонали так, как гудят от ветра провода. Израилевский очень помог мне в этой музыкально-шумовой прелюдии, которой мы начинали второй акт, петлюровскую картину. Воет ветер, стонут провода, и из конца в конец огромной сцены несется пресловутое «Яблочко». Ваня Кудрявцев на высоченном теноре вдохновенно пел: «Эх, яблочко, куда ты котишься!..» Этот переход от чистой, уютной квартиры Турбиных, «которых уже полюбил зритель как носителей культуры, изящных вкусов, человечности, к оголтелым, диким, псевдореволюционным врагам» Судаков вспоминал как одно из высших своих режиссерских достижений.

Булгаков между тем внутри каждой сцены разрабатывал собственный музыкальный комментарий. Вне музыкальной интонации он вообще не видел, не чувствовал сцены, и вторая редакция дает представление о том, как нащупывалась эта черта поэтики писателя. Николкины песенки, от «кухаркиных» до «Песни о вещем Олеге», эпиталама Шервинского из оперы «Нерон», гимн «Боже, царя храни» и романсы Вертинского, песня на пушкинские строки «Буря мглою небо кроет», сопровождающая гибель гимназии, нежный менуэт Боккерини, начинающий пьесу, и звуки «Интернационала», которые ее

заканчивают, — все это многоголосие было найдено на весенних репетициях и зафиксировано во второй редакции.

Музыкальный комментарий нигде не выполнял функции сопровождающей или настроенческой. Он резко разламывал ту или иную сцену, заставляя понять ее внутренний смысл. В музыкальных перепадах начинались основные жанровые потоки пьесы — трагический, лирический и комедийный. В перепадах и скольжении жанра начинал жить спектакль, которому предстояло дать название.

Казалось бы, просто. Есть книга, есть пьеса под тем же названием, к которому все в театре привыкли. Пока дело шло о затее молодых, название никого не интересовало. Как только спектакль стал реальностью, проблема названия стала на повестку дня. Приведу первый документ истории, имевшей драматическое развитие. 29 апреля репертуарно-художественная коллегия постановила: «Считаясь с тем, что название пьесы М. А. Булгакова «Белая гвардия» является очень ответственным, и с теми затруднениями, которые могут встретиться при пропуске этой постановки... признать необходимым заменить название пьесы «Белая гвардия» каким-либо другим».

На простыне протокола — комментарии членов «верхней палаты» мхатовского «парламента»: «Непременно» (В. В. Лужский). Вслед — размашистая, крупная, будто летящая строка Л. М. Леонидова: «Очень настаиваю на замене «Белой гвардии» другим названием». Ниже — короткое, обычное для В. И. Качалова: «И я». В конце протокола — решительное резюме К. С.: «Название «Белая гвардия» изменить непременно. Кроме того, ни под каким видом не называть гетмана Скоропадским. Злободневность не в Скоропадском, а в узурпаторе».

Репетиции продолжают полным ходом, но названия пока нет. 13 мая «нижняя палата» обсуждает четыре варианта названия пьесы, предложенных Булгаковым, «а именно: «Белый декабрь», «1918», «Взятие города», «Белый буран». Все четыре названия не удовлетворили ни репертуарно-художественную коллегию, ни членов Высшего Совета. Изобретательный Василий Васильевич Лужский пытается примирить название «Перед концом», предложенное Леонидовым, с булгаковскими и доходит, как и бывает в этих случаях, до своеобразных перлов: «Может быть, через тире: «Буран — конец»? Может быть, по поговорке: «Конец концов»? <...> Может быть, «Концевой буран»? «Конечный буран»?

Леонид Миронович размашисто, клоня строку вниз, будто нагибаясь, подтверждает: «Из всех этих названий мне больше всего нравится «Перед концом».

Василий Иванович присоединяется: «И мне тоже».

Станиславскому название «Перед концом» не нравится «с литературной и художественной точки зрения. Такое название отзывается Шпажинским или Гнедичем, но лучшего я не знаю». К. С. уверен, что со всеми булгаковскими названиями пьеса будет обречена. «Слово «белый» я бы избегал. Его примут только в каком-нибудь соединении, например, «Конец белых». Но такое название недопустимо. Не находя лучшего, советую назвать «Перед концом». Думаю что это заставит иначе смотреть на пьесу, с первого же акта».

Булгаков упорствовал. «Концевой буран» вызывал, наверное, содрогание. 19 мая коллегия поручает автору, Маркову и Судакову «наметить в течение трех ближайших дней название пьесы». Но дело заклинилось. Более того, чем ближе к просмотру, тем больше возникало решительных идей в отношении самой пьесы. У кого-то созрел план удалить «Петлюровскую сцену», превратив, таким образом, четырехактную пьесу в трехактную. В этот момент Булгаков вновь проявил какую-то упрямую и резкую несговорчивость. 4 июня она вылилась в форму гневного и категорического ультиматума:

«В Совет и Дирекцию Московского Художественного театра.

Сим имею честь известить о том, что я не согласен на удаление петлюровской сцены из пьесы моей «Белая гвардия».

Мотивировка: петлюровская сцена органически связана с пьесой.

Также не согласен я на то, чтобы при перемене заглавия пьеса была названа «Перед концом».

Также не согласен я на превращение 4-х актной пьесы в 3-х актную.

Согласен совместно с Советом Театра обсудить иное заглавие для пьесы «Белая гвардия».

В случае, если Театр с изложенным в этом письме не согласится, прошу пьесу «Белая гвардия» снять в срочном порядке...»

Сим имею честь известить...

Ультиматум ставил в изысканно-язвительном стиле писатель, который видел уже перед собой спектакль, вложил в него огромный труд и ясно сознавал его возмож-

ности. Ультиматум ставил не инсценировщик, а драматург, успевший посмотреть генеральную репетицию «Зойкиной квартиры» в Вахтанговской студии. Булгаков утверждал себя не в качестве «автора пьесы», но в качестве «автора театра», его строителя и сотворца, несущего ответственность за его судьбу, как за свою собственную.

В архиве сохранился ответ Лужского, успокаивающий, заверяющий, разряжающий ситуацию: «Что Вы, милый наш мхатый, Михаил Афанасьевич? Кто Вас так взвинтил?..»

«Мхатый» драматург выстоял. Название пьесы оставалось прежним, репетиции продолжались полным ходом, а К. С. Станиславский вошел в работу. До сих пор было известно, что он провел несколько репетиций осенью 1926 года, непосредственно перед премьерой. Из дневника П. Подобеда, актера, члена правления МХАТ, можно узнать, что Станиславский репетировал активно и в июне, причем не только сцены «У Турбиных», но и «Петлюровскую». Репетиции шли 19, 20, 22 июня. 24 июня прошла первая закрытая генеральная с хором, оркестром, в полной декорации. Из записи Подобеда видно, как прошла генеральная, на которую были приглашены два самых агрессивных человека в театральном мире тех лет: В. Блюм и А. Орлинский.

Запись Подобеда: «Настроение после спектакля: восторженно по отношению игры актеров-молодежи и весьма кислое и настороженное в отношении впечатления на приглашенных... Слышали, будто... в ложе говорили, ну да, лет через пять, пожалуй, можно». Далее важная информация о Станиславском в связи с возможной судьбой спектакля: «К.С. говорит: если так, надо закрывать Театр. (...) Что же такое, «Белой гвардии» нельзя, «Отелло» нельзя» («левые» боролись в то время и против Шекспира, носителя «патриархальщины»).

Неопубликованная запись П. Подобеда подтверждается опубликованной записью И. Кудрявцева: «Впервые К. С. ничего не сказал после того, как мы вышли со сцены в зрительный зал на его замечания. Так посидел молча, посмотрел на нас нежно — и ушел. А на другой день встретил меня около дверей Театра: «Слушайте, что же это такое, ведь запретили вашего Николку, запретили...»¹¹.

Вероятно, Станиславский, входя в театр, еще не знал результатов утреннего совещания в Реперткоме. Это была пятница, последний день сезона. И эта пятница оказалась счастливой.

Имеются два внешне противоречащих друг другу свидетельства того, что происходило 25 июня. В булгаковском альбоме по истории постановки «Дней Турбиных» подклеена выписка из протокола совещания. Еще до начала, предварительно, редактор Чекина «высказала представителям МХАТ мнение заведующего театральной секцией тов. Блюма, что «Белая гвардия» представляет собой сплошную апологию белогвардейцев и, начиная со сцены в гимназии до смерти Алексея включительно, совершенно неприемлема и в трактовке, поданной театром, идти не может».

От Художественного театра присутствовали Марков, Судаков и Лужский. Это были уже опытные театральные бойцы, знавшие толк не только в прямой атаке, но и в обходном маневре. Они с Чекиной по существу спорить не стали. Более того, сообщили, и это зафиксировано в протоколе, что «после просмотра генеральной репетиции и сами поняли, что создалось неприятное впечатление, но что этот спектакль, созданный молодежью театра, им очень дорог и они готовы переделать постановку».

По окончании предварительной беседы на совещание явились А. Орлинский и Р. Пельше.

Орлинский впервые в документированной истории булгаковской пьесы излагает по просьбе своего начальника претензии к спектаклю, суть которых сводилась к следующему:

«1. ...Сцена в гимназии должна быть подана не в порядке показа белогвардейской героики, а в порядке дискредитации всего белого движения.

Выявить взаимоотношения белогвардейцев с другими социальными группировками, хотя бы с домашней прислугой, швейцарами и т. д.

Показать кого-либо из белогвардейцев или господ дворян, или буржуев в петлюровщине.

Одобрить заявление режиссера т. Судакова о первом варианте, не введенном впоследствии в пьесу, по которому Николка, наиболее молодой, мог стать носителем поворота к большевикам...»

Вот и весь сгусток идей Орлинского, которые он бросит театру и автору после премьеры со страниц газет и журналов, на бесчисленных митингах и «Судах над «Белой гвардией». В феврале 1927 года на одном из таких диспутов Булгаков попытается ответить своему оппоненту по всем пунктам, включая совет насчет домаш-

ней прислуги. Но на совещании 25 июня Булгакова, к счастью, не было. Умнейшие же представители МХАТ спорить с Орлинским и Блюмом не стали. Они вели себя наподобие трех мужиков из пьесы «Плоды просвещения». На вопрос Р. Пельше, принимает ли театр указанные Орлинским коррективы и не являются ли эти коррективы насилием над театром, представители МХАТ ответили, что, конечно, они «принимают внесенные коррективы и с полной готовностью переработают пьесу, причем новый показ дадут во второй половине сентября».

На том и порешили. Для читателя, неосведомленного в театральной ситуации 1926 года, такое обсуждение может показаться наивным или даже обидным для автора и театра, чистота намерений которых была очевидна. В театре это обсуждение восприняли совершенно иначе. За одним документом встает другой документ, который освещает протокольную запись неожиданным светом. Этот новый документ — дневник того же Подобеда.

26 июня, перед тем как разъехаться на лето, в три часа дня обе палаты мхатовского «парламента» собрались на итоговое заседание. Марков, Лужский и Судаков доложили о совещании в пятницу, и вот запись Подобеда, чудовищный почерк которого все же позволяет разобрать несколько важнейших фраз:

«В Главреперткоме полная победа. <...> Первый выступил... Орлинский. Он охарактеризовал спектакль как белогвардейский. На это была отповедь председателя Г. Р. К. Пельше. «Театр, который в сезоне поставил такие постановки, как «Пугачевщина», «Николай I и декабристы», «Продавцы славы», даже теоретически не может быть заподозрен в постановке белогвардейского спектакля». <...> Даже говорил, что спектакль, показанный МХАТ, событие сезона, весьма значительное, и что МХАТ своими постановками этого сезона становится во главе мировых театров. <...> Очень горячо и смело выступили на защиту спектакля и Судаков, и Марков, которые сегодня герои дня. На заседании была дана масса похвал Театру и в лице Пельше очень сильная директивная для его сотрудников защита». Дальше несколько слов разобрать невозможно, а потом снова довольно отчетливо: «В Театре известие о результатах заседания вызвало ликование. <...> К. С. к молодежи — смотрите не загордитесь. Теперь будете говорить, что вам старики не нужны».

Совершенно ясно, что «герои дня» изложили ход событий несколько иначе, чем оно было на самом деле. Но также ясно и то, что выписка из протокола не исчерпывала всего, что произошло. Действительную надежду давал тот факт, что генеральную репетицию 24 июня посмотрели люди, мнение которых было решающим. В театре это мнение знали. 2 июля 1926 года Хмелев сообщает Кудрявцеву, уже отдыхающему в деревне, «новости о «Белой гвардии»: «Лужский, Марков и Судаков были в Главреперткоме. После долгих препирательств пришли к заключению, что Б[елая] Гв[ардия] должна идти. Первые две картины остаются без изменений, кроме слова «Троцкий». В Гимназии намечается отмена выхода петлюровцев и прибавление нескольких фраз мне (...)

Первая картина 3-го акта (известие о смерти Алексея) встретила отпор со стороны Главреперткома и поддержку со стороны Высшей власти, и что с ней будет, что будет с концом пьесы — неизвестно. Во всяком случае, Правительство говорит, что все приемлемо без изменений, за исключением конца Гимназии и сцены «петлюровцев», которую они хотят совсем выбросить. Всеобщее мнение, что это шедевр актерского исполнения, что такой спектакль преступление не пропустить».

Письмо Хмелева объясняет, почему возможность сентябрьского показа была воспринята в театре как безусловная победа.

Так завершился переломный сезон, в течение которого вышло «Горячее сердце», сильно продвинулись репетиции «Женитьбы Фигаро» и доведена была до генеральной репетиции пьеса Булгакова.

Станиславский в день окончания сезона обратился к коллективу Художественного театра и назвал прошедший сезон «вторым Пушкино», то есть сравнил его с годом начала Художественного театра. Более высокого сравнения Константин Сергеевич в запасе не имел.

Лужский, исполнявший обязанности директора, счел необходимым в тот же день составить специальное воззвание «Ко всем 380 из МХАТ». Оглядываясь на минувший сезон, он скажет о «совершенно исключительном художественном успехе новой пробной постановки». А в самом конце воззвания, преисполненный гордости за возрождающийся театр, один из его основоположников сочинит почти тост: «Разрешите мне, вроде одного из действующих лиц последней нашей общей постановки, сказать Вам: «слава».

События покажут, что впасть в стиль Лариосика было еще рано. Летний перерыв — до 24 августа — стал передышкой перед последним и самым трудным испытанием.

Премьера

Лето Булгаков провел в Крюкове, под Москвой. Отдыха настоящего не было. На смену мхатовским заботам пришли вахтанговские, потом одна работа нашла на другую и все перемешалось в клубок. 11 августа в письме к А. Д. Попову писатель сообщает: «Переутомление, действительно, есть. В мае всякие сюрпризы, не связанные с театром, в мае же гонка «Гвардии» в МХАТ'е 1-ом... в июне мелкая непрерывная работенка, потому что ни одна из пьес еще дохода не дает, в июле правка «Зойкиной». В августе же все сразу».

Майские «сюрпризы, не связанные с театром», — это обыск, произведенный в квартире Булгакова 7 мая 1926 года: забрали повесть «Собачье сердце» и личные дневники.

В Художественном театре повесть успели прочитать и даже заключить с автором договор на пьесу. После майских «сюрпризов» договор стал, естественно, бесперспективным.

В августе Булгаков почувствовал первые признаки приближающейся славы. Эти признаки выглядели совсем не так, как могло показаться. Подобно Мольеру, герою будущей своей повести, Булгаков начинал усваивать, что слава «выражается преимущественно в безудержной ругани на всех перекрестках». Первый толчок ругателям дал сам театр, который объявил летом список абонементных спектаклей на сезон 1926/27 года. В этом списке последовательно значились пьесы Эсхила, Бомарше, Шекспира, Сухово-Кобылина... и Булгакова. Такое соседство вызвало возмущение. 9 августа 1926 года некий В. Чернояров в «Новом зрителе» тиснул фельетон под названием «Сборная команда». В доступных автору средствах он вдоволь поиздевался над фактом соседства современного писателя с классиками.

Этот неожиданный удар Булгаков сохранит в памяти и увековечит в «Записках покойника», где Чернояров приобретет злоеший псевдоним «Волкодав». Но фельетон прошел летом, на «Волкодава» никто не обратил

внимания, кроме нескольких обрадованных приятелей по «задорному цеху».

Театр вернулся после отпуска 24 августа, и в первый же день в дневнике репетиций появляется запись: «Совещание по пьесе. Константин Сергеевич, В. В. Лужский, М. А. Булгаков, И. Я. Судаков, П. А. Марков». В репетиционных листках и в журнале пьеса называется теперь «Семья Турбиных», а в решении коллегии уже фигурирует окончательное предложение для афиши: «Дни Турбиных» («Белая гвардия»). Длительные споры не были напрасными: название пьесы соединило семейную хронику с исторической, что с совершеннейшей точностью отвечало духу спектакля.

Вместе со сменой названия идут важные перестройки текста. 25 и 26 августа репетировали «Гимназию», и к этим репетициям Булгаков «написал текст по плану, утвержденному Константином Сергеевичем». Судаков в своих мемуарах расскажет, что он убедил Булгакова переписать речь Алексея Турбина к юнкерам, причем основной смысл речи высказался в словах: «Белой гвардии конец. Конец в Ростове-на-Дону, в Киеве, на Украине. Конец всюду. По моей просьбе Булгаков переделал и финал спектакля. (...) Я убедил Булгакова дать такой текст капитану Мышлаевскому: «Да, пойду к большевикам и буду служить, по крайней мере я буду знать, что служу в русской армии».

Как видим, роль Турбина уточнялась по плану, намеченному 25 июня. По тому же плану происходил пересмотр линии Мышлаевского, который вместо Николки становился «носителем поворота к большевикам».

Как ни оценивать соавторство Судакова, надо сказать, что эти изменения Булгаков принял, проводил сам и без всяких ультиматумов. Драматург и театр в каких-то моментах текст действительно уточняли и совершенствовали, а в каких-то — отдавали дань требованиям Блюма и Орлинского. Алексей Турбин стал договаривать в гимназии то, что знал каждый в зрительном зале. «Хотят, — писал Хмелев в уже цитированном письме к Кудрявцеву, — чтобы Алексей Турбин понял, что случилась катастрофа и выхода нет, что б[елая] г[вардия] погибла, погибло все старое и идет что-то новое, неизвестное, куда и должны все стремиться». Исходя из этого, Турбин — Хмелев стал объяснять то, что было известно и понятно критику Блюму или режиссеру Судакову, но не могло быть известно кадровому белому офицеру в де-

кабре 1918 года. «Они вас заставят драться с собственным народом. А когда он вам расколется головы, они убегут за границу...». Ничего этого, конечно, реальный полковник Турбин произносить не мог, так же как не мог бы рассказывать юнкерам в гимназии, что «в Ростове то же самое, что и в Киеве... Там дивизионы без снарядов, там юнкера без сапог, а офицеры сидят в кофейнях».

Литературные заплатки были сделаны прямо на репетициях, притом не всегда булгаковской рукой. П. Марков на диспуте «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая» 7 февраля 1927 года скажет о том, что Булгаков не повинен в некоторых странностях последнего акта, так как его сочиняли «по крайней мере пятнадцать лиц».

Коллективная работа пьесу, бесспорно, не украсила. Драма о крушении белой идеи упрощалась в угоду примитивной схеме. На том же диспуте Марков объяснял: «...с моей точки зрения, нужно было его (4-е действие. — А. С.) сделать гораздо более страшным, более пессимистическим, более мрачным, но в тех рамках, которые у нас имелись при постановке пьесы, такой план был исключен».

В имевшихся рамках, тоже коллективно, стали «перевоспитывать» Мышлаевского. Это перевоспитание было более серьезным поворотом пьесы, но все же в духе того характера, который создавал Добронравов. Этот штабс-капитан, с его пафосом русской темы, с его антигенеральскими монологами, произносимыми «с треском», воспринял новые тексты органически. Поворот не противоречил существу найденного характера, который жил по своему закону.

Булгаков осваивал ремесло драматурга в древнем искусстве «кройки и шитья». В жизнеописании Мольера, подводя предварительные итоги своим наблюдениям в этой области, автор «Дней Турбиных» согласится с автором «Тартюфа», который «основательно рассудил, что... никакие переделки в произведении ни на йоту не изменяют его основного смысла». Рассказчик в этой связи вспоминает притчу о ящерице, отламывающей хвост, но спасающей жизнь, «потому что всякой ящерице понятно, что лучше жить без хвоста, чем вовсе лишиться жизни». На тех же страницах с чувством явного профессионального понимания рассказано о том, как «Мольер отломил не хвост, а начало пьесы, выбросив какую-то вступительную сцену, а кроме того, прошелся пером

и по другим местам пьесы, портя их по мере возможностей. Первая сцена была необходима, и удаление ее снизило качество пьесы, но ничего не изменило в основном ее стержне».

Такого рода писательская техника может вызвать горькую улыбку или даже неловкость за малодушие автора. Но последуем совету биографа Мольера и не будем «бросать камнями в великого сатирика», равно как и в его потомка. Тем более что потомок, пройдясь пером по всей пьесе, ее основного стержня действительно ни на йоту не изменил. Поздний ум, привнесенный в монолог Турбина перед смертью, не изменял масштаба этой фигуры. Смысл монолога сохранился. Турбин отказывался послать людей на смерть даже перед угрозой гибели своих принципов и идеалов: человеческая жизнь оказывалась выше этих принципов, дороже «белых» идей.

Расширив монолог Турбина, внося в него растолковывающие фразы, тематические рамки этого монолога Булгаков как бы раздвинул. Но существо сцены по-прежнему концентрировалось в наиболее заметном и ответственном финальном тексте: «И вот я, кадровый офицер Алексей Турбин, вынесший войну с германцами, чему свидетели капитаны Студзинский и Мышлаевский, я на свою совесть и ответственность принимаю все, все принимаю, предупреждаю и, любя вас, посылаю домой. Я кончил».

Текстовые варианты четвертого действия, которых было множество, не сохранились. Как всегда бывает в театре в предпремьерной горячке, никто не думает об истории. Отвергнутые тексты тут же исчезали без следа. По чудом сохранившемуся в Музее МХАТ какому-то промежуточному варианту последнего акта можно увидеть направленность редакций, поиски окончательных смысловых границ пьесы (но «стержень» четвертого действия — сочельник, тревожное ожидание перемен, ощущение рубежа времени — театр и автор не затронули).

Возможности и основания будущей жизни Турбиных — вот сквозной мотив изменений четвертого акта пьесы. Еще в первой редакции, как помнит читатель, была заявлена тема «переодевания», гримировки, приспособления к новой жизни. Крайним выражением этой темы было появление Гальберга из Берлина, поспевшего на свадьбу своей жены с Шервинским: «Я решил вернуться и работать в контакте с Советской властью. Нам нужно переменить политические вехи. Вот и все».

Такого рода «историческая пошлость» могла быть естественной для Тальберга или для Шервинского, легкомысленной певчей птички, не затронутой даже подобием того, что называется историческим выбором. Любимые булгаковские герои живут совершенно иначе. Расслоение Дома, разность человеческих требований к истории была подчеркнута резко и недвусмысленно во всех редакциях. В напряженное поле выбора попадали все, в том числе и туповатый Студзинский. Вслед за певцом, одолевшим у дворника «беспартийное пальтишко», он переодевался в цивильное платье и готов был пойти за петлюровцами. Между ним и Мышлаевским завязывался диалог, оставшийся в черновике, но крайне характерный для движения булгаковской мысли, притом в дальней творческой перспективе:

«Студзинский. Сейчас. (Достаёт бумагу. Мышлаевскому.) На.

Мышлаевский (читает). Так... гм... Борисович... Ты находишь, что это красивее, чем Брониславович?

Студзинский. Все у тебя шутки.

Мышлаевский. Да какие тут шутки! Дело совершенно серьезное. Студзенко... Черт знает, что за фамилия! Какой ты Студзенко, когда тебя акцент выдает? Когда с тобой заговоришь, так кажется, что кофе по-варшавски пьешь...»

На предложение Студзинского пойти вслед за петлюровцами штабс-капитан выдвигает аргумент, окрашенный явной булгаковской симпатией: «Так. Мерси. С обозами этой рвани... Мышлаенко... Нет, знаешь, я уж Мышлаевским останусь».

Стойкость этого мотива сохранится и в «Беге», где Хлудов доведет тему своего рода исторической чести и гордыни до трагического звучания:

«Хлудов. ...Я тоже поеду в Россию, можно ехать сегодня же ночью. Ночью пойдет пароход.

Серафима. Вы тайком хотите, под чужим именем?

Хлудов. Под своим именем. Явлюсь и скажу: я приехал, Хлудов.

Серафима. Опомнитесь, вас сейчас же расстреляют!

Хлудов. Моментально.»

Варианты финалов отбрасывались, как варианты судьбы. Тема человека в истории должна была решиться органически, естественным путем.

В окончательной редакции четвертого акта, в сентябре, Булгаков найдет свой способ проведения и завер-

шения этой темы, причем не столько словесный, сколько музыкальный.

Излюбленный композиционный и сюжетный прием повтора того или иного мотива в новом смысловом контексте обретает в четвертом действии «Турбиных» разрешающую силу.

Напомню, что во второй картине «У Турбиных», когда вся семья была в сборе, началось отчаянное последнее веселье, «пир во время чумы». После того как выяснилось, что надо идти в бой, но неизвестно за кого, после того как стало ясным, что даже тост произнести не за что, звучит гимн «Боже, царя храни» — царский гимн соединяется с популярной солдатской «Песней о вещем Олеге», маршем, созданным в годы первой мировой войны и очень любимым в доме Булгаковых. Запевает Лариосик, остальные подхватывают: «Мы победили, и враг бежит, бежит, бежит. Так за...» Лариосик брякнул: «За царя!», его никто не поддержал, все пропели фразу без слов и закончили как полагается: «Мы грянем громкое «Ура! Ура! Ура!»

Сразу же вслед за гимном, из которого изъято имя сущительное, Николка запекает: «Из темного леса навстречу ему...» — и остальные подхватывают пушкинские душу бередящие строки. Так был заявлен «тезис», с этим настроением вглядывались Турбины в свой «жребий».

В четвертом действии Булгаков повторяет сцену, но зеркально, перевернуто. Во второй картине Николка завершал, здесь он, калека, начинает, соединяя солдатский марш на стихи Пушкина с текстом спародированного гимна:

«Скажи мне, кудесник, любимец богов,
Что сбудется в жизни со мною?
И скоро ль на радость соседей-врагов
Могильной засыплюсь землею?
Так громче, музыка, играй победу,
Мы победили, и враг бежит, бежит, бежит!»

Во время репетиций возникла реприза Мышлаевского. «На пробу» он предлагал новое имя сущительное: «Так за Совет Народных Комиссаров...» и все, кроме Студзинского, как и во второй картине, подхватывали: «Мы грянем громкое «Ура! Ура! Ура!»

Студзинский возмущен, Лариосик в восторге. Елена и Шервинский готовятся к свадьбе. Сверкает украшенная елочка. Музыкальной репликой Николки веселье опро-

кидывается и вскрывается суть ситуации: «Из темного леса навстречу ему/Идет вдохновенный кудесник...»

Все то же ожидание. Все та же тревога. И все тот же Пушкин. Булгаков завершает тему предсказанием пушкинского волхва, ничуть не изменяя собственному «правдивому и свободному» языку. Строй драмы равнялся на пушкинскую объективность.

Так завершилась работа над пьесой. Ящерица осталась живой. Спектакль шел к публике.

Последние тексты Булгаков диктовал прямо на машинку Ольге Сергеевне Бокшанской, секретарю Немировича-Данченко и сестре будущей жены Елены Сергеевны. Бокшанская была в театре важным лицом, и чем дальше, тем больше. Она обладала даром четко схватывать театральную ситуацию и излагать ее существо. В 1933 году, получив от Бокшанской письмо из Ленинграда, где МХАТ находился на гастролях, Булгаков оценил его следующим образом: «Настоящее театральное письмо — все совершенно ясно».

В сентябре 1926 года Бокшанская отправляла такие «настоящие театральные письма» Немировичу-Данченко в Америку. Секретарь рапортовала аккуратно, ничего не пропуская. Письма сохранились. В них правдивая хроника последних трех недель перед премьерой «Турбинных».

3 сентября Бокшанская сообщает, что ее «с неделю теребят «директора», считая, что ей пора «приниматься за свою работу, а не писать с Булгаковым».

10 сентября Бокшанская пишет о перемене названия пьесы и об окончании работы над текстом: «Сейчас пьеса уже сдана автором в переделанном виде, репетируется и будет показана с исправлениями, но будут ли приняты эти изменения, никто не знает».

17 сентября, в пятницу, назначается первая открытая генеральная репетиция. На нее приглашены рабкоры, представители Реперткома и свои, студийные, «за исключением 2-го МХАТ и III Студии, которые смотрят на наши репетиции как на готовый спектакль».

Это, конечно, слова и распоряжение Станиславского. Перед генеральной он ведет репетиции, вникает во все детали: просит «отдавать контрамарки самым близким родственникам и ни в коем случае не артистам других театров и не лицам, причастным к искусству и прессе».

В марте, накануне показа актерского прогона в зале комической оперы Станиславскому, турбинцы прошли

всю пьесу по сквозному действию, в страшном волнении перед ответственным экзаменом.

Теперь в таком же волнении был сам Станиславский. Накануне генеральной Константин Сергеевич собрал исполнителей «и установил по линии пьесы все психологические моменты», зафиксировал все мизансцены. Экзамен предстояло держать ему самому.

Пятница оказалась несчастливой. Станиславский на генеральной не был, потому что вечером играл Астрова на открытии Малой сцены. Лужский тоже не мог присутствовать на обсуждении — играл Серебрякова в том же «Дяде Ване».

В письме Бокшанской полный отчет об этой пятнице: «Репетиция была сыграна прекрасно и имела громадный успех. Не обошлось без слез в публике — очень уж трогательно играют Турбиных Хмелев и Кудрявцев. Тотчас же после репетиции члены Реперткома (Пельше не было, но был Блюм) и рабкоры собрались у нас, в комнате правления». Далее Бокшанская передает решение Блюма, которое он объявил «Судакову и другим, что в таком виде пьеса на афишу поставлена быть не может. Судаков спросил: «Что же, нужны какие-либо поправки или совершенная ломка построения всей постановки?» и ему ответили, что именно надо все сломать и переделать. Конечно, такой финал репетиции взволновал всех...»

Это «настоящее театральное многоточие» поставлено Бокшанской, чтобы адресат мог пережить паузу и почувствовать, что происходит в Проезде Художественного театра.

Блюм, конечно, ничего не решал, к тому же его точка зрения была заведомо известной. Владимир Иванович Блюм, писавший разгромные антимхатовские статьи под нежным псевдонимом «Садко», был принципиальным гонителем Художественного театра и всего, что с ним было связано. После премьеры он ринется на театр и автора пьесы с такой яростью, что остроумный Вербицкий, игравший Тальберга, напишет в булгаковский альбом экспромт: «Тщетны выкрики: Автора!.. Bravo!.. Но Булгаков не выйдет, пока он как плащ матадора кровавый для свирепого Блюма-быка».

Надо было обратиться к тем, кто решал. Об итогах просмотра немедленно известили А. В. Луначарского. «Вечером Анат [олий] Вас [ильевич] звонил Вас [илию] Васильевичу (Лужскому. — А. С.), но смог снести только

с Марковым. Разговоры и пересуды пошли не только по Театру, но и по театральной Москве. Начались непрерывные звонки в Театр и к отдельным актерам с запросами, как же будет. <...> Сегодня в течение дня должно что-то выясниться конкретно». Здесь же, в письме Бокшанской от 18 сентября, важное сообщение о позиции Луначарского: «Анат [олий] Вас [ильевич] хочет, чтобы репетиция была показана ему и всей Коллегии Наркомпроса, а кроме того, властям, которые очень заинтересованы постановкой».

Просмотр был назначен на 23 сентября. Для этого пришлось пойти на крайнюю меру — отменить вечерний спектакль. В зале должны были быть люди, которые днем ходить в театр не имеют возможности.

20 сентября В. В. Лужский записывает в дневнике: «Заседание по поводу того, что же делать, если «Дни Турбиных» не разрешат, кто будет выступать, что говорить. Говорить будут К. С., Марков, Судаков, Юстинов». Последний, заведующий финансовой частью, должен был, вероятно, обрисовать плачевное материальное положение театра, если «не разрешат».

Накануне репетировали «с вымарками и заменами текст II картины», а утром, в день спектакля, убрали из «Петлюровской сцены» эпизод с евреем, которого играл И. Раевский. В это же утро Судаков придумал необходимый апофеоз: «Переделали «Интернационал» — не утихает, а усиливается».

22 сентября Станиславский обращается к труппе так, как командир обращается к солдатам перед решающим боем: «Серьезные обстоятельства заставляют меня категорически воспретить артистам и служащим театра, не занятым в спектакле «Дни Турбиных» 23 сентября, находиться среди публики в зрительном зале, фойе и коридорах, как во время спектакля, так и во время антрактов».

Мхатовский спектакль становился общетеатральным событием. 21 сентября Вс. Э. Мейерхольд считает своим долгом написать не очень опытному в таких делах Станиславскому о том, кого следует пригласить на просмотр. Он перечисляет старых большевиков, прилагает листок с их адресами и даже сообщает, что «все перечисленные лица» уже предупреждены о существовании предстоящего дела.

В четверг, 23 сентября, в дневнике репетиций появляется краткая запись: «Полная генеральная с публикой».

Смотрят представители [правительства] Союза ССР, прессы, представители Главреперткома, Константин Сергеевич, Высший Совет и режиссерское управление. На сегодняшнем спектакле решается, идет пьеса или нет».

В письме Бокшанской Немировичу-Данченко от 30 сентября протокольная запись обретает живую плоть рассказа очевидца театрального события:

«В последний раз я Вам писала о предполагавшемся общественном показе пьесы. Он состоялся 23-го. Часть билетов была разослана Правительству, остальные же передали в Московский комитет, который и распределял билеты по различным организациям. Театр получил на свою долю 100 билетов — для рассылки друзьям и старикам с семьями. Эта недоступность репетиции еще повысила к ней интерес и усилила разговоры о ней. Театр был переполнен, все, кому были посланы билеты, приехали, решительно все. И с первого же акта начались горячие обсуждения пьесы по всем коридорам и фойе. <...> Публика принимала спектакль очень хорошо, часто в середине акта начинались аплодисменты, особенно по адресу Яншина, который действительно прекрасно играет студента Лариосика. Очень большой успех имел на обеих репетициях Прудкин — Шервинский. <...>

В антрактах разговоры только о пьесе и об исполнении. Пьеса вызывает споры, иногда невероятно оживленные.

Относительно же игры актеров разногласий никаких. Решительно все, выходя из залы, прежде всего говорят: «Но как играют, как играют!»

В публике было столько известных, знакомых публике лиц, и так они горячо высказывали свои мнения о пьесе, что вокруг них то в одном конце фойе, то в другом, то в коридоре образовывались группы слушателей. <...> Как кто-то сказал: летучие митинги... После спектакля предполагалось объединенное заседание Коллегии Наркомпроса и Реперткома для выяснения окончательно вопроса о постановке. Но оно не состоялось. Все спешили разъехаться за поздним временем, за усталостью. Нам же не приходилось настаивать, т. к. Нарком очень уж категорически высказался за пьесу...»

25 сентября в «Нашей газете» публикуется официальное сообщение о разрешении спектакля «Дни Турбиных».

2 октября сыграли еще одну генеральную с публикой и с последними текстовыми изменениями.

5 октября — премьера.

В. В. Лужский запишет в дневник: «Вечером на премьере «Турбиных» все спокойно... Полный сбор в театре. По теперешним временам публика изысканная, чопорная. Успех очень большой...»

Василий Васильевич очень любил заносить в дневник сводку погоды. 29 сентября он пометит: «Холодно. Солнечно, но холодно». 30 сентября повторит нехитрое метеорологическое наблюдение: «Солнечно, но холодно!»

К сожалению, мы не знаем, какая была погода в самый счастливый для Булгакова день его романа с театром. Василий Васильевич сводку погоды на 5 октября не записал. Зато 6 октября, в среду, он пометит: «Холодно и серо. Снег».

Праздники кончились. Начались будни. «Дням Турбиных» начался счет не календарный — исторический.

Глава 3

Обретение дома

Паровоз Стефенсона

«Суд над „Белой гвардией“»

Пародия и памфлет

Паровоз Стефенсона

В альбоме по истории постановки «Дней Турбиных» Булгаков сохранил листок из отрывного календаря за 5 октября 1926 года. Листок примечателен тем, что на нем изображен первый паровоз, построенный англичанином Стефенсоном в 1829 году. Дерзкое и неожиданное сопоставление имело смысл, прояснившийся со временем. Великое изобретение англичанина, как известно, не вызвало единодушного восторга современников. Были те, кто доверял лошадиной силе, а в пар не верил. Были инженеры-завистники, которые в парламенте «подняли настоящую травлю против Стефенсона». Историк сообщает, что был даже один лорд, приказавший «стрелять в исследователей, если они появятся на его земле». Однако выгоды и польза нового способа передвижения были так очевидны, что упрямые люди и ни в чем не повинные лошади вынуждены были отступить и, как говорится, уступить дорогу.

Судьба открытия, сделанного Булгаковым и Художественным театром, оказалась неизмеримо более сложной. Понадобились десятилетия для того, чтобы «выгоды» и смысл первого советского спектакля МХАТ, обращенного к революционной современности, стали очевидными. За очевидностью стоит важный исторический опыт, который требует изучения.

В 1930 году один въедливый журналист подсчитал, что о «Днях Турбиных» было написано тридцать печатных листов рецензий. Парадокс заключается в том, что они не возмещают сегодня самого простого свидетельства, которое хотелось бы прочитать историку театра, да и любому человеку, не выдавшему спектакля. В пылу ожесточенной борьбы никто не потрудился записать спектакль, зафиксировать его мизансцены, составить его словесный портрет. Образ легендарного спектакля оставался живым в памяти нескольких поколений зрителей, самих актеров, в дневниках бескорыстных поклонников Художественного театра, вроде милиционера Алексея Васильевича Гаврилова, который дежурил на «Днях Турбиных», видел спектакль десятки раз и записал много из того, что должны были записать театральные критики.

Милиционер Гаврилов больше думал об истории, чем те, кому это полагалось по профессиональному долгу. Поэтому сейчас, реконструируя спектакль, приходится опираться на косвенные показания, на разного рода второстепенные свидетельства и материалы, в которых сохранились осколки единого живого образа.

Помимо обозначенных трудностей следует назвать и трудности более общего порядка. Рожденный в определенной сценической системе, мхатовский спектакль не был отмечен признаками резкой и четко выраженной режиссерской партитуры. Его мизансценировка была достаточно вольной, диктовалась удобствами актеров, их внутренней потребностью. По существу, это была студийная по духу работа, преследующая единственную цель: создание образа живого человека на сцене вне плакатных или иных конструкций, характерных для переживаемого момента. Как теперь бы сказали, спектакль строился во многом «на отказах», на «минус-приемах», внятных только в контексте времени.

Спектакль, созданный в системе «условного театра», порой читается как по нотам. Его рисунок ясен, его пульсация отчетливо слышна. Нотная запись «Дней Турбиных» жила в неровном дыхании человеческой материи, в оттенках интонаций и переходов, в тревожном предчувствии и переломах настроения, которые действуют магнетически, но меньше всего поддаются словесной реконструкции. Историк может сообщить, что в первый год после премьеры на каждом спектакле дежурила бригада «Скорой помощи», нередко случались истерики и обмороки и приходилось (этот факт отмечен А. Гавриловым)

выносить человека во время действия из зала. Гибель Алексея Турбина или принос раненого Николки переживались зрителем, приученным Художественным театром к восприятию реальности театрального акта, как обжигающие факты вчерашнего дня русского интеллигента.

Конечно, зал не был однородным, как не были однородными и споры вокруг спектакля. В одной из первых антитурбинских статей передается эмоциональная атмосфера октября 1926 года: «Конкретные результаты: на просмотре в МХАТ какой-то гражданин, обливаясь слезами, орал «спасибо», а на диспуте в Доме печати одна из гражданок патетически взвизгнула «все люди братья»¹.

При всем презрении пишущего и к этому гражданину, и к этой гражданке, он оставил драгоценное свидетельство, которое сегодня воспринимаешь как прямое отражение пафоса спектакля, того, что можно назвать его человечностью в самом обычном и самом простом смысле слова.

Эстетика «минус-приемов» начиналась уже во внешнем решении спектакля. В эпоху господства конструктивистской декорации Н. Ульянов поставил на мхатовской сцене традиционнойший павильон. Перед зрителем открывалась большая столовая киевского профессорского дома с камином, мебелью красного дерева и бронзовой многосвечной люстрой. Кремовые занавески на окнах, примирительная голубовато-серебристая окраска обоев, строгие и точные линии немного скошенной комнаты — вся атмосфера дома воспроизводилась поначалу в чеховских тонах. Это был знак преемственности спектакля, его родовой принадлежности. «Грузный, тяжелый, павильонный натурализм четвертьвековой давности», — съязвит Э. Бескин.

«Четвертьвековой давностью», казалось, дышал и быт дома: мирным боем били часы, звучал нежный менуэт Боккерини, скатерть была, как всегда, белоснежной, накрахмаленной, на рояле стояли цветы. Уют дома был традиционным, «кричаще традиционным». «Все было сделано так, чтобы можно было посмотреть в лицо человека»², — с обычной точностью сформулирует в 1927 году П. Марков.

Реальная жизнь врывается в дом Турбиных внезапно гаснущим электричеством, тьмой, в которой колебалось неверное пламя свечей, тенями по стенам, которые то сходились, то расходились, воем ветра, гулками пушечными ударами, доносившимися издали, гудением про-

водов. История правила сбивчивым ритмом турбинской жизни, тяжелым осадком выпадала в горящих темных глазах Алексея Турбина, прорывалась в безнадежно отчаянных юнкерских песенках Николки и, наконец, обнаруживалась во плоти, когда турбинский дом исчезал, а на месте его возникал штаб петлюровской дивизии или парадные марши гимназической лестницы, усыпанной мятущими юнкерами. Начинаясь в чеховских тонах и атмосфере, спектакль затем резко и вызывающе брал новые для сцены Художественного театра ноты жизни, которая объединяла тех, кто был на сцене, с теми, кто сидел в зрительном зале. Негласный закон отождествления зрителей с судьбой сценических героев действовал тут с откровенной силой и прямоотой.

Прежде всего, конечно, поражала и приковывала внимание фигура Алексея Турбина — Н. Хмелева. В дни премьеры актеру было двадцать пять лет, на пять лет меньше, чем его герою. Хорошо известно, что эта работа не только открыла масштаб хмелевского дарования, но и человечески пересоздала его. Судаков напишет потом, как Хмелев, в мучительных поисках «зерна» турбинского характера, однажды пришел на репетицию, и все заметили в нем «поразительную перемену, начиная с костюма, и в каждом движении, и в том, как он здоровался, как говорил и слушал, как держался, поворачивался». Это стало поводом для насмешек, но «Хмелев мужественно держался своей новой манеры. Он сохранил ее потом и в жизни, а прежний суетливый, несколько надоедливый, угловатый «вахлачок» Хмелев исчез совершенно. С этого времени и в роли Турбина начались находки в произнесении фраз с резкой подчеркнутостью первой половины и легкой грацией окончаний — это гармонировало с его манерой держать голову, с лаконизмом движений рук». «Зерно» роли режиссер определяет так: «Эта сосредоточенность и полнейшая погруженность в мысли образа дала ту одухотворенность и обаяние, благодаря которым он так западал в душу зрителей»³.

На каких мыслях был сосредоточен Алексей Турбин — Хмелев, режиссер не пишет. Между тем есть возможность заглянуть и в эту «святая святых» актерского искусства. В Музее МХАТ сохранилось несколько листочков с записями Н. Хмелева, которые приоткрывают внутреннее состояние молчаливого и подтянутого, как струна, кадрового русского офицера, отделенного даже от своих домашних какой-то непроницаемой завесой.

Вот эти записи, носящие явные следы бесед с Булгаковым и внимательного чтения «Белой гвардии».

«Постаревший с 25 окт. 1917 г. <...>

Верующий

Не Петлюра, так другой, третий. <...> Крестonosцы.

В душе Алексея — мрак, склеп, вьюга.

Правой рукой поддерживает ручку браунинга...

Весело оглядел ряды (нарочно)

Кого желаете защищать? — грозно. Дивизион, смирно (рявкнул). Слушайте, дети мои (сорвавшимся голосом) не разрешаю — вежливо!!! и спокойно.

Косит глаза. На Николку бешено загремел (Беги!)

По-больному оскалился неуместной улыбкой.

Глаза к небу. Нижняя челюсть двигалась. 3 раза».

Эти детали, доходящие до клинической точности, осмысливались в плане крушения всей системы ценностей. «В глазах тревога определенная, когда все ясно, определенно и *погано*. Расстегнута кобура револьвера. Левая рука — на эфесе шпаги, а правая, без перчатки, на кобуру. Уверенный голос. Лицо красными пятнами, дергает ртом. Уверенность».

Внутренняя сила верующего человека метила Турбина особым знаком, приковывала к нему общее внимание, поднимала над окружением, обеспокоенным тем, что происходит в текущую минуту. Турбин — Хмелев вглядывался в даль, в метель за окном, пророчил встречу с иной, гораздо более грозной исторической силой и в победу не верил. «В этом наигранном и непрочном покое и горящих мрачным огнем глазах, окруженных траурными тенями, была скрытая тревога, с трудом подавляемое смятение, тоска приговоренного», — напишет через двадцать лет В. Виленкин.

В подробной анкете об искусстве театра, которую Хмелев заполнял в 1929 году, он укажет еще на несколько моментов, важных для понимания булгаковского героя. «Для «Дней Турбиных» я очень много читал Достоевского и Чехова, и то и другое, вместе взятое, стало булгаковским». Рядом с этим признанием, объясняющим связанность турбинской внутренней жизни с более широкой темой русского культурного сознания, идет вторая существенная характеристика: «В Алексее Турбине уже есть это общечеловеческое, в нем специфически характерного ничего нет»⁴.

«Общечеловеческий» план героя вызывал острое раздражение. Сама возможность психологического или

культурно-исторического подхода к полковнику Алексею Турбину казалась еще недопустимой. Офицерские погоны героя производили на пишущих гораздо более сильное впечатление, чем горящие мрачным огнем глаза. Смотрели на погоны, а не в глаза, что было вполне естественно для людей, отделенных шестью годами от взятия Перекопа. Подводя итоги дискуссии, В. Павлов в нашумевшей антимхатовской книжке «Театральные сумерки» сформулирует главный неприемлемый принцип спектакля: «Дни Турбиных» в редакции МХАТ... исчерпывающе обнаружили свое старое русско-интеллигентское мировоззрение»⁵.

Автору этих строк один из критических собратьев присвоил тогда звание «самого слепого стрелка в СССР». В данном случае стрелок углядел нечто важное, хотя критический «выстрел» совершенно не рассчитал: он не заметил, как внутреннее течение спектакля это «старое русско-интеллигентское мировоззрение» расщепляло и опрокидывало, вскрывало его явную недостаточность в новых обстоятельствах истории. Мечты Лариосика о покое, спроецированные на чеховский текст, либеральное понимание личности («Елена Васильевна... заслуживает счастья, потому что она замечательная женщина») — весь этот сгусток «русско-интеллигентского» сознания вызывал горькую улыбку создателей спектакля. Дело шло о том, как сопрягаются старые понятия и представления с жестокой реальностью и новым пониманием вещей.

Образ гибнущего дома изнутри определял турбинские сцены спектакля. Атмосфера уютного жилища, домашнего очага сталкивалась с атмосферой губительного стихийного пространства, откуда появлялся обмороженный Мышлаевский, куда уходили Турбины. Понятия брата, жены, друга, семьи подвергались жесточайшему испытанию. Через этот внутренний ход к человеку и к человечности разворачивался смысл спектакля.

Николай Хмелев вел трагическую тему «Дней Турбиных». Вера Соколова вела лирическую тему спектакля. Дух дома, тепло дома, вера дома соединялись в этой некрасивой, неотразимой русской офицерской жене, в том вольном покое, который исходил от нее, как ласкающие лучи. Согреть обмороженного в окопах, накормить, напоить чаем, отправить спать — и все легко, с юмором, привычно, без всякого надрыва. Душа семьи, «Лена ясная» сохраняла порядок, заведенный предками: там, за кремовыми шторами, метель, пурга, выстрелы, а здесь

уют, и цветы на рояле, и стол сервирован так, будто ничего не изменилось, будто сейчас не последняя ночь перед боем. Изящная, тонкая, влекущая Елена — Соколова всех объединяла, всему придавала свой смысл.

Вскоре после премьеры «Дней Турбиных» на основные роли в спектакле стали вводить вторых исполнителей. И. Судаков начал играть Алексея, И. Раевский — Лариосика, В. Топорков позднее — Мышлаевского. К. С. Станиславский чрезвычайно придирчиво относился к этим вводам, считая премьерный состав «Турбиных» уникальным по чувству понимания друг друга, которое объединяло родственников и друзей в одну семью. Он написал по поводу ввода на роль Лариосика, что делать этого не надо, потому что в исполнении М. Яншина — «счастливая игра неповторяющегося случая». В сущности, это можно было бы сказать почти о каждом участнике турбинского ансамбля. Так вот, когда стали вводить новых исполнителей, на роль Елены вошла А. Тарасова и стала играть в очередь с В. Соколовой. В дневнике А. Гаврилова приводится в связи с этим ряд любопытнейших фактов сценической жизни спектакля в первом сезоне. Милиционер был, вероятно, тайно влюблен в А. Тарасову, тем интересней его зоркое и пристрастное сопоставление двух актрис в некоторых решающих сценах. «Многие считают, — записывает А. Гаврилов, — что В. С. Соколова в роли Елены гораздо лучше А. К. Тарасовой. Это — глубокое заблуждение. Начать хотя бы с внешности: у В. С. Соколовой — прекомичный курносый нос и какой-то недостаток в произношении, тогда как у А. К. Тарасовой — очень красивая внешность и прекрасный звучный голос. Когда играет В. С. Соколова, очень комично звучат слова Студзинского во 2-й картине — «О, Елена Васильевна очень красива!». В конце 2-й картины в сцене с Шервинским, когда тушится свет и происходит любовное объяснение, момент полный поэзии и лиризма, В. С. Соколова произносит слова «Пропади все пропадом!» с такой смешной интонацией, что театр хохочет. <...> А. К. Тарасова наоборот: финал сцены с Шервинским играется в драматических тонах, в полном соответствии с текстом; поразительно выходит у нее фраза: «Кругом свет!» — почти шепотом, со стыдливостью порядочной женщины, она закрывает лицо и опускает голову, затем, после первого поцелуя, она откидывается на спинку дивана, еле переводит дух, говорит шепотом с огромным чувством страсти — «Пропади все пропадом!» — и совершенно забы-

ваешь о присутствии Лариосика, и поэтому-то, после такого проведения этой сцены, особенно резко звучат слова Лариосика и вызывают гомерический хохот»⁶.

Влюбленный милиционер точно передает особенности игры «курносой», «некрасивой» и, видимо, бесконечно родной в этом своем «пропади все пропадом» первой исполнительницы. Не менее интересно сравнительное описание того, как Соколова и Тарасова проводили знаменитую сцену приноса раненого Николки. «В 6-й картине, — фиксирует А. Гаврилов, — В. С. Соколова всю драму сестры, потерявшей брата, проводит на глубоких внутренних переживаниях; это не доходит до зрителя, не к месту звучат ее слова «Ведь он вчера еще тут с вами в карты играл!» А. К. Тарасова эти слова пропускает. Обморок у В. С. Соколовой иногда вызывает смех у зрителей — своим неловким падением. Наоборот — у А. К. Тарасовой, проводящей всю эту сцену в истерическом тоне, с огромным темпераментом».

А. Тарасова пропускала то, на чем В. Соколова строила роль: на снижающих, обыденных, неотразимо жизненных деталях. В этом плане сцена и была поставлена Станиславским, в этом плане «настраивал» актеров и автор пьесы, о чем есть свидетельство М. Яншина. Булгаков читал сцену приноса Николки бесстрастно, почти на одной ноте. Он несколько раз повторял фразу Елены: «Ларион, Алешу убили, Ларион, Алешу убили, позавчера он с вами в карты играл, а его убили».

Станиславский предложил пойти еще более неожиданным ходом: он посоветовал актрисе передать оттенок странной, очень женской «радости» от того, что она «знала», предчувствовала все заранее. И только потом, на фоне этой неуместной «радости», глубокий обморок, «неловкое», нетеатральное падение...

Рассказывая о завязи спектакля, нельзя не вспомнить мелодию, которую вел в нем М. Прудкин — Шервинский. Его герой появлялся в турбинском доме после ухода Тальберга — В. Вербицкого, не появлялся, а победно врвался, в роскошной бурке, черкеске, малиновых рейтузах, белой барашковой шапке, которую театр приобрел из гардероба Зимнего дворца. Он не играл, а протанцовывал свою роль, прекрасно почувствовав театральную природу персонажа. Из давней страсти Булгакова к «салонной комедии», из вечной любви его к опере сооткался этот легкомысленный, певучий, блистательный фат в лакированных башмаках и с букетом в руках. На послед-

нем ужине Шервинский все время сидел около Елены, подливая ей вина, и плел рассказы про императора, который «прослезился». Еда на столе была настоящая: грибы, огурчики, салаты, селедка с луком («как же вы будете селедку без водки есть?»). «Всесильный бог деталей» вел бывших студийцев к предельной натуральности происходящего. Быт возвращался на сцену с полемической остротой, которая не декларировалась, а просто утверждала себя как факт.

Шервинский вызвал почему-то особенный приступ злости у пишущих. «Почему, — вопрошал Э. Бескин, — исключительный пошляк Шервинский, человек, не брезгующий даже мелкими кражами, просто — отброс, без всяких сдерживающих центров, почему он показан в тонах полного приятя?»⁷ Раздражал, по сути дела, традиционный способ построения образа, известный еще с чеховских времен как отказ от изображения подлецов, ангелов и шутов.

Сложность булгаковских персонажей, несводимость людей к простой классовой схеме, которую пытались обнаружить критики в каждом из них, выдвигала более общую тему спектакля: его отношения с русской классической традицией, ближайшим образом с чеховской, заявленной с первых секунд зрелища. В предыдущей главе я уже касался этого вопроса, сейчас попробую развить высказанные идеи.

Переплетение глубоко драматических и комедийных элементов в изображении интеллигентной среды, чувство сострадания к человеку, которое вытекает из общего понимания неизбежной драмы самой человеческой жизни, всепроникающий юмор, любовь к подробностям жизни и быта людей и многое другое роднило мхатовский спектакль с его прежними чеховскими работами. Оознавательные знаки родства заслонили чрезвычайно существенные моменты отталкивания драматурга и театра от чеховского канона. «Так примерно ставилась офицерская пьеса «Три сестры»; «Булгаков замыкает «Турбиных» в строгие рамки пьесы, написанной в чеховской манере»; «Интимные сцены «Турбиных» сделаны по чеховскому штампу»; «Подумайте, не идет ли прямая ниточка от Трофимова и Ани к вдохновенным юнкерам из «Дней Турбиных»⁸ — вот общие места критики тех лет. Между тем спектакль вслед за пьесой в решающих моментах был полемичен по отношению к приемам чеховского письма и некоторым основополагающим чеховским мо-

тивам. Водораздел пролегал там, где надо было оценить исторический выбор героев пьесы.

Хорошо известно, что лучшие люди чеховских драм исповедуют «массовый гамлетизм». Мечтая о решающих поступках, они их все-таки не совершают. События, действия и поступки не являются в чеховском мире чем-то определяющим и верховным. Напротив, писателю и театру, который его пытался истолковать, в большой мере было свойственно понимание жизни как однородного потока, в котором текучая бездейственность и бессобытийная обыденность — закон, а не исключение. Разбивать сад на доходные участки, переезжать в Москву и вообще «дело делать» оставлено тем, кто находится на периферии чеховских пьес или за их пределами. Событие, действие чаще своего оказываются, по слову Н. Берковского, праздником низших сил жизни. Чем меньше индивидуальности в человеке, чем больше в нем вульгарно-типического, тем вернее он в драмах Чехова выдвигается на активную роль.

Булгаков формировался как писатель на фоне измельченной чеховской традиции.

В ранней (1922) статье о Ю. Слезкине с явной симпатией Булгаков опишет кинематографическую природу прозы автора «Ольги Орг», в которой «обильные происшествия не лезут друг на друга, увядая в болотной тине русского словоизвержения, а стройной чередой бегут, меняясь и искрясь. Лента кино. Складная лента». И тут же — важная оценка послечеховской литературной ситуации: «Ведь положительно жутко делалось от необыкновенного умения русских литераторов наводить тоску. За что бы ни брались они, все в их руках превращалось в нудный серый частокол, за которым помещались спившиеся дьяконы и необычайно глупые и тоскливые мужики»⁹.

Много сказано о том, что чеховские драмы утверждают мир как «трагическую повседневность». Эта повседневность ограничивает человеческие порывы и упования, подрезает крылья мечте, не дает развернуться событию и совершиться поступку. Она гасит желание, замедляет и делает аритмичной поступь диалогов, замирающих в паузах и неизбывной меланхолии. Это чувство жизни выражалось в особой технике драматического письма, чрезвычайно метко охарактеризованной в пастернаковском письме конца 50-х годов: «Что касается Чехова как драматического писателя, то особенность, главная заслуга и достоинство его пьес состоят в том, что он вписывает

своих людей в пейзаж, употребляя для этого те же выражения, как для описания деревьев и облаков. Как драматург он был против выплескивания социальных и гуманистических идей в диалогах; они написаны не согласно логике, интересам, страстям и характерам действующих лиц. Речи и реплики взяты и схвачены из пространства, из воздуха, в котором они были произнесены, они подобны пятнам и штрихам при изображении леса или луга». Из этого наблюдения делается важный вывод: «Именно таким образом эти диалоги выражают истинную одновременность и соответствие с темой пьесы. Они воплощают тему жизни, в самом широком смысле этого слова, жизни — этой огромной обитаемой формы, с ее симметриями и асимметриями, пропорциями и диспропорциями, жизни как скрытого, таинственного принципа всего сущего»¹⁰.

Нет ничего более далекого от булгаковской драматургической техники, чем эта остроумнейшая характеристика (при том, что «тема жизни» и для автора «Бега» является ключевой!). Различие наиболее остро просматривается в решении такой основополагающей темы, как тема дома. Для чеховских героев дом — чаще всего угрожающее замкнутое пространство, которое не дает простора, стесняет, сковывает и укрощает человека. Дом противопоставлен саду, с ним не связаны детские сны и надежды, он не воспринимается как живое одухотворенное существо, как, скажем в «Белой гвардии». Книжный шкаф с накопленной за сто лет мудростью становится лишь поводом для либерального красноречия Гаева, никакого аромата книг, пахнущих старинным шоколадом, нет и следа.

Дом враждебен человеку. В «Дяде Ване» из-за проклятого имения уродуют свою жизнь Войницкий и Соня. Домом Прозоровых спокойно овладевает Наташа, и никто особенно не хочет этот дом защищать. В «Вишневом саде» заколачивают в четырех стенах покинутого жилища больного старика — поразительный факт, никак не вязавшийся в сознании Станиславского с жанром «комедии, почти фарса», на котором настаивал Чехов.

Во всех отмеченных плоскостях художественное мироощущение Булгакова прямо противоположно чеховскому. Проза и драмы Булгакова возвратят вкус к событиям, которые «бегут, меняясь и искрятся». Откровенность выдумки, фантазии, нескрываемая театральность, обманчиво легкий ритм диалога, изысканное остроумие, которым наделены почти все герои, наконец, иное чувство жизни,

иное понимание повседневности, чем у Чехова, — все это предстояло освоить мхатовской молодежи.

«Повседневность» не только не трагична для булгаковских героев, но и служит, если хотите, некой недостижимой нормой, идеальным типом жизни, который безвозвратно исчез. Мир и покой, родное гнездо и очаг, кремовые занавески и зеленая лампа под абажуром, старинные часы и «лучшие на свете шкапы... с Наташей Ростовою, с Капитанскою дочкою... все семь пыльных и полных комнат, взрастивших молодых Турбиных», — все это оставлено матерью детям вместе с завещанием дружной жизни. Но «упадут стены... потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую дочку сожгут в печи. Мать сказала детям: — Живите.

А им придется мучиться и умирать».

Вот на этом сломе понятий, на этом внутреннем оппонировании чеховским темам и мотивам многое будет строиться не только в «Турбиных», но и в искусстве Булгакова вообще. Недаром в «Мастере и Маргарите» писатель даст поэту-современнику фамилию «Бездомный», одну из очень значимых в смысловой структуре романа (ср. с характерными писательскими фамилиями и псевдонимами тех лет: Бедный, Веселый, Голодный, Беспощадный, Безыменский). Превращение Ивана Бездомного в профессора истории Ивана Николаевича Понырева в финале романа — акт возвращения памяти, имени, дома, без которого нет культуры.

Конечно, и у Булгакова можно найти, в собственной аранжировке, мотивы исторического терпения, необходимости «нести свой крест» и веровать. В «Белой гвардии» рассказчик прямо обращается к героям с «чеховским» призывом: «Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысшей побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воеет вьюга, — ждите, пока к вам придут».

Однако булгаковские любимые герои у абажура не дремлют и свершения судьбы не дожидаются. Они бросаются ей навстречу, от гамлетизма отрекаются и выступают на защиту своего очага и покоя с оружием в руках. Такой изначально противоположный Чехову жизненный импульс заново строит диалог, в иные отношения ставит друг к другу текст и «подводное течение», в особые тона окрашивает слово персонажей. «Довольно сентиментальничать. Просентиментальничали свою жизнь, довольно».

Событие, как смерч, подхватывает Турбиных, вовлекает их в свой бег, распыляет биографии, разбрасывает семью, ставит в прямую зависимость от надличных исторических сил, движения масс, которые, как скажет Блок, одни только определяют характер века.

В мхатовском спектакле явственно возникала тема донкихотства, богооставленности и обреченности горстки людей, совершивших трудный выбор. «Крысей побейкой» бежит с корабля турбинского дома Тальберг. Но «командир» остается, пророчествует, готовится к решительному действию, не имея для этого исторической опоры. Комические срывы, язвительные комментарии, музыкальные перевертыши», наивные снижающие реплики и жесты Лариосика — все выявляло глубинное несовпадение реальности с тем, как представлялось будущее в чеховских спектаклях театра.

Лариосик — М. Яншин вел комическую стихию «Дней Турбиных». Заняв все пространство у двери баулами и корзинами (вспомним, как заботился И. Судаков о точной экипировке житомирского кузена), в длинной шубе и башлыке поверх фуражки, с растерянной, безоруживающей и покоряющей улыбкой, Лариосик приносил в дом собрание сочинений Чехова и «старое русско-интеллигентское мировоззрение», не поколебленное «ужасами гражданской войны». В спектакле, по мере его жизни на мхатовской сцене, Лариосику были подарены несколько концертных выходов, разрезавших настроение картины, опрокидывающих однотонно-торжественный и мрачный настрой людей, идущих на верную гибель. Именно Лариосик вступал в гимн «Боже, царя храни» с лирическим соло «сильный, державный». Именно он «случайно» выходил на реплику Шервинского «портьера раздвинулась, и вышел наш государь». После отчаянного тоста Алексея о встрече с большевиками («Или мы их закопаем, или, вернее, они нас. Пью за встречу, господа!») Лариосик — Яншин садился к роялю и сопровождал мрачный прогноз пародийным музыкальным комментарием: «Жажда встречи, клятвы, речи, все на свете трын-трава». Николка — И. Кудрявцев подхватывал комическую партию, вносил в нее сильнейшую лирическую струю, а потом сцена вновь обретала трагифарсовое сгущение: Мышлаевский начинал стрельбу в воображаемых комиссаров, полную злобной экспрессии и того безнадежного, веселого отчаяния, которое было личной и ярчайшей нотой Б. Добронравова в сложной партитуре спектакля.

Трагическая тема в первых картинах шла под сурдинку, в полной мере ее чувствовал только Алексей Турбин. Но его прозрение и пророчество тонули в гомоне застоля, домыхлах Шервинского, в домашнем флирте друзей-офицеров, обожавших «Лену ясную». Акт завершался вызывающе-традиционным комедийным эпизодом, когда в полутьме Шервинский — М. Прудкин обволакивал Елену своим воркующим велюровым баритоном и добивался поцелуя у женщины, которая из последних сил стремилась не «бросить тень на фамилию Тальберг». Проснувшийся пьяный Лариосик комментировал возникший мираж громовой репризой: «Не целуйтесь, а то меня тошнит».

Обманчиво-веселой нотой завершался первый акт спектакля. На мхатовской сцене, в «чеховском» павильоне, предстали люди новой исторической эпохи, крайне далекой от «неба в алмазах» и «тихих ангелов». Эти люди совершили выбор, и мхатовский спектакль, вслед за булгаковской пьесой, во втором акте резко расширял зону сценического действия, выводил его во дворец гетмана, а потом в «пустое мрачное помещение» штаба петлюровской дивизии. Это был своего рода «антитезис», резкий и неожиданный кинематографический монтаж, проясняющий глубокое отличие спектакля от традиционно-чеховской постановки. Начиналась историческая хроника, оправдывающая с таким трудом найденное название пьесы. «Дни» прессовали в себя годы, события «семейные» и «исторические» переплетались воедино.

Н. Ульянов и И. Судаков создавали в гетманской картине образ бутафорской власти: гигантская карта над длинным столом, слева — портрет императора, справа — сам гетман в горностаевой мантии. Кругом — золото, лепнина, бронза, знамена, знаки запорожских куреней». Сам гетман — В. Ершов, огромный, с раскатистым басом, в роскошной черкеске с газырями, с узорным кинжалом за поясом. Короткая игра в украинизацию с Шервинским — «прохаю ласково», «думаю, думаю, думаваю» — и вот уже появляются фон Шратт и фон Дуст, цирковая пара немецких генералов (то, что гетмана выбирали в цирке, в спектакле было учтено). В. Станицын играл Шратта с таким блеском, что Станиславский возражал против ввода второго исполнителя даже на эту эпизодическую роль! Густобровый, седой, с моноклем, в белых перчатках, с характернейшей прусской чеканной речью, смягченной в самых неожиданных словах («повесить»), Шратт объяснял, что к чему, и начинался фарс: гетмана

бинтовали, сквозь бинты, лезущие в рот, он пытался еще продиктовать манифест народу. Запеленутого, будто куклу, его взваливали на носилки и торопливо уносили. Шервинский предлагал лакею Федору воспользоваться дорогой портьерой, прощался не по-украински, а по-немецки с кабинетом, и гетманский дворец проваливался в темноту.

«Петлюровская сцена» при помощи цензуры перед самой премьерой сильно сократилась. Издевательство над портным, гибель невинного человека — мотив, преследующий Булгакова с самых ранних его литературных шагов, из спектакля ушел. Лишившись эмоционального и смыслового центра, сцена стала носить достаточно иллюстративный характер.

Второй акт вводил боковые линии сюжета, в третьем — спектакль обретал трагическую кульминацию. Мы помним, как трудно выстраивался этот акт на репетициях, как правили текст вплоть до последних генеральных и все же сумели сохранить правду истории и пережить гибель Турбина как акт расставания с прошлым, бесповоротный и окончательный. Сложную интонацию сцены Булгаков и Судаков искали уже в тех странных музыкальных мезальянсах, которыми начиналась решающая картина. Юнкера запевали невпопад «Ах вы, Сашки-канашки мои», а потом «Наш уголок я убрала цветами», «И когда по белой лестнице поведут нас в синий край», потом еще и пушкинские строки «Буря мглою небо кроет» на лихой солдатский мотив. «Мне важно было, — говорил Булгаков Попову, — чтобы юнкера пели совершенно неподходящие вещи». Напомню, что в первой редакции пьесы юнкера пели куплеты из «Пупсика» — шлягера киевской зимы 1918 года. Напомню также, что в романе «Белая гвардия» юнкера поют «Бородино», поднимая свое настроение тем, что на них смотрит русская история. Пушкин и Вергинский — это сразу же создавало вопиющее ощущение разлада, хаоса и отчаяния, скрытого за лихим солдатским надрывом.

Центр сцены великолепным изгибом занимали марши белой гимназической лестницы, образ которой искали довольно долго. В булгаковском альбоме по истории постановки «Турбиных» есть варианты лестницы, предложенные Любовью Евгеньевной Белозерской, собственный булгаковский вариант и, наконец, тот вариант, который «нашел художник Н. Ульянов». В кутерьме мятущихся юнкеров на верхней площадке лестницы появлялся Алек-

сей Турбин в сопровождении старших офицеров. Он рвал списки дивизиона и обращал к юнкерам огромный монолог, который Н. Хмелев рассекал продуманными насыщенными паузами. Толпа внизу и на лестнице замирала от ужаса, а Турбин посылал им слова выношенной боли и гнева. Одну из хмелевских пауз зафиксировал А. Гаврилов: «В 5-й картине, в своей речи к юнкерам, он делает паузу, как бы в волнении прохаживается по верхней площадке и потом тоном невыносимого презрения говорит: «Тут один из вас вынул револьвер по моему адресу. Он меня безумно напугал. Мальчишка!»

Во время монолога Турбин — Хмелев несколько раз поднимал к виску правую руку с двумя вытянутыми пальцами, как бы акцентируя важные моменты речи. Этот жест, отработанный за четырнадцать лет жизни спектакля, Н. Хмелев неожиданно «вспомнит» перед смертью. М. Прудкин рассказывал, как умирающий актер попросил воды и, опуская в нее пальцы, прикладывал их к правому виску, точь-в-точь, как он делал это сотни раз в гимназической сцене, во время предсмертного монолога.

Трубач пел отбой, раздавался какой-то общий стон юнкеров, плача и ругаясь, они срывали погоны и покидали гимназию. Несколько секунд сцена оставалась пустой, затем Турбин — Хмелев сжигал в печке бумаги, и тут появлялся гимназический сторож Максим — М. Кедров. После напряженнейшей трагедийной сцены возникал резкий смысловой поворот: сторож готов был ценою собственной жизни спасти гимназическое имущество, не внемля никаким просьбам Турбина. «Меня теперь хоть саблей рубите, а я не уйду. Мне что было сказано господином директором?.. Максим, ты один останешься, Максим, гляди... Кто отвечать-то будет? Максим за все отвечай. Всякие за царя и против царя были, солдаты оголтелые, но чтобы парты ломать!..»

Трагикомический выход гимназического сторожа, в одиночестве оставшегося защищать гимназию («господин директор приказал»), вносил странный, почти пародийный оттенок в турбинскую ситуацию: подобно герою драмы, старик брал на себя ответственность и готов был отвечать за свой поступок даже ценою жизни. Такого рода сопоставление могло родиться на почве, которая была уже подготовлена в спектакле, в совместной работе писателя и театра. В романе гимназический педель описан жалостливо и скорбно, в тонах романтической иронии. Турбин и Малышев, свесившись с перил, увидели фигур-

ку, которая «шла на разъезжающихся больных ногах и трясла седой головой...». У Турбина защемило сердце, он вспомнил, как этот старший педель волок его и Виктора к инспектору: «Тогда было солнце, шум и грохот. И Максим тогда был не такой... У Максима железные клещи вместо рук, а на шее медаль величиною в колесо на экипаже... Ах, колесо, колесо. Все-то ты ехало из деревни «Б», делая N оборотов, и вот приехало в каменную постоту. Боже мой, какой холод. Нужно защищать теперь... но что? Пустоту? Гул шагов?..»

Гимназический сторож — своего рода символ, сросшийся в сознании Турбиных с родной гимназией, детством, солнцем и надеждами. Надежды рухнули, корабль, некогда вынесший в открытое море десятки тысяч жизней, разграблен, «колесо» турбинской культуры заехало в «каменную пустоту».

В романе Максим увиден глазами доктора Алексея Турбина. В спектакле сам выход Максима дает иную точку зрения на происходящее, вносит булгаковскую «странную язвительную усмешку» в однотонную трагедию полковника Турбина. В романе, несмотря на призрачность мира старой («чеховской») интеллигенции, все же господствует уверенность, что все остальное — хаос и пустота. В спектакле гибель одного мира подразумевает становление какого-то иного. Хаотична не вся жизнь, безумна не вся действительность. Отсюда — важная, писательской совестью обеспеченная фраза, которую Булгаков дал Мышлаевскому в последней редакции пьесы: «Прошлой России не будет, новая будет. Новая».

После премьеры «Дней Турбиных» автор пьесы получает письмо, подписанное именем героя мхатовского спектакля Виктора Викторовича Мышлаевского. Этот в высшей степени интересный в социальном и в психологическом плане документ сохранился в архиве писателя:

«Дождавшись в Киеве прихода красных, я был мобилизован и стал служить новой власти не за страх, а за совесть, а с поляками дрался даже с энтузиазмом. Мне казалось тогда, что только большевики есть та настоящая власть, сильная верой в нее народа, что несет России счастье и благоденствие, что сделает из обывателей и плутоватых богоносцев сильных, честных, прямых граждан. Все мне казалось у большевиков так хорошо, так умно, так гладко, словом, я все видел в розовом свете до того, что сам покраснел и чуть-чуть не стал коммунистом, да спасло меня мое прошлое — дворянство и офицерство.

Но вот медовые месяцы революции проходят. Нэп, кронштадтское восстание. У меня, как и у многих других, проходит угар и розовые очки начинают перекрашиваться в более темные тона...

Общие собрания под бдительным инквизиторским взглядом месткома. Резолюции и демонстрации из-под палки. Малограмотное начальство, имеющее вид вотяцкого божка и вожделеющее на каждую машинистку. Никакого понимания дела, но взгляд на все с кондачка. Комсомол, шпионящий походя с увлечением. Рабочие делегации — знатные иностранцы, напоминающие чеховских генералов на свадьбе. И ложь, ложь без конца... Вожди? Это или человечки, держащиеся за власть и комфорт, которого они никогда не видели, или бешеные фанатики, думающие пробить лбом стену. А самая идея?! Да, идея ничего себе, довольно складная, но абсолютно непретворимая в жизнь, как и учение Христа, но христианство и понятнее и красивее...

Так вот-с. Остался я теперь у разбитого корыта. Не материально. Нет. Я служу и по нынешним временам — ничего себе, перебиваюсь. Но паршиво жить, ни во что не веря. Ведь ни во что не верить и ничего не любить — это привилегия следующего за нами поколения, нашей смены беспризорной».

В этом письме, опубликованном М. Чудаковой в 1988 году в третьем выпуске «Тыняновского сборника», замечательно прослеживается эволюция булгаковских героев, их историческая участь, а также звучание мхатовского спектакля в реальном времени второй половины 20-х годов.

Гибель Турбина в пьесе происходила от случайного осколка. В спектакле этот акт был больше похож на самоубийство, — во всяком случае, так воспринимали его многие зрители. После гибели Алексея Николка — И. Кудрявцев кубарем скатывался с лестницы, летел через несколько ступенек, вызывая полуобморочное состояние не только в зале, но и за кулисами. Было даже специальное решение коллегии, поддержанное Станиславским, указывающее Ивану Михайловичу Кудрявцеву на недопустимость такого риска.

В цитированной выше анкете об искусстве актера Н. Хмелев расскажет, что одним из важных способов вхождения в образ и в атмосферу спектакля было для него обязательное братское рукопожатие с Николкой. Худенький, невысокого роста, что называется, «младший

брат», Николка — И. Кудрявцев вел самую нежную и ломкую мелодию спектакля. Когда, подстреленный, он исчезал со сцены, ему вслед несло оглушительное «Яблочко», пространство заполняли петлюровские полотнища и на самом верху белой парадной лестницы, там где Турбин принял смерть, возникал на фоне ослепительного императора вдребезги пьяный Болботун — А. Андерс. Здравницами в честь победы, оглушительным маршем завершалась переломная сцена спектакля.

Булгаков эту картину не отделял от следующей антрактом, который, казалось, тут был необходим. Напротив, сразу же, без перехода, спектакль возвращался в квартиру Турбиных. Рассвет встречали в темноте, при свечах на ломберном столе. Словесно-музыкальными средствами Булгаков напоминал темы, которые звучали в первом, «чеховском» акте спектакля. Друзья собирались в дом. Вносили раненого Николку, Мышлаевский зажимал рот потрясенному Лариосику. В мертвой тишине звучали слова младшего брата: «Убили командира». Елена падала в обморок. Таков был итог исторического выбора и исторического поступка.

Последний акт Булгаков отделяет двумя месяцами от гибели Алексея и собирает Турбиных в освещенную квартиру, у елки, которая имела программное значение. Сам этот переход «на круги своя», в то же уютное пространство вызвал волну возмущения. А. Луначарский написал, что перенесение действия в квартиру Турбиных после гимназии «начисто убивает интеллигенцию». Другой впал в совершенное отчаяние от «неумелости и неопытности» автора: «Более беспомощного, недейственного заключительного акта, как в «Днях Турбиных», трудно найти во всей мировой литературе»¹¹.

На самом деле раздражал мотив вот этой самой неистребимой повседневности, возвращенной жизни. Она была дарована людям, которых, казалось, уже не должно было быть на свете. Булгаков объяснял Попову: «События последнего действия отношу к празднику крещения, то есть 19 января 1919 года. Шервинский пел 9 ноября. Раздвинул сроки. Важно было использовать елку в последнем действии». Елка нужна была как символ вечности, обновляемости, рождества — именно этот мотив звучал в финальной сцене острее всего. Возрождение жизни на пепелище, инстинкт жизни правил настроением последней картины. Этот инстинкт пробивался в ожившей Елене, в том самом банальном и вечном любовном лепете, ко-

торый противостоял пальбе и уничтожению. Он пробивался в озлобленной душе Мышлаевского, готового служить новой России. Он светился в глазах искалеченного Николки, напевавшего пушкинские строки о вещем Олеге. Вполне в духе киевского «карнавала» восемнадцатого года возникал Шервинский: он являлся в дом в старом, грязном пальтишке, чудовищной шапке и черных очках, сбрасывал с себя маскарадную ветошь и оставался в ослепительном фраке. А потом возвращался, как в старых водевилях, обманутый муж, его осмеивали всем домом и изгоняли. Шервинский — Прудкин хватал портрет Тальберга, стоявший у камина, с треском разламывал раму, а само изображение с восторгом уничтожал.

Герои Булгакова с надеждой всматривались в будущее. Возрождался разметанный человеческий быт. Сверкала елка огоньками, декламировал влюбленный Лариосик, сидели за столом, произносили тосты, сознавали, как сказал бы поэт, «что чудо жизни с час». Для «левой» критики все это означало глубочайшее мещанство театра и автора. На самом деле это означало только одно: мирная жизнь вступала в свои права. В этом был смысл самого «недейственного» и «беспомощного» акта мировой драматургии». Финальная сцена игралась людьми, пережившими гражданскую войну и открытыми для новой жизни.

В 1929 году противники спектакля добьются того, что он на три года исчезнет с мхатовской афиши. В феврале 1932 года, после многих событий, о которых нам ещё предстоит рассказать, спектакль «Дни Турбиных» будет возобновлен по личному указанию Сталина. Возрожденный спектакль Булгаков опишет своему товарищу П. С. Попову в таких красках, которые замечательно поясняют, почему в Художественном театре считают «Дни Турбиных» «Чайкой» второго поколения художественников:

«В зале я не был. Я был за кулисами, и актеры волновались так, что заразили меня. Я стал перемещаться с места на место, опустели руки и ноги. Во всех концах звонки, то свет ударит в софитах, то вдруг, как в шахте, тьма и загораются фонарики помощников, и кажется, что спектакль идет с вертящей голову быстротой. Только что тоскливо пели петлюровцы, а потом взрыв света, и в полутьме вижу, как выбежал Топорков и стоит на деревянной лестнице и дышит, дышит... Наберет воздуха в грудь и никак с ним не расстанется... Стоит тень 18-го года, вымотавшаяся в беготне по лестницам гимназии, и ослабевшими руками расстегивает ворот шинели. Потом

вдруг тень ожила, спрятала папаху, вынула револьвер и опять спряталась в гимназии (Топорков играет Мышлаевского первокласно). Актеры волновались так, что бледнели под гримом, тело их покрывалось потом, а глаза были замученные, настороженные, выпрашивающие.

Когда возбужденные до предела петлюровцы погнали Николку, помощник выстрелил у моего уха из револьвера и этим мгновенно привел меня в себя.

На кругу стало просторно, появилось пианино, и мальчик-баритон запел эпиталаму».

Осенью 1926 года атмосфера была иной. После премьеры актеры, как это заведено, ободрили и обласкали автора нежными надписями на фотографиях и программах. Всеволод Вербицкий написал: «Если б у меня был собственный театр, я сделал бы его домом Булгакова». Марк Прудкин сочинил не менее трогательно: «Работа над «Турбинами» не забудется, как первая любовь»¹².

Спектакль шел почти через день. Актеры проснулись знаменитыми. Театр был переполнен фразами и словечками из «Турбиных». Если кто-нибудь ушел не вовремя, говорили: «Эх, прощелыга, смылся»; если главный администратор Ф. Михальский отдыхал в своем кабинете, настойчивых просителей осаживали: «Гетман почивает». Эти сугубо театральные мелочи занес в дневник все тот же Алексей Васильевич Гаврилов, влюбленный дежурный милиционер, первый историограф легендарного спектакля.

«Суд над «Белой гвардией»

Анна Ахматова, говорят, была против того, чтобы цитировать пушкинских врагов и тем самым оставлять их в истории. Не для того, мол, погиб поэт, чтобы развешивали по стенам портреты его недругов. Вопрос существенный и в нашем случае, потому что мы подошли вплотную к той самой дискуссии вокруг «Турбиных», мелкие осколки которой уже не раз залетали в книгу.

В Библиотеке имени Ленина хранится толстенный альбом, в который Булгаков аккуратно в течение многих лет наклеивал посвященные ему статьи в газетах и журналах 20-х годов. Альбом за полвека обветшал, вырезки пожелтели и потрескались. Порой они рассыпаются от прикосновения человеческой руки. Прочитав альбом от корки до корки, не раз вспомнишь Ахматову: надо ли ворошить сгоревшие угли, надо ли погружаться в эту истлевшую,

отшумевшую, искреннюю, поразительно слепую, курьезную, злобную, яростную лавину, которая обрушилась на драматурга и мхатовский спектакль еще до выхода официальной премьеры? Я думаю, что это надо сделать. Ведь совсем не зря Булгаков, ответственно относившийся к своей литературной судьбе, создавал этот альбом, эту летопись трудов и дней, этот обвинительный акт против критической слепоты. Слишком дорого заплачено за прозрение, чтобы оставить этот альбом старательным архивистам, которые давно уже не выдают его из-за ветхости, пометив знаком «О. П.» — ограниченное пользование.

Стоит взглянуть на бесконечную ленту газетных вырезок глазами писателя, увидеть его подчеркивания наиболее поразивших мест, чтобы почувствовать обжигающую правду времени, которую ничем не заменишь.

Спор вокруг «Дней Турбиных» при всех крайностях и перехлестах в глубине своей отражал процесс театрального осознания революции и должен быть описан всесторонне. Здесь, как нигде, важна историчность нашего мышления, способность выслушать все стороны, учесть все аргументы. Надо понять логику спора, его неизбежность, его исторические, психологические и эстетические причины. Надо понять, что Булгакову и МХАТ противостоял не монолит в виде рапповцев и «левых», но весьма пестрая, внутри себя резко конфликтная компания, участники которой руководствовались порой противоположными установками.

С Булгаковым и МХАТ спорил Маяковский. В. Шкловский в «Гамбургском счете» отвел автору «Белой гвардии» место «коверного». Много не принимал в искусстве Булгакова антагонист «левых» А. Воронский. Резко выступили против спектакля Вс. Мейерхольд и А. Таиров. Булгаковские оппоненты, повторяю, не менее круто спорили между собой, что усложняет и без того пеструю картину литературно-театральной борьбы второй половины 20-х годов (характерно свидетельство поэта И. Молчанова, который сообщал М. Горькому, что «булгаковский «Бег» запрещен рапповцами» только потому, что Горький хвалил пьесу).

Среди так называемых «левых», конечно, были разные люди, и их нельзя мерить только мерой их отношения к Булгакову или МХАТ. Тут тоже был своеобразнейший клубок противоречий, взглядов, наконец, судеб, по большей части весьма драматических. Чиновная демагогия Л. Авербаха соседствовала с искренним протестом А. Безы-

менского, сокрушавшего Художественный театр от имени своего брата, погибшего в Крыму; драматургическая ревность В. Билль-Белоцерковского, толкнувшая его даже на письмо И. В. Сталину с требованием снять мхатовский спектакль, оттенялась беспощадным натиском В. Кирсона. Следуя логике групповой борьбы и «групповой дисциплины», собственные противоречия «левые» до поры до времени скрывали, а в конце 20-х годов, покоряясь той же логике, повели против своих литературных противников курс «на уничтожение», не выбирая средств. В. Киршон прямо связал тогда борьбу вокруг булгаковских пьес с тем, что происходило в деревне: «Если в деревне, корме кулаков, имеются подкулачники, то в искусстве, кроме Булгаковых... имеются подбулгачники»¹³.

Среди «подбулгачников» оказались Горький, Станиславский, а также Алексей Иванович Свицерский, возглавивший созданное в 1928 году Главискусство — государственный орган, отвечающий за вопросы театральной политики. Он был создан после известного совещания при Агитпропе ЦК ВКП(б), на котором обозначилось размежевание «путей развития театра». Разные направления, течения и группы заявили свои позиции. Отношение к «Дням Турбиных» было едва ли не основным пунктом разногласий. Совещание прошло в мае 1927 года на эмоциональном фоне полугодовой дискуссии, к началу которой я возвращаюсь.

2 октября 1926 года «Вечерняя Москва» сообщила о докладе А. В. Луначарского в зале Коммунистической академии. Оценивая спектакль, он сказал: «Белая гвардия» — идеологически не выдержанная, местами политически неверная пьеса. Однако к постановке она разрешена, ибо советская публика оценит ее по достоинству»¹⁴. Через несколько дней, а именно в день официальной премьеры спектакля, «Наша газета» передаст более пространно выступление наркома: «Появление этой пьесы на сцене МХАТ, конечно, колючий факт... но на нее затрачены материальные средства и творческие силы и, таким образом, сняв ее со сцены, мы в корне подорвем положение театра». Пьеса Булгакова, в изложении газеты, кажется Луначарскому неопасной, «ибо наш желудок настолько окреп, что может переварить и острую пищу». Тут же сообщается, что с возражениями наркому выступил Орлинский, который квалифицировал пьесу и спектакль как «политическую демонстрацию, в которой Булгаков перемигивается с остатками белогвардейщины»¹⁵.

Такого рода возражение ставило Луначарского в чрезвычайно неприятную и двусмысленную ситуацию, тем более что «почти все выступающие Орлинского поддержали». Только Маяковский заметил: «писк Булгакова не опасен». Этот сюжет позже получит развитие, сейчас отмечу только, что Маяковский в том выступлении вывел спектакль из коренных принципов Художественного театра. «Белая гвардия» правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили «Белой гвардией». (...) Возьмите пресловутую книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве», эту знаменитую гурманскую книгу, — это та же «Белая гвардия»¹⁶.

В том же номере «Нового зрителя», в котором было изложено театральное резюме поэта, О. Литовский впервые, кажется, бросает словечко «булгаковщина».

8 октября А. Орлинский, приняв эстафету от О. Литовского, выступил со статьей «Гражданская война на сцене МХАТ». Она содержала в концентрированном виде те же обвинения театру и драматургу, которые Орлинский, как помнит читатель, уже имел случай высказать. Излюбленный аргумент теперь звучал в такой разработке: «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»¹⁷.

Вскользь отмечая «выдающиеся актерские работы», А. Орлинский в расчет их не брал и выдвигал грозный призыв «дать отпор булгаковщине» (из контаминации Литовского и Орлинского возникает в «Мастере» Латунский с его лозунгом «Ударим по пилатчине»). Призыв был запоздалым: кампания уже набрала размах. 5 октября (в премьерный день!) в «Комсомольской правде» появляется открытое письмо А. Безыменского Художественному театру и выступает В. Блюм, которому предстоит стать первым тенором антибулгаковского хора. Он усиливает аргументы до степени политического остракизма: Блюм обнаруживает, что «хитрая пьеса скрывает не только то, что у Турбиных есть прислуга и денщики, но и апологию шовинизма», так как петлюровщина — «мелкобуржуазная, но все же революция» — кажется ему предпочтительнее, чем героиня белой гвардии, «зародыша российского фашизма»¹⁸.

А. Орлинский на страницах «Правды» выступил сдержанно. В. Блюм выстреливал статью за статьей из «мало-

калиберных» театральных изданий типа журнальчика «Программы государственных академических театров» или «Нового зрителя», который редактировал тот же Орлинский. В своих «домашних» органах «левые» не стеснялись в выражениях и яснее обнаруживали направленность своих ударов, которые совсем не исчерпывались Булгаковым и мхатовским спектаклем. В октябрьском выпуске «Нового зрителя» А. Орлинский, сообщая, что «МХАТ попадает вместе с пошляком Булгаковым в лужу», тут же ставит все происшедшее в прямой упрек Луначарскому и всей его театральной политике: «Если нам необходим Островский, то это еще не значит, что нам необходим Островский — Булгаков»¹⁹ (тут был ясный намек на известный лозунг наркома «Назад к Островскому»). Через номер в том же журнале позиция наркома уже охарактеризована как «оппортунистическое грехопадение» и возведено, что «борьба враждебных тенденций в современном советском театре, противоречивое развитие которого идет по линии постановки «Белой гвардии», с одной стороны, и «Шторма» — с другой, вступила в поворотный момент».

В такой ситуации Луначарский, учитывая давление, оказываемое с разных сторон, стал корректировать свою позицию и уточнять оценки. В течение нескольких дней он выступает с серией статей в московских и ленинградских газетах, в которых дает развернутую оценку мхатовской премьеры. По отношению к пьесе тут было высказано немало резких и глубоко ранивших Булгакова замечаний. Однако нарком отстаивал право спектакля на жизнь, на то, чтобы он мог вызывать споры, «вдвигать театр в политическую борьбу». Это была определенная художественная политика, которую Луначарский пытался проводить в условиях, обострившихся с каждым днем.

11 октября в переполненном Доме печати состоялся «Суд над «Белой гвардией». В изложении корреспондента «суд» проходил таким образом: «Сигнал к бою дал тов. Литовский. <...> И суд начался! И началась горячая «баня». Главные «банщики» — все тот же Орлинский, автор мейерхольдовского «Треста Д. Е.» Подгаецкий, присяжный оратор Дома печати Левидов. И еще, и еще. Почти все пришли в полной боевой готовности, вооруженные до зубов цитатами и выписками. <...> Только отдельные прорывались мольбы о пощаде театра, его сил». Тут же замечательная деталь: «Артисты Художественного театра хранили молчание, на требование публики выступить ответили отказом («не уполномочены, а Константин Сергеевич болен

и не мог прийти»). Но хороший и несомненно поучительный урок политграмоты они на диспуте получили»²⁰. В другом сообщении об этом «суде» как раз упомянута неизвестная гражданка, которая «патетически взвизгнула «все люди братья».

Оговорку об «отдельных мольбах», равно как и упоминание о несдержанной гражданке, стоит отметить особо. Среди таких редких выступлений назовем выступление Л. Сейфуллиной, которая «пыталась характеризовать автора «Дней Турбиных» как «честно взявшего на себя задачу описания врага без передержек»²¹. В «Комсомольской правде», уже в декабре, прорвалась еще одна «мольба» — Н. Рукавишников, который заявил, что критика «Дней Турбиных» не права, а «Безыменский со своим письмом к Художественному театру даже смешон. Такие пьесы были бы ни к селу, ни к городу 5—6 лет тому назад. Но критика забыла, что пьеса поставлена на пороге 10-й годовщины Октябрьской революции, что теперь совершенно безопасно показать зрителю живых людей, что зрителю порядочно-таки приелись и косматые попы из агитки, и пузатые капиталисты в цилиндрах»²².

Еще раньше в ленинградской «Красной газете» Адриан Пиотровский в статье «Молодой Художественный театр» увидел в обруганной постановке «рост основного театра, его прямое и непосредственное, руководимое главою школы Станиславским, продолжение. И эта молодая труппа показала превосходную одаренность и отличный, чисто мхатовский и в то же время свежий, сильный и жизненный стиль. «Дни Турбиных» выдвигают малую сцену первого МХАТ в ряд прекраснейших молодых трупп Москвы. По чрезвычайной мягкости и в то же время подвижности и разнообразию манеры, по несравненной сыгранности и исключительно актерской установке эта труппа, пожалуй, уже сейчас не имеет себе равных»²³.

Такого рода художественная критика казалась настолько неуместной, что ее просто не заметили.

12 октября в антитурбинском хоре появился новый и очень голосистый солист. Э. Бескин выступил со статьей «Кремовые шторы», добавив в качестве мишени, так сказать, предметный, материально осязаемый образ. Одновременно в печати пересказано выступление А. Таирова, который предъявил счет МХАТ «от подлинно революционного театра наших дней». Режиссер «указал на мещанский характер драматических приемов, примененных Булгаковым в «Белой гвардии». В другом изложении

выступление А. Таирова выглядело еще более определенным: «Белая гвардия» контрреволюционна не благодаря политически слащавому отношению к нашим классовым врагам, а за ее специфически вульгарный привкус под Чехова»²⁴. Вс. Мейерхольд, который летом 1927 года обратится с настойчивой просьбой к Булгакову дать новую пьесу для руководимого им театра, в 1926 году публично объявил, что «Дни Турбиных» надо было ставить не Художественному театру, а ему, Мейерхольду, потому что он «поставил бы пьесу так, как нужно советской общественности, а не автору»²⁵ (тремя восклицательными знаками пометит Булгаков это предложение режиссера).

14 октября в «Комсомольской правде» публикуется уже упоминавшееся письмо А. Безыменского. Попытка в этом документе отделить драматурга от театра потом будет иметь широкое хождение и окончательно утвердится в сталинской формуле: автор ни в какой мере «не повинен» в успехе своей пьесы. В послепремьерные дни эта идея еще не имела сильных поборников. «Левые» пытались как-то воздействовать на театр, расколоть единство автора и театра изнутри. Корреспондент «Рабочей газеты», например, начал с сообщения о том, что «несколько артистов Художественного театра, играющих в пьесе «Дни Турбиных» («Белая гвардия»), заявили, что они чувствуют всю фальшь и политическую вредность пьесы» и «совершенно согласились с ее резкой критикой». А через несколько дней та же газета поспешила обрадовать читателей, что пьеса «Дни Турбиных» якобы уже не делает полных сборов.

Эти наивные выходки, мелкие уколы, театрализованные «суды» и открытые письма сделали свое дело: Художественный театр впервые после революции стал в центре внимания театральной Москвы. Попастъ на спектакль стало невозможно. В конце сезона фельетонист «Вечерки» зарифмует итоги деятельности критики на первом этапе жизни «Дней Турбиных»:

«Во МХАТ весь год народ валил лавиной,
Весь год шумел поток людской волны,
Их словно гнали мощные турбины,
Ошибся в удареньи — Тур-би-ны.
Коль рассудить — незначащая пьеска, —
Откуда ж столько шума, столько треска?
Она б прошла спокойно и тишком,
Но... ей «рекламу» создал Репертком»²⁶.

В ноябре и декабре буря вокруг мхатовской премьеры поутихла. «Зойкина квартира» у вахтанговцев дала свежую пищу рецензентам. «Булгаков взялся за нэп», «Уборщик «Зойкиной квартиры», — замелькали броские газетные заголовки. Премьера «Любови Яровой» в Малом стала сигналом для очередного витка антимхатовской кампании.

Уже в процессе выпуска пьесы К. Тренева режиссер Л. Прозоровский учитывал уроки «Дней Турбиных». Он вступил в спор с автором, настаивая на изъятии роли поручика Дремина, субъективно честного и порядочного человека, который трагически переживал крах белой идеи и кончил жизнь самоубийством. К. Треневу казалось, что без фигуры Дремина пьеса вместо реалистического показа белого движения скатится к карикатуре. Режиссер же боялся только одного: любого сопоставления с булгаковской «Белой гвардией». Автор убрал из пьесы героя, хотя, как напишет биограф много лет спустя, «попутчик К. Тренев не сразу понял»²⁷ необходимость этой операции.

Критика влияла на театр. «Левтерецы», как иронически называл А. В. Луначарский «левых» театральных рецензентов, развивали, подобно рапповцам в литературе, определенную систему взглядов в области сценического искусства. Огромная газетная и журнальная активность, личная страсть, которую они вкладывали в литературно-театральную борьбу, помноженная часто на эстетическую неграмотность, политиканство, отсеечение неудобных, стремление захватить литературную власть, перенесение терминов внутрипартийной дискуссии на споры в области художественной культуры (отсюда и сами понятия «левые», «правые» и т. д.) — все это достаточно известные вещи. При этом следует подчеркнуть, что «левые» оперировали своеобразной социологией искусства. Основной пафос их социологической мысли заключался, как известно, в поиске «классовой психоидеологии» творца, завуалированной присутствующей в любом произведении. И поскольку такого рода психоидеология оказывалась доминирующей категорией, которая поглощала и исключала все прочие, в том числе ключевой вопрос об истинности эстетического суждения, то появление трагического героя в булгаковской пьесе, в равной степени как возможное появление такого героя у «попутчика Тренева», воспринималось как тягчайшее нарушение существующей эстетической нормы. Настойчивый поиск в любом произведении художника врожденного классового интереса привел к тому, что «левые» не смогли сколько-нибудь удовлетворительно решить вопрос о куль-

турном наследии, так же как и понять те явления после-революционного искусства, которые были связаны с предшествующим типом культуры и вырастали из нее. В системе ценностей, принятой напостовцами и «левтерцами», ни Турбины, ни их чеховские предшественники не имели художественного права на трагическое воплощение: «Белая гвардия» — «Вишневый сад» белого движения, — формулировал О. Литовский. — Какое дело советскому зрителю до страданий помещицы Раневской, у которой безжалостно вырубают вишневый сад? Какое дело советскому зрителю до страданий внешних и внутренних эмигрантов о безвременно погибшем белом движении? Ровным счетом никакого. Нам этого не нужно».

В сущности, этой системе мышления «не нужно» было искусство как таковое, то есть духовное производство, обращенное к основным вопросам человеческого существования, к его подлинному социальному смыслу и достоинству. «Вечные вопросы» не имели для «левых» никакой цены. Талант как глубоко индивидуальное переживание мира отбрасывали. Мировозренческая родословная такого пренебрежения и даже ненависти к таланту уходила в идеи уравнительного казарменного коммунизма, родовые черты которого были указаны еще основоположником учения: «Абстрактное отрицание всего мира культуры и цивилизации», стремление «уничтожить *все* то, чем на началах *частной собственности*, не могут обладать все; он хочет *насильственно* абстрагироваться от таланта». И дальше: «Этот коммунизм, отрицающий повсюду *личность* человека», утверждает «всеобщую и конституирующуюся как *власть зависть*»²⁸ — эти гипотетические определения Маркса были сполна реализованы в реальной истории.

«Левые» любили провозглашать, что они действуют от имени партии и «всей советской общественности». Между тем партийная линия, изложенная в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925), всем своим содержанием и духом была направлена не на разжигание вражды к «попутчикам», а на «мирно-организаторскую работу». «Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к попутчикам, то есть такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии». В той же резолюции, во многом отразившей взгляды Н. Бухарина, было сказано, что критика должна «решительно изгонять из своей среды всякое претенциоз-

ное, полуграмотное и самодовольное комчванство», а также тон «литературной команды»²⁹.

Эту взвешенную линию в области культуры пытался проводить А. В. Луначарский. Совершенно закономерно, что в антимхатовской борьбе «левые» должны были с ним столкнуться на этой почве и столкнулись непримиримо. Народный комиссар, видевший в искусстве важное средство социального и классового воздействия, вместе с тем к такому исключительно «инструментальному» значению искусство не сводил. Он понимал его как продукт органического, естественного цветения культуры того или иного класса на органически подготовленной культурной почве (именно в таких словах Луначарский изложил свою позицию на партийном совещании по вопросам театра). Охлаждая пыл «неистовых ревнителей», он предупреждал, что «пока почва не дает цветов, до тех пор тщетно бумажные цветы привязывать к голым деревьям»³⁰. Сознавая историческую ответственность, нарком стремился не допустить захвата какой-нибудь одной литературной или театральной группой лидирующего, командного положения в сфере искусства. Такая театральная политика вызывала у «левых» не просто теоретическое неприятие, но и личностное: известная широта Луначарского, его влюбленность в многоцветную культуру прошлого, его художественное чутье, даже его образованность толковались ими в духе все той же классовой психоидеологии интеллигента, несущего в себе отраву старого мира. Хорошо осведомленный в театральных настроениях того времени Б. В. Алперс вспоминает в своей работе о Билль-Белоцерковском первую редакцию «Шторма»: движимый, подобно своему герою Братишке, «недоверием к культуре и ее носителям», Билль вывел Луначарского в своей пьесе «в роли заведующего Отделом народного образования. (...) В финале пьесы, по требованию Братишки, его приговаривали к расстрелу за бытовое разложение. В начальной авторской редакции «Шторма» этот персонаж носил прозрачную фамилию Чарского»³¹.

Вопрос о Художественном театре был частью гораздо более общего вопроса о судьбе русской культуры в революции. Возвращаясь к ситуации, сложившейся после выхода спектакля «Любовь Яровая», отмечу, что нарком приветствовал появление спектакля Малого театра и находил возможным его позитивное сопоставление с мхатовской работой в плане общего движения академических театров к современности. В статье «Два спектакля», опубли-

ликованной в тифлисской газете «Заря Востока», он раз-
вертывал эту мысль следующим образом: «Театр силен,
конечно, тогда, когда он дает пьесе наиболее совершенное
и острое выражение. МХАТ 1-й сделал это... может быть,
впервые заставил всю Москву говорить о театральном
произведении с волнением и при этом не как о зрелище,
а как о куске жизни. (...) Для нас, для тех, кто хочет,
чтобы театр был организующим отражением жизни... сама
острота общественных интересов, взволновавшихся вокруг
«Дней Турбиных», была явлением отпадным». Редакция
газеты, знакомая с реальным положением дел в театраль-
ной Москве, сочла нужным оговорить статью наркома
примечанием, что не во всем разделяет его точку зрения,
«в особенности в отношении оценки «Дней Турбиных»³².

Для «левых» никаких соотносительных моментов ме-
жду мхатовской работой и спектаклем «Любовь Яровая»
не было. Им нужен был повод взвинтить накал борьбы,
и они сделали это на диспуте в Театре имени Мейерхоль-
да. Диспут этот стал одной из ярких страниц театральной
булгаковианы хотя бы потому, что противники здесь впер-
вые встретились лицом к лицу. Считая не делом писателя
отвечать на критику, Булгаков публично нигде не выступал
и ни одним словом не выразил до этого дня своего отно-
шения к происходящему. Считая критику «казнью
египетской русских писателей» (так написал он еще
в 1922 году в статье о Ю. Слезкине), драматург относился
к этой «казни» с чувством невозможного хладнокровия.
Но 7 февраля 1927 года он не выдержал, — вероятно,
захотелось «взглянуть в глаза подколовшему», как скажет
Булгаков через несколько лет в связи с выпадом писате-
ля-современника против «Мольера». Изысканно одетый,
все в том же пластроне, он явился в переполненный зал
мейерхольдовского театра вместе с П. А. Марковым и
рядом мхатовских актеров. Диспут открыл Луначарский.
Он вновь подтвердил свою принципиальную позицию: «Я
нисколько не сожалею, что «Дни Турбиных» были разре-
шены. Они сыграли свою роль. Они были первой полити-
ческой пьесой на нашем горизонте, которая ставила
серьезные социально-политические проблемы»³³. Далее
Луначарский отверг обвинение спектакля в «сменовеховст-
ве», раскрыв объективный смысл процесса «смены вех»
как «огромного фактора для огромной части нашей интел-
лигенции». «Что вы думаете, — говорил нарком, — мы не
знаем, что огромное большинство ученых у нас стоят на
позициях сменовеховства? Я не верю, когда вижу, как в

три сальто-мортале либерал превращается в коммуниста, я стою тут как раз перед фокусом, который иногда кажется даже странным, иногда это бывает порыв, а иногда хамелеоновская перемена красок. Настоящий процесс — это смена вех, когда люди идут, приглядываясь к истории, оглядываясь назад».

Может быть, Булгаков вспомнит этот образ идейного «сальто-мортале», когда в марте 1930 года будет объяснять свое положение в ответственнейшем документе. Немедленный отказ от своих литературных взглядов писатель оценит «как неопрятный и к тому же наивный политический курбет», который может только дискредитировать его перед Советским правительством. В феврале 1927 года Булгаков эти глубинные вопросы не затрагивал. Он вышел ответить А. Орлинскому, в который раз сокрушавшему драматурга за «паническую боязнь массы», за то, что он «урезал денщика, куда-то дел крестьян и рабочих». Орлинский вспомнил даже историю с изменением названия пьесы, поставив и этот пункт в обвинительное заключение. Драматург отвечал по всем пунктам, приправляя свою речь тем самым «великолепным презрением», которое Ахматова в посмертно посвященном Булгакову стихотворении выделит как отличительную черту самой личности писателя. Напомню основные фрагменты этого уникального выступления:

«Я не хочу дискутировать и ненадолго задержу ваше внимание, чтобы в чем-то убедить товарища Орлинского, но этот человек, эта личность возбуждает во мне вот уже несколько месяцев, — именно с 5 октября 1926 года, день очень хорошо для меня памятный, потому что это день премьеры «Дней Турбиных», — возбуждает во мне... желание встретиться и сказать одну важную и простую вещь, именно, — когда критикуешь, когда разбираешь какую-нибудь вещь, можно говорить и писать все, что угодно, кроме заведомо неправильных вещей или вещей, которые пишущему совершенно неизвестны».

Ответив по поводу изменения названия пьесы, Булгаков переходит к вопросу о «денщиках, рабочих и крестьянах». «Скажу обо всех трех. О денщиках. Я, автор этой пьесы «Дни Турбиных», бывший в Киеве во времена гетманщины и петлюровщины, видевший белогвардейцев в Киеве изнутри за кремовыми занавесками, утверждаю, что денщиков в Киеве в то время... нельзя было достать на вес золота (смех, аплодисменты)». Пропускаю развитие этого мотива в булгаковском выступлении и перехо-

жу к двум другим пунктам обвинения. «О прислуге. Меня довели до белого каления к октябрю месяцу... и не без участия критика Орлинского. А режиссер мне говорит: «Даешь прислугу». Я говорю: «Помилуйте, куда я ее дену? Ведь из моей пьесы выламывали при моем собственном участии громадные куски, потому что пьеса не укладывалась в размеры сцены и потому что последние трамваи идут в двенадцать часов». Наконец, я, доведенный до белого каления, написал фразу: «А где Анюта?» — «Анюта уехала в деревню». Так вот я хочу сказать, что это не анекдот. У меня есть экземпляр пьесы, и в нем эта фраза относительно прислуги есть. Я лично считаю ее исторической.

Последнее. О рабочих и крестьянах. Я лично видел и знаю иной фон, иные вкусы. Я видел в этот страшный девятнадцатый год в Киеве совершенно особенный, совершенно непередаваемый и, думаю, мало известный москвичам, особенный фон, который критику Орлинскому совершенно неизвестен. Он, очевидно, именно не уловил вкуса этой эпохи, а вкус заключался в следующем. Если бы сидеть в окружении этой власти Скоропадского, офицеров, бежавшей интеллигенции, то был бы ясен тот большевистский фон, та страшная сила, которая с севера надвигалась на Киев и вышибла оттуда скоропадчину... тут нужно было дать только две силы — петлюровцев и силу белогвардейцев, которые рассчитывали на Скоропадского, больше ничего, поэтому, когда... некоторые видят под маской петлюровцев большевиков, я с совершеннейшей откровенностью могу по совести заявить, что я мог бы великолепнейшим образом написать и большевиков и их столкновение и все-таки пьесы не получилось бы...».

Выступление драматурга было изложено в газете следующим образом: «Но вот и вожделенная «изюминка» — слово просит автор «Дней Турбиных» Мих. Булгаков, так долго уклонявшийся от всяких выступлений по поводу своей пьесы. Публику, однако, ждет разочарование. Булгаков пытается отшутиться от своих критиков, но это выходит неудачно»³⁴.

Никто не пересказал выступления на этом диспуте П. А. Маркова, который совсем не шутил, а очень серьезно, даже с оттенком горького пафоса попытался выступить в защиту пьесы и спектакля. «Тут было самое важное, что есть применительно к Художественному театру, — раскрытие внутренних судеб человека, и через этот ход, через внутреннее раскрытие человека, ход к эпохе,

ход к событиям». И далее, не менее существенное: «Оказалось, тут не было ничего, только одни дурные намерения. А то, что здесь был этот ход к человеку и через судьбу человека к эпохе, этого мало? А то, что здесь воспитан актер, который может передать такое внутреннее дрожание человека, разве этого мало?» «Этим спектаклем, — подытоживал Марков, уполномоченный, вероятно, Станиславским, — театр сделал такой внутренний ход, такой внутренний шаг, который он никогда не забудет».

Выступление Маркова только подлило масла в огонь. Рядом со словом «булгаковщина» попытались даже пустить в оборот понятие «марковщина». Во всяком случае, на майском совещании при Агитпропе ЦК ВКП(б) «левые» обвиняют Маркова как одного из вдохновителей «Дней Турбиных» и даже потребуют, чтобы его не печатали на страницах «Правды». Это совещание, как уже сказано, было важным моментом в развитии советского театра 20-х годов и в том сражении, которое вел с «левыми» Луначарский. Противники наркома выступили единым фронтом, Луначарский был вынужден отступить в глухую защиту под градом политических обвинений, которые были ему брошены. Одним из основных козырей обвинения была поддержка наркомом мхатовского спектакля.

Прежде всего «левые» с порога отвергли понимание Луначарским художественного процесса как чего-то органического, естественного, нуждающегося в разумном руководстве и не требующего кнута и палки. Нарисованный наркомом характер движения, когда люди идут, «приглядываясь к истории, оглядываясь назад», возмущал своей неопределенностью. «На естественных цветениях, да еще в таком кривом разрезе далеко не уедешь. Нужна акушерка», — предлагал заботливый Б. Вакс. Луначарский парировал фразой Маркса о неумелых акушерках, которые пытаются произвести роды на седьмом месяце. В. Плетнев высказался еще более решительно, чем Б. Вакс: «Мы будем вести классовую борьбу — и не будем пугаться этого слова — гражданскую войну в театре».

Для такой системы взглядов Станиславский оставался «идеологом купечества». «Он де-юре нас признал, а де-факто не признал», — заключал один выступающий. «Конечно, устранить Немировича-Данченко сразу нельзя», — сетовал другой.

«Левые» получили на совещании и резкий отпор. Луначарский вынужден был сказать о «моськах лающих» и «мхатоедстве» как пугающей, опасной театральной заразе.

Атмосфера накалилась до предела. В. Блюма прерывали с места, не давая ему говорить. «Садко» обижался: «Вы с таким пиететом относитесь к аполитичному Станиславскому, почему же вы не хотите большевика выслушать?» Блюма слушать не хотели, но вслед за ним выступили Л. Авербах, П. Новицкий, П. Керженцев, ответственный работник тогдашнего МК И. Мандельштам и другие, гораздо более умелые бойцы, и продолжили атаку на Луначарского, на его политическую линию в области театрального строительства. Пафос выступлений был предельно ясен: борьба на уничтожение против всех тех, кого называли тогда «попутчиками». «Бей, а потом привлекай», «что с ними разговаривать», или еще проще: «Дозвольте вдарить!» — такими словами передал Луначарский лозунги своих оппонентов в заключительном слове. «А здесь сейчас против нас, якобы «правых», сам Мандельштам выступает, обвиняя нас чуть ли не в контрреволюции. Как вы не краснели при этом, товарищи?»³⁵

Товарищи не краснели, и наркому надо было проявить определенное мужество, чтобы защитить мхатовский спектакль (обвинение «чуть ли не в контрреволюции» последовало именно по этому поводу). Отдавая «левым» ряд позиций, нарком избрал довольно неожиданную тактику. Он ехидно припомнил А. Орлинскому и В. Блюму историю выпуска «Дней Турбиных». Он напомнил, что именно они «подписали разрешение и прониклись таким доверием в своей идеологической выдержанности и авторскому таланту, что переделывали или исправляли пьесу с Булгаковым». И тут же, не переводя дыхания, нарком вывел полемику на тот идейный уровень, с которого становились очевидны перспективы левого экстремизма по отношению к наличным культурным силам страны. «Все предложения Агитпропа для меня приемлемы, — заключал Луначарский. — Но это не удовлетворило товарищей. Они пошли дальше. Некоторые при этом показывали зубы, или — лучше сказать — «когти льва», которые особенно выдвинулись у В. Блюма и П. Керженцева, то есть уверенность, что старое искусство вообще ни гроша не стоит. <...> Для них академические театры — это самые отъявленные классовые враги, это непокоренная нами позиция, куда нужно послать политических комиссаров, чтобы эти театры решительными мерами покорить. С одной стороны, в этом сказался пессимизм, недостаточная вера в силу пролетариата и нашу государственность и ее способность убеждением и правильным подходом приучить эти чрезвычайно

важные отряды интеллигенции, а с другой стороны, здесь был военно-коммунистический наскок». С максимальной откровенностью и прямоотой нарком предсказывал гибельные последствия «детской болезни левизны» в искусстве: «Мы побаиваемся дать таким настроениям волюшку, потому что то, что мы сохранили с таким трудом, они могут превратить в черепки. Здесь т. Орлинский говорил, что нужно ударять и ударять. (...) Тактика «удара» в высшей степени неприемлема для нас, и применять ее не нужно, потому что театры не представляют из себя таких упорных классовых сгустков, которые только молотком можно разбивать»³⁶.

Аргументы Луначарского противников не убедили и «мхатоедства» не остановили. Напротив, к концу сезона 1926/27 года последовало изъятие «Дней Турбиных» из репертуара Московского Художественного театра. Новый виток борьбы начался осенью и, как и в пору выпуска «Турбиных», перешел на самый высокий уровень. В ответ на беспокойную телеграмму Немировича-Данченко из Голливуда в связи с судьбой спектакля О. С. Бокшанская 15 сентября сообщает, что Наркомпрос вряд ли сумеет отстоять интересы театра. «Ведь в прошлом году пьесу в конце концов разрешил не Наркомпрос, а Политбюро, стало быть, и в этом году надо будет туда обратиться».

Документа, который следовал бы из приведенного сообщения, в архиве нет. Но есть письмо К. С. Станиславского к А. С. Енукидзе с простым и ясным объяснением дела: «Неуверенность — самый большой враг в театральной работе, который понижает энергию актеров и поминутно вызывает затруднения и задержки. Ввиду всего сказанного я обращаюсь к Вам с просьбой хлопотать о разрешении «Турбиных» и «Бронепоезда»³⁷ (пьеса Вс. Иванова была аттестована в то время как «кулацко-интеллигентский выпад»).

11 октября Президиум коллегии Наркомпроса подтвердил постановление о разрешении спектакля, о чем Луначарский немедленно сообщил Станиславскому: «Дорогой Константин Сергеевич! Вы, конечно, уже знаете, что на этот год, по крайней мере, «Турбины» Вам разрешены». Оговорка «по крайней мере» свидетельствовала о незавершенности борьбы, что вскоре и подтвердилось. Появление булгаковской пьесы на осенней мхатовской афише было встречено дружным залпом «левых». «Достигли благородья льгот, их «дням» пошел второй уж год», — жалил фельетонист «Крокодила», а неутомимый Блюм-Садко соболезновал МХАТ, который возобновле-

нием спектакля «поставил себя вне радости миллионов людей», не «положил на алтарь Октябрьских торжеств»³⁸ (страна готовилась к десятилетию Октября) достойного подарка.

«На алтарь Октябрьских торжеств» МХАТ положил «Бронепоезд 14-69». Появилась новая тема для карикатуристов: герои «Турбиных», гибнущие под колесами бронепоезда. Весной 1928 года вновь обсуждается вопрос о снятии «Турбиных», и опять Станиславский при помощи Енукидзе сумел отстоять спектакль с оговоркой «до первой новой постановки».

Полемика вокруг «Дней Турбиных», особенно после появления «Бега» и сообщения о возможной его постановке на мхатовской сцене, приобрела новый характер и взвинтилась до крайности. Некоторые ведущие драматурги, связанные с РАПП, пытаются в это время добиться снятия булгаковских пьес с московской театральной афиши. Билль-Белоцерковский обращается с письмом к Сталину, предлагая изъять пьесы Булгакова из репертуара. В феврале 1929 года Сталин ответил автору «Штурма» письмом, в котором содержались важные для всего последующего периода оценки театрального дела в стране и состояния театральной критики. Что касается «Дней Турбиных», то спектакль не только не был подвергнут ожидаемому разгрому, но и взят под защиту. Один из самых внимательных зрителей «Турбиных» (он смотрел спектакль не менее пятнадцати раз), Сталин выдвинул простой и, казалось бы, неотразимый политический аргумент в оправдание мхатовской работы: «Дни Турбиных», — писал он, — есть демонстрация всеокрушающей силы большевизма». Правда, тут же автор пьесы отделялся от успеха своего спектакля, который целиком и полностью отдавался актерам. Но даже эти аргументы и такая странная защита спектакля не спасли. В марте 1929 года жизнь «Дней Турбиных» была прервана почти на три года.

Итоги случившегося писатель осмыслил особым образом. Еще в 1927 году, в разгар антитурбинской кампании, по договору с Камерным театром Булгаков начал сочинять пьесу по сюжетной канве одного своего раннего фельетона. Осенью 1928 года Репертком рекомендовал пьесу для постановки, и 11 декабря этого же года А. Я. Таиров выпустил спектакль под названием «Багровый остров». Это был театральный памфлет, ответ мхатовским критикам, последняя реплика Булгакова в театральной дискуссии 20-х годов.

Пародия и памфлет

Прежде чем рассказать об этой «реплике» автора «Дней Турбиных», поведаю читателю о другой достаточно забытой пьесе, которая вышла в 1928 году в издательстве «Театинопечатъ» и была рекомендована для постановки. Пьесу сочинили начинающие литераторы В. Боголюбов и И. Чекин, называлась она «Белый дом» и имела два подзаголовка: «О чем они молчали» и «Социальная драма белогвардейцев»³⁹. Никто этой пьесы не поставил ни тогда, ни позже, но она осталась любопытным документом театральной борьбы 20-х годов. Дело в том, что пьеса имела как бы специальное назначение: она давала бой «Турбиным» по всем аспектам театральной дискуссии. Авторы пытались нейтрализовать общественное и художественное звучание мхатовского спектакля.

В «Белом доме» пародировался и оспаривался сюжет, характеры, способ театрального мышления, средства выразительности булгаковской драмы. Пародией дело не ограничилось. Соавторы шли дальше: они брали булгаковскую тему и решали ее так, как надо было бы ее решать по рецептам мхатовских критиков. «Антитурбины» наследовали в этом плане определенную традицию, уходящую в далекое прошлое: напомним, что гоголевский «Ревизор» имел идеологическую поправку в виде «Настоящего Ревизора» Цицианова, мольеровские комедии порождали пьесы-опровержения, о чем рассказано в булгаковской повести с явным учетом собственного опыта. Интерес таких вещей — в сгущении норм и представлений, нарушенных оригиналом. Обратным ходом «Белый дом» дает возможность понять суть мхатовского спектакля и булгаковской пьесы в реальном контексте времени.

Действующие лица «Белого дома» — чуть переименованные герои Булгакова. Действуют Алексей Зурбин, Игнатий Щербинский, Игорь из Житомира, Мария — сестра Алексея и даже Михаил Булгаевский — капитан пехоты. Среди эпизодических лиц внимание сразу задерживает денщик Федор, по которому так тосковали мхатовские критики.

Цитируя булгаковское выступление на диспуте «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая», один момент я сознательно опустил. Теперь он понадобится. «Я представляю очень кратко две сцены с денщиком, — фантазировал драматург, — одну, написанную мною, другую — Орлинским. У меня она была бы такой: «Василий, поставь самовар, — это говорит Алексей Турбин. Денщик отвечает: «Слу-

шаю, — и денщик пропал на протяжении всей пьесы. Орлинскому нужен был другой денщик. Так вот я определяю: хороший человек Алексей Турбин отнюдь не стал бы лупить денщика или гнать его в шею — то, что было бы интересно Орлинскому».

Пьеса «Белый дом» начинается «за кремовыми занавесочками» такой ремаркой: «Алексей выругивает денщика» и кричит: «Попустительства не потерплю! Почему не во фронт? Почему пятки врозь и две пуговицы расстегнуты?»

Вместо Мышлаевского в ванной оказывается юнкер Горик из Житомира, и Мария просит его высунуться, обещая «материнский поцелуй в лобик». Игорь высунулся. «Мария целует его в губы и долго смеется». Разделавшись в две секунды с блудницей сестрой, авторы «социальной драмы белогвардейцев» дают пародийную «булгаковскую» ремарку: «Приближается музыка. Марш». И на фоне действительно излюбленного Булгаковым марша идет диалог Зурбина и сестры, белогвардейский семейный разговор: «Алексей. Нужно Булгаевскому дать белбе.

Мария (вполголоса). Совсем напрасно. Лишнего белья нет.

Алексей. Нужно же человеку.

Мария. У тебя у самого в обрез. Возьмет — не возвратит.

Алексей. Мария! Белые честны! Честны, как Дон Кихоты...

Мария. Поняла. (Ушла.)».

В точной сюжетной последовательности пародируя пьесу-оригинал, авторы усаживают своих героев за дружеский ужин. Игорь из Житомира своей исповедью сразу перечеркивает Лариосика: «Я юнкер... И мне хорошо в вашей рыцарской среде... Ведь дома... Что дома? Толстая рыхлая мама с бывшим хозяином пивной, простите, спор... я извиняюсь, из-за пары грязного белья... а здесь... у вас... Здесь нет грязи, зависти, жадности.

Булгаевский. Хороший белый будет — верующий».

Даже закадровая житомирская мама, пославшая трогательную телеграмму в шестьдесят три слова, разоблачена и уничтожена «классовой» связью с хозяином пивной. Спародированный монолог Алексея Турбина звучит так: «Мы должны показать им свои зубы, показать, как Грозный с опричнойной показал их слободскому боярству и родовитым Морозовым московским, перекусить вены красного движения — вот наша обязанность, наш святой долг. Мы — белые. Наш — белый дом. Неумолим в руках

белых карающий меч! Готовься к буре! Крепи паруса!
Белые — право. Белые — закон!»

Авторы пародируют не только булгаковские темы, но и излюбленные способы их проведения, в частности обилие литературных ссылок и цитат невпопад, музыкальные репризы, пение под гитару и т. д.

Первый акт завершается ударной концовкой, буквально реализующей булгаковское предположение о том, как Орлинский написал бы сцену с денщиком. Зурбин, увидев, как Федор несет в ванную белье пленному красному, ударяет его по лицу и патетически восклицает: «На кухню, скот!»

Не буду утомлять читателей подробным пересказом остальных двух действий. В свободном полете фантазии соавторы, сами того не замечая, создали чудовищный лубок. Тут Зурбин и Булгаевский, прихватив казенные деньги, позорно бегут с поля боя. Тут бабка, встречая красных, неизвестно откуда взявшихся, от собственной юбки отрывает кусок для лозунга. Тут прозревший юнкер Игорь бежит к победившему народу с криками: «Возьмите меня от них... Предатели... Воры... Я не паразит, поверьте... Я был обманут... опутан...» В завершение Чекин и Боголюбов дают ремарку «растет Интернационал», видимо, их, «боголюбовско-чекинский», а не тот, который «нарастает и усиливается» в финале «Дней Турбиных».

В повести о Мольере Булгаков расскажет о том, что пьеса «Школа жен» была встречена небывалой критикой. Двое обиженных молодых литераторов, де Вилье и де Визе, сочинили антимольтеровскую пьесу на его же сюжет. В этой пьесе они обращались с автором «Тартюфа» «уже совсем запросто, называя его пошляком... обезьяной и рогносоцем». И тут Мольер, по признанию Булгакова, совершил роковую ошибку: «Забыв, что писатель ни в коем случае не должен вступать в какие-либо печатные споры по поводу своих произведений, Мольер, доведенный до остервенения, решил напасть на своих врагов. Так как он владел сценой, то и нанес свой удар со сцены, сочинив и разыграв в июне 1663 года небольшую пьесу «Критика «Школы жен».

Из этих споров, как уверяет рассказчик, Мольер ничего не извлек, кроме усталости и странного состояния духа, которое много лет спустя получило в медицине внушительное название «ипохондрия». «А на своих плечах, — вскользь добавляет биограф, — он вынес в вечность двух некрупных писателей».

Из критических боев и сражений вокруг «Дней Турбинных» Булгаков извлек нервное расстройство, плечо, пораженное тиком, стало дергаться, подступил страх одиночества и боязнь многолюдных сборищ. А на своих плечах он, подобно автору «Тартюфа», вынес в вечность двух некрупных писателей. Соавторы «Белого дома» проживут долгую благополучную жизнь, напишут множество разнообразных сочинений и, вероятно, забудут о том, как в 1928 году, веселясь, соорудили пьеску, завершившую антитурбиновскую кампанию. Автор «Дней Турбиных», «доведенный до остервенения», ответил памфлетом «Багровый остров», пьесой, которая не принесла ему ни славы, ни удачи.

Булгаков «владел сценой» и ответил со сцены. Он предложил критикам пьесу на свой сюжет, но разработанный по всем блюмовским правилам. Он наполнил ее готовыми блоками и клише, накопившимися в отечественной драматургии, начиная с его собственных «Сыновей муллы». Черты самопародии придавали памфлету лирический подтекст, неожиданный для подобного рода сочинений.

«Багровый остров» пародийно вбирал в себя эстетику «левого» театра — от «Рычи, Китай!» С. Третьякова в постановке Вс. Мейерхольда до спектакля «Лево руля» Билль-Белоцерковского, поставленного в Малом театре. Однако памфлет, нацеленный на театральные проблемы, последними совсем не исчерпывался. Его острие затрагивало сокровенную суть новой культурной политики, превращавшей художника в «илота» и «панегириста».

Именно так трактовал пьесу А. Я. Таиров в интервью журналу «Жизнь искусства»:

«Местом действия «Багрового острова» является театр. Это — генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами».

Это театр в городе Н. со всей его допотопной структурой, со всеми его заскорузлыми общетеатральными и сценическими штампами, который, попав в бурное течение революции, наскоро «приспособился» и стал с помощью все того же арсенала изобразительных средств, ничтоже сумняшеся, ставить на своей сцене только сугубо «идеологические» пьесы.

Драматург Дымогацкий очень любит Жюль Верна, настолько, что взял его имя своим псевдонимом и по любому заказу на фоне своей излюбленной жюль-вернов-

ской «экзотики» пишет необыкновенно «революционную» пьесу с буржуями, извержением вулкана, угнетенными народностями, интервенциями, английскими матросами и проч. и проч.

И директор театра Геннадий Панфилович, и драматург Дымогацкий... оба на курьерских, вперегонки «приспособляются», оба полны почти мистического трепета перед третьим — «Саввой Лукичом», ибо от него, от этого «Саввы Лукича», зависит «разрешеньце» или «запрещеньце».

Для получения «разрешеньца» они готовы на все: как угодно перефасонивать пьесу, только что раздав роли, тут же под суфлера устраивать генеральную репетицию в гриме и костюмах, ибо «Савва Лукич» в Крым уезжает. А «Савва Лукич», уродливо-бюрократически восприняв важные общественные функции, уверовав, как папа римский, в свою непогрешимость, вершит судьбы Геннадиев Панфиловичей и Дымогацких, перекраивает вместе с ними наспех пьесы, в бюрократическом ослеплении своем не ведая, что вместе с ними насаждает отвратительное мещанское, беспринципное приспособленчество и плодит уродливые штампы псевдореволюционных пьес, способных лишь осквернить дело революции и сыграть обратную антиобщественную роль, заменяя подлинный пафос и силу революционной природы мещанским сладковатым сиропом беспомощного и штампованного суррогата⁴⁰.

Видно, будущего постановщика «Оптимистической трагедии» задела за живое булгаковская пьеса, если вызвала слова такого неподдельного гнева.

«Местом действия «Багрового острова» является театр». Пьеса выстроена двумя переплетающимися темами: пародией на драматургические штампы и исследованием механизма появления этих штампов, творимых «испуганными служащими» и «панегиристами», как определит П. Новицкий в очень резкой, но местами необыкновенно меткой рецензии на спектакль⁴¹.

В пародии, составляющей центр пьесы, Булгаков использует все богатство речевых штампов и ситуаций, накопившихся в современной ему драматургии. Здесь и обаятельное подразделение героев на «положительных» («красные туземцы и туземки, несметные полчища») и «отрицательные» («арапова гвардия, отрицательная, но раскаялась») и неизменный для этой драматургии финал: «Пьеса заканчивается победой красных туземцев и никак иначе заканчиваться не может»⁴². Савве Лукичу достаточ-

но поэтому просмотреть только финал спектакля, чтобы решить его судьбу.

В булгаковском альбоме есть газетная вырезка из «Жизни искусства» (1928, № 29). Это статья О. Любомирского «Линия штампа в советской драматургии». В статье рассматривается набор готовых блоков в решении революционной темы, кочующих из пьесы в пьесу, от «ходячей добродетели» и «фаворита-братишки» до способов дискредитации разных групп буржуазии в зависимости от калибра: «разложение крупной буржуазии происходит в шикарных барах... а «падение» мелкой буржуазии или разложение некоторых слоев рабочих и крестьян в пивных с пресловутыми эстрадными номерами». Этот историко-литературный комментарий к своей пьесе Булгаков указал сам. В сборнике «Пути развития театра» есть не менее любопытное свидетельство Беспалова, который, выступая в прениях по докладу Луначарского, сообщал с тревогой о настроениях некоторых пролетарских драматургов в «связи с «наездническим» подходом к театру и театральным течениям». Сочиняя пьесу, авторы «начинают опасаться, что вдруг не подладишь. Доходит до того, что один из пролетарских писателей, выступая на одном ответственном собрании, в обществе своих соратников-драматургов, говорил о том, как нам нужно теперь писать пьесы. (...) Надо дать обязательно три отрицательных типа и пять положительных, и тогда будет соблюдена некоторый такой баланс, и пьеса может быть принята. И когда я делаю тип коммуниста, то я должен дать ему одну черту отрицательную и пять черт положительных и т. п.»⁴³.

Автор «Дней Турбиных» предлагал своим критикам пьесу, сделанную по правилам такого «баланса». Основным средством пародии стал прием пространственной экзотики, «сокращенного пространства». Огромное событие мировой истории, исследованное в своей трагической ипостаси в «Белой гвардии», «Турбиных» и «Беге», подвергнуто литературной «травестии», перенесено на игрушечный остров. Все здесь узнаваемо: свергают правителя, митингуют, отражают натиск английских матросов, даже погибают, но все это на игрушечном уровне.

Почти все мотивы своих драм Булгаков в «Багровом острове» как бы выворачивает наизнанку. В этом смысле его пародия действительно может быть рассмотрена как своего рода «четвертая» «сатирическая» драма, необходимо восполняющая трагическую трилогию о крахе белой гвар-

дии (именно так рассматривает пьесу Ю. В. Бабичева в своей статье, специально посвященной булгаковской комедии⁴⁴). Трагедия Турбина или Хлудова оборачивается «преступлением и наказанием» генерала-травести Ликки-Тикки, полководца при тиране Сизи-Бузи: «Прошу прощения за то, что вследствие слепоты и недостаточного образования состоял на службе у тирана Сизи-Бузи и был в его руках оружием угнетения».

Булгаков придумывает целую сюжетную линию с прислугой лорда Гленарвана, пострадавшей от своих господ и бежавшей вместе с раскаявшимся белым арапом Тохонгой из Европы на туземный остров. Ни одного пункта антитурбинской критики не было оставлено без ответа. Булгаков порождает пьесу, которая должна бы целиком удовлетворить его критиков.

Последних в пьесе представляет Савва Лукич. Он появляется только в третьем акте, ближе к финалу. Но действие ориентировано на него с самого начала.

Художественный вкус Саввы диктует форму будущего спектакля:

«Геннадий. Итак, стало быть, акт первый. Остров, населенный красными туземцами, кои живут под властью белых арапов... Позвольте, это что же за туземцы такие?

Дымогацкий. Аллегория это, Геннадий Панфилович. Тут надо тонко понимать.

Геннадий. Ох уж эти мне аллегории! Смотрите! Не любит Савва аллегорий до смерти! Знаю я, говорит, эти аллегории! Снаружи аллегория, а внутри такой меньшевизм, что хоть топор повесь».

Центральным приемом, организующим стиль памфлета, становится омертвление живой ткани, тяготение живого к кукольному и механическому. Процесс этот захватывает всех персонажей пьесы, начиная с режиссера и актеров, кончая Саввой, безусловным и откровенным вариантом щедринского «органчика». Хозяин театра Геннадий Панфилович, «бритый, рыжий, очень опытный», на все случаи жизни имеет спасительное заклинание: «Театр, матушка, это храм». Старый комедийный прием закрепления постоянной реплики за героем развернут как раз в плане тяготения сложного к элементарному, живого к механическому. Дирижер Ликуй Исаевич фактически повторяет на протяжении пьесы только одну реплику: «Не продолжайте, я уже понял». Эта линия завершается обнажением и демонстрацией приема: в спектакль вводится кукла-попугай, которого «по совместительству» «озвучивает» пом-

реж Метелкин. В глубине души Савву попугай вполне устраивает как идеальный образец подведомственной ему творческой единицы советского художника.

«Савва. Какая прелесть попугай!.. Здравствуй, попка!

Попугай. Здравствуйте, Савва Лукич, пролетарии всех стран, соединяйтесь, рукопожатия отменяются!»

Вслед за этим озорством с куклой Булгаков повторяет эпизод с актерами.

«Савва. ...Здравствуйте, арапы!

Арапы. Здравствуйте, Савва Лукич!

Савва потрясен».

Эту стилистическую особенность пьесы Таиров попытался раскрыть в духе собственной режиссерской системы. В уже цитированной беседе с корреспондентом «Нового зрителя» он сообщил, что постановка булгаковской пьесы «является продолжением и углублением работ Камерного театра по линии арлекинады, то есть по линии гротескного выявления в сценических формах уродливых явлений жизни и сатирического обнажения их мещанской сущности и примиренчества с ней».

Таиров обнаруживал в пьесе за верхним пластом щедриных тем и мотивов древнюю и могучую стихию «комедии масок». Именно в жанре буффонного, импровизированного зрелища (пьеса сочиняется, как и положено по канону комедии дель арте, на глазах у зрителя) утверждает себя здесь булгаковский театр.

Театральная арлекинада в сочетании с пьесой халтурщика Дымогацкого и характером «новой антрепризы» в лице Саввы образуют невиданную гремучую смесь. Запущенная и отсталая провинциальная актерская братия живет в каком-то своем веке и совершенно равнодушна к содержанию пьесы, которую приходится играть. Набор актерских типов, впечатанных в границы амплуа, психология актера как такового («убей, но во втором акте», — просит автора Анемподист Сундучков, играющий тирана Сизи-Бузи Второго) — все это вступает во взаимодействие с новыми требованиями, которые трагики, комики и гранкокеты даже в толк взять не могут. Когда Савва, посмотрев финал спектакля, в гробовой тишине сообщает, что пьеса идти не может, потому что она «сменовеховская», театр реагирует на грозный вывод простейшим образом. Геннадий Панфилович просит помрежа в пять минут устроить новый финал, с «международной революцией». И тот устраивает: английские матросы возвращаются на остров, сбрасывают в море своих командиров и бодро поют песню

«Вышли мы все из народа». Новый финал приводит Савву в восторг, и он, подобно Блюму, одобрявшему нехитрые приспособления Судакова на последнем этапе выпуска «Турбинных», разрешает спектакль (и тоже в одном театре!).

Савву Лукича в таировском спектакле играл Е. Вибер. Актер воспользовался для своего героя портретным гримом В. Блюма. Маленький добродушный седой человечек в очках сидел на сцене в царском кресле, пил чай и с удовольствием рассуждал об искусстве. Вот к этому человечку в финале спектакля, вырываясь из рук актеров, обращался ополоумевший Дымогацкий. «Международная революция», устроенная в пять минут, даже его доконала. Халтурщика вдруг пронзил стыд, тот самый жгучий последний стыд, который когда-то пронзил автора «туземной пьесы» во Владикавказе. Ломая комедийное действие, разрезая его мертвыми паузами и тишиной, Булгаков выстраивает поединок Саввы и Дымогацкого. Не имея в запасе своих собственных слов, Дымогацкий вспоминает монолог Чацкого и бросает его «из глубины сердца», изменив только одно слово в бессмертном монологе: «времен *колчаковских* и покоренья Крыма».

«Бритый, рыжий, очень опытный» в ужасе подхватывает грибоедовский текст, будто репетируя: «уж втянет он меня в беду, Сергей Сергеич, я пойду». Автора успокаивают, оттаскивают в сторону. Актеры, «звезданув финал», ликуют в предчувствии успеха, отдается приказ снять «Эдипа» и вывесить анонсы новой премьеры. Наконец Савва завершает спектакль всеобщим отпущением грехов: «Аминь!»

Выступление Булгакова «по театральному вопросу» не было единичным. По этому же вопросу выступали в те годы В. Маяковский в «Бане» и Вс. Вишневский в «Последнем, решительном». «Стоит сопоставить пародийные сцены в «Последнем, решительном» и монолог режиссера в «Бане» («Станьте сюда, товарищ капитал... Танцуйте с видом классового господства... Воображаемые рабочие массы, восстаньте символически!.. Ставьте якобы рабочие ноги на якобы свергнутый капитал» и т. п.) с «идеологической» деятельностью режиссера в «Багровом острове», сравнить Победоносикова и Савву Лукича, чтобы убедиться в том, что и Маяковский, и Вишневский, и Булгаков были одушевлены общей яростью, ненавистью к псевдополитической «вампуке», к опошленной и профанированной агитке, к глупому и капризному произволу облечен-

ных властью пустозвонов и невежественных «законодатель» эстетических вкусов»⁴⁵.

Эти слова принадлежат замечательному историку советского театра К. Рудницкому. В них заключена правда, хотя и была существенная разница в выступлении по «театральному вопросу» трех драматургов-антагонистов.

Ответ Булгакова на общий вопрос времени выходил в «запретную зону». В резких и крайне ожесточенных нападках на «Багровый остров» писатель не только расслышал, но и посмел поддержать те голоса, что выводили пьесу к широким политическим обобщениям. Из статьи П. Новицкого, посвященной спектаклю Камерного театра, он процитирует с положительным знаком как раз то место, где критик обнаруживал в пьесе «зловещую тень Великого Инквизитора, подавляющего художественное творчество, культивирующего рабские подхалимско-нелепые драматургические штампы, стирающего личность актера и писателя». Из этой же статьи он процитирует с полным сочувствием слова о «зловещей мрачной силе, воспитывающей илотов, подхалимов и панегиристов». Было бы большой наивностью подразумевать под этой «зловещей мрачной силой» тех или иных «левых» критиков или ревнивец-драматургов, неожиданно получивших такую всесокрушающую власть. Рапповцы, при всей их агрессивности, были лишь марионетками в руках верховного кукловода. В письме «Правительству СССР» автор «Багрового острова» с достаточной определенностью выскажется и на эту тему:

«Я не берусь судить, насколько моя пьеса остроумна, но я признаюсь в том, что в пьесе действительно встает зловещая тень, и это тень Главного Репертуарного Комитета. Это он воспитывает илотов, панегиристов и запуганных «услугающих». Это он убивает творческую мысль. Он губит советскую драматурию и погубит ее.

Я не шепотом в углу выражал эти мысли. Я заключил их в драматургический памфлет и поставил этот памфлет на сцене. Советская пресса, заступаясь за Главрепертком, написала, что «Багровый остров» — пасквиль на революцию. Этот несерьезный лепет. Пасквиля на революцию в пьесе нет по многим причинам, из которых, за недостатком места, я укажу одну: пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать *невозможно*. Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком — не революция.

Но когда германская печать пишет, что «Багровый

остров» — это «первый в СССР призыв к свободе печати» («Мол. гвардия», 1929, № 1), — она пишет правду. Я в этом сознаюсь. Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, мой писательский долг, так же как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что, если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода»⁴⁶.

В архиве автора «Багрового острова» сохранился перевод статьи из немецкой газеты “Deutsche Allgemeine Zeitung” от 5 января 1929 года. Зарубежный обозреватель пытается сопоставить пьесу Булгакова и спектакль Таирова с идеями Пиранделло. Он определяет «Багровый остров» как драматическое каприччио, неразрывно связанное с атмосферой жизни, «где каждое свободное слово — одухотворенный поступок, каждая шутка против правящих — выражение храбрости». Он пытается понять, что «прельстило аполитичного режиссера Таирова» в булгаковской пьесе, и передает некоторые характерные черты постановки: «Быстро меняющиеся, поразительно пестрые сценические картины: распределение ролей, гримировка в уборных, драматические и идиллические сцены на Южном острове, феодальный замок британского лорда, огнедышащий вулкан, бой на баррикадах и любовные сцены, атмосфера салона и пролетарская радость братания, масса впечатлений для глаза и уха — очень любопытный русский скетч». И далее вывод, который отчасти приводится в булгаковском письме правительству: «Русская публика, которая обычно при театральных постановках так много говорит об игре и режиссере, на этот раз захвачена только содержанием. На багровом острове Советского Союза, среди моря «капиталистических стран», самый одаренный писатель современной России в этой вещи боязливо и придушенно, посредством самовысмеивания, поднял голос за духовную свободу».

Суть памфлета была по-своему понята тем, кто уже определял судьбы художников и театров. В феврале 1929 года в письме к Билль-Белоцерковскому Сталин резко осудит Свидерского, начальника Главискусства, а заодно и Главрепертком, допускающих «самые невероятные ошибки и искривления». Среди таких невероятных ошибок прежде всего назван «Багровый остров», пропущенный «для действительно буржуазного Камерного театра». Завершая ответ драматургу, Сталин успокоил его

больное воображение: «Что касается слухов о «либерализме», то давайте лучше не говорить об этом, — предоставьте заниматься «слухами» московским купчихам»⁴⁷.

В письме Сталина булгаковский памфлет аттестован как «макулатура». Сопряжение этого понятия с определением «Бега» как пьесы, вызывающей «жалость, если не симпатию, к некоторым слоям антисоветской эмигрантщины» обрекало Булгакова на уничтожение. Времена «либеральные» действительно закончились, страна вступала в год «великого перелома».

«Местом действия «Багрового острова» является театр» — в этом простом таировском определении заключено многое. Пьеса находится на перекрестке литературных и театральных дорог Булгакова. Она итожит несколько бурных и насыщенных лет, отданных сцене, и открывает перспективу искусства писателя следующего десятилетия. В ней сквозит уже опыт человека, прекрасно понимающего актера, режиссера, всю психологическую механику театра и его людей: отсюда начинается рукопись романа «Театр». Из этой точки возникает, переключенное в историю, изучение «театрального вопроса» на примере мольеровской судьбы.

П. А. Марков, рецензируя спектакль Камерного театра, указывал на существенный просчет А. Я. Таирова: вместо того чтобы воспроизвести быт захолустного театра, режиссер перенес действие на столичную сцену и тем самым уничтожил самые эффектные моменты пьесы.

Заброшенность и провинциальность действительно составляют важную черту театра Геннадия Панфиловича. Пошлость, рутина, каботинство, общественная отсталость актерства, поглощенного интригами и жадной игрой, показаны с пугающей достоверностью. Но все же образ театра как такового этими красками не исчерпывается. Видя и понимая все как есть, не питая, кажется, никаких иллюзий, будущий автор «Записок покойника» тем не менее успевает приоткрыть мир сцены в его сокровенной и манящей тайне. Феномен театра воссоздан с изумлением и восторгом, неотделимым от иронии и насмешки. С печальным остроумием театрального философа Булгаков ведет речь о том, как готовится генеральная репетиция халтурной пьески, для которой из подбора придумали декорацию: вигвам соорудили из хижины «Дяди Тома», а задник вырезали из «Иоанна Грозного», извержение же вулкана сделали так — взяли ненужную гору Арарат, провертели в ней большую дыру, а Ноев ковчег сбросили.

Булгаков проводит ироническую экскурсию по всем кругам театрального ада. Он показывает, как распределяют пьесу, как жена главного режиссера «овладевает» ролью, как пререкаются, гримируются, жалуются, злословят, подначивают, опускают на штанжете готический храм вместо экзотического. Писатель открывает настежь сцену со всей ее убогой машинерией, показывает зрителю, как устанавливают свет, как настраивается оркестр и в последнюю минуту прибегает запыхавшаяся «валторна» («носки покупала»). Во всем — ремесло, хаос, бессмыслица. Но только до определенного момента. И вот этот момент наступает. Ликуй Исаевич, отец которого «жил в одном доме с Римским-Корсаковым», дает сигнал оркестру, звучит увертюра, медленно идет занавес, и Булгаков как бы невзначай оговаривается ремаркой, в которой он весь: «На сцене волшебство — горит солнце, сверкает и переливается тропический остров».

Зрелище этого волшебства осталось последним театральным впечатлением автора «Дней Турбиных» в 20-е годы. Пока таировские актеры веселились, разыгрывая пародию, решалась судьба новой пьесы Булгакова, объявленной Художественным театром. Пьеса называлась «Бег».

Глава 4

„Полет в осенней мгле“

Перед праздником

Восемь снов

Выбор жанра

Перед праздником

Сообщения о том, что Булгаков сочиняет для МХАТ новую пьесу, «рисующую эпизоды борьбы за Перекоп», появились в прессе в марте — апреле 1927 года, в разгар антитурбинской кампании. Договор на пьесу «Изгои» («Рыцари Серафимы») драматург заключил с театром в апреле. Надо полагать, что он фиксировал не начало, а какой-то этап работы. Первая машинописная редакция помечена датами «1926—1928» и посвящена исполнителям «Турбиных». Посвящение не только дань дружбе: основные роли «Бега» создавались с явным учетом актерских индивидуальностей участников турбинского ансамбля.

К «Бегу» писатель пришел совершенно естественным и внутренне необходимым путем. Тема, начатая в первом романе и «Днях Турбиных», требовала какого-то художественного завершения и разрешения. Ситуация, сложившаяся вокруг мхатовского спектакля, учитывалась в новой пьесе как необходимость еще более ясного и определенного ответа на собственные вопросы и на вопросы своего времени. Тема крестного пути интеллигенции, связавшей свою судьбу с «белой идеей», поворачивалась другой, не менее существенной стороной: темой вины и личной ответственности за пролитую кровь. Образы «Красной короны», брата, посланного на смерть, рабочего, повешенного по словесному приказу без номера, генерала, которому

предсказано явление убитого им невинного человека, актуализировались в новой пьесе.

Во время читки «Бега» в Художественном театре Станиславский делает карандашный набросок: за столом, навалившись на него, сидит мрачный человек с огромными кулаками, а рядом — в нимбе густых волос — худощавый противник. Комментируя рисунок, историки указывают, что так отпечталась в сознании Станиславского сцена допроса Голубкова в контрразведке. О. Радищева, сотрудник Музея МХАТ, высказала остроумную догадку: под глазами у Голубкова характернейшие «мешки», те самые, которыми К. С. всегда помечал собственные автопортреты, наброски грима и т. д.

Приветствуя новую булгаковскую пьесу, Станиславский практически заниматься ею не мог. Зимой и весной 1928 года он активно репетирует и выпускает сначала «Унтиловск» Л. Леонова, потом «Растратчиков» В. Катаева и, наконец, в конце сезона возобновляет с новым составом «Вишневый сад». При распределении новых работ «Бег» перешел к Вл. И. Немировичу-Данченко, который в конце января вернулся домой из Голливуда.

Московская театральная жизнь была ему известна только по переписке. Вся история создания и выпуска «Дней Турбиных» прошла мимо него. Только в декабре 1926 года он сумел прочитать в Америке булгаковскую пьесу, увидел в ней «много талантливое», совсем не принял последнего акта и объяснил «материальный успех» постановки темой («белогвардейщина») и «великолепной молодой игрой». В письмах Н. Хмелеву, И. Кудрявцеву, Ф. Михальскому сквозит затаенная и ревнивая гордость Немировича-Данченко: ведь это он, а не кто-либо другой, перевел теперь прославленных актеров Второй студии «через Рубикон» и соединил с метрополией.

Только в феврале 1927 года режиссер сумел ознакомиться с критикой, посвященной «Турбиным». Пресса его поразила: «Какую травлю, однако, выдержали «Турбины», — пишет он О. Бокшанской. — Есть в этой травле и искреннее, и даже уважительное, есть злобствующее (Блюм) и противное. ...Вся эта история на плюс Луначарскому и тем, кто брал «Турбиных» под защиту, кто защищал свободный (более свободный) подход к репертуару».

Немирович-Данченко уезжал за границу в момент коренной перестройки Художественного театра. Почти на три года Станиславский остался единоличным руководи-

телем театра со всей полнотой административной власти, которой у него в такой степени не было никогда. Органическое срастание старой и молодой труппы стало главной его заботой и самой серьезной творческой проблемой.

Процесс соединения поколений проходил достаточно сложно, а порой и болезненно. «Дни Турбиных», которые молодежь по праву выдвигала как «Чайку» своего поколения, стали катализатором разнообразных и противоречивых настроений труппы. 5 ноября 1926 года, через месяц после премьеры «Турбиных», репертуарно-художественная коллегия обращается к Станиславскому с письмом, в котором категорически опровергает «дошедшие до коллегии слухи о противопоставлении молодой части труппы старшей. Коллегия постановила: ...слухи о противопоставлении молодой части труппы старшей могли возникнуть главным образом в связи со спектаклем «Дни Турбиных», который принес успех молодежи. Между тем этот спектакль, который очень дорог молодежи, мог быть создан только на почве старого МХАТ и явился ярким свидетельством передачи традиций старшей группы театра молодежи. (...) Молодежь театра глубоко протестует против возникших слухов и отвергает их с чувством обиды и горечи».

Прочитав это в высшей степени дипломатическое постановление, написанное Марковым, К. С. заключает: «Очень был тронут и ободрен... при таких настроениях радостно смотрю на будущее».

«Слухи», которые в любом другом производстве особого значения не имеют, в театре имеют значение вполне весомое, а часто и катастрофическое. Брожение в труппе продолжалось. «Парламентская структура» не выдержала внутритеатральных противоречий и к весне 1928 года рухнула. Был создан «совет шестнадцати», а в нем выделена молодая «шестерка» для практического руководства делом. «Пятерка», а потом «шестерка», по признанию М. Прудкина, «советизировали МХАТ». Основным результатом работы «молодого руководства» было резкое расширение авторского актива. Вслед за Булгаковым в театр приходят Л. Леонов, В. Катаев, Ю. Олеша. Репертуарные «щупальца» протягиваются в самых разных направлениях, от Эрдмана до Билль-Белоцерковского, что порой озадачивает Станиславского.

Молодые лидеры, как напишет много лет спустя Марков, не умели часто вникать в оттенки настроений «ста-

риков», ранили их самолюбие, что приводило к внутреннему разладу, особенно опасному в ситуации резкой общественной критики театра.

Побочным продуктом организационных перестроек было образование в театре так называемого тайного кабинета, роль которого в жизни МХАТ конца 20-х — 30-х годов подробно освещена в «Книге воспоминаний» Маркова. Весной 1928 года внутренний конфликт обострился до предела. Молодое руководство во главе с Марковым, при поддержке главных «стариков», обратилось к Станиславскому по поводу «тайного кабинета», мешающего естественной работе и движению театра. Театральная пресса тех лет подхватила «слухи» и выплеснула их на газетные страницы. Сезон, начало которого ознаменовалось выпуском «Бронепоезда», принципиальной победой театра, потом застопорился из-за внутренних сложностей и разногласий. Весна 1928 года, время, когда Булгаков принес в театр «Бег», оказалась во всех отношениях смутной и тревожной. «Унтиловск», на который Станиславский возлагал столько надежд, публикой и прессой понят и принят не был и сошел со сцены после двадцати спектаклей. «Растратчики» В. Катаева вызвали раздражение, никого не успокоили и также сошли, не выдержав двух десятков представлений. Мелодрама «Сестры Жерар», переделанная В. Массом из «Двух сироток» и пользовавшаяся зрительским успехом, не только не решала репертуарных проблем, но и в определенном смысле усугубляла их.

Острейший репертуарный кризис переживали в то время и таировский театр и Театр Мейерхольда. Именно в мае 1928 года, в дни, когда решается судьба «Бега», когда-то рассчитывавший на булгаковскую пьесу Мейерхольд посылает телеграмму Маяковскому с мольбой о спасительной современной пьесе: «Последний раз обращаюсь к твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар снижать не хочу»¹.

В такой ситуации новая булгаковская пьеса была для МХАТ и спасительной и крайне опасной. Она действительно решала репертуарные и творческие проблемы, не понижая достигнутого уровня, но еще раз выдержать то, что выдержал театр после «Турбиных», соглашались далеко не все. Есть письмо В. В. Лужского (оно хранится в архиве П. А. Маркова), в котором высказывается крайнее сомнение в том, чтобы включать «Бег» в репертуар и бороться за пьесу. «Лучше дождаться от других», —

советует Лужский завлиту и здесь же подробно разбирает «Бег», причем в достаточно неожиданном плане: «Я только что прочел «Бега». Хуже «Турбиных», «Унтиловска», «Заката»... «Мандата!» Последнюю пьесу, видимо, для рифмы вспомнил Василий Васильевич. Во всей пьесе Лужскому понравилась только фраза Барабанчиковой о «генерале-заднице». Пьеса кажется «талантливым историческим дневником... дневником в лицах», приемы автора воспринимаются как уже известные: «опять музыка, белогвардейцы, коран, марши». В пятом сне — «тараканьих бегах» — действие, по мнению Лужского, совершенно исчезает. И он предлагает даже не ставить пьесу, а прочитать ее прямо на зрителе, за столом, «как могут пьесу читать только артисты МХАТа. И дешево и сердито». В конце письма дается резко отрицательная итоговая оценка «Бега» как вторичной, разговорной, «моноклевой, тиковой» булгаковской болтовни...

За этим тяжелым выпадом стояла реальная ситуация и в театре и вокруг него. Несмотря на предостережение опытного В. В. Лужского, театр принимает пьесу и отправляет ее в Репертком. 18 мая он получает оттуда официальный ответ. Репертком запрещает пьесу, мотивируя это примерно теми же соображениями, по которым не принимались в свое время «Дни Турбиных».

Репертуарный кризис в театре помножился на кризис организационный с выяснением отношений разных внутримхатовских групп через газеты («шестерка» в полном составе еле уговорила Н. А. Подгорного, одного из членов «кабинета», не возбуждать дело против «Рабочей газеты», объясняя это «интересами Театра» и «сохранением спокойствия Константина Сергеевича»).

О «спокойствии» Станиславского говорить не приходилось.

В мае — июне, как сообщает биограф Станиславского, режиссер делает заметки о положении театра и о своей собственной ситуации: «Условия работы изменились для меня... Приветствую Немировича (устал). Приветствую «шестерку» (стар). Тем не менее я с «шестеркой» спорю и ссорюсь. <...> Все авторы запоздали с пьесами. «Бег» запрещен. «Блокада» —?! <...> Требования к МХАТ растут — мировые. Всех молодых авторов изругали. Никто не хочет писать...» И. Виноградская в той же «Летописи» приводит и другую важную запись этих дней: «Исключительно придирчивое отношение прессы, всех левых. Требуют развития драматической литературы, а критика уничи-

тожает ее. Теперь Вл. Ив. будет вести труппу по-новому. Я не ручаюсь за дальнейший рост труппы и актеров»².

Организационные перестройки и внутритеатральные споры оставили в душе Станиславского тяжелый осадок. В конце сентября из Берлина он напишет Р. К. Таманцовой: «Театр стал мне почему-то противным. Сам не знаю почему. Все случившееся в прошлом году теперь осело, кристаллизовалось и оставило внутри души зловонную окись, которая мешает мне жить»³.

С таким настроением Константин Сергеевич вернулся 15 октября в Москву. Он приехал в момент решающих сражений вокруг «Бега». За неделю до его приезда в театре прошло заседание художественного совета, на котором обсуждалась булгаковская пьеса. В обсуждении приняли участие кроме Вл. И. Немировича-Данченко, И. Я. Судакова и П. А. Маркова начальник Главискусства А. И. Свидерский, В. П. Полонский и А. М. Горький, вернувшийся в Москву из Италии в конце мая 1928 года. Его участие придало очередному эпизоду театральной истории экстраординарный характер.

Заинтересованно наблюдая за ростом молодой советской литературы, Горький еще в Италии обратил внимание на Булгакова — прозаика и драматурга. Со своими корреспондентами он делится радостью открытия нового таланта: «Я с великим трепетом слежу, как растет на Руси новая литература, и многим восхищаюсь. Богатые всходы! Это хорошо. Нашей стране нужны тысячи писателей, и вот они идут... Остроумно и ловко написаны «Роковые яйца»⁴ — это из письма к А. Демидову. А в письме к Д. Лутохину булгаковские вещи названы в контексте произведений, говорящих «о здоровом росте русской литературы».

Представления о том, как должна развиваться литература, были различными. Позиция Горького, позиция собирателя новых сил, вызывала полемику. Точка зрения писателя, который смотрит «с Капри, с горки», казалась «левым» ущербной. В известном поэтическом послании к Горькому, опубликованном в первом номере «Лефа» за 1927 год, проведено характернейшее разделение: «Одни мы,/ как ни хвалите халтуры,/но, годы на спину грузя,/ тащим/историю литературы — /лишь мы/и наши друзья».

Вопрос о том, кто «тащит историю литературы», был не академическим. Еще в 1926 году, когда разделение напостовцами писателей на «овец» и «козлиц» только начиналось, Горький объяснял Гладкову свою позицию: «Вы

спрашиваете: «Вполне ли я с вами?» Я не могу быть «вполне» с людьми, которые обращают классовую истину в кастовую, я никогда не буду «вполне» с людьми, которые говорят: «Мы, пролетарии», с тем же чувством, как, бывало, другие люди говорили: «Мы, дворяне». Я уже не вижу в России «пролетариев», а вижу — в лице рабочих — настоящих хозяев русской земли и учителей всех жителей ее. Первое пора уже понять, и пора этим гордиться, а второе требует осторожного обращения со всяким человеком, дабы «всякий человек» не имел права сказать, что рабочий не организатор и руководитель новой жизни, а такой же тиран, как всякий иной диктатор, да и глуп также»⁵.

«С Капри, с горки» писатель видел, что историю литературы «тащат» и те, кого «левые» даже в расчет не принимали. В письме к Р. Роллану в ноябре 1925 года он предскажет: «Молодые писатели в России очень интересны и подают большие надежды... Уже появились книги, которые войдут в историю литературы, как, например, «Барсуки» Леонова, рассказы Булгакова, Зощенко и других»⁶.

Поддержка Горького, даже из Италии, значила очень много. Недаром В. В. Вересаев считает своим долгом сообщить Булгакову: «Ввиду той травли, которая сейчас ведется против Вас, Вам приятно будет узнать, что Горький (я летом имел письмо от него) очень Вас заметил и ценит»⁷.

Цепкое и заинтересованное внимание Горького к тому, как складывается булгаковская литературная судьба, не ослабевало на протяжении ряда лет. «Очень хочется мне вытащить Вас и Федина сюда. Да еще бы Зощенко. Да Булгакова. Посидели бы мы тут на теплых камнях у моря, поговорили бы о разном» — это из письма к Вс. Иванову. Через полгода С. Григорьеву: «Не знакомы ли Вы с Булгаковым? Что он делает? «Белая гвардия» не вышла в продажу?» Еще через полгода, в разгар анти-турбинской дискуссии, А. Тихонову: «А что Булгаков? Окончательно «запрещен к богослужению»? Нельзя ли познакомиться с его пьесой?»⁸ и т. д.

Посидеть на теплых камнях у моря Горькому с Булгаковым не удалось. Но еще не раз, в переломные моменты своей литературной жизни, Булгаков обратится за помощью к Горькому. В ситуации, сложившейся вокруг «Бега», и обращаться было не надо. В защиту пьесы Горький выступил сразу и очень активно. Уже летом Марков сообщал Станиславскому о том, что Алексей Максимович передал через Н. Телешева «известие еще не

подтвердившееся, но дающее большие надежды на включение «Бега» в репертуар». О том же телеграфировал в Берлин Немирович-Данченко: «Продолжая «Блокаду», хотим приступить немедленно к репетициям одновременно «Плоды просвещения» и разрешаемый «Бег».

Это был первый результат заступничества Горького.

9 октября Горький приехал на заседание художественного совета, чтобы довести дело до конца. Сначала Марков огласил там майское заключение Реперткома, в котором автор обвинялся в идеализации белогвардейщины. Затем Судаков сообщил о дальнейших переговорах и рассказал, что достигнуто, при участии автора, соглашение, по которому театр брался уточнить фигуру Хлудова. «Сейчас в пьесе Хлудов уходит только под влиянием совести (достоевщина). <...> Хлудова должно тянуть в Россию в силу того, что он знает о том, что теперь делается в России, и в силу сознания, что его преступления были бессмысленны...». Голубков и Серафима — сообщал Судаков — должны «возвращаться не для того, чтобы увидеть снег на Караванной, а для того, чтобы жить в РСФСР»⁹.

Видимо, на Горького, не привыкшего к такого рода театральной стратегии, выступление мхатовского режиссера произвело удручающее впечатление. Он и начал с ответа Судакову: «Из тех объяснений, которые дал режиссер Судаков, видно, что на него излишне подействовала «оглушительная» резолюция Главреперткома. Чарнота — это комическая роль, что касается Хлудова, то это больной человек. Повешенный вестовой был только последней каплей, переполнившей чашу и довершившей нравственную болезнь.

Со стороны автора не вижу никакого раскрашивания белых генералов. Это — превосходнейшая комедия, я ее читал три раза, читал Рыкову и другим товарищам. Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием. Хотелось бы, чтобы такая вещь была поставлена на сцене Художественного театра. А то, что говорил здесь Судаков, — следствие явного недоразумения: Судаков под влиянием, очевидно, «оглушительной» резолюции, которая вся идет мимо пьесы.

Когда автор здесь читал, слушатели (и слушатели искусственные) смеялись. Это доказывает, что пьеса очень ловко сделана.

«Бег» — великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех, уверяю вас».

То, что Горький попытался обратиться в защиту «Бега» к своему старому знакомому А. И. Рыкову, вероятно, сыграло обратную роль: в расстановке политических сил осени 1928 года глава Совета Народных Комиссаров был уже не в силах помочь Художественному театру.

Не менее принципиальным было выступление А. И. Свидерского. «Идея пьесы — бег, — говорил он. — Серафима и Голубков бегут от революции, как слепые щенята, как бежали в ту полосу нашей жизни тысячи людей, а возвращаются только потому, что хотят увидеть именно Караванную, именно снег, — это правда, которая понятна всем. Если же объяснить их возвращение желанием принять участие в индустриализации страны — это было бы неправдиво и потому плохо». Свидерский не ограничился вопросом о булгаковской пьесе. Он поставил более широкую проблему театральной политики, которая должна исходить из понимания художественной природы произведения. «Ко всякой художественной пьесе, хотя бы она и имела дефекты, отрицательно относиться нельзя, потому что она вызывает дискуссии. Уже теперь по поводу пьесы Булгакова идет дискуссия, хотя ее еще не читали».

Дискуссия о непрочитанной пьесе вещь, конечно, загадочная, но Свидерский говорил сущую правду. Он только не представлял, что основной удар этой дискуссии вскоре будет направлен против него самого и Главискусства, которое, как выразится потом А. Селивановский в статье «Вотчина меценатов», «встало на защиту самой реакционной пьесы наших дней — пьесы Булгакова «Бег». Но это произойдет позднее, а 9 октября доводы Горького, Свидерского, Немировича-Данченко, который завершил обсуждение, казались бесспорными. Центральные и периферийные газеты (вплоть до Владивостока!) напечатали отчет об этом обсуждении, понимая, вероятно, его значение не только для Художественного театра.

11 октября в «Правде» публикуется официальное сообщение: «МХТ принял к постановке «Бег» Булгакова». Здесь же приводятся слова Горького, предрекающие «анафемский успех» пьесы. «Вечерняя Москва» в тот же день подробно излагает выступление Свидерского и сообщает, что театр приступил к репетициям «Бега».

Это была важная победа театра, плодами которой наслаждались не более десяти дней. 13 октября 1928 года «Правда» сообщила о том, что Горький, «привыкший за последние годы к теплему климату Италии», страдающий туберкулезом и миокардитом, по решению врачей уехал

лечиться на зиму в Сорренто. И тут же растерявшиеся было противники «Бега» мобилизовались и нанесли МХАТ и драматургу сокрушительный удар.

Через две недели после победного художественного совета, через десять дней после отъезда Горького и за четыре дня до юбилея Художественного театра было подтверждено майское решение относительно «Бега». 22 октября состоялось расширенное заседание политико-художественного совета Реперткома, на котором вновь читалась и обсуждалась булгаковская пьеса. Интересы МХАТ отстаивал один Судаков, тон же задавали Раскольников, Авербах, Киришон, Орлинский, Новицкий.

Газеты сообщают, что читка пьесы проходила своеобразно, «на два голоса»: первую половину «Бега» читал Судаков, вторую — председатель худполитсовета Реперткома Ф. Раскольников. В газетном отчете передан характер уникального дуэта: «Уже в самой манере чтения сразу же определялась разница в подходе к этому произведению... Для Судакова смысл пьесы, ее главное зерно — в «тараканьем» беге людей, несомых по белу свету грозным смерчем революции. Для него не существенны все героические филиппики и монологи персонажей Булгакова, — читая их, он как бы заранее уже предвидит режиссерские купюры, смягчая одно, выпирая другое». О другом же чтеце сказано, что он «в очень иронической манере подачи текста остро вскрывает всю условную, искусственную и фальшивую по существу фразеологию белогвардейских мучеников».

Потом разгорелась дискуссия. И здесь Свидерский повторил, в еще более резкой форме, положения, высказанные им в Художественном театре. «Нельзя судить о пьесе по урокам бывших учителей словесности, раскладывая героев по полочкам «отрицательных» и «положительных» типов. Пусть пьеса вызовет страстный спор и дискуссию. Это полезно... «Бег» окажется лучшим спектаклем в сезоне».

Судаков выступал в конце обсуждения. Избрав проверенную на «Турбиных» тактику, он стал рассказывать о том, как поставит спектакль и переделает пьесу. Потом ему пришлось объясниться с Булгаковым: «Я выступал в конце заседания в атмосфере совершенно кровожадной и считаю, что искренне и честно заступился за Театр и за автора, и только». В доказательство Судаков прислал стенограмму своего выступления, выдержки из которой Булгаков вклеил в альбом по истории постановки пьесы.

«Ваши выступления здесь повергли меня в отчаяние, — говорил режиссер. — Вы душите театр, не даете ему работать». Он объяснял, что Хлудов — единственная сильная фигура в пьесе, а «все остальные — тараканы. Возьмите, например, Чарноту. Кто он? Шарлатан, сутенер, шулер... Это просто мразь, человек опустившийся, дошедший до самого последнего предела... Корзухин, Люська, Чарнота, — «защищал» режиссер пьесу, — действительно отбросы человечества». В отношении Хлудова аргументы Судакова были не более высокого порядка: «Какой же вам еще победы надо, если вы одержали победу над Слащовым, который работает у вас в академии».

Судаков, утешая автора, сообщал, что читал пьесу «в очень высокой аудитории, где пьеса нашла другую оценку». Но все это уже не имело никакого значения. 24 октября в печати появляется официальная информация о снятии «Бега», а вслед за ней, залпом, редакционные и авторские статьи в «Комсомольской правде» и ряде других изданий: «Бег» назад должен быть приостановлен», «Тараканий набег», «Ударим по булгаковщине». П. Керженцев, выступая в Ленинграде, разъяснил, что «Бег» «был разрешен под давлением правого фронта» и эту ошибку пришлось срочно исправить. В «Рабочей Москве» публикуется отчет о рапповском совещании под заголовком: «Конец дракам. «На посту» против булгаковщины». Отчет о вечере «С кем и за что мы будем драться в 1929 году».

Мишень была избрана, однако «Бег» вызвал расслоение даже внутри рапповского руководства. С. Шешуков в книге «Неистовые ревнители» приводит интересный документ. 30 октября 1928 года на заседание коммунистической фракции секретариата РАПП был срочно вызван С. Канатчиков. Представителю РАПП в ФОСП (Федерации объединений советских писателей) было предъявлено обвинение в потере бдительности и в совершении «огромной идеологической ошибки». Ошибка заключалась в том, что полномочный представитель РАПП не только не выступил против булгаковского «Бега», но вдобавок еще и проголосовал за публикацию отрывков из пьесы. С. Канатчиков оправдывался: «О пьесе «Бег». Я прослушал эту пьесу; ничего антисоветского в ней не вижу, произвела хорошее впечатление. Для двенадцатого номера «Красной нови» нет материала, и Вс. Иванов предложил отрывки из «Бега». Я считаю, что их можно напечатать, и голосовал за него». В. Киришин парировал: «Странно, рапповский работник голосует за помещение «Бега» — явно контрреволюци-

онной вещи». В результате было принято решение «просить ЦК освободить тов. Канатчикова от представительства РАПП в ФОСП»¹⁰.

В такой достаточно сложной театральной обстановке МХАТ подошел к своему тридцатилетнему юбилею. День 28 октября становился не только праздником, но и актом утверждения театром своих художественных и общественных позиций. День торжества превращался в поле боя: «левые» готовились к нему, как к ответственному идеологическому сражению.

П. А. Марков потом вспомнит, как волновались основатели театра, как говорил Станиславский свою речь. Он сначала даже выучил текст наизусть, но на самом вечере волнение перехватило горло, и Константин Сергеевич стал говорить не по писанному, а своими, выношенными словами. Он благодарил правительство за то, что им, «старикам», дали органически прийти к осознанию революции, что их не торопили, не заставляли «во что бы то ни стало перекрашиваться в красный цвет», сделаться не тем, чем они были на самом деле. «Мы понемногу стали понимать эпоху, понемногу стали эволюционировать, вместе с нами нормально, органически эволюционировало и наше искусство. Если бы было иначе, то нас бы толкнули на простую «революционную» халтуру. А мы хотели отнестись к революции иначе; мы хотели со всей глубиной посмотреть не на то только, как ходят с красными флагами, а хотели заглянуть в революционную душу страны».

Это звучало, конечно, и достаточно торжественно и достаточно остро. Не было сомнения и в том, кому адресовал Станиславский часть речи, которая была посвящена новой драматургии: «Я об этом говорил и сейчас повторяю, что мы ищем сближения и единения с нашей литературой, которая подает большие надежды. Мы многих [литераторов] знаем, среди них есть чрезвычайно талантливые люди, с великолепным чувством сцены. ...Нам надо быть терпеливыми, доброжелательными, а иначе самого талантливого писателя можно запугать или оттолкнуть».

Те, кто «запугивал» и «отталкивал», ответили Станиславскому. Вскоре в Комакадемии прошло собрание с повесткой дня «Юбилей МХАТ перед судом марксистского театроведения». В докладе «Социология юбилея МХАТ» П. Новицкий охарактеризовал речь Станиславского как выражение «глубокой душевной и духовной органической

отчужденности его и его театра от нашей эпохи». Вбивая клин между двумя руководителями МХАТ, весьма осведомленный во внутренних проблемах театра, критик делал оргвывод: «И нечего... от него (Станиславского. — А. С.) больше ждать. Гораздо правильнее взятый Немировичем-Данченко курс на молодежь».

Два наиболее кровожадных «мхатоеда», Блюм и Орлинский, пошли еще дальше, высказавшись в том смысле, что «никаких колебаний у МХАТ не было и нет, а есть твердый классовый тон. Художественный театр дает больше булгаковщины, чем сам Булгаков»¹¹.

Противостоять этому натиску Художественный театр не смог. Горького в Москве уже не было. Станиславский на следующий день после юбилея играл на торжественном вечере первое действие давно не шедших «Трех сестер». Вечер завершился бедой. Почувствовав сильные боли в области сердца, Константин Сергеевич еле доиграл акт. «Профессор Е. Фромгольд, вызванный из зала, нашел Станиславского лежащим на диване, бледным, не разгримированным, в военной форме Вершинина...».

Болезнь вырвала Станиславского из театра на два года. Те долгие два года, которые в жизни Булгакова помечены самым неблагоприятным знаком.

Восемь снов

Непоставленный «Бег» оказался фактом не только булгаковской биографии. Он стал непоправимым фактом биографии Художественного театра. Трудно гадать, какой спектакль мог родиться на мхатовской сцене, но одно совершенно ясно: «Бег» открывал после «Турбинных» принципиально иные художественные пути, направлял и автора и театр в новое творческое русло. Есть смысл поэтому переключить наш рассказ о судьбе Булгакова в Художественном театре в иной жанровый регистр и более пристально и подробно вчитаться в не поставленную тогда пьесу. Пьесе, которая и по сей день, может быть, не осмыслена по-настоящему нашей сценой.

В самых очевидных плоскостях «Бег» непосредственно продолжает «Дни Турбинных» — во времени, в логике развертывания исторического материала, в трансформации некоторых характеров, рассчитанных на определенных актеров. В первых же репликах Голубкова, например, звучали интонации «безнадежно штатского» Лариосика с

его неистребимо интеллигентской вязью слов и оговорок: «Вы слышите, Серафима Владимировна? В сущности, как странно все это!... Вот уже месяц, как мы бежим с вами, Серафима Владимировна, по весям и городам, и чем дальше, тем непонятнее становится кругом. И знаете, когда сегодня случилась вся эта кутерьма, я заскучал по Петербургу, ей-богу! Вдруг так отчетливо вспомнилась мне зеленая лампа в кабинете...»

«Зеленая лампа» — важный и стойкий биографический мотив. Он возник, как расскажет Булгаков Попову, из детских впечатлений — «образ моего отца, пишущего за столом». В суфлерском экземпляре «Бега» была еще более прямая отсылка к мотивам первого романа и «Дней Турбиных»: «Вы бывали когда-нибудь в Киеве, Серафима Владимировна?» — спрашивал Голубков, устанавливая тем самым некоторое общее топографическое поле, в котором существуют герои Булгакова.

Однако параллели и черты сходства, естественные в пределах единого художественного мира, не должны затемнять принципиальных различий между «Днями Турбиных» и «Бегом». Одно из них заключается в том, что «Дни Турбиных» выросли из романа и черты своего прозаического происхождения до конца не стерли. «Бег» первороден: он возник из тех же источников, из которых возник сам роман. Новая пьеса предельно заостряла темы, которые в «Днях Турбиных» звучали глухо или были купированы в работе с театром (как, скажем, сон Алексея Турбина). Пьеса прикасалась к той биографической вязи революционных лет, к тем картинам пролитой крови, убийства слабого и беззащитного, которые неотступно жили в булгаковской памяти и, как известно, в «Беге» не исчерпались.

«Дни Турбиных» — пьеса, созданная вместе с театром. Печать поэтики Художественного театра на ней достаточно сильна.

«Бег» — свободный полет булгаковской фантазии, не стиснутый известными драматургическими рамками.

В «Днях Турбиных» писатель во многом шел за театром, поднимался до его уровня, учился мыслить категориями сцены.

В «Беге» он предлагал театру иной уровень, свою и достаточно дерзкую сценичность.

Центр тяжести «Дней Турбиных» — состояние турбинского дома. Центр тяжести «Бега» — состояние мира. Четко выделяются в «Беге» два плана: фабульный, со-

бытийный — бег Голубкова и Серафимы в Крым, «к Хлудову под крыло», а оттуда в Константинополь; и второй, внутренний план — движение, бег самой истории. Оба плана перекрещиваются в пятом сне пьесы — «тараканьих бегах», в которых действие не только не останавливается, но обретает свой высший смысл.

В «Беге» Булгаков полностью определяется на собственных драматургических принципах. Чеховская система, которую О. Мандельштам в 30-е годы называл «экологической», то есть исходящей из проблем мучительного соседства и сожительства людей, для «Бега» уже не существует как реальный театральный факт, с которым надо считаться.

В новой пьесе людское соседство и сожительство не движет жизнь и ничего в ней не решает. Быт уничтожен, есть только бытие, разреженный и непривычный для человеческих легких воздух, в котором учатся дышать булгаковские герои.

В. А. Каверин в свое время, когда «Бег» только входил в наш театральный и литературный обиход, осторожно, в вопросительных конструкциях определял жанр пьесы — как «сатирическую трагедию?» или «комедию?». Писатель настаивал лишь на том, что «Бег» разрушает основные границы жанра, его устойчивые характеристики: «То перед нами психологическая драма, то фантазматология, почти выпадающая из реальных представлений об окружающем мире»¹².

В «Беге» драматург попытался найти принципиально новую жанровую форму для воссоздания картины «вывихнутого» века. С горькой иронией Булгаков вводит в пьесу обычную мотивировку человеческих отношений в канувшем времени: «Вы же интеллигентные люди! — возопит по привычке приват-доцент Голубков контрразведчикам-грабителям, торопливо наживающимся при конце старой эпохи.

Чтобы заново решить тему «Белой гвардии», надо было описать мир, который движется по законам, совершенно не совпадающим с законами Дома, семьи и очага. В «Беге» Булгаков попытался воссоздать судьбу любимых героев вне привычного для них пространства и среды обитания. Он вывел их за порог дома с кремовыми шторами и погрузил в хаос стремительно несущегося потока. Он попытался проверить логику личную, семейную, реально-бытовую логикой надличностной, внебытовой, ирреальной. Он попытался найти новый художественный фокус, чтобы

собрать в драму «распыленную» судьбу и биографию русского интеллигента.

Жанровое определение пьесы как «восьми снов» появилось в первых же известных нам редакциях «Бега». Тут мы имеем дело с коренной и существенной чертой булгаковского художественного зрения. Отбрасывая в сторону семейно-прагматические связи, писатель ввергает своих героев в центр исторического катаклизма. В пьесе нет мало-помалу накапливающихся изменений и нарастаний, пропущены многие психологические мотивировки. Мир предстает в своем смещенном, разорванном, неупорядоченном движении, которое напоминает какой-то воспаленный сон. «Перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце». Эти слова «смешного человека» у Достоевского в какой-то степени передают замысел и структуру «Бега».

Сны в булгаковской поэтике имеют разнообразное значение. Сон — это блаженная, желанная, чаемая норма, возможность «переиграть жизнь», изменить ее катастрофический ход. Сон — это выявление сокрытых и подавленных стремлений, осуществление мечты о мире и покое, которые никак не складываются наяву. Сон, наконец, это вечное кружение вокруг больной точки, о которой «грезит сердце». Именно в этом плане Булгаков пытался построить в первой редакции «Турбиных» сцену сна доктора, болезненное сознание которого приковано к зрелищу лежащего на снегу окровавленного человека, а слух терзает звериный крик: «Тримай його!» Этот сон, как «совершенно нетеатральную вещь», писатель убрал в совместной работе с театром. Пьеса должна была вписаться в границы наличной театральности, тем более что убедительного художественного обоснования своей идеи в первой редакции «Дней Турбиных» Булгаков не нашел.

В «Беге» поэтика снов разработана на другом уровне; сны принадлежат автору пьесы, а не героям, это его сознание «перескакивает через пространство и время», свободно выхватывая и сопрягая события, которые невозможно было бы соединить в пределах «наличной театральности». Булгаков, как бы обходя Чехова, обращается к шекспировской свободной театральности, возникшей из потребности описать «вывихнутый» и заново складывающийся мир. Эти устремления драматурга по-своему питались общим напряжением театральной мысли 20-х годов, в частности мейерхольдовскими театральными ком-

позициями, вдохновлявшими новую драматургию (об этом писал Б. В. Алперс¹³). Известно, что Булгаков многим театральным современникам оппонировал, но в своем художественном развитии и становлении он был сыном времени, и вырывать его из времени было бы занятием бессмысленным.

Пойдя на естественный и неизбежный художественный компромисс в «Днях Турбиных», в «Беге» Булгаков предложил театру пьесу, в которой изощренный психологизм наличной чеховской традиции нерасторжимо сплавлен с новой художественной свободой в описании кризисной мировой ситуации, с тем способом изображения человека в непосредственной связи и зависимости от событий большого исторического масштаба, который восходит к Шекспиру.

Булгаков стремительно входил в область «серьезно-смеховой литературы», как сказал бы М. Бахтин, давший ряд классических ее формул. Уместно сказать, что эти формулы тоже были порождены социально-психологической и культурной ситуацией, которую ученый, подобно Булгакову и некоторым другим его современникам, пережил в юности, в годы революции и гражданской войны, ставшие порой его философского становления и самоопределения. Эпоха разрушения унаследованных идей и форм жизни, время возникновения и канонизации новых форм человеческого «соседства и сожительства» станут питательным источником «последнего закатного романа» Булгакова и главной книги Бахтина, посвященной народной смеховой культуре. В этом смысле «Дни Турбиных» принадлежали еще 20-м годам, а «Бег» предвосхищал новые времена, готовил их и предчувствовал.

Авторские «сны» в «Беге» не иллюстрировали события, как это было в первой редакции «Турбиных». Они устанавливали временную дистанцию между современной автору действительностью и изображенным миром: снится то, что уже стало историей и отошло в историю. Эпиграф из Жуковского эту новую точку зрения сразу же предлагал: «Бессмертье — тихий светлый брег./ Наш путь — к нему стремленье. / Покойся, кто свой кончил бег!»

Вяч. Полонский, выступая на обсуждении «Бега» в МХАТ, выразил сомнение относительно общей интонации пьесы, которую он довольно точно почувствовал. Он говорил о том, что «Бег» написан так, «как будто борьба уже закончена». В каком-то смысле критик был прав. Булгаков действительно апеллировал не к прошлому, а к будущему.

«Левые», опаленные злобой ушедшего дня, такой интонации принять не могли. Глубокое непонимание авторской позиции в «Турбинных», вероятно, породило редкий по напряженности и открытому лиризму стиль «Бега», целую систему выразительных средств, служащих непосредственной передаче авторского голоса в объективной форме драмы.

Эпиграфы к снам, большие ремарки, вводящие в каждый сон, имели принципиальное художественное значение. В многозначной прозе, которую многие режиссеры, начиная с Судакова, стремились ввести в непосредственный текст спектакля (Лужский даже предлагал, чтобы ремарки читал Качалов), в этой булгаковской режиссерской экспликации содержались важные смысловые характеристики. Прежде всего бросается в глаза авторская настойчивость в указании времени действия каждого сна. В первой ремарке-монологе сказано: «За окном безотрадный октябрьский вечер с дождем и снегом». Все происходящее потом в пьесе связано именно с уходящим днем, закатом и сумерками, что позволяет говорить как об особом характере булгаковского гротеска, так и о свойственных автору «Бега» представлениях о мире, выраженных на языке пространственно-временных категорий. На смену «безотрадному октябрьскому вечеру с дождем и снегом» приходит *черная ночь* второго сна с голубыми электрическими лунами. В авторской прозе, предвещающей третий сон, снова подчеркнуто: «Какое-то грустное освещение. Осенние сумерки». Четвертый сон вводится словом: «Сумерки», а в пятом, начинающем эмигрантскую часть «Бега», «загорается Константинополь в *предвечернем солнце*». В шестом сне «солнце садится за балюстраду минарета. Первые *предвечерние* тени. Тихо». «*Осенним закатом* в Париже» начинается действие седьмого сна. И, наконец, последнему, восьмому, предпослана завершающая тему ремарка: «За стеклами догорают константинопольский минарет, лавры и верх артуровой карусели. Садится *осеннее солнце, закат, закат...*» (курсив мой. — А. С.).

Такая настойчивость требует объяснения. Тема «заката» и «сумерек», как определенной характеристики изображаемого мира, возникла у Булгакова еще в самых ранних его вещах. Больной и совестливый герой «Красной короны» переживает сумерки как «страшное и значительное время суток, когда все гаснет, все мешается». Прикованный к неразрешимой нравственной ситуации, чрезвычайно близкой к ситуации «Бега», герой рассказа

определяет сумерки как «важный час расплаты». В «Белой гвардии» сумерки 14 декабря 1918 года предвещали поражение, гибель, закат турбинской жизни. В романе была даже разработана символика «жизненных часов» дома. По этой символике сумерки — «самый низкий и угнетенный час жизни». В это время «в жилище вместе с сумерками надвигалась все более и более печаль».

Пушкина в пьесе «Последние дни» смертельно ранят, когда «багровое зимнее солнце на закате», а приносят в дом на Мойку «в сумерки», что подчеркивается трижды.

В «Мастере и Маргарите» с приходом сумерек «внешность прокуратора резко изменилась. Он как будто на глазах постарел, сгорбился и, кроме того, стал тревожен».

Ко всему этому в «Беге» прибавляется еще одно значение, связанное с образной темой пьесы: «В кухню раз вошел в сумерки — тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали».

Вечерний сумеречный колорит «Бега» порожден особым характером булгаковского гротеска. Исключительные события, происходящие в пьесе, смешение в ней трагического и фарсового, серьезного и смешного восходят к тому типу гротеска, который знали немецкие романтики. Это гротеск уходящего дня, сумерек, ночи, в отличие от солнечного полдня ренессансного мировосприятия. Перед нами гротеск, утративший свою историческую безмятежность. В этом смысле «Бег» прямо подготавливает «Мастера и Маргариту» — типичный романтический гротеск со свойственной ему концепцией времени (события романа завязываются на Патриарших прудах «в час жаркого весеннего заката», а завершаются в субботу, «в заходящем солнце, заливающим город», в «грозовых сумерках»).

Стоит здесь же подчеркнуть особенность драматургической техники Булгакова, которая вырабатывалась в «Беге». Текст пьесы не делится на основной и «служебный». То, что набрано петитом, играет совершенно особую художественную и режиссерскую роль. В этом стремлении драматурга стать постановщиком, предуказать решение спектакля Булгаков имел предшественников в новой драматургии, начиная с Ибсена и Чехова, которые через «мелкие шрифты» поравняли драму с достижениями остальной литературы прежде, чем сделала то же самое практика театра¹⁴. В насквозь субъективной прозе, развернутой в «Беге», был явлен опыт сформировавшегося театрального автора, только что прошедшего школу режиссерской работы с исполнителями «Турбиных». Большие

и короткие ремарки, аккомпанирующие диалогу персонажей, часто носят характер режиссерских подсказов, направляющих актерское воображение. В первой редакции «Бега» таких подсказов было особенно много: Корзухин, например, начиная карточную игру, улыбался Чарноте как «ребенку, гуляющему у храма Христа». Булгаков ставил свою драму на бумаге, отчетливо видя не только каждый сценический жест героя, но и всю режиссерскую композицию сцены. В поэтически сгущенном виде в «Беге» разработана подробнейшая эмоциональная партитура будущего спектакля, то, что во МХАТ с чеховских времен называли «настроением» или «тоном».

«Настраивая» пьесу, Булгаков в ремарках почти не пользуется традиционными указаниями типа «входит» или «выходит». В «Беге» «проваливаются», «исчезают», «уходят в землю», «возникают», «вырастают из-под земли», «заносятся в гибельные выси», «закусывают удила», «скалятся», «влетают», «сатанеют от ужаса», «вырастают из люка», «выходят из стены», «взвиваются над каруселью». Все это придает пьесе особый, фантазмагорический тон и колорит.

Мир видится целостно в сложном единстве временных и пространственных измерений, симфонии звуков. Ни к одной из своих пьес Булгаков не создавал такой подробной музыкальной партитуры, как к «Бегу». Он уточнял и совершенствовал эту партитуру многие годы, как только появлялась, пусть слабая, надежда на постановку пьесы. Осенью 1933 года Е. С. Булгакова запишет в дневнике: «Вчера М. А. Был у Пати Попова. Аннушка пела под гитару. М. А. все просил цыганские вальсы — ищет для «Бега».

Глухой хор монахов из подземелья, многокопытный топот, мягкий удар колокола, нежный медный вальс, под который уходит конница Чарноты, лязганье, стук, страдальческий вой бронепоезда и могильная тишина, нежные голоса поющих телефонов и оглушительный их треск, ария безумного Германа из «Пиковой дамы» и «странная симфония» Константинополя, в которой «Светит месяц» сплетается с турецкими напевами, теноровые крики продавцов лимонов и вторящие им басы разносчиков буйволиного молока, залихватские марши гармоней и тихие капли падающей воды, шарманочная «Разлука», голос мурзедзина, летящий с минарета, и хор, распеваяющий песню о Кудеяре-атамане, — все это многоголосие было призвано передать бесконечный спектр жизни, раздвинуть границы «эмигрантского» сюжета до эпических пределов.

Булгаковский «звукохронотоп», если можно так ска-

зять, уже в первой ремарке «Бега» представлен в своем законченном виде. Верхний план сцены: окно, забранное решеткой, шоколадный лик святого, полинявшие крылья серафимов, золотые венцы — план высокой библейской символики; второй пространственный уровень — внутренность церкви в мизансцене «Ноева ковчега»; затем еще подземелье, из которого доносится молитва — «Святителю отче Николае, моли бога о нас». Небеса и преисподняя, Ноев ковчег и монастырь, «безотрадный октябрьский вечер с дождем и снегом», переживаемый под глухую молитву из подземелья, монахи, преданные пастырем недостойным, которые вместе с игуменом уходят в землю (в первой редакции еще резче — в «утробу земли»), — так в начинающей пьесе ремарке представлен мир, находящийся на излете.

Сумерки уходящей в небытие эпохи размывают границы между жизнью и смертью. Порождается обычная для гротескного реализма исключительная ситуация, в магнитном поле которой возможны любые превращения и мистификации: беременная женщина становится генералом Чарнотой, химик из Мариуполя — архиепископом. В этих же сумерках является в Париж Чарнота в кальсонах лимонного цвета к бывшему мужу Серафимы — Корзухину.

Сейчас, конечно, трудно представить, как воплотилась бы на мхатовской сцене поэтика «восьми снов». В дневнике Е. С. Булгаковой от 15 октября 1933 года оставлена крайне интересная и характерная запись на этот счет: «Второе совещание по музыке к «Бегу». М. А. говорит: «Важно правильно попасть, т. е. чтобы музыкальные номера не звучали слишком вульгарно-реально, а у МХАТ этот грех есть, — и в то же время не загнуть в какую-нибудь левизну, которая и никогда-то не звучит, а уж особенно во МХАТе». Но Судаков как будто начинает понимать, что такое сны в «Беге». Хочет эпитафии к каждой картине давать от живого лица, передать это, например, Прудкину — Голубкову. М. А. говорит — мысль неплохая, но вряд ли удастся во МХАТе».

Судя по протоколам репетиций, сомнения автора «Бега» возникли не на пустом месте. Вопросы поэтики были явно оттеснены на второй план разбором персональных характеристик героев. Важнейшей проблемой, как и следовало ожидать, стала проблема Хлудова.

Известно, что прототипом Хлудова служил генерал белой гвардии Яков Слащов, вернувшийся в начале 1922

года в Россию. В 1921 году в Константинополе вышла его книга: Я. Слещов-Крымский. «Требую суда общества и гласности» — мемуарная и документальная история «обороны и сдачи Крыма». В 1923 году в Москве Слещов — в иной редакции — выпускает книгу «Крым в 1920 году», предисловие к которой написал Д. Фурманов. Есть смысл соотнести некоторые мотивы «Бега» с этими мемуарными свидетельствами.

Молодой генерал, выше всего на свете ставящий «воинскую честь», презирающий интеллигентскую размазню («партия и. и. — испуганные интеллигенты» — генералу ненавистна), в равной степени презирающий штабную ораву и «тыловых гнид» («красную сволочь разбил, советую тыловой развязывать манатки»), бесстрашный («я достаточно смотрел смерти в глаза»), ненавидящий Врангеля и его бездарное окружение, ведущее дело к неминуемой катастрофе; знающий только один способ «восстановить порядок» — вешать, вешать и вешать, — этот сложный и зловещий образ, встающий со страниц слещовских мемуаров, произвел впечатление на Булгакова.

В «Беге» использован целый ряд сюжетных мотивов и ходов, подсказанных книгами Слещова. История с контрразведчиками, грабщиками под занавес режима все, что возможно и невозможно («умирающий строй всегда пользуется такими гадинами», — формулирует Слещов); характер отношений с главнокомандующим, ревнующим к популярности талантливому генералу; появление в войсках епископа Вениамина, пытающегося организовать крестный ход («в храбрость этого пастыря плохо верилось»); ореол «спасителя Крыма», «последней надежды России» («надо помнить, что фронт держится только Слещовым, войны его любят и ему лишь одному верят, а вся мерзость тыла *его лишь одного боится*» — этот курсив сделал сам Слещов, приводя реальный документ времени) — все это в той или иной мере вошло в булгаковскую пьесу. Первая фраза Хлудова: «...Запятая. Но Фрунзе обозначенного противника на маневрах изображать не пожелал» — почти буквально повторяет язвительную тираду Слещова: «Красные же не захотели изображать обозначенного противника».

Книги Слещова — прежде всего исповедь профессионального военного, который порой не может скрыть генеральскую гордыню, даже во вред себе. Подобно Чарноте, смакующему «прелестный бой» под Киевом, Слещов вспоминает свои военные «достижения»: «Этот бой послужил

основой удержания Крыма мною и затянул гражданскую войну на целый год. Каюсь, но это так»¹⁵.

Однако сквозь документы и сводки редко и глухо, но все же пробиваются сигналы, которые оказались для Булгакова важнее всего. «Тогда я почти ни во что не верил, это было время, когда я переходил от отчаяния к надеждам, когда неоднократно решал все бросить и уйти... Это было ужасное время, когда я не мог сказать твердо и прямо, за что я борюсь... Я знакомился с тылом, и во мне укреплялось кошмарное состояние внутреннего раздвоения и противоречий, способное свести человека с ума».

Вот что интересовало писателя. Грань. Переход. Безумие одного человека было понято в «Беге» как безумие старого мира, страдающего «по написанному в книгах» и сообразно делам своим. Реальную судьбу Слацова Булгаков претворил в пьесе в трагедию совести, не могущей «переступить» через кровь и потому не могущей разрешить свой вопрос.

«Достоевщину», конечно, великолепно почувствовали и в театре и за его пределами, так же как почувствовали и прямые реминисценции шекспировского «Гамлета». Немирович-Данченко на обсуждении «Бега» 9 октября говорил о том, что в пьесе «некоторый «пересол» в сторону кажущегося Хлудову призрака повешенного вестового», а Судаков обещал исправить в сценической редакции «достоевщину», которая расшифровывалась как «угрызения совести». Между тем главное было не в литературных параллелях, вполне очевидных, и не в книге Слацова, которая могла послужить лишь сопутствующим толчком к написанию пьесы. И этот толчок, и судьба жены Булгакова Л. Е. Белозерской, совершившей «бег» из Петербурга через Киев, Константинополь, Париж, Берлин и вернувшейся в Москву, и рассказы А. Аверченко, и «Ибикус» А. Н. Толстого, и ряд иных литературных источников не отменяют главного: того, что в «Беге» Булгаков разрешал свой собственный вопрос, возникший в ту пору, когда зарождались и завязывались основные темы его искусства.

Герой «Красной короны», написанной в 1922 году, обращается к генералу-вешателю и пророчествует: «Тогда я ожесточился от муки и всей моей волей пожелал, чтобы он хоть раз пришел к вам и руку к короне приложил. Уверяю вас, вы были бы кончены, так же как и я. В два счета. Впрочем, может быть, вы тоже не одиноки в часы ночи? Кто знает, не ходит ли к вам тот грязный в саже с фонаря в Бердянске? Если так, по справедливо-

сти мы терпим. Помогать вам повесить я послал Колю, вешали же вы, по словесному приказу, без номера».

Герой раннего рассказа не отделяет себя от общей ответственности. Он готов принять на себя вину, что не спас, не помог, не сумел хотя бы сказать то, что сумели выкричать тифозная Серафима и «красноречивый вестовой» Крапилин. Чтобы высказать истину, нужно забытья, сойти с ума, «не отдавать отчета» («когда у нас, отдавая отчет, говорят, ни слова правды не добьешься», — мрачно сострит Хлудов). Крапилин должен был впасть «в забытья» и занестись в гибельные выси, чтобы правда вместе с кровью горлом пошла.

Гибельные выси — это пространство свободного человеческого поступка, некоего нравственного предела, в котором «легко» может существовать древний философ. «Правду говорить легко и приятно», — скажет Иешуа Пилату. Для простого смертного эти выси оказываются гибельными. Женщину, «не отдававшую отчета», Хлудов бросает в лапы контрразведки, «красноречивого вестового» отправляет на перронный фонарь. Анализируя эту ключевую ситуацию «Бега», М. Чудакова приходит к важному выводу: «Так внимательнейшим образом обследована (даже в двух вариантах) та психологическая ситуация, неразрешимость которой привела к помрачению рассудка героя «Красной короны», — возможности и последствия прямого столкновения с гибельной силой».

Именно отсюда берет начало в искусстве Булгакова неразрешимый спор на лунной дорожке, который ведут Иешуа и Понтий Пилат. И так же как прокуратор Иудеи, Хлудов наделен тайным знанием истины, мучительной жаждой эту истину услышать («поговори, солдат, поговори»).

Булгакову было очень важно вывести Хлудова на уровень идейного человека, своими средствами решающего старые темы отечественной культуры. В огромной ремарке, предваряющей второй сон, в словесном портрете героя писатель с явным нажимом акцентировал собирательно-исторические детали, не исчерпанные генеральской атрибутикой. «Человек этот лицом бел, как кость... Хлудов курнос, как Павел... глаза у него старые. На нем солдатская шинель, подпоясан он ремнем по ней не то по-бабьи, не то как помещики подпоясывали шлафрок», «на руках варежки. На Хлудове нет никакого оружия».

В угарном дыму станции, под черными мешками повешенных, под нежные медные вальсы («когда-то под этот

вальс танцевали на гимназических балах»), под бессмысленное бормотание ополоумевшего железнодорожника с испуганной девочкой на руках вершится в «Беге» последний акт русской идейной драмы.

Он проходит в сопровождении свободно осмысленной библейской тематики, занимающей существенное место в пьесе о «крайних временах». Эпиграфы из «вечной книги», пародийно поданная сюжетика, темы и образы христианской культуры в пересечении с иными точками зрения образуют очень важные смысловые узлы «Бега».

В «Белой гвардии» точка зрения «вечной книги» заявлена в эпиграфе и проведена вплоть до финала. «По мере того как он читал потрясающую книгу, ум его становился как сверкающий меч, углубляющийся в тьму... Он видел синюю бездонную мглу веков, коридор тысячелетий. И страха не испытывал, а мудрую покорность и благоговение».

Такое цитатное разрешение темы, характерное для русской литературной традиции, с течением времени усложнялось Булгаковым, вплоть до дерзкой попытки сотворить собственную «вечную книгу», параллельную легендарному источнику. В «Беге» стержневой мотив раздваивается: авторская точка зрения резко отделяется от официального или наивно-житейского толкования древних пророчеств. Уже в первом, «монастырском» сне Булгаков отталкивается от догматически-казенного взгляда на происходящее, носителем которого оказывается «пастырь недостойный». Архиепископ толкует окружающее как полное подтверждение пророчества: «...расточились... Недаром сказано: «и дать им начертание на руках или на челах их...» Звезды-то пятиконечные, обратили внимание?»

Этот апокалипсис для домашнего употребления снижен и спародирован позорным бегством пастыря, немедленно перешедшего на мирской стиль: «Всеблагий господи, что же это?» — и тут же: «Двуколки с вами-то есть?»

Столкновение событий реальной истории с цитатно-книжными представлениями о ней героев пьесы во втором сне получает новое развитие. Едкая ирония заключена уже в мифологическом маскараде, устроенном вокруг Хлудова. Штабные пропагандисты развернули на станции наглядную агитацию для поднятия духа умирающей армии: «Белый юноша на коне копьем поражает дракона, перед Георгием Победоносцем лампада». Примитивная фантазия армейских декораторов разоблачается самим Хлудовым, он оказывается циником и отщепенцем по от-

ношению к классическому сюжету, который ему предложено разыграть. Перебивая архиепископа, обратившегося с молитвой к Георгию Победоносцу, он снизит высокую тему: «Ваше высокопреосвященство, простите, что я вас перебиваю, но вы напрасно беспокоите господа бога. Он уже явно и давно от нас отступился. Ведь это что ж такое? Никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало, и большевики, как по паркету, прошли. Георгий-то Победоносец смеется!»

Второй сон пропитан хлудовскими кошунствами в адрес легендарных мотивов. Прочитав заранее заготовленный приказ об отступлении, привезенный главнокомандующим, Хлудов оценит: «А, уж готово! Вы предвидели? Это хорошо, ныне отпускаеши раба твоего, владыко...» А вслед за этим инспирирует встречу Корзухина и Серафимы, вторым планом которой опять становится евангельский сюжет: подобно легендарному Петру, Корзухин отрекается от жены: «Никакой Серафимы Владимировны не знаю. Эту женщину вижу впервые в жизни» (отметим попутно, что «русские сны» «Бега» сопровождаются у Булгакова целой цепочкой отречений: отрывается от своей паствы Африкан, Корзухин — от Серафимы, наконец, не выдержав сияния красной иглы в контрразведке, от Серафимы отрывается и Голубков).

Четвертому сну предпослан эпитафия: «...и множество разноплеменных людей вышли с ними...» Авторский взгляд на легендарный источник в этом сне наиболее резко сталкивается с попыткой использовать его для утверждения догматически-цитатной точки зрения на происходящее. Возникают характерные споры Хлудова и Африкана по поводу толкования того или иного места Священного писания. Африкан трактует бегство из Севастополя в духе древнего исхода: «...и отправились сыны израилевы из Раамсеса в Сокхоф до шестисот пеших мужчин, кроме детей». Хлудов тут же подает язвительную реплику: «Помню-с, читал от скуки в купе. «Ты дунул духом твоим, и покрыло их море... Они погрузились, как свинец, в великих водах...» Про кого это сказано? А? «Погонюсь, настигну, разделю добычу, насытится ими душа моя, обнажу меч мой, истребит их рука моя»... «Что, хороша память?.. А вы чего здесь торчите?» И дальше, после возмущенной реплики Африкана: «Кто дожидается, тот дождется. Это в стиле вашей Библии».

В суфлерском экземпляре «Бега» (1928) этот диалог был выписан в еще более кошунственном плане: «И в са-

мом деле, — ёрничает Хлудов, — мы с вами сидим здесь, Священное писание вспоминаем, а Буденный в это время к Севастополю переменной рысью подходит. Вообразите. (*Свистит в два пальца.*) Ба. Здравствуйтесь пожалуйста. Поп во дворце засиделся. А-а... (*Напевает без слов «Интернационал».*) Шлепнуть попа, к стенке попа».

Откровенное, дерзкое, болезненное хлудовское слово враждебно официозному библейскому маскараду Африкана и главнокомандующего. Его не приемлют («что это за тон»), воспринимают как циническую и преступную клоунаду. Хлудовское слово, разоблачающее, фарсовое, снижающее, переворачивает в «Беге» книжно-цитатную шкалу ценностей. Это же слово как бы подготавливает новые отношения героев «Бега» («на свободе»), когда разрушится иерархия чинов и званий, растает атмосфера библейских догадок и пророчеств.

Авторское восприятие «вечной книги» с перспективой «синей бездонной мглы веков» противостоит и все время спорит с толкованием того же источника, который нужен для цитат на случай, для подтверждения своей догматической уверенности и всезнайства. «Книга жизни», по Булгакову, утверждает жизнь, освобождает подавленное сознание от ощущения «конца света». Вера в естественный ход вещей, вечное изумление перед окружающим миром дает возможность глубоко критического отношения к любому преданию, историческому маскараду и мистификации.

«Бег времени» не замирает с исходом белой гвардии. Писатель стремительно идет к особому рода историзму, который знает реалистический гротеск: к вечной незавершенности жизни, ее непредсказуемости, удивляющей неожиданности. В этом также заключен смысл важнейшего стилистического пласта пьесы, о котором шла речь.

В «русских снах» Булгаков тщательно подготавливает те отношения, которые возникнут между героями «Бега» за пределами России. При этом меньше всего драматург задумывал пьесу об эмигрантах, как полагали некоторые литературные современники. В дневнике Е. С. Булгаковой записан диалог, происшедший 9 сентября 1934 года между М. А. Булгаковым и А. Н. Афиногеновым в МХАТ, в кабинете П. А. Маркова:

«Афин [огенов]. Ведь эмигранты не такие.

М. А. Это вовсе пьеса не об эмигрантах, и вы совсем не об этой пьесе говорите. Я эмигрантов не знаю, я искусственно ослеплен».

Никакого «списка благодеяний» или «преступлений» Советской власти герои Булгакова за границей не составляют и свои отношения с новой властью не выясняют. Булгаков писал пьесу о смысле страстей и страданий людей в том процессе, что называется «историей». Он писал пьесу о том, какой ценой оплачивает человек свой новый социальный опыт.

Вплоть до четвертого сна героям «Бега» не дано свободного общения. Слова правды могут только случайно выплеснуться в бреду. Правда — синоним памяти, которая у Булгакова, как и у Ахматовой, является одной из центральных этических категорий, противостоящих «беспамятству смуты». В четвертом сне «слепой убийца» Хлудов начинает прозревать и вместе с прозрением возникает память, первые попытки осмыслить происшедшее и объясниться с духом повешенного вестового: «Пойми, что ты просто попал под колесо, и оно тебя стерло и кости твои сломало». Тема «колеса», чертовой карусели потом будет развита в пьесе, но это безличное объяснение истории собственного хлудовского вопроса «не разрешает». Оно не дает искупления. Узнав о спасении Серафимы, Хлудов воспринимает его как возможность продолжить разговор с Голубковым: «Ну вот, одного я удовлетворил, теперь на свободе могу поговорить с тобой».

Понятие «свободы» по отношению к жизни уничтоженных людей, выброшенных за пределы родной земли, имеет особый привкус. Это «свобода» в том плане, в каком люди получают возможность общаться по законам, невозможным в «нормальной» жизни. Отделенные прежде друг от друга непроходимыми барьерами — генерал, солдат, приват-доцент, «походная жена» — в Константинополе и Париже они вступают в «зону вольного семейного контакта», что на языке Хлудова называется «на свободе». Все уравнивается в своих правах, вернее, в бесправни, нет ни у кого никакой власти друг над другом. Человек, утрачивая социальную среду и оболочку, предстает, так сказать, в чистом виде, в своей первозданной сущности. Характерно, что уже в четвертом сне, на фоне разгрома и пожаров, в предчувствии иной жизни Голубков и Хлудов мгновенно преодолевают разделяющее их социальное пространство и вступают в немислимые прежде откровенные отношения: «Хлудов, идем скорее! <...> Хлудов, ты болен! Хлудов, это бред...» и т. д.

Булгаков писал пьесу не об эмигрантах, он писал пье-

су о беге времени, о том, какое место занимают воля и свободный выбор человека в истории, какой ценой искупается пролитая кровь. Поэтому центральное положение в композиции пьесы занимают «тараканьи бега». Пятый сон, в котором нет главных героев пьесы (кроме Чарноты), останавливается на той самой точке, вокруг которой очень многое «грезится» в искусстве Булгакова. Эта любимейшая (вместе с эпизодом карточной игры Чарноты и Корзухина) сцена чаще всего выделялась автором для чтения в кругу друзей, что тоже в какой-то степени передает особое значение надсюжетного кульминационного «сна» «Бега».

Константинополь — историко-культурный, религиозный символ, исполненный самых разнообразных значений для русского сознания. Трижды подчеркивает драматург тему «господствующего минарета», трижды выделяет в «странной симфонии» мирового города сладкий голос муэдзина, летящий к своему повелителю. Город, в котором, как в Вавилоне, смешались языки, верования, наречия, описан с фактографической точностью, почерпнутой из самых разных источников. Однако подробности быта нужны тут только для того, чтобы раздвинуть тему до общечеловеческого звучания.

Автор видит «сон» о том, как «бежит время».

В большой ремарке, отточенной по законам лучшей булгаковской прозы, обозначено пространство и время действия. Но прежде всего мир «звучит»: «Странная симфония. Поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная «Разлука», стоны уличных торговцев, гудение трамваев». Затем «в предвечернем солнце загорается Константинополь» и открывается вид на «господствующий минарет» и кровли домов.

Центр пространства занимает «странного вида сооружение» — карусель для тараканьих бегов. Она оказывается точкой пересечения всех интересов, украшена флагами разных стран и надписями «на французском, английском и русском языках». Среди надписей и такая: «Русская азартная игра с дозволения полиции».

Только что показав подобного рода «азартную игру» в трагическом плане, Булгаков предлагает ее балаганный вариант, имеющий свой дальний смысл. Сцена, выполненная в стиле шутовского вертепа (Артур «появляется на карусели, как Петрушка из-за ширм»), пародирует сюжет «вавилонского столпотворения» и «конца света». Огромная разноплеменная толпа, где у каждого своя

ставка и свой фаворит, играет на выигрыш. Чарнота, который и саму жизнь воспринимает как отчаянную азартную игру, ставит последние лиры, закладывает Артуру ящик с «тещинными языками» и прыгающими фигурками «красных комиссаров». Он ставит на фаворита «Янычара» и вступает в роковой поединок. «Константинополь стонет над Чарнотой... Струится зной».

Чарнота сделал последнюю ставку. Начинаются бега, взвизывается «русский трехцветный флаг», гармоники в карусели заиграли залихватские марши, но «Янычар сбоят». Янычара опоили. Залихватские марши, сопровождающие у Булгакова чаще всего выплеск мутной, слепой и безличностной стихии, перебиваются «мертвым молчанием», а потом забубенной и тоскливой песней, в которой слышно шуршанье тараканьих лапок. Азартная игра непредсказуема, небеса смеются над землей, Артур Артурович «правит бал»: поставившие на «Янычара» английские, французские, итальянские матросы начинают поножовщину, и «сон разваливается».

Пятый сон пародирует бег «к Хлудову под крыло», фарсово снижает этот бег и завершает историческую часть сюжета. Кровавая «азартная игра» закончилась. Предприятие Чарноты ликвидировано за 2 лиры 50 пиастров.

«Тараканьи бега» поставлены драматургом в переломное и ответственное положение. Здесь скрещиваются основные смысловые линии пьесы, а некоторые излюбленные идеи Булгакова 20-х годов просматриваются наиболее отчетливо.

Уже в «Белой гвардии» для писателя был важен мотив жизненного «круговорота», цели которого мало известны его участникам: «Ибо так уж колдовски устроено на белом свете, что, сколько бы он ни бежал, он всегда фатально оказывается на одном и том же перекрестке». В «Беге» эта ироническая и печальная идея отзывается в театральной модели «тараканьих бегов».

Мир предстает как «броуново движение», беспорядочное перемещение мелких и мельчайших человеческих частиц, заряженных несовпадающими интересами. Но это, конечно, совсем не устраняет внутреннего смысла жизни и истории. Напротив. Именно в «Беге» во многом подготовлено то понимание «бега времени» в его отношении к человеку, которое сполна и на другом уровне воплотится в «Мастере и Маргарите». Вечная навсегда заданная ситуация — фатальный «перекресток» истории —

предполагает утверждение не вне, а внутри человека находящихся ценностей, будь то ценности этического порядка, как у Иешуа, или высшая для Булгакова ценность свободного творческого самоосуществления человека.

Что говорить, «тараканьи бега» пропитаны ядом булгаковской иронии, доходящей до философского сарказма. Но и тут писатель остается самим собой: «странная всегдашняя язвительная усмешка» заключает в себе какое-то вечное изумление перед окружающим миром, в том числе и перед этим самым азартом смертельной игры, без которой нет жизни!

В 1927 году в Москве вышла книга «эмигрантских рассказов» А. Аверченко под названием «Развороченный муравейник». Остро и талантливо схваченные черты константинопольского быта («Русские в Византии» и особенно «Бог азарта») явно питали булгаковскую фантазию. Знаменитый сатириконец (он умер в эмиграции в 1925 году) описывал и продажу «тещиных языков» на Перу, и тараканьи бега: «Есть старт, тотализатор, цвета жокеев, и бегут живые тараканы; масса народу собирается смотреть. Есть верные тараканы, фавориты».

А. Аверченко просвечивал фантастический быт эмиграции своеобразной идеей, наиболее ясно оформленной в рассказе «Бог азарта»:

«Бог азарта — великий бог! <...>

Отнимите у человека карты — он устроит лото, отнимите лото, он зубами уцепится за тараканов; отнимите тараканов, он... Да что там говорить: я однажды видел на скамейке Летнего сада няньку с ребенком на руках. Она задумчиво выдергивала у него волосок по волоску и гадала: «Любит — не любит, любит — не любит». Это был азарт любви, которая может лишить волос даже незаинтересованную голову».

А. Аверченко описывает «константинопольский зверинец». Это — «рассказы об эмигрантах». Булгаков пишет пьесу о другом. Тот же быт, человеческий «азарт» пропущены сквозь призму гротескного реализма. Печальный взгляд Аверченко обращен только в прошлое. Театральный сон Булгакова о «тараканьих бегах», при той же беспощадно-иронической основе, сам исполнен художественного «азарта» и веры. Гибнет не весь мир, история не заканчивается с поражением Чарноты. Жизнь впереди и всегда впереди. Неистребимый, всепокоряющий стимул жизни в «Беге» так же важен, как и в «Днях Турбиных», и так же, как в первой пьесе, является тем

грунтом, той нравственной цементирующей основой, которая все определяет.

На «тараканьих бегах» играет Чарнота. В седьмом сне Булгаков дарит ему обширную сцену карточной игры, которая возникает вслед за эпиграфом: «...Три карты, три карты, три карты!...» Тема «русской азартной игры», которую Чарнота в «Беге» ведет и олицетворяет, одна из очень существенных линий булгаковской пьесы и булгаковского искусства вообще, уходящая своими корнями в толщу русской литературной традиции.

Мотив карточной игры занимал важное место уже в «Белой гвардии». В третьей части романа, в части итогов и разрешений, Турбины садились играть. Трепетало пламя свечей, волнующийся Лариосик, в игре ничего не понимающий, сдавал и «покупал», пока безобразнейшим образом не подставил Мышлаевского, оставив его «без одной». Игра описана в тонах романтической иронии и приобретает особую окраску в ситуации разгрома и ожидания судьбы.

Напомню, что первую редакцию пьесы «Дни Турбиных» Булгаков завершил символикой карточного проигрыша, приравненной к поражению белой гвардии: «...беспартийный штабс-капитан Мышлаевский сходит со сцены. У меня пики».

В «Беге» тема азартной игры пронизывает пьесу с первых же «снов». Генерал Крапчиков, «задница, а не генерал», отложив военную расшифровку со смертоносным сообщением, садится в ночь играть в винт вместе с Чарнотой и объявляет «малый в червах». Страсть к игре оказывается сильнее страха смерти. В первой редакции этот мотив звучит еще более объемно. Чарнота, тоскуя над картой Крыма, причитал: «Ах, Крапчиков, Крапчиков! Беспросветный ты генерал! И где же ты сам, Крапчиков, чтоб мог полюбоваться на свою работу, на побитую сводную дивизию, на порезанный штаб!» Узнав, что Крапчиков убит и находится «в селениях горных», Чарнота посылал ему в загробный мир самое страшное, с его точки зрения, проклятие: «И чтоб его в этих селениях черти в преферанс обыграли». В той же редакции в седьмом сне у Люськи был разговор с Корзухиным на карточную тему. «Мадам Фрежоль», сама азартная, неожиданно приоткрывала источник своей близости с великим игроком: «Ты сел играть в карты с генералом Чарнотой? — переспрашивала она «крысика». — Пойми, в Северной Таврии гусарские полки на

стоянках ложились в лоск! Он обыграл Крапчикова! Он играет! Знаешь ли ты, как он играет?!»

Надо сказать, что и «крысик» — Корзухин, худший экземпляр нации, вдруг проявляет в поединке с Чарнотой маленькую слабость, делающую его по-своему родным: «Э, Парамоша, ты азартный! Вот где твоя слабая струна!» — восхищенно обнаруживает генерал в кальсонах лимонного цвета.

«Азарт» может быть идейным (вариант Хлудова). Может быть «безыдейным», как следствие широты натуры, стремящейся развернуться и разгуляться на полсвета. В одном из вариантов финала пьесы Чарнота, «провожая» Хлудова в Россию, так намечал разницу их мировоззрений: «А ты посмотри, на что ты похож. И меня не заражай, я человек не идейный. У тебя при слове большевики глаза страшными делаются, а я равнодушен... Я на них не сержусь, на большевиков. У них там теперь разливанное море. Победили, и дай им бог счастья! Пусть радуются».

Игра есть игра. Чарнота покоряется победившему.

В булгаковской пьесе есть люди, не играющие ни в карты, ни на «тараканьих бегах». Эти неазартные люди обречены на страдательную роль. Играют за их счет. Таково в «Беге» положение Голубкова и Серафимы: за счет их «незаинтересованных голов» играют Хлудов и Чарнота. Расслоение героев по этому признаку проведено в пьесе чрезвычайно тонко. «Будь добр, займись ты каким-нибудь делом. Ну, альбом, что ли, посмотри», — презрительно бросает Чарнота изнывающему Голубкову, который игры не понимает и потому автоматически переходит в другую плоскость жизни.

Зная глубокую биографическую природу основных тем искусства Булгакова, можно предположить, что и тема «азарта» питалась не только литературными источниками. Мемуарные свидетельства отмечают в самой личности автора «Бега» азарт игрока. М. Яншин вспоминал, что в актерской мхатовской среде Булгаков был лидером и заводилой самых разнообразных игр (в том числе игры «в блошки»). «Он был неистощим на всякие выдумки, на всякого рода призы, на условия соревнования». Он играл в бильярд, шахматы, до последних дней находил время играть в карты (с наибольшей охотой в винт), что входило в распорядок дня, если хотите, в само чувство жизни.

Существует содержательная работа Ю. Лотмана «Тема карт и карточной игры в русской литературе начала

ХІХ века». Здесь интересующая нас проблема введена в контекст отечественной культуры, вне всякого сомнения близкий Булгакову. Тема карточной игры (и азартной игры вообще) воспринималась Булгаковым, вслед за Пушкиным, в плане взаимоотношений человека с судьбой, случаем, историей. Отзвуки «Пиковой дамы» не зря «прошивают» пьесу, а седьмой сон, поединок Чарноты с Корзухиным, просто определяют. Тараканьи бега с их ошеломляющим проигрышем и не менее ошеломляющая удача Чарноты в Париже сопоставлены. Игра случая оставляет человеку возможность поединка с судьбой, вызова судьбе. В схватке хаоса с жесткой закономерностью возникает «случай — мощное, мгновенное орудие Провидения». Эта пушкинская мысль представляется существенной и для Булгакова.

Человек бросает вызов судьбе, стремясь переиграть жизнь. В «Мольере» маркиз садится играть краплеными картами с самим Людовиком, символом земного могущества и закона. Особого рода «азарта» не чужды у Булгакова даже высшие силы, которым, казалось бы, незачем пытаться судьбу по причине предсказанности результата. Но нет, игра возможностей и «вариантов» нужна и им. Наглый котьяра Бегемот сражается с Воландом, поноздrevски скрадывая фигуры! При этом шахматы их — особые, живые. Клетчатые поля оказываются полями жизни. Котьяра проигрывает, но не сдается, играет до возможного предела («сдаюсь исключительно потому, что не могу играть в атмосфере травли со стороны завистников»).

Пушкин признавался приятелю: «Страсть к игре есть самая сильная из страстей». В русской культуре, в характере государственности, как она складывалась исторически и какие возможности открывала свободному деянию личности, «самая сильная из страстей» человеческих мифологизировалась, становилась своего рода моделью бытия, где все бесконечно упорядочено и не оставлено места никакому событию, кроме как разрешенному высшей властью. В эпоху «Пиковой дамы» — отмечает Ю. Лотман — в пушкинском сознании случай уже перестал быть только синонимом зла, а «закономерность» — упорядоченности. «Поэт неоднократно противопоставлял мертвую, негибкую упорядоченность — случайности, как смерть — жизни!»¹⁶ Мир, где все хаотически случайно, и мир, где все настолько омертвело, что «событию» не остается места, просвечивают друг сквозь друга. Эта

пушкинская оппозиция кажется внутренне близкой булгаковскому ощущению жизни.

Победный, случайный, чудесный выигрыш Чарноты выражает именно эту сторону мироощущения писателя, его понимание человеческого характера, которое опирается на некоторые устойчивые для русской культуры идеи. Веру в «чудо», в «немотивированность и внезапность спасения», «ужасную жажду риска» Достоевский, как известно, считал одной из коренных черт национального сознания.

«В один час всю судьбу переменить» — эта человеческая эмоция входит в состав «Бега», в само понимание сложной природы национального характера, спроецированного на характер исторических событий. Судя по выступлению Немировича-Данченко на художественном совете, в МХАТ хорошо понимали культурный контекст, в котором существовал булгаковский герой: «Он (Чарнота. — А. С.) будет высмеян так же, как типы гоголевских комедий».

Чудесный выигрыш Чарноты Булгаков сопровождает привычной иронией. Сцена заканчивается репликой Люськи, напоминающей, что азартная игра в Париже была не чем иным, как последней попыткой «таракана» выпрыгнуть из ведра. Счастливый выигрыш позволит купить новые штаны, но ничего не изменит в судьбе героев. Тем более, что Булгаков, развязывая сюжет пьесы, бросит Чарноту вновь к тараканьему царю Артуру и, всего вероятнее, «чертова вертушка» вернет все в изначальную безнадежную ситуацию.

Последние три сна — погружение в воду, уход в небытие. С настойчивой последовательностью, иногда прямолинейно, Булгаков проводит образную тему «Бега»: «тараканы — ведро с водой». В ремарке к шестому сну сказано: «У дома, где живут Люська, Чарнота и Серафима, — *водоем*». Скандал бывшего генерала и его походной жены сопровождается сходным напоминанием: «Серафима выходит с *ведром*, спорящие ее не замечают». Голубков, случайно нашедший своих сородичей и Серафиму, все время «садится на *край водоема*» (это трижды отмечено). Человеческая трагедия оборачивается грустным фарсом, а потом омывается светлой напряженной лирикой.

Музыкальная партитура последних трех снов — марши, «Разлука», надрывающая сердце, хор, поющий о Кудеяре-атамане, ария Германна из «Пиковой дамы»,

наконец, сладкая восточная молитва, доносящаяся с минарета. Вся эта до тонкостей разработанная партитура переводила возможное и близкое истолкование «Бега» как «пьесы об эмигрантах» в иной план: «Господу богу помолимся, древнюю быль возвестим».

Поэтика «древней были» по отношению к недавним событиям предвещала то понимание истории, которое определит последний роман Булгакова с его сопоставлением и параллелизмом событий современных и легендарных, «древней были» и «московской хроники». Работа над «Бегом» продолжалась с большими перерывами вплоть до осени 1937 года, когда была проведена последняя правка. Пьеса готовила «Мастера» и сама неизбежно попадала в сферу воздействия «главной книги» Булгакова. Ее отзвуки слышны не только в отдельных фразах и мотивах («полета в осенней мгле» и других), но и в завершающих, итоговых интонациях пьесы.

Сравнивая разные редакции пьесы, В. Гудкова отмечала, как прояснялся и романтизировался образ «петербургской женщины»: в первой редакции она могла еще сказать о своем замужестве «вышла, ну и вышла», в окончательной — это был светлый, почти иконописный облик Серафимы, ангела, близкого к божеству. Финальный разговор Голубкова и Серафимы переводился Булгаковым в план, близкий последней главе романа, в которой возлюбленные прощались с городом перед тем, как совершить полет к «вечному приюту»¹⁷.

«Полет в осенней мгле», образ, дающий в самом начале нечто вроде эмоционального камертона пьесы, скрепляет «Бег» и роман в едином творческом устремлении, возникшем из глубоко личных источников (ср. надпись М. А. Булгакова на книге, подаренной Е. С. Булгаковой 21 мая 1933 года: «Тайному другу, ставшему явным, жене моей Елене. Ты совершишь со мной последний полет»).

Настоятельные просьбы прояснить мотивы возвращения на родину Голубкова и Серафимы подвигли Булгакова только на то, чтобы еще более проникновенно написать переключку двух голосов перед исчезновением. В сущности, это поэтический музыкальный дуэт, в котором господствует тема снега, смерти и забвения. Женскому голосу: «Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне! Куда, зачем мы бежали? Фонари на перроне, черные мешки... потом зной! Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег! Я хочу все

забыть, как будто ничего не было!» — вторит мужской: «Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь! Забудь! Пройдет месяц, мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег и наши следы заметет... Идем, идем! ...Идем! Конеч!»

Снег на Караванной прямо отсылает к чеховским «Трем сестрам», к их тоске по недостижимой духовной Родине. Снег — это и образ «тихого светлого берега» — бессмертия, «постоянного покоя», предчувствием которого охвачен Мастер перед прощальным полетом.

Наиболее трудно и долго размышлял Булгаков над финальной точкой хлудовской судьбы. Дело было не только во внешних требованиях. Правка пьесы согласовывалась с «писательской совестью» и ни на йоту не нарушала ее, как напишет автор «Бега» брату в Париж, создав в 1933 году очередной вариант финала. Авторская совесть выбирала между разными возможностями: Булгаков то оставлял Голубкова и Серафиму за границей, а вместе с ними Хлудова, то заставлял измученного человека покончить с собой (именно так было сделано в редакции 1933 года). Осенью 1934 года драматург окончательно выбрал финал с самоубийством Хлудова. На этом экземпляре Булгаков даже помечает: «Окончательный вариант»¹⁸. Однако осенью 1937 года он снова возвращается к финалу «Бега». В дневнике Е. С. Булгаковой указывается по этому поводу важная запись: «Вечером доказывала Мише, что первый вариант — без самоубийства Хлудова — лучше. (Но М. А. не согласен)».

Исходя из этого, можно сказать, что опубликованный и везде играемый сейчас вариант пьесы не совсем выражает авторскую волю, хотя, по сути дела, речь шла о разных формах выражения одной темы: темы человека, который только самоистреблением может искупить пролитую им кровь. Мотив снега для Серафимы и Голубкова означает забвение и надежду. Этот же мотив для Хлудова означает только смерть. «Опомнитесь, вас сейчас же расстреляют!» — «Моментально. (Улыбается.) Мгновенно. А? Ситцевая рубашка, подвал, снег...».

История завершила очередной круг и начала новый. «Жива вертушка, работает!» Русский хор, возвещающий древнюю быль о Кудеяре-атамане и двенадцати разбойниках, поглощается восточной молитвой. Сладкий голос муэдзина готовит последнюю ремарку пьесы: «Константинополь начинает гаснуть и угасает навсегда».

Выбор жанра

Пока критики спорили о мотивах хлудовского возвращения, разрешилась судьба Слащова. С неотвратимостью была поставлена та самая точка, которую пророчил литературный персонаж. 11 января 1929 года на квартиру преподавателя Военной академии явился неизвестный молодой человек. «Вы бывший генерал Слащов?» — спросил он. «Да», — ответил Слащов. Юноша в упор выстрелил в грудь Слащова, и тот упал. Убийца убежал. Вскоре он был арестован и предстал перед судом. Оказалось, что его фамилия Коленберг и что он мстил за своего брата, казненного по приказу Слащова в годы гражданской войны в Николаеве. Так изложит эту историю В. Фомин в книге «Записки старого чекиста»¹⁹.

В феврале 1929 года стал известен ответ И. В. Сталина Билль-Белоцерковскому, в котором разрешение «Бега» связывалось с необходимостью написать еще один — девятый сон, говорящий о победе большевиков. В марте булгаковские пьесы исчезли с московских афиш. В сентябре 1929 года, перед началом нового театрального сезона, Р. Пикель объявил, что «борьба вокруг булгаковских пьес была борьбой реакционных и прогрессивных группировок внутри театра и вокруг него», и тут же обнадежил драматурга тем, что речь идет «только о его прошлых драматургических произведениях»²⁰.

Пьесы Булгакова действительно стали одной из точек приложения в борьбе разных общественных сил на рубеже «великого перелома». Решалась тогда не только судьба пьес Булгакова или Художественного театра. На многие десятилетия вперед определялась участь советской культуры. Уничтожение политической оппозиции и инакомыслия немедленно сказалось и в сфере искусства. Относительное равновесие сил, которое сохранялось на протяжении первого послереволюционного десятилетия и было закреплено в известной резолюции ЦК ВКП(б) 1925 года, это равновесие к осени 1928 года было резко нарушено. В литературу и театр были перенесены приемы и методы беспощадной политической борьбы, рассчитанной уже не просто на идейное подавление оппонентов, но на их истребление. Уничтожались не только «враги», которые «не сдавались», но и те, кто «сдавался». Мрачные пророчества памфлета «Багровый остров» были с лихвой перекрыты реальной действительностью.

Осенью 1928 года параллельно борьбе вокруг булга-

ковских пьес происходят важные события в жизни советского театра. В конце октября того же года Михаил Чехов в письме к А. В. Луначарскому, посланном из Берлина, попытается с полной откровенностью обозначить невозможность существования художника и самого искусства театра в сложившихся условиях.

«Я изгнан из России, — писал бывший руководитель МХАТ 2-го, — вернее, из российской театральной жизни, которую так люблю и ради которой смог бы перенести и переносил многие трудности, лишения и несправедливости. Я изгнан простым, но единственно непереносимым фактом нашей театральной жизни повседневного времени: бессмыслицей ее. Театральная жизнь с невероятной быстротой, как большая спираль, устремилась к своему центру и остановилась в нем. Все интересы, связанные с искусством театра, стали чужды театральным деятелям. Вопросы эстетики благодаря стараниям нашей узкой театральной прессы стали вопросами позорными, вопросы этики (без которой, в сущности, нет ни одной даже «современной» пьесы) считаются раз и навсегда решенными, а потому общественно бесполезными; целый ряд чисто художественных настроений и душевных красочных нюансов подведены под рубрику мистики и запрещены. В распоряжении театра остались бытовые картины революционной жизни и грубо сколоченные вещи пропагандного характера. Актеру не на чем (и незачем) расти и развиваться, а публике нечего смотреть, нечем восторгаться, не над чем, как говорят, задуматься»²¹.

М. Чехов вел диалог с наркомом из Берлина. М. Булгаков в гораздо более острой форме ставил сходные вопросы в Москве. В июле 1929 года он отправляет И. В. Сталину, М. И. Калинину, А. И. Свидерскому и А. М. Горькому письмо, в котором подведены итоги его существования как советского писателя в 20-е годы:

«...таким образом, к настоящему театральному сезону все мои пьесы оказываются запрещенными, в том числе и выдержавшие 300 представлений «Дни Турбиных».

В 1926 году в день генеральной репетиции «Дней Турбиных» я был в сопровождении агента ОГПУ отправлен в ОГПУ, где подвергался допросу...

К концу десятого года силы мои надломались, не будучи в силах более существовать, затравленный, зная, что ни печататься, ни ставиться более в пределах СССР мне нельзя, доведенный до нервного расстройства, я обращаюсь к Вам и прошу Вашего ходатайства перед

Правительством СССР об изгнании меня за пределы СССР...»

В начале сентября 1929 года М. Булгаков отправляет еще одно письмо Горькому:

«Все запрещено, я разорен, затравлен, в полном одиночестве.

Зачем держать писателя в стране, где его произведения не могут существовать? Прошу о гуманной резолюции — отпустить меня»²².

15 сентября 1929 года Р. Пикель со страниц газеты «Известия» объявил о новой большой победе советского театра, выразившейся в уничтожении пьес Булгакова. В этот день в той же газете Горький выступил со статьей «Трата энергии». Осуждая развязанную сверху кампанию против Б. Пильняка и Е. Замятина, автор «На дне» писал:

«Я всю жизнь боролся за осторожное отношение к человеку, и мне кажется, что борьба эта должна быть усилена в наше время и в нашей обстановке. (...) У нас образовалась дурацкая привычка втаскивать людей на колокольню и через некоторое время сбрасывать их оттуда в прах и грязь. Не стану приводить примеров столь нелепого и жестокого обращения с человеком. Примеры всем известны. Мне они напоминают сцены «самосуда» над воришками в 1917—1918 годах — позорнейшие драмы, авторами которых являются обыватели. И вот эти обывательские, мещанские, волчьи травли человека весьма надоедливо вспоминаются каждый раз, когда видишь, как охотно и сладострастно все бросаются на одного, чтобы, уничтожив оплошавшего, занять его место...»

Травли Е. Замятина и Б. Пильняка Горький не остановил, напротив, сам попал в жестокую осаду. Вторую статью на тему литературной травли, в которой поминался уже и Булгаков, Горький опубликовать не смог. В той статье (она называлась «Все о том же») было сказано:

«Насколько я знаю Замятина, Булгакова, а также всех других прокливаемых и проклятых, они, на мой взгляд, не стараются помешать истории делать ее дело, прекрасное и великое дело, и у них нет слепой органической вражды к честным деятелям этого великого и необходимого дела»²³.

Все это было напрасной «тратой энергии». «Попутническая» литература подверглась обдуманному и жестокому разгрому. А. Ахматову, по ее словам, «кое-как замуровали в первую попавшуюся стенку» и в тридцать пять лет выдали пенсию по старости. Такую же пенсию на-

значили О. Мандельштаму: «...за заслуги в русской литературе при невозможности использовать данного писателя в советской». Надо было уничтожить сначала всех тех, кто владел «глаголом», чтобы потом взяться за немостующих. «В настоящее время, гражданин Подсекальников, то, что может подумать живой, может высказать только мертвый» — эта реплика из пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца» довольно точно передавала положение дел, сложившихся к осени 1929 года, в разгар «третьей революции», или, как ее тогда называли, «революции сверху».

Эта «революция» в полной мере касалась и театра. Невозвращение Михаила Чехова и руководителя ГОСЕТ Грановского, сложнейшая кризисная обстановка, на грани ликвидации, в которой оказался осенью 1928 года театр Мейерхольда, болезнь Станиславского и сильнейший раскол в Художественном театре — все это были факты чрезвычайно тревожные. Летом 1929 года Вл. И. Немирович-Данченко из Карлсбада писал С. Л. Бертенсону в Голливуд о делах в Москве. Он сообщал бывшему мхатовцу, переводчику «Женитьбы Фигаро», что выехал на этот раз за границу с большим трудом, что паспорта заграничные стали выдаваться с огромными сложностями. «Даже Москвину и Книппер приходится добиваться. Им пока отказали. Причем Москвин говорил с самим Ягодой. (...) Свицерский говорил мне, что «одно подозрительное учреждение» (это его выражение «подозрительное» вместо «подозревающее», я его поправил) усомнилось. И спрашивали его, Свицерского, не боится ли он, что я не вернусь... Может ли он ручаться...

Тот же Свицерский рассказывал об этом же в частном доме, сказал будто бы так: «Ручаться не могу, но если он (т. е. я) не вернется, то я закрою его Студию...» Я думаю, Свицерский рассчитывал, что мне этот разговор передадут и что Студия будет гарантией моего возвращения. Как глупо! Точно если бы я не вернулся, то продолжал бы интересоваться Студией»²⁴.

Немирович-Данченко с горечью рассказывает о том, что запрещен после трехмесячных репетиций «Бег», о непривычном и противном идеологическом испытании, которое он должен был пройти в сезоне 1928/29 года. В этой ситуации даже «слишком хорошо поставленный» режиссер серьезно обдумывает возможность своей работы в Москве:

«Вот что. Давайте побеседуем, пока я за границей (хотя на процессе Орлова были какие-то указания на то,

что письма русских и за границей перлюстрируются какими-то агентами ГПУ, но у меня от «него» секретов нет. А все-таки удобнее так, отсюда).

С одной стороны, Вы знаете, что мне в Москве до сих пор не на что жаловаться. Правительство (и его сферы) относятся ко мне хорошо, всякое, и более правое, и более левое. Жить мне там дают наилучшим образом. И самое, самое важное, что там мое настоящее дело. В обоих театрах. Кому же и оставаться в Москве, если не мне? (...) Я пишу об этом, совершенно не зная, до чего допишусь. Но какие-то блестящие мысли и чувств не покидают меня. Не буду останавливаться на первой части, т. е. на Москве. При всем благополучии, могут оказаться случаи, которые оттолкнут меня от нее. Например, угробление Музыкального театра во славу оперного театра Станиславского. Сами «Свидерские» понимают, что это может потрясти меня. Или новая травля, которую не удалось бы подавить».

И далее Немирович подробно обсуждает возможные проекты сотрудничества с Голливудом как альтернативный вариант будущей творческой жизни. Он призывает своего адресата преодолеть «самоотравление» и скепсис и настроиться на борьбу:

«Надо работать над собой психо-физиологически. Непрестанно! На каждом шагу. Улыбайтесь. Насильно. Заставляйте себя. Гримасничайте. От физического движения губ получится внутреннее самочувствие. Но главное вера. Как ее воспитать в себе? (...) Надо изъять из души мысль о *возможности неосуществления*. Нет, Вы еще не продумали этого *до конца*.

Пока! Как говорят в СССР»²⁵.

Замечательный человеческий документ переломного времени, многое объясняющий в том, что произойдет с руководителем МХАТ в 30-е годы.

Немирович-Данченко, вернувшись в Москву осенью 1929 года, сообщит в Голливуд последние московские новости. Смещен Луначарский и на его место назначен Бубнов, Свидерский ушел полпредом в Латвию, а на его место назначен Раскольников. В Художественный театр поставили «красного директора», который оказался «исключительно умен, внимателен, тактичен, энергичен». Режиссер передает, что в стране пытаются ввести новый революционный календарь, отменяются воскресенья (незадолго перед премьерой «Воскресения» Л. Толстого), вводится так называемая «непрерывка». Письма из Москвы сдержанные, явно рассчитанные на посторонний глаз,

но и при всей сдержанности ясно, как ломается время и как ломается Художественный театр.

Немирович-Данченко пытается понять свое место и место своего театра в новой исторической эпохе.

Последний акт литературно-театральной борьбы 20-х годов поражает путанностью мотивов и противостояний. Маяковский, которого рапповцы, как известно, не жаловали, помещает автора «Бега» в список устаревших и случайно «отмороженных» вместе с «клопом» понятий, неведомых чистому и светлому будущему. МХАТ в это время ведет переговоры с Маяковским о новой пьесе. Автор «Клопа» громит автора «Бега», а фельетонист «Вечерней Москвы» уничтожает обе пьесы как совершенно чуждые современности: «И не прочтешь без содроганья, какой репертуар готов: от тараканьих состязаний до замороженных клопов».

Мейерхольд и Маяковский еще вывешивают лозунги в дни премьеры «Бани», доругиваются с МХАТ и «психоложеством», но, в сущности, эти методы литературно-театральной полемики уходили в прошлое. Наступало новое время, новая эпоха, с новыми сюжетами, новыми героями, новым пониманием вещей: «перемещалась кровь», как сказал бы Ю. Тынянов, именно в это время выпустивший книгу о смерти Вазир-Мухтара.

Рождались новая литература, новый театр. Художники искали путей к современности, пытались разгадать ее трудный язык. В искусстве перелом времени выражал себя с той же полнотой, как и в других областях жизни.

Литература и театр определялись на новых позициях. Многие «попутчики» пересматривали свое прошлое. Олеша выступал тогда против прежнего Олеша. Эренбург, «не переводя дыхания», начинал «день второй». Пастернак переживал «второе рождение» и слагал, в параллель пушкинским, собственные стансы, опасаясь остаться «хлыщом» в новой эпохе: поэт мечтал о «труде со всеми сообща и заодно с правопорядком».

В начале 1929 года Н. Асеев в книге «Работа над стихом» размышляет над выбором поэтической судьбы, приравненной к выбору жанра: «Главное несчастье поэта — ошибка в выборе жанра. (...) Слово «выбор» здесь, конечно, применимо лишь отчасти; обычно жанр выбирает своего поэта больше, чем поэт свои жанры»²⁶. Неудача или несоответствие в этом выборе, полагает Н. Асеев, играют колоссальную роль как в судьбе самого писателя, так и в судьбе его произведений.

В том же 1929 году Б. Эйхенбаум в «Моем современнике» определит суть новой литературной ситуации: проблема не в том, как писать, а как быть писателем.

Отвечая на эту ситуацию, Маяковский на рубеже времен избирает свой жанр разговора с современниками и потомками — «Во весь голос». Вновь актуализируется для него проблема «понимания», которая была заявлена в отброшенной концовке знаменитого стихотворения «Домой!» (1926):

«Я хочу быть понят моей страной,
А не буду понят —

что ж.

По родной стране

пройду стороной,

Как проходит косой дождь».

В 1928 году в одной из своих статей поэт объяснит, почему эти строки остались в черновике: «Несмотря на всю романсовую чувствительность (публика хватается за платки), я эти красивые, подмоченные дождем перышки вырвал».

«Подмоченные дождем перышки» — строчки можно «вырвать», но проблема «понимания» этим не зачеркивается. Возможность остаться «хлыщом» или пройти по родной стране «стороной» была реальной.

В «Четвертой прозе», созданной О. Мандельштамом зимой 1929/30 года, поэт разделил все произведения мировой литературы «на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в доме Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю. <...>

Этим писателям я запретил бы вступать в брак и иметь детей. Как могут они иметь детей — ведь дети должны за нас продолжить, за нас доказать — в то время как отцы запроданы рябому черту на три поколения вперед»²⁷.

Так на рубеже десятилетий определился вопрос литературы. Перед Булгаковым, так же как перед некоторыми другими его современниками, стоял вопрос не о том, как писать. Решался вопрос о том, как быть писателем, как остаться писателем в новой ответственной ситуации. Относясь к своей судьбе в высшей степени исторически (в этом едва ли не решающая черта художественного сознания автора «Бега»), он пытается осмыслить сложившееся по-

ложение. Осмыслить не только в узкобиографическом, житейском плане, но именно в потоке истории, «на вольном воздухе вековой культуры», как скажет Б. Пастернак в «Охранной грамоте». «Год великого перелома» оказывается для Булгакова годом зарождения основных и самых плодотворных идей его будущего искусства. Не позднее мая 1929 года писатель отдает в «Недра» главу фантастического романа, который имел тогда название «Копыто инженера»²⁸. В это же время возникают и во многом осуществляются параллельные и взаимосвязанные замыслы: роман о театре («Тайному другу») и пьеса о Мольере («Кабала святош»).

Время диктует разные жанры. Уклониться от выбора не дано никому. Право выбора остается за писателем.

«Кабала святош» начата в «Записной книге», которая открывается записью, не имеющей прямого отношения к пьесе о французском комедианте: «Дело о белой вороне. Сего 1715 году генваря 25 дня, будучи мы в Новодевичьем монастыре, усмотрели летает птица белая ворона с галками. И о поимке той птицы требуем у вашего сиятельства позволения, дабы тое ворону в оном монастыре поймать было невозбрано...» М. Чудакова, которая опубликовала и сопоставила эти архивные свидетельства, делает заключение: «Оставив попытку показать судьбу драматурга в прозе, приближенной к сугубо личному опыту («Тайному другу». — А. С.), Булгаков обращается к пьесе о драматурге же, о театре — к пьесе, в которой мотив сугубо личный претерпел глубокую метаморфозу, сублимировавшись в материал другого времени и в другом художественном роде»²⁹.

Драматург не хочет быть «белой вороной». Он стремится выполнить свою писательскую задачу как должно. В крайне сложной личной ситуации Булгаков завершает пьесу «Кабала святош» и передает ее в Художественный театр. 16 января 1930 года драматург сообщал брату о своем положении и только что законченной пьесе: «Я написал пьесу о Мольере. Лучшими специалистами в Москве она была признана самой сильной из моих пяти пьес. (...) мучения с ней уже продолжаются полтора месяца, несмотря на то, что это Мольер, 17-й век, несмотря на то, что современности в ней я никак не затронул. Если погибнет эта пьеса, средств спасения у меня нет. Совершенно трезво сознаю: корабль мой тонет, вода идет ко мне на мостик. Нужно мужественно тонуть...»

Восемнадцатого марта стало ясно, что «Кабала святош» бесперспективна. Тогда писатель обратился с письмом к

Советскому правительству. Касаясь театральной своей судьбы, Булгаков просил принять во внимание, что он не политический деятель, а литератор, что всю свою продукцию он отдал советской сцене.

«Если же и то, что я написал, неубедительно и меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу Советское Правительство дать мне работу по специальности и командировать меня на работу в качестве штатного режиссера.

Я именно и точно и подчеркнуто прошу о *категорическом приказе, о командировании*, потому что все мои попытки найти работу в той единственной области, где я могу быть полезен в СССР, как исключительно квалифицированный специалист, потерпели полное фиаско. Мое имя сделано настолько одиозным, что предложения работы с моей стороны встретили *испуг*, несмотря на то, что в Москве громадному количеству актеров и режиссеров, а с ними и директорам театров отлично известно мое виртуозное знание сцены.

Я предлагаю СССР совершенно честного, без всякой тени вредительства (эта фраза понятна на фоне шахтинского дела и других процессов тех лет. — А. С.) специалиста — режиссера и актера, который берется добросовестно ставить любую пьесу, начиная с шекспировских пьес и вплоть до пьес сегодняшнего дня.

Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссером в 1-й Художественный театр — в лучшую школу, возглавляемую мастерами К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

Если меня не назначат режиссером, я прошу на штатную должность статиста. Если и статистом нельзя — я прошу на должность рабочего сцены.

Если же и это невозможно, я прошу Советское Правительство поступить со мной, как оно найдет нужным, но как-нибудь поступить, потому что у меня, драматурга, написавшего 5 пьес, известного в СССР и за границей, налицо; в *данный момент*, — нищета, улица и гибель»³⁰.

Письмо было написано 28 марта 1930 года.

14 апреля того же года не стало Маяковского. Перед смертью поэт оставил строки об «исперченном инциденте» и любовной лодке, которая разбилась о быт. В той же записке есть несколько слов, обращенных к рапповскому лидеру В. Ермилову. Последний, как известно, разгромил «Баню», драматург ответил четверостишием о критиках, помогающих своим пером бюрократам, и попытался вывесить сти-

хотворный лозунг в зале Театра Мейерхольда. Руководство РАПП потребовало лозунг снять. Производя расчеты с жизнью, поэт обиду вспомнил и пожалел, что «не успел доругаться».

Образ поэта отпечатался в «Охранной грамоте»: «Горделиво ото всех отвернувшись, он даже лежа, даже и в этом сне упорно куда-то порывался и куда-то уходил... Это было выражение, с которым начинают жить, а не которым ее кончают. Он дулся и негодовал».

18 апреля Булгакову позвонил И. В. Сталин. Разговор позднее был записан, а через тридцать шесть лет опубликован в журнале «Вопросы литературы».

«Сталин. ...Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь. А может быть, правда пустить вас за границу? Что, мы вам очень надоели?»

Булгаков. Я очень много думал в последнее время, может ли русский писатель жить вне родины, и мне кажется, что не может.

Сталин. Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?

Булгаков. Да, я хотел бы. Но я говорил об этом — мне отказали.

Сталин. А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся...»³¹.

Мхатовцы «согласились». 4 сентября 1930 года Станиславский пошлет Булгакову из Баденвейлера приветственное письмо. Вступление драматурга в театр Константин Сергеевич осмысливает здесь в таком высоком сравнении, которое у современников могло бы, вероятно, вызвать чувство удивления:

«Дорогой Михаил Афанасьевич!

Вы не представляете себе, до какой степени я рад Вашему вступлению в наш театр!

Мне пришлось поработать с Вами на нескольких репетициях «Турбинных», и я тогда почувствовал в Вас режиссера (а может быть, и артиста?!).

Мольер и многие другие совмещали эти профессии с литературой!

От всей души приветствую Вас, искренне верю в успех и очень бы хотел скорее поработать вместе с Вами...»

«Корабль» драматурга, дав сильнейшую течь, не затонул. Жизнь и на этот раз оказалась непредсказуемой. «Случай — мощное, мгновенное орудие Провидения» бросил Булгакова в спасительную гавань Художественного

театра. Через два года вновь выйдут к рампе герои «Турбиных», чем возвратят их автору часть души. А еще через два года в письме к Судакову Булгаков вспомнит наивные и мудрые слова Лариосика, которые окажутся как нельзя кстати на празднике четырехсотого представления пьесы:

«...мы встретились в самое трудное и страшное время, и все мы пережили очень много, и я в том числе... и мой углый корабль... Впрочем, я не то... Время повернулось, мы живы, и пьеса жива, и даже более того: вот уже и «Бег» Вы собираетесь репетировать».

«Время повернулось, мы живы, и пьеса жива». Это был своего рода личный итог первого послереволюционного десятилетия. В новую эпоху Булгаков вступал в должности режиссера-ассистента 1-го Московского Художественного театра и, одновременно, консультанта Театра рабочей молодежи, сокращенно именуемого Трам.

Глава 5

„Укрой меня своей чугунной шинелью!“

Заколдованное место

«Не инсценировка, а совсем другое...»

«Кресты, вороны, поля.

Николаевская Русь»

Заколдованное место

6 августа 1930 года режиссер-ассистент МХАТ М. А. Булгаков обращается к К. С. Станиславскому с важным письмом, начинающим «театральный период» писательской жизни: «Вернувшись из Крыма, где я лечил мои больные нервы после очень трудных для меня последних двух лет, пишу Вам простые неофициальные строки. <...> После тяжелой грусти о погибших моих пьесах мне стало легче, когда я — после долгой паузы — и уже в новом качестве переступил порог театра, созданного Вами для славы страны. <...>

Примите, Константин Сергеевич, с ясной душой нового режиссера. Поверьте, он любит Ваш Художественный театр.

Возвращайтесь в Москву и вновь пройдите по сукну, окаймляющему зал».

«Сукно, окаймляющее зал» — это знак для посвященных, причастных тайне. Чувство замкнутости, какой-то спасительной очерченности театрального пространства, театрального мира вообще, возникавшее у Булгакова и раньше, в это время становится одним из самых стойких мотивов.

Начиная с мая 1930 года на протяжении долгих 30-х годов Булгакову суждено находиться в «заколдованном месте» театра, почти по-гоголевски сочетающем волшеб-

ное и бытовое пространство в неразделимом и порой изумляющем единстве. Мир сцены откроется ему изнутри, во всем своем ослепительном великолепии и в не менее ослепительной нищете. Он будет поворачиваться к драматургу разными своими гранями сначала в Художественном, а потом и в Большом театре, где ему придется служить. Булгаков испытает сполна чувство горечи и глубокого разочарования, но мысль о какой-то особой выделенности и защищенности этого мира, если хотите, его благодатности не покинет писателя.

В ответном письме Станиславского новоиспеченному работнику МХАТ приход драматурга в театр осмысливался, как помнит читатель, в очень высоких и лестных параллелях. Константин Сергеевич не зря помянул Мольера, который умел совмещать профессию литератора с непосредственным делом театра. По этой классической схеме, казалось бы, и складывалась на первых порах жизнь Булгакова в мхатовских стенах: назначенный в мае 1930 года на должность режиссера-ассистента, через год он обратится к Станиславскому с просьбой зачислить его и в актерский цех. ТРАМ был оставлен, писатель целиком и безраздельно готов был принадлежать своему театру. Чтобы решить этот простой вопрос, руководитель МХАТ обращается к А. С. Бубнову, руководителю Наркомпроса, и получает его согласие на совместительство Булгакова. В качестве режиссера писатель немедленно включается в работу по «Мертвым душам», затеянную до него. Актерскую свою должность он оправдывает только однажды, сыграв Судью в «Пиквикском клубе».

Совмещать дело литературы с непосредственной службой в театре оказалось чрезвычайно сложно. С тех пор как Мольер директорствовал в Пале-Рояле, сочиняя, режиссируя и играя в собственных пьесах, прошло три столетия. Театральное и литературное дело разошлись и размежевались. Жизнь «комедиантов», насквозь публичная, открытая и праздничная, по самому своему типу стала противоположна, а то и враждебна уединенному и сосредоточенному труду профессионального литератора. Даже самые театральные авторы, захваченные ритмом сценической жизни, непосредственно в театре не служили. Отдавая ему свой труд и талант, они оставались все же за чертой того магического круга, в котором находились люди театра. Трудно представить себе Гоголя или Чехова, которые ходили бы в театр на службу,

вызывались повестками репертуарной конторы, погружались бы в бесконечный поток мелочей и подробностей, из которых состоит обычный театральный день.

Независимость писателя, определенная дистанция, отделяющая его от театра, стали с течением времени необходимой нормой и предпосылкой их равноправных отношений.

Булгаков сложившуюся от века норму поневоле нарушил. Он переступил заповедную черту, вошел в магический круг, потерял писательскую независимость. Одновременное существование в двух мирах становится источником новых творческих замыслов, но также и достаточно ощутимой драмы. Вольная птица оказалась в золотой театральной клетке, предполагающей особые правила жизни.

«Двоемирие» не только меняет рабочий день писателя и привычный для него бытовой уклад. Оно накладывает свою печать на психологию художника, на сам способ восприятия и переживания жизни. В письмах Булгакова 30-х годов мотив «раздвоения» присутствует постоянно, окрашиваясь в разные тона в зависимости от ситуации. «Я кроме всего занимаюсь с вокалистами мхатовскими (к концерту) и время от времени мажу сценку за сценкой комедию. Кого я этим тешу? Зачем?» В другом письме: «Успеха не желайте, согласно нашему театральному суеверию это нехорошо». Словечко «нашему» характерно: Булгаков существует в мире, неведомом старшему товарищу-литератору, к которому обращено письмо.

Театр поглощает писателя без остатка. Первая половина дня проходит в театре, вторая — дома, в обсуждении того, что произошло в первую половину дня. «Театр меня съел начисто. Помимо инсценирования и поправок, которых царствию, по-видимому, не будет конца, режиссура, а кроме того и актерство...». По дневнику Е. С. Булгаковой хорошо видно, насколько автор «Мольера» был погружен в театральные заботы и что реально значили слова «меня нет». «Сидели до 4-х часов, ели мандарины и увлеченно разговаривали о Художественном Театре» (слово «Театр» жена Булгакова, как и все истинные «мхатчики», писала с большой буквы).

Ежедневные и еженощные «увлеченные» разговоры (раньше четырех утра не ложились!), театральные слухи, борьба интересов внутримхатовских групп переполняют дневник. Все это обрушивалось, конечно, на Булгакова, вызывало утомление, раздражение, но никогда не засло-

няло от писателя смысла его служения Художественному театру.

В идеале — служение, но в реальности была еще и служба в самом прозаическом смысле слова. Когда в начале октября 1932 года инсценировщик «Мертвых душ» должен был пойти в загс, чтобы оформить свои отношения с Еленой Сергеевной, то он в письменной форме отпрашивался у В. Г. Сахновского с репетиции, на которой был обязан присутствовать как режиссер-ассистент. Эту замечательную записку писатель сохранил в своем архиве.

Служба в театре выходила далеко за пределы работы, связанной с постановкой пьес. Занятия с вокалистами, подготовка к праздничным концертам, выступления на зрительских конференциях, составление деловых бумаг, читка чужих пьес — все это порой перекрывало дорогу собственной литературной жизни. Вот, скажем, пример превращения «служения» в «службу» из раннего периода булгаковской жизни в стенах Художественного театра. 6 января 1931 года Бокшанская сообщает Немировичу-Данченко: «Заболел Марков — ангина. (...) Его болезнь самым трагическим образом отразилась на работах по «Утру памяти 1905 гг». (...) Сегодня обратились к Булгакову с предложением, отложив напряженно работающую им теперь роль Первого, приняться за это дело. Сахновский в громадном огорчении, т. к. ждет окончания работы Булгакова с нетерпением. Булгаков теперь на репетициях не бывает...»

Мало того, что писатель занят инсценировкой гоголевской поэмы, труднейшим и вынужденным делом, его перебрасывают туда, где горит, а в театре всегда что-то «горит» и всегда «трагически». Через три дня секретарь Немировича-Данченко подытожит тривиальный сюжет: «Монтаж «Утра» должен был сделать Марков (...) Литературно-монтажную работу поручили Булгакову, который ужаснулся, но отказаться не имел права».

«Отказаться не имел права», — вывод Бокшанской точно обозначает существо «служебных» отношений театра и автора. Эта служба выматывает, не дает покоя и тишины, отодвигает личные замыслы. Из письма В. В. Вересаеву: «Все порывался зайти к Вам в сумерки, поговорить о литературе, да вот, все репетиции...» Характернейшее противопоставление! Сумерки — «самый ответственный час суток» — пожираются, как и весь день, театральным Молохом, бесконечной канителью будней,

которые не имели бы никакого оправдания, если бы они не переплавлялись потом в праздник, именуемый спектаклем.

Многие годы Булгаков жил в ожидании этого праздника. Много раз он предчувствовал, предвосхищался писателем. Сколько потрясающих минут пережил он на репетициях у Станиславского, вызывавших у него порой восторг перед чудом театра. Чрезвычайно сдержанный в оценках и вообще в изъятии чувств, он мог написать режиссеру после одной из репетиций «Мертвых душ» в Леонтьевском переулке такие строки, равных которым не сыщешь в эпистолярии писателя:

«Дорогой Константин Сергеевич!

Я на другой же день после репетиции вечеринки в «Мертвых душах» хотел написать это письмо, но, во-первых, стеснялся, а во-вторых, не был связан с театром (простужен).

Цель этого не делового письма выразить Вам то восхищение, под влиянием которого я нахожусь все эти дни. В течение трех часов Вы на моих глазах ту узловую сцену, которая замерла и не шла, превратили в живую. Существует театральное волшебство!

Во мне оно возбуждает лучшие надежды и поднимает меня, когда падает мой дух. Я затрудняюсь сказать, что более всего восхитило меня. Не знаю, по чистой совести. Пожалуй, Ваша фраза по образу Манилова: «Ему ничего нельзя сказать, ни о чем нельзя спросить — сейчас же прилипнет» — есть самая высшая точка. Потрясающее именно в театральном смысле определение, а показ — как это сделать — глубочайшее мастерство!

Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернутый пеплом больших раздумий. Он придет».

Я, конечно, сильно забегаю вперед с этим письмом, которое было бы более уместно в рассказе о постановке «Мертвых душ». Однако оно имеет основополагающее значение для понимания темы «Булгаков и театр».

Спешу привести его не для того, чтобы скрасить впечатление, разрешить благополучно трагическую тему, которая никак не определялась чьей-то злой волей или недоразумением. Письмо нужно для того, чтобы сразу же почувствовать сложность темы, ее воздух и ее масштаб. Тут было объективное, по сути неразрешимое противо-

речие, которое сложилось в результате надличных причин. Лихорадочная, непрерывная, захватывающая работа драматурга практически не имела выхода. Писатель жил и служил в театре в ожидании праздника, которого он не дождался.

В такой ситуации «двоемирие» бывало и психологически благотворным. Когда в 1933 году обрекли на гибель повесть о Мольере, Булгаков вспомнит о своей службе в театре именно в таких тонах: «Итак, желаю похоронить Жана-Батиста Мольера. Всем спокойнее, всем лучше. Я в полной мере равнодушен к тому, чтобы украсить своей обложкой витрину магазина. По сути дела, я актер, а не писатель. Кроме того, люблю покой и тишину».

Театр и защищал, и ограничивал. Спасал и одновременно ранил. Надо прямо сказать, что при всей любви к Булгакову в Художественном театре мало кто в полной мере тогда сознавал, какого ранга писатель закован в мундир режиссера-ассистента. Художника с обостренным чувством авторского достоинства ранило, например, что в поздравительной телеграмме Немировича-Данченко по случаю четырехсотого спектакля «Дней Турбиных» Булгаков не нашел «ни одной буквы», которая имела бы отношение к автору пьесы («полагаю, что хороший тон требует того, чтобы автора не упоминать. Раньше этого не знал, но, очевидно, недостаточно светский человек»). Даже возобновление этого спектакля в январе 1932 года, возвратившее автору «часть его жизни», вместе с «хлынувшей радостью» привело и печаль. Письмо к Попову о премьере возрожденных «Турбиных» завершается такой острохарактерной картиной:

«Тут появился гонец в виде прекрасной женщины. У меня в последнее время отточилась до последней степени способность, с которой очень тяжело жить. Способность заранее знать, что хочет от меня человек, подходящий ко мне. По-видимому, чехлы на нервах уже совершенно истрепались, а общение с моей собакой научило меня быть всегда настороже.

Словом, я знаю, что мне скажут, и плохо то, что я знаю, что мне ничего нового не скажут. Ничего неожиданного не будет, все — известно. Я только глянул на напряженно улыбающийся рот и уже знал — будет просить не выходить...

Гонец сказал, что Ка-Эс звонил и спрашивает, где я и как я себя чувствую?..

Я просил благодарить — чувствую себя хорошо, а нахожусь я за кулисами и на вызовы не пойду.

О, как сиял гонец! И сказал, что Ка-Эс полагает, что это мудрое решение. <...>

Занавес давали 20 раз. Потом актеры и знакомые истязали меня вопросами — зачем не вышел? что за демонстрация? Выходит так: выйдешь — демонстрация, не выйдешь — тоже демонстрация. Не знаю, не знаю, как быть».

Внутритеатральная ситуация описана с горьким юмором, свидетельствующим о понимании автором «Турбиных» своего особого положения. Оно сложилось объективно и в очень малой степени зависело от того, кто послал гонца к драматургу с просьбой не выходить на поклонны. Понимание этого, конечно, не облегчало положение Булгакова, который чем дальше, тем отчетливее должен был знать свое место режиссера-ассистента, но никак не Автора Театра.

При вступлении Булгакова в театр Станиславский припомнил лестную параллель с Мольером. Через несколько лет службы в Художественном театре сам Булгаков проведет иную, совсем не лестную для себя параллель. Выслушав совет обратиться к руководителям МХАТ за помощью в одном жизненно важном деле, драматург ответит: «Пусть обращается к ним Антон Чехов».

Обиды множились, нарастали, как снежный ком, одна неудача цеплялась за другую («как будто стреляю из загнутого не в ту сторону ружья», — припомнит артист МХАТ Г. Конский фразу Булгакова). Попав в очерченный магический круг театра, писатель, как мог, выполнял свое театральное дело, в равной степени как и дело литературное. Спектакли репетировались годами, но Булгаков ходил на репетиции, повинясь уже не столько голосу рассудка, сколько зову своей второй — театральной — природы: «Пойдет — хорошо, не пойдет — не надо: но работаю на этих репетициях много и азартно, — сообщает он П. С. Попову о работе над «Мольером». — Ничего не поделаешь со сценической кровью».

«Сценическая кровь» — важнейшее определение, многое объясняющее в отношениях Булгакова с Художественным театром. Обиды и царапины обостренного самолюбия, вся эта странная, карнавальная и одновременно жестко регламентированная жизнь, все эти бесконечные будни без праздников, которые пережил Булгаков, переплавятся потом в классические строки «Театраль-

ного романа». Шесть долгих и трудных лет, исчерпавших служебные отношения писателя и театра, станут почвой и материалом одного из самых проникновенных и высоких замыслов. Становясь историей, отношения Булгакова с Художественным театром переплавлялись в искусство. Речь шла о новом положении писателя в театре и новом положении самого театра, по-своему проходившего сквозь общую историческую эпоху.

Художественный театр вступил в 30-е годы без Станиславского. Вернувшись домой после двухлетнего отсутствия, Константин Сергеевич сразу в работу включиться не смог. Пройдет еще год, прежде чем режиссер приступит к репетициям «Мертвых душ» и «Страха», своим первым работам нового десятилетия. В течение нескольких лет Станиславский наблюдал то, что происходило в стенах Художественного театра, издали. Происходили же вещи достаточно серьезные, затрагивающие не поверхность, но самое существо исторически сложившегося театрального организма.

На переломе десятилетий МХАТ выпустил несколько спектаклей по русской и мировой классике — «Дядюшкин сон», «Воскресение», «Отелло». Если первые две работы прочно вошли в репертуар и с течением времени сами стали классикой советской сцены, то шекспировскую постановку постигла тяжелая неудача. Спектакль репетировался Судаковым по планам Станиславского и весной 1930 года был срочно выпущен в связи с производственной необходимостью. Скомканная работа выдержала всего десять представлений и не дожидаясь того дня, когда Станиславский приехал в Москву. Более того: Станиславскому, продолжавшему посылать в театр очередные режиссерские разработки, побоялись сообщить, что спектакль не только вышел, но и успел провалиться.

Именно в это время внутри МХАТ обнаруживаются тенденции развития «вширь», а не «вглубь», против которых Станиславский восстанет, как говорится, не на жизнь, а на смерть.

На переломе эпох Художественный театр, достаточно консервативный в своих привычках, распорядке и стиле жизни, пытается по-своему ответить на резко убыстрившийся ход исторического времени. МХАТ заключает договор о социалистическом соревновании с Театром Мейерхольда (среди «объектов соревнования», как говорили в те годы, пьеса Н. Эрдмана «Самоубийца», которую собирались ставить соперничающие театры). В художе-

ственном театре, как и в других театрах Москвы, создаются особые творческие группы — «ударные бригады». Дирекция борется за «непрерывку», поддерживая лозунг уничтожения «традиционного сезона». Театр играет в сезон огромное количество спектаклей (до 760), без выходных дней. Участвует в широко развернутых антипасхальных кампаниях. Приветствует со своей сцены ударников-металлистов.

«Непривычное для глаз зрелище, — сообщает газета об одном мхатовском вечере. — Чеховские символы заслонены металлическими цифрами. (...) Уходит занавес и уносит с собой чайку. Шеренгой выстраивается коллектив театра для хорowego приветствия московским металлистам: «Удар один наносим метко/И вместе вырвемся из тьмы./Построим вместе пятилетку,/ У горна — вы, на сцене — мы...»

Театр меняется. В нем бродят молодые силы. «Молодняк», как говорили в те годы, пытается по-своему ответить на требования идти в ногу с современностью. Возникают попытки наладить союз с могущественной РАПП. Театр осуществляет на своей сцене постановку пьесы В. Киршона «Хлеб», разоблачающей кулачество. Начинает сотрудничество с А. Афиногеновым, пытаясь на практике доказать талантливому писателю возможности «системы» Станиславского, которую рапповцы и автор «Страха» отвергали как субъективно-идеалистическую. В это же время возникают новые формы социального заказа драматургии. П. А. Марков целый год бьется над совершенствованием пьесы «Хороший человек», посвященной борьбе с кулачеством. Пьеса так и не выходит к зрителю. Другая пьеса такого же уровня — «Взлет» Ваграмова — к зрителю выходит, но художественного успеха не имеет. Пьеса, в центре которой дворянин, ставший командиром Красной Армии, рассказывала о борьбе с саранчой. Бывший дворянин доказывал свою сознательность дважды: он возвращался из полета (а не перелетал к врагам, как предполагали его недруги), и он возвращался, победив саранчу.

Театр перестраивался, спешил, ошибался. Лихорадочная работа над новыми пьесами творческих результатов не приносила. Немирович-Данченко из Италии предупредил завлита через своего секретаря: «Надо Маркову хорошенько подумать... над тем, что я говорил без конца: никогда из всех этих поправок и переделок не получится ничего хорошего. Никогда!.. За 40 лет я не знаю таких

случаев! А у нас вот: «Растратчики», «Унтиловск», «Хороший человек».

Пьеса Л. Леонова попала в этот список, конечно, по ошибке, но тревога режиссера питалась реальными фактами.

Театр искал своего места в бурно обновляющейся современности. Современность, в лице своих критиков, на рубеже десятилетий продолжала атаковать Художественный театр. Это был последний всплеск «неистовых ревнителей» перед тем, как все склонят повинную голову перед Художественным театром. Но пока еще этого не произошло, и В. Блюм громит «Отелло», «Воскресение», «Синюю птицу», «утверждающую веру в загробную жизнь у советских детей». Еще О. Литовский с позиций «примитивной дикости» (слова А. В. Луначарского) уличает в статье под названием «В плену у классиков» Л. Н. Толстого и МХАТ в тлетворном воздействии на современного зрителя. Еще рапповцы осенью 1931 года собирают секретариат и объявляют последний штурм театральных твердынь академизма, с одной стороны, и мейерхольдовского «формализма» — с другой. Итоговый театральный документ РАПП шумно рекламируется. Проходит сообщение об организации РАПП своего театра, что находит позитивный отклик у части мхатовского «молодняка». Еще в программных документах поминают лидеры РАПП свою победу над «контрреволюционными пьесами» Булгакова и выбирают себе новые жертвы в деморализованной литературной среде. Но эпоха «неистовых ревнителей» завершалась. И, может быть, перемена положения МХАТ был одним из главных показателей близкого перелома.

12 декабря 1931 года публикуется воинствующее заявление РАПП по театральному вопросу с уничтожающей характеристикой существа Художественного театра.

15 декабря того же года в «Известиях» напечатано короткое официальное сообщение о том, что Президиум ВЦИК постановил «изъять I Московский Художественный академический театр из ведения Народного комиссариата просвещения РСФСР и передать его в ведение Президиума ЦИК СССР».

Соседство этих документов могло бы навести на некоторые размышления агрессивных мхатовских оппонентов. МХАТ получил новое название — МХАТ СССР.

За переменной названия следовала резкая перемена положения театра в стране. Одним из следствий нового

положения дел был приказ по Художественному театру о возобновлении спектакля «Дни Турбиных».

Уровень этого решения был Булгакову совершенно ясен: «В половине января 1932 года, — сообщает он Попову, — в силу причин, которые мне неизвестны и в рассмотрение коих я входить не могу, Правительство СССР отдало по МХАТ замечательное распоряжение пьесу «Дни Турбиных» возобновить.

Для автора этой пьесы это значит, что ему — автору возвращена часть его жизни».

Булгаков в рассмотрение причин, приведших к «замечательному распоряжению», входить не хотел. Между тем причины эти представляют первостепенный интерес.

18 сентября 1931 года Марков извещает Немировича в Берлин о важном совещании, которое происходило в театре с участием Горького. «Сейчас он (Горький. — А. С.) занимает чрезвычайно благожелательную по отношению к Театру позицию и принимает самое близкое участие в переговорах относительно нашего перехода в другое ведомство. Было даже организовано заседание Константина Сергеевича и «стариков» Театра с Алексеем Максимовичем. На этом заседании Горький определил позицию театра как академии сценического искусства, заявил, что это есть мнение руководящих кругов и Театру будут предоставлены все возможности, а он лично направит усилия для достижения этого на практике»¹.

При обсуждении возможных авторов, могущих дать театру пьесу к 15-й годовщине Октября, Горький выдвигает «основную группу писателей», на которых должен опираться МХАТ. К этой группе «он причисляет Леонова, Вс. Иванова, Олещу, Афиногенова и Булгакова». В том же письме Марков передает замечания Горького относительно финала «Бега», а также его благожелательное отношение к «Кабале святош», простирающееся до желания «добиваться постановки пьесы».

6 октября Булгаков пишет Попову: «Мольер» мой получил литеру Б (разрешение на повсеместное исполнение)».

Это были признаки совершенно новой ситуации. Важнейшим документом становится обращение Станиславского к правительству, глубоко продуманное и выстраданное. Напомним читателю существо письма, сыгравшего важную роль в переходе МХАТ в «новое ведомство» и новый государственный статус.

Станиславский, понимая и принимая необходимость

решительных перемен, начинает с того, что Художественный театр может выполнить свою роль в современности только при сохранении «своей *существенной*, признанной, исторически оправданной основы». Под этой основой понимается наличие «крупных и длительных организационных форм», «высшего качества драматургического материала», то есть всего того, что создало сам феномен *художественного* театра. «То, что я застал здесь, то, что совершалось и совершается сейчас на моих глазах, таково, что вместо осуществления новых и широких планов, вместо положительной творческой работы, я вижу, надо думать только об одном: о спасении приближающегося к катастрофической гибели Художественного театра»².

Станиславский видит, как планомерно разрушается основа дела: «театр крупных художественных форм» вступает на путь организованной и планируемой «халтуры». Система «непрерывки», бесконечные выездные спектакли, безмерное разбухание штата работников театра, не имеющих уже и понятия о том, ради чего он создан и к чему призван, «равнодушие к своим обязанностям, при котором невозможно дальнейшее развитие сценического мастерства», резкое понижение репертуарных требований — вот тревожные признаки «приближающейся гибели» театра.

Особо подчеркивает Станиславский проблему драматургии. «Система» не нужна, исторический опыт Художественного театра не нужен, если мы вернемся к той стихии пьес-однодневок, которыми тридцать лет тому назад засорялись сцены русских театров». Имевший полную информацию о «Взлете», «Хорошем человеке», и т. д., Станиславский обращается к правительству со словами выношенной твердости: «Художественно-политический совет Художественного театра, которого, казалось бы, прямой и первой задачей должно быть усвоение существа работы Художественного театра и ее условий, понимание и оценка места Художественного театра в нашем и мировом искусстве, без всякой критики идет навстречу критиканствующей печати и вынуждает театр под предлогом необходимости отвечать на острые вопросы современности, за недостатком пьес, соединяющих политическую выдержанность с подлинной художественностью, и всемерно помогая Главреперткому систематически претворять постановке найденных театром пьес, — вынуждает, говоря короче, театр ставить пьесы-однодневки с

тем минимумом примитивной агитации, которая более уместна была бы и, может быть, даже лучше достигла бы цели в другой обстановке и в другой постановке. И вот здесь-то и лежит источник организованной халтуры!»³

Меры, способные спасти театр «от гибели», К. С. Станиславский видит в «установлении точных правительственных и партийных директив» о месте МХАТ в современности «как театра классической драмы и лучших художественно-значительных пьес современного репертуара», а также в «снятии с него задач, требующих прежде всего *спешности работы*»⁴.

Следствием и этого письма и энергичных действий Горького стал не только переход МХАТ в непосредственное ведение правительства. Одновременно был ликвидирован художественно-политический совет, освобожден от службы «красный директор» М. Гейтц, а вся полнота художественной и административной власти вновь была отдана двум директорам и создателям театра — К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко. Вскоре сняли с афиши пьесу о борьбе с саранчой, возобновили «Дни Турбиных», приступили к репетициям «Бега» и «Мольера».

Следствием роспуска РАПП стала также перемена отношения критики к театру. Осенью 1932 года О. Литовский, уличавший классику во всех смертных грехах, выступает со статьей «Классику — на сцену!». А самый динамичный из рапповского молодняка В. Ермилов пробует уже словосочетание, которое через несколько лет войдет в обязательный обиход по отношению к МХАТ: «величайший в мире театр».

На смену обвинениям «системы» Станиславского в идеализме и мистицизме приходит постепенное восприятие ее как единственной и спасительной. МХАТ начинают называть «академией театрального искусства». Предполагается обучение в стенах этой академии новых поколений театральных работников для периферии. Цель обучения — «насаждать систему МХАТ», как напишет осенью 1932 года В. Сахновский. Естественно, что автор заметки в «Вечерней Москве», умнейший и культурнейший режиссер, не предполагал и, вероятно, представить даже не мог, как буквально могут быть реализованы подчеркнутые им слова на практике.

Ю. Тынянов прав: в крови бродит время, и у каждого периода свой вид брожения. Искусство чувствует брожение времени загодя, ловит его мельчайшие признаки, несет их в себе. Одним из первых спектаклей, в которых

МХАТ отвечал на свое новое положение в стране и его оправдывал, стали «Мертвые души», «Брожение» переломного времени пропитало спектакль насковзь.

«Не инсценировка, а совсем другое...»

Спектакль по поэме Гоголя был задуман до того, как Булгаков включился в эту работу. Еще в 1926 году репертуарно-художественная коллегия приняла решение о подготовке «Мертвых душ», причем предполагалось поручить инсценировку Д. Смолину. Она была создана и хранится в Музее МХАТ — пухлая и беспомощная пьеса, одна из многих безуспешных попыток сделать великую поэму фактом русского театра.

В письме к Попову в мае 1932 года Булгаков вспомнит о том, как начиналась работа:

«Итак, мертвые души... Через девять дней мне исполнится 41 год. Это — чудовищно! Но тем не менее это так.

И вот, к концу моей писательской работы я был вынужден сочинять инсценировки. Какой блистательный финал, не правда ли? Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого еще мне придется инсценировать завтра? Тургенева, Лескова, Брокгауза — Эфрона? Островского? Но последний, по счастью, сам себя инсценировал, очевидно предвидя то, что случится со мною в 1929—1931 гг. Словом...

1) «Мертвые души» *инсценировать нельзя*. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение. Мне сообщили, что существует 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но во всяком случае играть «Мертвые души» нельзя.

2) А как же я-то взялся за это?

Я не брался, Павел Сергеевич. Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а Судьба берет меня за горло. Как только меня назначили в МХАТ, я был введен в качестве режиссера-ассистента в «М. Д.» (старший режиссер Сахновский, Телешева и я). Одного взгляда моего в тетрадку с инсценировкой, написанной приглашенным инсценировщиком, достаточно было, чтобы у меня позеленело в глазах. Я понял, что на пороге еще Театра попал в беду — назначили в несуществующую пьесу. Хорош дебют? Долго тут рассказывать нечего. После долгих мучений выяснилось

то, что мне давно известно, а многим, к сожалению, неизвестно: для того, чтобы что-то играть, надо это что-то написать. Коротко говоря, писать пришлось мне».

Перву пока булгаковский рассказ, явно отягощенный опытом двухлетней работы, зашедшей к маю 1932 года в тупик. Начало работы и довольно длительный первый ее этап, при всей вынужденности для драматурга, носили несколько иной характер, чем это следует из позднейшего свидетельства.

Идея назначить Булгакова ассистентом в работу над гоголевской поэмой принадлежала Немировичу-Данченко. Надо сказать, что идея была плодоносной. Пристальное взглядывание в гоголевскую судьбу, «заряженность» гоголевскими идеями и пафосом, ходом его мысли и писательской биографии станут составной частью писательской судьбы Булгакова. Профиль человека с острым птичьим носом долгие годы будет беспокоить воображение современного художника. Личный опыт будет перепроверяться опытом и жизнью автора поэмы⁵.

Еще в 1926 году, отвечая на вопросы Попова, Булгаков скажет о Гоголе как любимейшем писателе, с которым «никто не может сравняться». Правда, там же Булгаков достаточно своеобразно оценит неудачу со вторым томом «Мертвых душ», который не удался потому, что «Гоголь исписался». В 20-е годы Гоголь обращен к Булгакову прежде всего сатирической своей стороной. На буквальном продолжении гоголевских мотивов и открытых им человеческих типов-масок строится булгаковский рассказ «Похождения Чичикова, поэма в двух пунктах с прологом и эпилогом». Мотивировка путешествия Чичикова по Советской России — сон, приснившийся автору:

«Диковинный сон... Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью «Мертвые души», шутник сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство, и потянулась из него бесконечная вереница.

Манилов в шубе, на больших медведях, Ноздрев в чужом экипаже, Держиморда на пожарной трубе, Селифан, Петрушка, Фетинья.

А самым последним тронулся он — Павел Иванович Чичиков в знаменитой своей бричке.

И двинулась вся ватага на Советскую Русь, и произошли в ней тогда изумительные происшествия. А какие — тому следуют пункты».

Фельетон заканчивается разрушением «диковинного

сна» и возвращением к действительности: «...и вновь пошла передо мной по-будничному щеголять жизнь».

Работа над «Мертвыми душами», а затем над кино-сценариями той же поэмы и «Ревизора» заставила писателя на несколько лет погрузиться в гоголевский мир. Это погружение сильнее всего отразилось в составе собственных произведений Булгакова. В ранней прозе влияние Гоголя было достаточно простым и внешним.

В «гоголевский период» Булгаков проникает в тайную глубину того источника, который питал искусство автора «Мертвых душ». Он задумывается над теми чертами национального характера и особенностями российской жизни, которые вызывали, по слову Булгакова, «глубочайшие страдания» его литературных учителей.

Гоголь входит в 30-е годы в самые неожиданные сферы булгаковской жизни. Мотивируя в письме Сталину необходимость видеть другие страны, Булгаков ссылается на Гоголя, приводит выписки из него: «Я знал только то, что еду вовсе не затем, чтобы наслаждаться чужими краями, но скорее чтобы натерпеться, точно как бы предчувствовал, что узнаю цену России только вне России и добуду любовь к ней вдали от нее».

Черты московского быта, личная ситуация, сплетение фантастических нелепостей и странностей — все пропускается еще и сквозь ярчайшую гоголевскую призму. В письме к Попову о возобновлении «Дней Турбиных» сообщается: «Московскому обывателю оказалось до зарезу нужно было узнать «Что это значит!?!». И этим вопросом они стали истязать меня. Нашли источник! Затем жители города решили сами объяснить, что это значит, видя, что ни автор пьесы, ни кто-либо другой не желает или не может этого объяснить. И они наобъясняли, Павел Сергеевич, такого, что свет померк в глазах. Кончилось тем, что ко мне ночью вбежал хорошо знакомый человек с большими сумасшедшими глазами. Воскликнул: «Что это значит!?!»

— А это значит, — ответил я, — что горожане и преимущественно литераторы, играют IX-ую главу твоего романа, которую я в твою честь, о, великий учитель, инсценировал. Ты же сам сказал: «в голове кутерьма, сутолока, сбивчивость, неопрятность в мыслях... вызначилась природа маловерная, ленивая, исполненная непрерывных сомнений и вечной боязни». Укрой меня своей чугунною шинелью!»

Гоголь влияет на Булгакова, понуждает к работе, вселяет тайную надежду. В августе 1933 года Булгаков пишет В. В. Вересаеву: «Я же, кроме того, просидел две ночи над Вашим Гоголем. Боже! Какая фигура! Какая личность!» И сразу, без паузы: «В меня же вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатах, я стал мараить страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу сам себя! Пусть упадет в Лету! Впрочем, я, наверное, скоро брошу это».

Булгаков «это» не бросил. На полях воскресшей из пепла рукописи появляется своего рода заклинание художника, знающего свое высшее призвание на земле: «Дописать раньше, чем умереть!» Если хотите, это — гоголевское самочувствие, гоголевское понимание «дела литературы».

План «Мертвых душ», равно как и судьба автора поэмы, войдет важнейшей составной частью в план булгаковского романа. Образ Мастера, призванного открыть людям истину, «угадавшего» правду, формировался под непосредственным влиянием Гоголя. Современная и местная тема раздвигалась до вечной и всемирной. По существу, порождалась и строилась «поэма» XX века, одной из художественных предтеч которой в России была поэма Гоголя.

В Музее МХАТ сохранились несколько страничек булгаковских выписок из Гоголя, сделанных, очевидно, летом 1930 года, при обдумывании роли Первого в пьесе. В них, по закону родства и преемственности, сразу же явлен Гоголь — непонятый и отвергнутый современниками, явлен писатель, пророчествующий свою будущую судьбу: «Вижу тебя из моего прекрасного далека... Жизнь. Наружу весь позор ее! Весь мертвящий холод, весь запутанный мелочами мир! (<...> Прочь желание лести человеческой гордости. Вот определенный путь, поэт (последнее слово обведено Булгаковым траурной рамкой. — А. С.). Тебя называют и низким и ничтожным, не будет к тебе участия современников. От тебя они отнимут и душу и сердце. Все качества твоих героев придадут тебе, и самый смех твой обрушится на тебя же! (Тих. [онравов], VII, 81).

Знаю, что имя мое после меня будет счастливее меня (Письмо Жук. [овскому] 1836?).

Властью высшею облечено отныне мое слово».

Вынужденная литературная работа наполнялась острым личным содержанием. Тема художника, апеллирую-

щего к потомкам, тема поэта, путь которого определен и оправдан «властью высшею», завершит булгаковскую инсценировку «Мертвых душ».

Работа над нею в первом варианте захватила всю вторую половину 1930 года. Она велась в содружестве с В. Г. Сахновским, который оставил подробную запись первых и самых счастливых дней погружения в мир Гоголя.

«В театре стало пусто по-летнему — и наверху, в наших кабинетах, вдруг оказалось просторно, безлюдно и тихо. Можно было ходить и думать, открыв все двери, ходить и знать, что никто не войдет, никто не прервет обсуждения, никто не позвонит по телефону»⁶. В эти дни небывалого для театра покоя, вооружившись десятым изданием гоголевских сочинений под редакцией Тихонравова, режиссер, драматург и завлит начали фантазировать и придумывать спектакль. Марков потом уехал, Булгаков и Сахновский остались работать вдвоем. «Я хотел написать, — продолжал режиссер, — что она (поэма Гоголя. — А. С.) поражала нас, Булгакова и меня, потому что мы долго, много месяцев, вместе обдумывали эту поэму и изучали ее, — каждый по-своему, — он писательски, как драматург, я как-то по-иному, — я хотел написать, что она поражала нас, как поэма Данте или рисунки Пиранези...».

Тут важно прежде всего ощущение масштаба задуманного спектакля: «И вот мы читаем вслух и перечитываем про себя шепотом величайшую в мире шестую главу поэмы, от которой, как известно, сам Гоголь был в некотором изумлении. <...> Какие странные и страшные выкрики сопровождают мерные строки, и хочется сказать строфы этой главы!» Режиссер и драматург вчитываются в словесную живопись Гоголя и там обнаруживают все тот же небывалый масштаб: рядом «с фламандской точностью описаний комнаты Плюшкина, его знаменитой кучи... рядом с этими мрачными строчками отступлений — потрясающая Пиранезиевская картина, поистине как бы развалины парка, развалины Рима — сад Плюшкина...»

Режиссер упоминает, что Гоголь, сочиняя «Мертвые души» в Италии, перечитывал Данте и Гомера, «медленно шагая по тенистой аллее. Аллее, которая ведет к Капель-Гондольфо, загородному дворцу папы».

Мысль о том, что «Мертвые души» написаны в Италии, для Булгакова тоже была первообразом, освещавшим будущую пьесу.

«Человек пишет в Италии!
в Риме (?!). Гитары. Солнце.
Макароны»⁷.

Тут важны не расхожие признаки Италии — гитара, солнце, макароны, — но сам факт того, что Гоголь пишет о России, глядя на нее «из прекрасного далека». Задумывалась пьеса о художнике, написавшем «Мертвые души». Задумывалась пьеса о том, какую душевную работу надо произвести художнику, решившемуся написать «Мертвые души». В этом был собственно булгаковский поворот темы и возможность создать не сто шестьдесят первую инсценировку, а самостоятельную пьесу со всеми такой пьесе присущими чертами.

В декабре 1932 года, после премьеры спектакля, Булгаков выступит на «товарищеской встрече мхатовцев с драматургами». «Моя основная цель, — передаст корреспондент «Советского искусства» речь драматурга, — было создание из «Мертвых душ» подлинно театральной пьесы со сквозным действием, с логически развернутой сюжетной интригой, пьесы, которая держала бы зрительный зал в напряжении, повышая его интерес по мере развития спектакля. М. А. Булгаков рассказал о своих творческих приемах использования текста, превращения его в подлинно драматургическое произведение, а отнюдь не в инсценированную повесть».

«Инсценированная повесть» — это оценка того варианта, который сложился в результате трехлетней работы. Тем важнее восстановить черты первоначального замысла, и прежде всего той роли, которая называлась «Первый». Эта роль должна была определить тональность пьесы, ее лирический строй и внутренний пафос. В первой же строке, в первой ремарке Булгаков маркировал создаваемый мир своим индивидуальным знаком, находя у Гоголя образ, глубоко отвечающий его собственному переживанию времени:

«Первый (выходит в плаще на закате солнца). ...И я гляжу на Рим в час захождения солнца. Предо мною в сияющей панораме предстал вечный город!»

Излюбленный мотив заката, сумерек, ответственного и переломного времени формирует патетический строй монолога Первого, которому потом в искусстве Булгакова многое откликнется и отзовется. Тут отчетливо слышится мотив города, сверкающего огнями, увиденного с какой-то высокой точки (потом, через несколько лет, этот мотив отзовется в прощальной панораме Москвы, «рас-

кинувшегося за рекой города... с ломаным солнцем, сверкающим в тысячах окон, обращенных на запад, на пряничные башни Девичьего монастыря»). Тема луны, глядящей на автора «с думою» и притягивающей его; обращение к своему персонажу, исполненное напряженной лирики (финальные фразы монолога: «А ты, мой странный герой!» — откликнутся потом в авторском обращении к Мольеру в повести, написанной вслед за инсценировкой «Мертвых душ»: «Но ты, мой бедный и окровавленный мастер!»); даже излюбленный Булгаковым образ лампы с абажуром преобразуется в ту лампу, при свете которой писали римские консулы! Такими «двойными» красками начал Булгаков писать пьесу по мотивам Гоголя.

7 июля 1930 года Сахновский доложил на художественном совете в театре режиссерский план спектакля, сочиненный совместно с Булгаковым. В сочинении этого плана Булгаков участвовал еще не как автор пьесы, но именно как режиссер, помогающий заново организовать «выборки» из гоголевской поэмы, сделанные Д. Смолиным. Однако в режиссерской экспозиции уже отчетливо заявлены не «выборки», но оригинальная пьеса с очень свободным и самостоятельным отношением к первоисточнику.

Заявляя в экспозиции линию Чтеца, Сахновский трактует его как основного, вслед за Чичиковым, героя пьесы. Главная задача, которая ложится на этот персонаж, заключается в том, чтобы «передать и выявить публике трагический разрыв, существующий между Гоголем, ищущим положительного человека, и Гоголем той действительности, которую он вынужден был осмеять и показать в таких разрушительных красках».

Сахновский осторожно, с оговорками, приоткрывал замысел самостоятельной пьесы: «Внимательный повторный анализ текста поэмы «Мертвые души»... показал, что при композиции текста спектакля необходимо прибегнуть к переносу текста Гоголя (конечно, соблюдая его всюду точно) из одного места в другое, с тем, чтобы превратить поэму в спектакль, подчиняющийся законам сцены... Для превращения беллетристической поэмы в комедию пришлось прибегнуть в некоторых местах к нарушению хронологической последовательности в поэме, перестановке событий, а также к передаче в некоторых случаях слов одних персонажей другим. Это совершенно необходимо для того, чтобы спектакль явился именно спектаклем, а не иллюстрацией к роману»⁸.

Полет фантазии старшего режиссера Сахновского

и ассистента режиссера Булгакова был под художественным контролем Немировича-Данченко, который поначалу курировал постановку. В конце июля Марков сообщал Немировичу-Данченко о первом этапе подготовки спектакля: «О ходе работ над «Мертвыми душами» Вы осведомлены из донесений Сахновского. То, что проделано, на мой взгляд — очень интересно. Интересна и «комедийность» пьесы, ее цельность и ее порою гиперболическая острота — без какого-либо уклона в мистику, — и «роли», которые уже отчетливо вырисовываются».

Осторожность и оговорки завлита понятны. Марков учитывал, что соавторы вторгаются в область инсценирования прозы, ту область, в которой со времен «Карамазовых» Немировичу принадлежало бесспорное первенство в русском театре. Создатели гоголевского спектакля хорошо помнили, конечно, и трудную историю взаимоотношений Художественного театра с искусством Гоголя вообще. Через пять лет после первой неудачной попытки истолковать «Ревизора» Немирович-Данченко, намечая обширную репертуарную программу МХТ, выскажет сомнение по поводу совместимости эстетики театра с характером гоголевского смеха: «Инсценировать «Мертвые души», — размышлял он, — можно только несколько глав. (...) Я, после «Ревизора», побаиваюсь Гоголя. Комизм наших актеров мне кажется слишком хрупким, слишком «тургеневским» для такого дерзновенного смеха, как у Гоголя. Не впасть бы во внешнее, в карикатуру». И дальше, объединяя Гоголя и Достоевского по части трудностей для Художественного театра, режиссер замечает: «А для «жесточкого» Достоевского и преувеличенных глаз Гоголя мы или не обладаем достаточно здоровыми, широкими сердцами, или робки, недостаточно смешливы и слишком рассудительны. Достоевский дорого обходится нашему здоровью, а Гоголь, истинный Гоголь, не ярок без огромной внутренней смелости и наивности, почти вакхической»⁹.

Это была определенная точка зрения, с которой надо было считаться тем, кто рискнул воссоздать на сцене не «несколько глав», но поэму целиком, во всех ее основных линиях. Задумывалась пьеса гораздо более свободная, чем предполагала небогатая гоголевская традиция МХАТ. Рождалась пьеса, которая несколько иначе трактовала суть гоголевской поэмы, чем это виделось Немировичу-Данченко. Дадим слово В. Г. Сахновскому: «К. С. Станиславский был болен, и все беседы, и первые работы с

художником, план макета, вводные мысли — все это обсуждал я с Вл. И. Немировичем-Данченко. (...) Для нас возник сложный вопрос: передать ли в спектакле широкую картину русской жизни в ритме эпического спокойствия, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, передать «спокойное течение великой русской реки», или идти от страшной деятельности Павла Ивановича, «приобретателя», увлекшего своим заразительным планом общество...» В другом интервью, данном также перед премьерой, Сахновский еще раз подтвердит принципиальное расхождение задуманного им вместе с Булгаковым спектакля с тем, как видел его руководитель МХАТ: «Когда был готов первый вариант текста, М. А. Булгаков, П. А. Марков и я, а потом Булгаков и я, и, наконец, один я провел больше 30 часов в сложнейших беседах с В. И. Немировичем-Данченко о планах построения спектакля и текста». Пересказав идею об эпическом спокойствии и течении великой русской реки, Сахновский вспоминает, что ему было предоставлено право «развивать иной режиссерский план, чем тот, о котором говорил Владимир Иванович...»¹⁰.

Основные споры могли касаться Рима и других «вольностей» пьесы. Немирович-Данченко, учитывая прежний опыт общения мхатовцев с Гоголем, больше всего боялся того, что могло повести спектакль «не по линии глубокого комизма, а по линии внешних штук» (именно поэтому он категорически отверг предложение Сахновского и Булгакова назначить на роль Мижужева В. Грибкова). Но центральной художественной проблемой стала, конечно, та роль, которую Булгаков называл «Чтецом» или «Первым». В решении этой роли Булгаков должен был учитывать опыт Немировича-Данченко, прежде всего в толстовском спектакле: премьера «Воскресения» прошла в январе 1930 года, то есть в непосредственной близости к началу работ по «Мертвым душам».

В «Воскресении» Владимир Иванович решительно развил принцип введения автора в инсценируемое произведение. Это уже был не просто чтец, комментирующий те или иные главы романа (так было в спектакле «Братья Карамазовы», в котором впервые был опробован прием). Персонаж «от автора», которого играл В. Качалов в «Воскресении», входил непосредственно в действие спектакля, произносил вслух мысли героев, соглашался с ними или спорил. Он и пространственно не был отделен от зрелища кафедрой, как то было в дореволюционной работе по Достоевскому.

Однако удовлетворительно решить проблемы, вставшие перед авторами толстовского спектакля, до конца не удалось. Даже самые благожелательные отзывы современников о спектакле не обошлись без упреков по линии «лица от автора». А. В. Луначарский, например, отмечал, что роль Чтеца, «одновременно и вестника, и хора» страдает избыточностью информации: персонаж «руководит зрителем там, где он в этом вовсе не ощущает нужды». Особые сложности испытывал Ершов — Нехлюдов, который вынужден был почти пантомимически иллюстрировать то, о чем говорил Чтец. Добавим к этому, что Качалов обязан был еще «преодолевать» толстовскую философию; он спорил и порой обличал Нехлюдова, саркастически акцентируя те или иные моменты толстовской прозы.

Булгаковский замысел учитывал опыт толстовского спектакля, но развивал его в совершенно самостоятельном духе. Дело шло не о том, как «преодолеть» Гоголя (хотя и эта проблема, как увидим позднее, была актуальной). Надо было найти театральное выражение все цементирующей и определяющей в поэме личности творца. 18 ноября 1930 года драматург излагает Немировичу-Данченко суть своей идеи:

«Многоуважаемый Владимир Иванович!

Соображения мои относительно роли Чтеца («Первый в спектакле») в моей инсценировке «Мертвые души» таковы.

Повторный анализ текста моей инсценировки, и в особенности плюшкинской сцены, показал, что можно сделать попытку расширить роль Первого в спектакле с целью органически вплести ее во все сцены спектакля, сделав Первого в полном смысле слова ведущим спектакль.

Для этого потребуются внимательнейшее и тончайшее изучение как текста поэмы «Мертвые души», так и других подсобных материалов, например, писем Гоголя и сочинений некоторых гоголевских современников.

Сейчас уже начинает выясняться, что окончательная установка этой труднейшей в спектакле роли может быть произведена лишь во время репетиционных работ. Подготовка же этого материала, конечно, должна быть начата заблаговременно, то есть непосредственно после окончательного утверждения Вами представляемого при сем текста моей инсценировки.

Следует добавить, что, по-видимому, пьеса станет значительнее при введении роли Чтеца, или Первого, но при

непременном условии, если Чтец, открыв спектакль, поведет его в непосредственном и живом движении вместе с остальными персонажами, то есть примет участие не только в «чтении», но и в действии. Уважающий Вас М. Булгаков»¹¹.

Через восемь дней Булгаков сообщит Немировичу-Данченко, что «предварительная разработка материалов» для роли Первого в пьесе уже начата: «Как только намечаются контуры этой сложнейшей роли, мы с Василием Григорьевичем (Сахновским. — А. С.) сейчас же вступим в контакт с В. И. Качаловым.

Чрезвычайно трудная задача — создать эту роль»¹².

Факт участия Качалова в гоголевском спектакле свидетельствовал о том, что продолжалась именно та линия театрализации прозы, которую наметил Немирович-Данченко. Качалов как бы связывал две работы Художественного театра, обнажая их преемственность. Однако задачи, которые Булгаков ставил перед актером, по своей природе были совсем иного порядка: надо было сыграть уже не «лицо от автора», но образ самого автора, создателя поэмы, вступающего в сложнейшие отношения со своими героями.

Попав в чужую работу, в «несуществующую пьесу», Булгаков поступил так, как поступает первородный художник. Вместо того чтобы сочинять традиционную инсценировку или даже «пьесу по мотивам», он стал решать совершенно другую задачу. Он взялся по-своему решать принципиальный вопрос о возможности полноценной сценической жизни великой прозы. Тот самый вопрос, который когда-то встал и перед Немировичем-Данченко. После премьеры «Братьев Каромазовых» в 1910 году режиссер открыл невиданные горизонты для русской сцены. Ликуя, он сообщал тогда Станиславскому, что пробита брешь в глухой стене, отделявшей театр от «крупнейших литературных талантов», что произошла «какая-то колоссальная бескровная революция», «разрешился какой-то огромный процесс, назревавший десять лет». Возможности чтеца мыслились не просто как «новая форма» инсценировки прозы, но как крах всех условностей театра. Даже Чехов казался режиссеру устаревшим перед этими новыми задачами, перед «стройкой нового театра», свободно использующего мировую прозу, вплоть до Библии.

Оптимистические прогнозы не подтвердились. За двадцать лет, протекших после премьеры «Карамазовых», жизнь большой прозы на сцене Художественного театра

и за его пределами не вылилась в какие-то принципиально новые формы, о которых мечтал Немирович-Данченко. Инсценировки с чтецами и ведущими стали заурядным делом. Во время работы над «Мертвыми душами» в театр поступали такого рода пьесы (даже Пискатор, как сообщает Марков, прислал в «Театр переделку «Американской трагедии» Драйзера с использованием Чтеца»). Реального движения не было. Театр не мог найти драматургического эквивалента образа автора, авторской интонации и голоса, на которых держится природа повествовательных жанров.

Именно в этом труднейшем направлении и устремилась фантазия Булгакова. Рожденная Немировичем-Данченко идея должна была получить неожиданное и смелое развитие.

Владимир Иванович отнесся к булгаковской идее с понятной и естественной ревностью: это была его давняя и обжитая территория, которую отступить не хотел.

Осуществляя свою идею, Булгаков попытался наметить роль Первого так, как если бы он намечал роль центрального героя пьесы. Первый имел свое развитие, моменты кульминаций и спадов. Он комментировал события, вводил в них, вступал в диалог с героями, поражался их поступкам, произносил вслух мысли, мелькнувшие в их сознании. Он окрашивал происходящее особой эмоционально-смысловой атмосферой, которая должна была в какой-то степени передать характер и структуру гоголевской прозы.

Писатель в одних сценах вчерне, а в других подробно показал разнообразные возможности живого и остроумного действия Первого в спектакле, как персонажа со своей биографией, интенсивной внутренней жизнью, исполненной глубокого драматизма. Первый должен был иметь на сцене собственное пространство, некий уголок рабочей комнаты писателя в Италии, который вписывался в сложную композицию русских сцен. Каменный пиранизиевский портал, как расскажет потом Сахновский, должен был обрамлять внутреннее пространство сцены, где зрителю открывались в коричневато-серой гамме «мутные дали», увиденные «то ли с крыльца, из беседки, или с поворота плюшкинского сада, где-нибудь за пряслом или тычинами».

Сохраняя в оформлении «след Италии», Сахновский и Булгаков задумывали первый выход Чтеца на ступени порталных боков на фоне «какой-нибудь части римского акведука или ограды садов Саллюстия». Чтец должен был

выходить «в том костюме, какой в трицатых годах носили русские в Италии. <...> И костюм этот, и общий облик чтеца должны были напоминать о скитающемся, путешествующем человеке. Этот человек только что вышел из дилижанса и через минуту снова сядет в бричку или в почтовую карету и поедет дальше. Он должен был присесть у основания этой огромной, во много раз больше человеческого роста пиранезиевской вазы, положить рядом свою шинель, перчатки, шляпу или цилиндр и рассказать те думы Гоголя о жизни, которые в таком большом количестве рассеяны в его поэтических отступлениях, письмах и черновиках. Этот чтец иногда входил в комнаты, сидел в саду Плюшкина до прихода хозяина, до приезда Чичикова. Он даже мог уходить в двери этих реальнейших, подлинных жилищ помещиков и чиновников гоголевской России».

Художник В. Дмитриев подтвердил и развил в своих ранних эскизах возможности Первого, предложенные драматургом и режиссером. В эскизе плюшкинской сцены — по описанию Сахновского — в огромной пустынной комнате с колонной, с окном, тусклым от пыли и паутины, через которое падал луч заходящего солнца, «у пустой стены слева стоял чтец». Предполагалось, что он будет входить «в эту залу из сада, потому что сцена у Плюшкина начиналась текстом лирического отступления из этой главы. Его произносил чтец, закутавшись в шинель, сидя на краю фонтана, до появления Чичикова. В это пустынное место, похожее на заброшенное кладбище, Чичиков входил озираясь».

Насколько дмитриевский эскиз питался булгаковской пьесой и сам стимулировал ее движение, видно по плюшкинской сцене, наиболее прописанной в первой редакции. Уже в ремарке Булгаков давал хорошо знакомый по его собственным вещам пространственно-временной сигнал, предвосхищающий обычно события важные и серьезные: «Запущенный сад. Гнилые колонны. Терраса, набитая хламом. Закат». В таком ощущении масштаба происходящего Первый начинал сцену знаменитым лирическим отступлением о преходящести всего земного, об утомительном однообразии примелькавшейся пошлой жизни: «О моя юность! О моя свежесть!»

Тему омертвения живой ткани Первый вел параллельно образу гибнущего сада, приравненного к человеческой душе. Плюшкину были даны тоскливые воспоминания, которые намекали, что и здесь был человек:

«Плюшкин. В школе приятели... (Вспоминает.) А потом был женат?.. Соседи заезжали... Сад, мой сад! (Тоскливо оглядывается.)

Первый. ...Всю ночь сиял убранный огнями и громом музыки оглашенный сад...»

Первый вступал в разговор со стариком, выслушивал его бесконечные жалобы на жизнь, на дочь, которая «убежала с штаб-ротмистром бог весть какого полка!..». Голоса двух героев потом расходились, звучали странным и сложным дуэтом:

«Плюшкин. ...И очутился я старик один и сторожем и хранителем...

Первый. ...О, озаренная вечерним светом ветвь, лишенная зелени!..» и т. д.

Столь же действенный характер предполагалось дать Первому и в других картинах. «На балу, — вспоминает Сахновский, — ттец должен был находиться среди гостей. Он иногда должен был сообщать зрительному залу те соображения, которые рассеяны Гоголем в восьмой главе о дамах, о разговорах на балу. Одно время даже предполагалось, что он будет танцевать».

Булгаков успел лишь наметить роль «Первого в пьесе». Детальная «установка» роли должна была произойти на репетициях. Репетиции с Качаловым успеха, однако, не принесли. Станиславский, вступив в работу, к идее «Первого» в конце концов остался равнодушным. У него был свой собственный план спектакля, который прояснялся не сразу, а с течением времени, по мере самоопределения новой исторической эпохи, которую режиссер слушал не менее внимательно, чем автора поэмы и ее театрального «переводчика».

История взаимоотношений Станиславского и Булгакова в период создания спектакля «Мертвые души» подробно изложена в содержательных работах К. Рудницкого и А. Мацкина, к которым и отсылаем читателя¹³. Среди многих несогласий, возникших у режиссера в связи с булгаковской пьесой, главное заключалось в том, что Станиславский опасался иллюстративности фигуры Первого. Режиссер рассуждал так: «Вы что-то просмотрели, засмеялись, а вдруг вышел человек и сказал: это не просто — вы забыли то-то и то-то.

И публика смотрит и говорит: «Сейчас дядя придет»¹⁴.

А. Мацкин рассматривает и другие возражения чисто эстетического характера, не придавая значения реальным историческим обстоятельствам, в которых рождался мха-

товский спектакль. Между тем эти обстоятельства вносили в работу свои, и достаточно существенные, коррективы. В Музее имени Бахрушина сохранился протокол обсуждения пьесы на художественно-политическом совете МХАТ 8 февраля 1931 года. После того как Булгаков прочитал инсценировку и рассказал (вместе с Сахновским и Марковым) об идее Первого, разгорелась дискуссия. Многие вообще не приняли саму идею постановки «Мертвых душ» как абсолютно чуждого произведения. В качестве настоячивых рекомендаций члены совета предложили писателю «показать распад тогдашнего общества» и «связать его с позднейшим распадом капиталистического строя (через роль Первого)». В целях актуализации Гоголя предложено было также написать роль Первого «по специальному заказу (не из текста Гоголя)». В такой обстановке решить роль Первого, как ее задумывали Булгаков с Сахновским, было, конечно, непросто.

Как бы то ни было, изъятие Первого из пьесы было крупнейшим поражением Булгакова. За ним последовали другие, пьеса постепенно приобретала черты «обычной переделки», с отрицания которой Булгаков начинал работу. Идея нового бытия прозы на сцене истошилась и замерла на самом обнадеживающем повороте. Она была оставлена будущему. Но и в будущем, в наши времена, неоднократные попытки ввести образ автора поэмы в ткань пьесы терпели жестокие поражения. Из последних громких неудач назову спектакль «Дорога», поставленный А. Эфросом в Театре на Малой Бронной, — прямую попытку оживить идеи булгаковского черновика. Назову также пятисерийный телевизионный фильм М. Швейцера «Мертвые души». И в спектакле и в фильме с поразительной наглядностью подтверждался прогноз Станиславского: выходил «дядя», похожий или не похожий на Гоголя, и объяснял то, что не сумели сыграть.

Возвращаясь к мхатовскому спектаклю, скажу, что идея Первого была, конечно, не единственным булгаковским предложением театру. Заведомо не принимая возможности обычной инсценировки «Мертвых душ», Булгаков писал пьесу, отмеченную его собственной драматургической техникой и глубоко личными мотивами, о которых уже шла речь применительно к теме Рима и монологу Первого «на закате солнца». Стоит отметить другие черты первой редакции, созданной осенью и зимой 1930 года.

Для Булгакова-драматурга зачин всегда имеет принципиальное значение. Первая ремарка и первые реплики

пьесы дают ей смысловой и «музыкальный» настрой, связывают основную тему сочинения. Так и в «Мертвых душах». Отбросив идею Рима и Первого на фоне Вечного города, Булгаков предложил иной пролог: уже не Италия, а Петербург, столичный трактир. «Ужин. Шампанское. Из соседней комнаты доносятся звуки кутежа. Пение: «Гляжу, как безумный, на черную шаль, и хладную душу терзает печаль». Вот отсюда, из этого трактира, идея Чичикова, «как зараза», пошла гулять по Руси. Первая фраза Чичикова, обращенная к секретарю опекунского совета, намечала тон и смысл авантюристической эпопеи: «Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, почтеннейший».

Идею «заразы», которая в виде Чичикова покати́лась по Руси, Станиславский выдвинет как основополагающую мысль спектакля, его сквозное действие.

Петербургский трактир пришел на смену Риму. Действие погружалось в какую-то особую, предгрозовую атмосферу, которая была подробно зафиксирована в ремарках. Булгакову важно, скажем, было отметить, что эпизод у Коробочки начинается в «грозовых сумерках». «Грозовые сумерки. Лампадка. Самовар. Сквозь грохот грозы — стук в дверь».

Гроза, в которой заблудились Чичиков с Селифаном, тема грозы вообще входила важной составляющей в образную ткань задуманного спектакля. Можно предположить, что эта идея шла от Булгакова: символика очистительной, предупреждающей небесной стихии всегда аккомпанирует в искусстве Булгакова переломным моментам человеческой истории. В «Белой гвардии» Алексею Турбину «показалось вдруг, что черная туча заслонила небо, что налетел какой-то вихрь и смыл всю жизнь, как страшный вал смывает пристань». «Театральный роман» начинается ярчайшим воспоминанием Максудова о грозовом весеннем дне, когда он получил письмо из Независимого театра: «Гроза омыла Москву 29 апреля, и стал сладостен воздух, и душа как-то смягчилась, и жить захотелось». Мотив «грозовых сумерек», ливней, небесных знаков и предупреждений насквозь пропитывает «Мастера и Маргариту».

Тема грозы была лишь частью широко задуманной звуковой партитуры. Тут вкусы Сахновского и Булгакова тоже сошлись. Музыкально-звуковая ткань пьесы должна была поддержать основной стилистический замысел — перевод «грубо-натуральной канвы действия», «совершен-

но реальных и знакомых лиц» в «фигуры фантастические». Сахновский поясняет: «Между сценами в этом первом образе спектакля я слышал звуковую связь, когда гаснет одна сцена и еще не возникла из темноты другая. Я слышал то отъезжающую тройку с бубенцами и колокольчиками, то далекую песню, гармошку, обрывки доносящегося колокольного звона, клочки дуэта и фортепьяно, так бывает иногда — слушаешь из дальнего края сада, как поют в зале: окна раскрыты или открыта дверь на балкон и звуки доносятся смутно через деревья».

Рассказ режиссера подтверждается первоначальной редакцией пьесы. Среди наиболее характерных «булгаковских» черт музыкальной партитуры назову «взрыв медной музыки» в восьмой картине, неожиданные чередования туша и гробовой тишины в картине бала, завершенной внезапным и немотивированным появлением Коробочки с фразой «Почем ходят мертвые души?». И лай собак, и хрип шарманки, и нежные звуки фортепьяно, и свист, и удары грома, и накат невиданного ливня — все входило в звуковую партитуру пьесы. Вот, скажем, финал шестой картины, ноздревской, в которой «гомерические элементы» собраны в наиболее сгущенном виде:

«Ноздрев. Подлец!!! Когда увидел, что не твоя берет, так не можешь? Бейте его! (Бросается на Чичикова, тот взлетает на буфет.)

Раздается удар грома.

Ноздрев. Пожар! Скосырь! Черкачь! Северга! (Свистит, слышен собачий лай.) Бейте его!.. Порфирий! Павлушка!

Искаженное лицо Селифана появляется в окне. Ноздрев хватает шарманку, швыряет ее в Чичикова, та разбивается, играет «Мальбука». Послышались вдруг колокольчики, с храпом стала тройка».

Затем появляется капитан-исправник, пытающийся призвать Ноздрева к порядку:

«Капитан-исправник. Милостивый государь, позвольте вам...

Ноздрев (обернувшись, увидев, что Чичикова нет, бросается к окну). Держи его!.. (Свистит.)

Грянули колокольчики, послышался такой звук, как будто кто-то кому-то дал плюху, послышался вопль Селифана: «Выноси, любезные, грабят...», потом все это унеслось и остался лишь пораженный капитан-исправник. Затем хлынул ливень».

Гоголевский текст свободно komponуется по законам булгаковской драмы. Свобода драматурга покоилась на

«внимательном и тончайшем изучении» поэтики Гоголя, которой надо было найти сценический эквивалент. В последних картинах Булгаков чувствует себя полноправным автором пьесы: по существу, это уже фантазия на тему Гоголя, булгаковская транскрипция гоголевских мотивов. Девятая картина посвящена механике роста, развития и распространения слухов и сплетен вокруг чичиковского дела. Первый перед занавесом, как дирижер оркестру, предлагает гоголевскую тему:

«Весь город заговорил про мертвые души. Про Чичикова и мертвые души. Про губернаторскую дочку и Чичикова. Про Ноздрева и мертвые души и про Коробочку. Вдруг все, что ни есть, поднялось. Началась в головах кутерьма, сутолока.〈...〉 Как вихрь, взметнулся доселе, казалось, дремавший город. Показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда. На улицах показались крытые дрожки, неведомые линейки, дребезжалки, колесо-свистки...

Колокольчик.

Ну, заварилась каша.

(Скрывается.)».

И далее на эту тему шла сцена, в которой две дамы, потом Макдональд Карлович и Сысой Пафнутьевич, а потом и Прокурор раскручивали маховик чудовишной сплетни (насколько этот мотив был интимно усвоен Булгаковым у Гоголя, свидетельствует уже цитированное письмо о слухах, которые распространяли «жители города» в связи с возобновлением «Дней Турбиных»). Бытовой абсурд драматург доводил до гротескового всплеска: действие завершал попугай, перекочевавший в «Мертвые души» из «Багрового острова». Наглая птица проживала на квартире у Прокурора и в общей неразберихе и путанице вдруг оглушала собравшихся: «Ноздрев! Ноздрев!» *«Прокурор. И птица уже!.. Нечистая сила (крестится)».*

В десятой картине, так называемой камеральной, Булгаков оказывается наиболее далеким от текста Гоголя — и наиболее близким к духу первоисточника. Он сочиняет сцену допроса косноязычного Селифана и вдрызг упившегося Петрушки. Тут же все время появляется Коробочка с вопросом: «Почем ходят мертвые души?» Ноздрев, пьянея на глазах, напяливает на себя треуголку полицмейстера, чтобы доказать, что Чичиков похож на Наполеона. Потом, после небольшого рассказа полиц-

мейстера о капитане Копейкине, появляется и сам легендарный капитан; Прокурор со страху отдает богу душу. Сцена завершается репликой проснувшегося Ноздрева: «Я вам говорил!»

По ходу пьесы становилось все более ясным сложное и неоднозначное положение ее центрального героя, Чичикова. При всем том, что Павел Иванович — приобретатель и плут «и совершенно голый в смысле каких-либо принципов», он оказывается единственным, кроме Первого, героем если не пути, то какого-то движения, дороги. В мире губернаторов, вышивающих кошельки, дядей Митяев и дядей Миняев, Макдональд Карловичей и Сысой Пафнутьевичей, в мире косности и азиатского вечно-покая Чичиков поневоле становился ферментом-бродиллом, той самой провоцирующей «заразой», которая выявляет положение дел на Руси.

Все чаще и чаще по ходу пьесы Булгаков заставлял Первого вступать в диалог с Чичиковым, исполненный уже не только в иронических, но и в понимающе тоскливых тонах. После камеральной сцены Первый начинал следующий эпизод таким рассказом о переживаниях героя: «Как полусонный бродил он по городу, не будучи в состоянии решить, он ли сошел с ума, чиновники ли потеряли голову, во сне ли все это делается или наяву заварилась дурь почище сна». Все острее к финалу возникал мотив взыскующей и неотступной печали по родной земле, по этому могучему «беспорывному» пространству, где все тонет и глохнет без движения, без воздуха, в сонной или пьяной одуре маловерной и ленивой человеческой природы.

Булгаков завершал пьесу по «Мертвым душам» двоянным — гоголевским и, одновременно, глубоко личным — мотивом прощания с городом:

«Первый. (...) О жизнь!..

Сначала он не чувствовал ничего и поглядывал только назад, желая увериться, точно ли выехал из города. И увидел, что город уже давно скрылся. Ни кузниц, ни мельниц, и даже белые верхушки каменных церквей давно ушли в землю. И город как будто не бывал в памяти, как будто проезжал его давно, в детстве.

О дорога, дорога!»

Эти строки вызывают в памяти и другое прощание с городом — героев «романа о дьяволе» (впервые на эту параллель указала М. Чудакова): «Когда на мгновение черный покров отнесло в сторону, Маргарита на скаку

обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман».

Вот этот сценарий с еще не устоявшейся и не закреплённой центральной ролью, вот эту пьесу, в которой, еще неведомо для ее автора, были заложены семена его будущих высоких созданий, вот эту вынужденную работу, ставшую внутренне необходимой, Булгаков представил на утверждение руководителей театра. Несмотря на дипломатическую подготовку, которую провели Марков и Сахновский, несмотря на то, что Булгаков сопроводил пьесу осторожным и разъясняющим письмом, разразилась буря. Пьеса нарушала не только канон обычной переделки, но и допустимые тогда границы в толковании текста и понимания Гоголя. Обсуждалась сама возможность существования булгаковской пьесы на основе классической поэмы. В мае 1932 года, в упомянутом выше письме к Попову, Булгаков вспомнит перипетии осени 1930 года в очищенном, можно сказать, проблемном виде. Отвечая приятелю, литературоведу и философу, поразившемуся небывалой свободой в обращении с гоголевским текстом («Как вы это сделали, ведь резать вы не могли же?»), писатель твердо объяснял: «Именно, Павел Сергеевич, резать! И только резать! И я разнес всю поэму по камням. Буквально в ключья». Пересказав основные свои драматургические идеи, о которых выше шла речь, Булгаков подводил собственный творческий итог: «Как видите, это не 161 инсценировка и вообще не инсценировка, а совсем другое. (Всего, конечно, не опишешь в письме, — но, например, Ноздрев всюду появляется в сопровождении Мижужева, который ходит за ним как тень. Текст сплошь и рядом передан в другие уста, совсем не в те, что в поэме, и так далее.)

Влад. Иван. был в ужасе и ярости. Был великий бой, но все-таки пьеса в этом виде пошла в работу. И работа продолжается около 2-х лет!

...Ну и что же, этот план сумели выполнить? Не беспокойтесь, Павел Сергеевич, не сумели. Почему же? Потому что, к ужасу моему, Станиславский всю зиму прохворал, в Театре работать не мог. (Немирович же за границей.)

На сцене сейчас черт знает что. Одна надежда, что Ка-Эс поднимется в мае, глянет на сцену.

Когда выйдут «Мертвые души»? По-моему, никогда.

Если же они выйдут в том виде, в каком они сейчас, будет большой провал на Большой сцене.

В чем дело? Дело в том, что для того, чтобы гоголевские пленительные фантазмагии ставить, нужно режиссерские таланты в Театре иметь.

Вот-с как, Павел Сергеевич!

А впрочем, все равно. Все равно. И все равно».

Усталость и тяжкое равнодушие были следствием двухлетней работы, в которой Булгаков все меньше чувствовал себя драматургом и все больше становился режиссером-ассистентом Художественного театра.

«Кресты, вороны, поля.

Николаевская Русь»

Несмотря на то, что мхатовским «Мертвым душам» посвящены десятки работ, история крутых и неожиданных поворотов, сопровождавших рождение спектакля, до конца не выяснена, а в некоторых отношениях и запутана. Имея по возникновении почти сплошь отрицательную прессу, спектакль с течением времени и по мере укрепления нового статуса МХАТ приобретал особое значение: история создания сценического шедевра должна была полностью согласоваться с результатом. Исследователям новейшего времени приходится проводить осторожные реставрационные работы, чтобы понять реальное место спектакля в истории МХАТ, а также в судьбе писателя Булгакова, отдавшего этому спектаклю несколько лет жизни.

В мемуарной книге В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции», изданной в начале 50-х годов, впервые была намечена схема, по которой работа Сахновского и Булгакова практически сбрасывалась со счета, а вступление Станиславского в репетиции осмысливалось в легендарных тонах. Кроме того, в этих мемуарах, богатых фактическими наблюдениями, была выдвинута идея относительно времени создания спектакля «Мертвые души» как времени, «чреватого особыми обстоятельствами». Эти особые обстоятельства, вынуждавшие Станиславского «совершить некое чудо», заключались, как выясняется дальше, в засилье формалистических тенденций в мире, окружавшем мхатовскую сцену, а также в некоем «режиссерском дебоше», выражающем себя в «модном слове гротеск». Топорков не назвал тогда имен режиссеров-

оппонентов, хотя было, конечно, ясно, что речь идет о Мейерхольде, и прежде всего о гоголевском его спектакле. Ничего более серьезного и достойного полемики в искусстве тех лет не было.

Станиславский мейерхольдовского «Ревизора» не видел. Сахновский же, надо сказать, не только видел эту работу, но и оставил довольно интересные записи, показывающие, в частности, источник некоторых его идей в мхатовском спектакле. Тема Пиранези, вообще тема Рима в ее театральном переложении была воспринята им во многом от мейерхольдовской постановки. В архиве сохранилось интересное описание структуры спектакля, сделанное непосредственно после премьеры «Ревизора»:

«Каждый эпизод строился таким образом, — фиксирует Сахновский, — что на зрителя из темноты надвигался некий катафалк, только без балдахина. Это медленное выползание катафалка, с группой замерших актеров, выползание из медленно расходящихся створов, в одном темпо-звуче с зловецом тоскующей трубой, в одном цвето-темпе с цветом вливавших лучи прожекторов, как отблеск угасающих светил, — это медленное выползание катафалка бессознательно заставляло пробудиться ассоциацию чьего-то погребения.

Пробуждалось чувство, подобное тому, какое испытываешь от гравюры Пиранези — разрушенный Колизей, или Арка Константина, или амфитеатр Флавия, где погребенный роскошный Рим и на его фоне театральные костюмы Возрождения и пышная золотая карета, проезжающая мимо руин у засохших деревьев и кипарисов».

Сахновского поражало в мейерхольдовской работе «чувство бреда, анархии жизни, безумной тоски от того, что такова действительность»¹⁵.

Булгаков римскую тему ощущал иначе. «Гитары. Солнце. Макароны», город, где на целую версту ближе к божеству, наконец, весь план монолога Первого в Риме был пронизан особым светом, который противостоял и спорил с колоритом российских сцен. («Раз он видит ее из «прекрасного далека», и мы так увидим!»). Но восприятие отечества гоголевской эпохи в чем-то было близко тому впечатлению, которое вынес Сахновский из мейерхольдовского зрелища. «Николаевская Русь. «Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки неприметно торчат среди равнин невысокие твои го-

рода... Тоскливая песня от моря до моря...». Кресты, вороны, поля. Николаевская Русь»¹⁶ — в этой сжатой до предела формуле, завершающей булгаковскую заявку на киносценарий по «Мертвым душам», вполне выразилось его понимание поэмы, спрессованное годами «внимательного и тончайшего» изучения.

Булгаков, судя по некоторым свидетельствам, мейерхольдовской постановки не принимал. Тем не менее замысел мхатовского спектакля исходил из общего желания передать всего Гоголя, но в ином, чем у Мейерхольда, ракурсе. Это должен был быть мхатовский спектакль, без «загиба в левизну», мхатовский способ воплощения двойственного, фантастически-призрачного и одновременно бесконечно-реального мира. Гоголевская оптика восприятия жизни, о которой прекрасно писал Сахновский (вероятно, вслед за В. Розановым), только усилила у Булгакова стремление передать не «пляску мертвецов», но дыхание реальных живых людей, дыхание бесконечно живой и бесконечно грустной материи русской жизни. По сути дела, драматург развил на классическом материале те идеи, которые были не восприняты МХАТ в пьесе «Бег». Поэтика «пленительной фантазмагии» вводила первый вариант гоголевской инсценировки в общий контекст булгаковского искусства.

Осенью 1930 года в работу включился В. Дмитриев. В свое время художник начинал работать с Мейерхольдом над «Ревизором», переписывался с ним и был начинен его идеями относительно характера гоголевского спектакля. Начав сотрудничество с МХАТ, В. Дмитриев, однако, от некоторых прежних своих идей не освободился. В первоначальном замысле упор делался на гротесковое воспроизведение вещественной среды эпохи. «Из всего этого материала у Дмитриева выросли какие-то чудовищные, по-своему сделанные экземпляры мебели. <...> У каждой вещи была как бы своя уродливая рожа. Когда их разместили на сцене, то в них не чувствовалось ни уездности, ни затхлости, ни глухой провинции. Они делали всю Россию парадной, эстетной, уходили от кислот, промозглой дыры и трущобы русских господских усадеб и провинциальных городов». Передав это впечатление, Сахновский делает вывод, который ясно показывает, в какую сторону направлялась фантазия художника, близкого к Мейерхольду: «Тем не менее художник по-своему (как то всегда бывает у Дмитриева, в любой его работе) с некоторой петербургской лакированностью

и декорационной абстрактностью дал тот образ спектакля, в котором жила определенная точка зрения на гоголевскую Россию. Преувеличение, стилизация, привнесение некоторой страшноватости и ощущение тоскливого однообразия и штампа николаевской России — вот это было в оформлении Дмитриева».

В планировке пространства художник также стремился передать фантазмагорическое начало Гоголя. «Грязная, с обвисшими обоями комната (Чичикова. — А. С.) и комната камерального заседания были сделаны по цвету и по характеру мебели в мутных, грязноватых тонах. Эти две комнаты были неправильные по форме, скошенные, с неясными краями. В них было что-то гофмановское».

Последняя фраза режиссера крайне существенна. Именно против такого понимания Гоголя восстанет Станиславский. В ноябре 1932 года, незадолго перед премьерой, в беседе с исполнителями он выскажется на этот счет с полной откровенностью: «Гоголь — прежде всего русский писатель. Островский из Гоголя вылился. Иные сейчас понимают Гоголя, как Гофмана; получается немецкий Гоголь. Зло у Гоголя приобретает особый, гоголевский характер. (...) Мы подойдем к Гоголю по-своему. Мейерхольд идет к этому бутафорским способом, мы же идем через актера».

В стенограмме обсуждения генеральной репетиции это принципиальное положение разъясняется более подробно: «Есть зло русское, хамское, хитрое, талантливое, мерзкое — существует ли оно в Вас? — интересное, обаятельное, отвратительное, непобедимое». Именно в этом плане трактовалось сквозное действие той новой инсценировки, которая приходила на место разрушенной булгаковской пьесы. Сквозное действие заключалось в том, как чичиковская идея, «идея-зараза», прокатилась по Руси, вызывая в каждом соответствующую реакцию, отравляя ядом своим тех, кто попал под колесо чичиковской тройки.

Эта серьезная и глубокая идея пришла не сразу. Вступив в работу, Станиславский попытался как-то соединиться с тем, что было уже придумано Сахновским, Булгаковым и Дмитриевым. Он пытался репетировать с Качаловым, нафантазировал вместе с Дмитриевым новое пространственное решение поэмы. Была выполнена не только в эскизах, но и в мастерских новая декорация спектакля по принципу «недорисованной картины». Эта декорация, изумительная по колориту и чувству гоголевской России,

ее могучего пространства и ее печали, с нескрываемой тоской увековеченная в записках Сахновского, осенью 1931 года была отброшена. Вскоре в спектакль был приглашен В. Симов, который выполнил новую постановочную идею Станиславского: игровые точки были высветлены, ограничены шторками — воланами, однако никакого образа России или гоголевского пространства тут было не сыскать.

«Мертвые души» в Художественном театре начались с мечты о каком-то совершенно особом спектакле, который передал бы масштаб и дух Гоголя в формах новой пьесы и нового принципа решения пространства. Приглашение Симова, которого Сахновский в своих записках даже забыл упомянуть, было необходимо в той степени, в какой Станиславский повернул работу в не предвиденном никем направлении. Суть поворота состояла в том, что режиссер, по-своему чувствуя Гоголя и замышляя итоговые работы по постройке своей «системы», решил возвести новый спектакль исключительно на искусстве актера. «Мой идеал — два стула и стол», — формулирует Станиславский. А затем еще более остро по отношению к тому, что сделал Дмитриев на первом этапе и с чем были согласны Сахновский и Булгаков: «Мертвые души» — это «разворачивание русской души, а это не передать мебелью. (...) Дайте краски, дайте живопись. Все конструкции стали жалки и ничтожны, ушли от времени, от требований публики. Конструкцию больше нет сил терпеть».

На следующем этапе работы режиссер откажется и от живописных декораций Дмитриева, повернув решение к безусловному и тотальному изобразительному аскетизму. «Разворачивание русской души» должны были передать актеры в дуэтных портретных сценах, к которым в конце концов была сведена пьеса. Все элементы прежнего замысла, всей этой «пленительной фантазмагории» и гротеска, Станиславский решительно из спектакля изъяс.

Такой поворот надо понять не как причуду, но как закономерное своеволие гения, который своей художественной интуиции доверял бесконечно, как доверял Мейерхольд своему чутью к изменившимся вкусам времени, задумав в начале 30-х годов «Даму с камелиями». Поэтому в МХАТ понадобились «репинские краски», поэтому В. Симов заместил В. Дмитриева, поэтому не стало нужды ни в пьесе Булгакова, ни в той работе, которую успел проделать Сахновский.

Конечно, резкий поворот может быть объяснен и тем,

что Сахновский в чисто режиссерском плане оказался несостоятельным. Образ спектакля, задуманного и описанного им в книге «Работа режиссера», остался замечательным литературным документом, блистательной режиссерской экспликацией, которая, быть может, вдохновит еще будущих постановщиков Гоголя. Но осуществить свой замысел на актерском уровне Василий Григорьевич Сахновский не смог. «В чем дело? Дело в том, что для того, чтобы гоголевские пленительные фантазмагии ставить, нужно режиссерские таланты в Театре иметь», — язвительная фраза Булгакова целиком адресована его умнейшему соавтору.

Сахновский был неопитом мхатовской школы. Он с удручающим актером энтузиазмом работал по «системе», когда ее создатель уже обдумывал совсем иные ходы к творческой природе актера. Топорков в своей книге вспомнит о том, как Сахновский пытался вовлечь актеров в мир Гоголя: «Мы ходили в музей смотреть различные портреты Гоголя, изучали его произведения, письма, биографию. Для того, чтобы хорошенько проникнуться сознанием того, что мы торгуем мертвыми, Сахновский как-то предложил мне пройтись на кладбище».

С чувством специфического актерского презрения к головному литературному «разговору» Топорков подводил итог работы с Сахновским: «Сколько бы мы ни ходили по кладбищам, музеям, картинным галереям, сколько бы ни вели увлекательных бесед, все это было слишком абстрактно, забивало голову и являлось только излишним грузом в практической работе».

Книга Топоркова исходила во многом из реальности, какая сложилась в Художественном театре к концу 40-х годов. Сахновский тогда, подобно Судакову, оказался на периферии мхатовской истории. Восстанавливая справедливость по отношению к Судакову, одному из главных персонажей советской истории МХАТ 20-х годов, мы должны в той же мере отдать должное личности Сахновского, значение которого в мхатовской жизни 30-х годов трудно переоценить. Его роль на первом этапе создания гоголевского спектакля была также исключительно велика, хотя приходится согласиться с тем, что осуществить спектакль на уровне задуманных им вместе с Булгаковым идей Сахновский, вероятно, не мог. Предотвращая «большой провал на Большой сцене», Станиславский стал строить совершенно иной спектакль, имевший собственные цели, ничуть не менее определенные, чем у его предшественников.

Эти цели проявились не сразу. В апреле 1932 года Станиславский скажет актерам о том, что он слабо представлял себе трудности, которые ждали его в гоголевском спектакле: «Я не знал, что эта постановка является учебным классом даже для таких стариков, как я». Необходимость крутого поворота в замысле и плане, кроме того, диктовалась особыми ожиданиями от Художественного театра, который должен был оправдать новое свое положение. Отвечая на резолюцию производственного совещания в театре, обвинявшего создателей спектакля в неслыханной задержке выпуска и в уничтожении двух вариантов готовых декораций Дмитриева, Станиславский недаром напишет: «Пьеса начата по плану и с оформлением модным тогда, но теперь неприемлемыми».

«Тогда» и «теперь» отделяли всего полтора года. Режиссер этот промежуток ощущал как исторический разрыв. Перемены времени виделись в переменах вкуса. В том же документе Станиславский скажет об «эволюции» в искусстве: «...то, что было модно год назад, теперь ценится не больше, чем изношенные туфли. В нашем подлинном искусстве, по-видимому, начинается период Ренессанса, который мы должны всячески поддерживать, которому мы должны радоваться».

Заключительный этап работы над «Мертвыми душами» пришелся на те дни, когда была ликвидирована РАПП. Театр входил в период своего рода Ренессанса, поддержанного государственной акцией. Новая эпоха открывалась как новая пьеса, с иной сверхзадачей и с иными предлагаемыми обстоятельствами. Мейерхольд ответил на эти обстоятельства постановкой «Дамы с камелиями» («любопытно, что «Дама с камелиями», — сообщает Бокшанская Немировичу-Данченко, — поставлена Мейерхольдом ультрареалистически, переходя даже в натурализм»). Вахтанговцы, спутав «тогда» и «теперь», вышли с гротесковым «Гамлетом», который вызвал скандал. Таиров ответил «Оптимистической трагедией». Станиславский — «Мертвыми душами». В перемене декораций театральных явно просматривалась «перемена декораций» исторических.

Надо сказать, что Станиславский, приступая к активной работе над спектаклем по Гоголю, к многотрудным даже по физической затрате сил репетициям был не совсем готов. Репортер «Советского искусства» сообщает о начале сезона 1931 года в таких красках: «Станиславский ответного слова не сказал, так как врачи все еще запрещают ему волноваться». По подсчетам К. Рудницкого,

из общего репетиционного времени примерно год ушел на репетиции в Леонтьевском переулке и меньше месяца — на сценические репетиции в театре¹⁷. Это не могло не сказаться на общем режиссерском решении спектакля, все более тяготевшем к виртуозно разработанным дуэтным сценам Чичикова и помещиков и все менее опиравшемся на чисто режиссерскую разработку пространства или сложную мизансценировку.

Дом в Леонтьевском становился учебным классом, домашним театром. Здесь Станиславский безудержно экспериментировал, доводя до иступления актеров, которые, как им казалось, уже все умеют. Он начинал «лечить» вывихнутые актерские суставы. Добиваясь правды актерского существования в образе, Станиславский в течение двух-трех часов мог возиться с одной фразой, которая исполнителю казалась проходной. Он начинал с «маленькой правды», с грунта, с основы, не считаясь ни со сроками, ни с необходимостью выпускать спектакль. Он добивался чистоты звучания с фанатическим упорством музыканта, обладающего абсолютным слухом. Репетиции в Леонтьевском становились труднейшей школой для актеров, занятых в спектакле. В какие-то моменты репетиций и Булгаков становился восхищенным учеником Станиславского: он изумлялся до такой степени, что начинал верить в «театральное волшебство» (свидетельством такого изумления осталось новогоднее послание Станиславскому, которое я уже приводил). Однако именно на этих репетициях были уже посеяны зерна той трагедии, что разразится через несколько лет, когда «учебный класс» отодвинет на дальний план практический результат, то есть сам спектакль, который перестанет для режиссера быть тем верховным понятием, ради которого существует театр. Процесс становился для него в это время важнее результата.

Станиславский завершал построение своей «системы», которая начиналась и заканчивалась Актером. Он жил ощущением своего долга перед будущим. Актеры жили, как и всегда, ощущением сегодняшнего дня, торопились к премьере, хотели играть, слышать аплодисменты. «Учебный класс» мало кого интересовал.

М. Яншин, репетировавший и в «Мертвых душах» и в «Мольере», через много лет вспомнит, что художественный максимализм Станиславского многими актерами не принимался. «Репетиции К. С. были трудные, утомительные, иногда мучительные для актера... Мы старались избегать репетиций со Станиславским, уклоняться от работы

с ним. Сейчас об этом не принято вспоминать, но так бывало». Топорков приводит поразительный в этом плане эпизод студийной работы над «Тартюфом», которую Станиславский вел в последний год своей жизни. Актеры неплохо сыграли мольеровскую сцену, но сыграли ее не по «методу физических действий», который исповедовал тогда Станиславский. Заканчивая репетицию, «Станиславский грустно сказал: «Ну что ж, сцена готова, ее можно играть в МХАТ. Но так вы могли бы сыграть ее и без меня. Я не для этого собрал вас. Вы повторяете то, что давно умеете, а нужно двигаться вперед, и я вам предлагаю для этого метод. Я думал, что облегчу вашу задачу, а вы упираетесь и хотите свернуть на старое. Ну что ж, тогда идите в МХАТ, там вам быстро поставят пьесу»¹⁸.

Зародыши этого противопоставления были видны уже в репетиционной работе над «Мертвыми душами». Поставив целью создание чисто актерского спектакля, минуя всякие «режиссерские арабески», заставляя актеров отказаться даже от жестов, которые, как ему казалось, будут мешать поискам внутренних приспособлений, Станиславский стал добиваться того, чтобы артисты своими «словесными видениями» (одними словесными видениями) передавали Гоголя. «Не нужно никаких мизансцен. Сидят Плюшкин и Чичиков и разговаривают, а мне интересны только их живые глаза». В полной неподвижности, вне режиссерских подпорок, могущих «закрыть» актера, они должны были воплотить дух Гоголя. Иначе говоря, Станиславский требовал от своих артистов гениальности.

Тот же Топорков в своей книге вспоминает эпизод репетиции «Мертвых душ», в котором остро проглядывает несовпадение обычных и вполне достаточных в другом случае актерских навыков с теми требованиями, которые предъявлял Станиславский в гоголевской работе. Топорков репетировал монолог Чичикова, который начинается фразой «Ах, я Аким-простота». Прочитав монолог, опытный артист «победоносно взглянул на Константина Сергеевича.

— Гм!.. Гм!.. Ничего, голубчик, не видите...

— ???

— Вы говорите слова... видите в них буквы, как они написаны в тетрадке, а не то, что видел за ними...

Он хотел сказать Чичиков, но ошибся по своей рассеянности и сказал Чацкий, чем уже совершенно сбил меня с толку.

— Я не понимаю.

— Вот вы, например, говорите: «А ну, как схватят, да

публично плетьюми, да в Сибирь...» Вы чувствуете, что для... (тут он назвал Чичикова Хлестаковым)... вы видите за этими словами картину экзекуции, кандалы, этап, суровую Сибирь... А это самое важное. Ну-с, начните еще раз.

— Ах, я Аким-простота...

— Не видите... а говорите слова. Сначала накопите видения, увидите себя Акимом-простотой, а потом выругайте себя за то, что вы такой простак. Ну, что такое Аким-простота, каким вы его видите? Ну-с, пожалуйте!

— Ах, я...

— Ужасно!.. Гм! Сразу вольтаж. Вы стараетесь себя внешне взбудоражить, вызвать нервное напряжение и погрузить все в туман, а вы должны просто сосредоточиться, ясно увидеть, в чем заключается ваш промах, и хорошенько выругать себя. Вот только и всего. Ну-с!

— Ах!...

— Почему «ах»? Не «ах», а «ах, я Аким-простота». Где здесь ударное слово? Раз неверное ударение, значит, не видите того, о чем говорите.

И опять создался всем известный репетиционный кризис»¹⁹.

Топорков вспоминал с протокольной точностью, но без всякого ощущения драматизма происходящего. Для Булгакова, свидетеля «репетиционных кризисов», в них открывалась, конечно и другая сторона. Насмешливый и острый, как бритва, глаз будущего автора «Театрального романа» видел в лабораторных упражнениях «непонятную и неприятную ему обрядность, игру почтенных людей в шарады, какое-то чудачество, какое-то волхвование». А. Мацкин, которому принадлежит это наблюдение, задается важным вопросом о том, понимал ли Булгаков Станиславского «до конца, до самых глубин?»²⁰. Этот содержательный вопрос стал бы, вероятно, еще более содержательным, если бы был обращен и в противоположную сторону, то есть в сторону писателя, отдавшего работе над пьесой по Гоголю почти три года и столько же времени дожидавшегося работы над собственной пьесой о Мольере. Впрочем, в период работы над «Мертвыми душами» эти вопросы не поднимались, а отношения Булгакова и Станиславского были безоблачными. Долгая болезнь режиссера зимой 1931/32 года воспринималась писателем как катастрофа.

Станиславский из-за болезни гоголевский спектакль надолго оставлял. Сахновский, Телешева и Булгаков продолжали репетировать по плану, сочиненному Станислав-

ским, но выполнить его не могли. Работа всех измотала и к весне 1932 года зашла в тупик. Спектакль, в котором выбор между «чисто актерской» и «режиссерской» основой был сделан в пользу актера, в конечном итоге потребовал на выпуске активной и волевой режиссерской руки. Потребность в этом стала кричащей на генеральной репетиции, итоги которой описаны в письме Булгакова к Попову.

Прогон произвел удручающее впечатление. В машинописном экземпляре книги Сахновского приведены высказывания участников обсуждения. Приведем их с добавлениями, которые взяты из стенограммы обсуждения, хранящейся в музее МХАТ:

«Говорит П. А. Марков: «Спектакль перегружен бытовыми подробностями. Нужна смелость, нужны темпы невероятного происшествия; стремительность спектакля нарушается долгим разыгрыванием отдельных сцен. (...) От спектакля, изображающего гоголевскую Россию, должно исходить ощущение: как страшна и печальна наша жизнь. Должна быть планировка в спектакле».

Говорит О. Л. Книппер: «Гоголь — это страстность, пафос, темперамент, издевка. В отдельных сценах быт задавил ненужными деталями. Нет хлесткости...»

Говорит Б. Мордвинов: «В спектакле нет основной идеи, есть замечательные камни мозаики, а общей картины нет...»

Говорит Н. Н. Литовцева: «Не принимаю спектакля без чтеца. Фигуры поэмы должны скупомелькать. Главное — сам Гоголь, его заменяющий чтец. Должен быть сумасшедший ритм, так, чтобы у зрителя замелькало перед глазами...»

Если добавить к этому впечатление Б. Ливанова о том, что «Рассказ капитана Копейкина скучен», и замечание Л. Леонидова: «Жуткий ритм. У нас не пауза, а дыра», и «поправку» Н. Горчакова: «Нужен совершенно иной план спектакля. Гофманиана и чтец нужны», — ситуация прояснится с полной определенностью.

Булгаков в этих обсуждениях активного участия не принимал, однако нет сомнения в том, что писатель очень остро переживал итог своего многолетнего труда.

Труппа работу, по существу, не поняла и не приняла. Наиболее вдумчивые и серьезные актеры попытались даже осмыслить генеральную «Мертвых душ» с более общих принципиальных позиций взаимоотношений театра с Гоголем. В дневнике И. Кудрявцева читаем о том, что нельзя было ограничиться первым томом поэмы, в котором только

«отрицание-сатира, осмеяние». «Ну, как же прикажете играть? Куда будут стремиться действующие лица? Не театральные люди скажут — Плюшкин будет стремиться сберечь свое добро и т. д. Так ведь этого нет в пьесе — это остается за кулисами, а на сцене Чичиков будет приезжать к бесконечному количеству действующих лиц (в большинстве — скупых) и надоедать публике одним и тем же — «продайте мертвые души» — по существу своему — не Театр. — МХАТу постановку выпускать не следует».

Так часто бывает в театре. Внутритеатральный глаз, даже самый зоркий, не видит, как из зерна вырастает колос.

Станиславский в посеянное им зерно верил.

Осенью, перед просмотром с публикой, он проведет с исполнителями последнюю беседу, еще и еще раз напомнит сверхзадачу спектакля. На просмотре, почувствовав большое волнение, не дожидаясь финала и уедет домой. «Мертвые души» выйдут к зрителю в том виде, в каком они оказались к декабрю 1932 года. Более чем кто-либо понимая несовершенство спектакля, Станиславский был уверен только в одном: заложенная им правда со временем взойдет в актерах. Он даже называл время — через десять-двадцать лет придет понимание Гоголя. Отмеренность сроков человеческой жизни его ничуть не смущала.

Предсказание подтвердилось. Спектакль проживет несколько десятилетий. Актерские дуэты В. Топоркова с Л. Леонидовым, И. Москвиным, М. Кедровым, А. Зуевой, М. Тархановым войдут в хрестоматию, станут легендой. Нет никакого резона эту легенду пересматривать.

Но Гоголь, которого ожидал драматург, посылая Станиславскому восхищенное письмо под новый, 1932 год, Гоголь, который должен был прийти в первых картинах представления в смехе, а в последней уйти подернутый пеплом больших раздумий — этот Гоголь на мхатовскую сцену не пришел. Трагическая лирика поэмы, «кресты, вороны, поля», могучее пространство Руси, обратившее к художнику полные ожидания очи, остались за пределами спектакля, в декорациях Дмитриева, в черновиках булгаковской пьесы, в фантастически-прекрасных репетициях в Леонтьевском, — одним словом, в другой театральной эпохе.

Память культуры, как известно, сохраняет невоплощенное и несбывшееся с не меньшей остротой, чем воплотившееся и свершенное. Булгаковское «зерно», брошенное в мхатовскую почву, не пропадет. Пройдет несколько десятилетий, идея нового бытия прозы на сцене реализуется в разных формах, в том числе и тех,

которые были предугаданы Булгаковым. Дерзкий метод «Резать! И только резать!» будет осмыслен в приемах ассоциативного монтажа и прямого переноса прозы на сцену, минуя этап сочинения инсценировки, чаще всего убивающей душу литературы. Напряженно-конфликтные отношения литературы и театра перестанут стыдливо скрывать в формах «нормальной» пьесы. Наличие великого текста, давшего жизнь спектаклю, режиссеры станут подчеркивать: трансплантация прозы часто будет осуществляться вместе с авторским словом, кусочками родной прозаической почвы. Режиссеры активизируют прежние и создадут новые средства выразительности, освоят особый сценический язык, который позволит отказаться от ведущих, чтецов, «Первых в пьесе», так или иначе идей компромиссных и скомпрометированных. Авторству прозаика над своим материалом, его голосу театр ответит авторством первородного театрального зрелища. «Первым» в таких случаях окажется режиссер спектакля, создатель целостного сценического мира, на своем языке ведущий диалог с писателем. Рядом с «театром драмы» возникнет «театр прозы», который продолжит «бескровную революцию», начатую Художественным театром. Булгаковские идеи, оказавшиеся преждевременными, актуализируются в новых формах сценического бытия прозы Л. Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, лучших современных писателей, в том числе и прозы самого Булгакова.

Но все это случится гораздо позднее и потеряет видимую связь с тем сюжетом, который развернулся в 1930—1932 годах в стенах Художественного театра.

Возвращаясь к дням премьеры гоголевского спектакля в МХАТ, следует сказать, что критика внесла в сложное самочувствие «переводчика Гоголя» добавочные и глубоко оскорбительные ноты. В. Ермилов попытался тогда связать Гоголя с борьбой против кулачества и необходимостью срывать маски с врага. Он упрекнул театр в неумении проводить такую важную социальную операцию. Никакой идеи он в спектакле не усмотрел — «ибо нельзя же считать идеей мыслишку о том, что и «Чичиков — человек»! (а именно в этом «идея» пьесы Булгакова)²¹. А. Орлинский вопрошал о том, куда делся капитан Копейкин, «из-за которого Гоголя мучила царская цензура». Неутомимый противник Булгакова и в «Мертвых душах» сумел усмотреть отсутствие классового фона в том же плане, в каком он упрекал создателя «Турбиных» в отсутствии прислуги и денщиков: «Два-три молниеносных

мелькания дворовых людей — вот и все, что осталось от этой «Руси»²².

Наиболее принципиальную позицию неприятия мхатовской работы занял, как известно, Андрей Белый. Его статья «Непонятый Гоголь» содержала резкие выпады и против режиссуры и против автора пьесы, которым отказано было в элементарном понимании поэмы. «Театр прилепился к анекдотической фабуле сюжета, соблюдая в ней всю временную последовательность, но не заметил в ней самого главного — живой идеи произведения»; «мыслима ли, может ли быть постановка гоголевских «Мертвых душ» без чичиковской дорожной тройки, без ее жути, без чувства безысходной тоски, с которым Гоголь смотрел на бескрайние просторы современной ему России. Куда вообще девались все лирические отступления Гоголя». А. Белый обвинял творцов спектакля «в убожестве в понимании главного героя», жертвой которого стал повинный актер. С тем же филологическим темпераментом знатока поэмы он допрашивал «автора текста»: «Почему нет капитана Копейкина — этой потрясающей по своей насыщенности социальной фигуры?» Оскорбленный поэт полагал, будто вся беда приключилась из-за того, что мхатовцы не провели «семинара по внимательному, скрупулезному изучению гоголевского текста!»²³

Так отозвался спектакль в критике.

Так отозвался он и внутри театра. Бокшанская, своеобразный рупор определенной части труппы, 28 ноября 1932 года сообщит Немировичу: «Пьеса, именно пьеса Булгакова, как она была написана, у нас не играется, а показывается ряд великолепнейших портретов». А через месяц после премьеры, когда отстоится критическое мнение, секретарь посетует патрону: «И в общем все-таки скучновато. (...) Бедный Сахновский! От души ему соболезную».

В начале марта 1933 года Немирович-Данченко в одном из своих интервью по приезде из Италии скажет о новом спектакле театра так: «Мертвые души» мыслились на сцене как поэма Гоголя, а не как комедия. И для этого нужно было, чтобы у Качалова были большие патетические куски. К сожалению, это не вышло — оттого ли, что это было невозможно или не привилась эта идея, не знаю».

«Бедный Сахновский» объяснялся и гневался, начал писать в оправдание своего рода «белую книгу» — «Записки режиссера». Вступали в спор с критиками актеры, вспоминали историю постановки, рассказывали, что были Чтец, и лирические отступления, и капитан Копейкин.

Станиславский молчал, считая ниже своего достоинства отвечать тем, кто «разучился смотреть актеров и умеет видеть только режиссерские трюки». Молчал и Булгаков, хотя, надо полагать, и тому и другому художнику было что сказать.

Станиславский летом 1933 года уедет надолго за границу лечиться. Он встретится с Булгаковым почти через полтора года, которые окажутся для «автора театра» достаточно насыщенными. Тут и возобновившиеся репетиции «Бега», и начавшиеся репетиции «Мольера», и работа над «Пиквикским клубом». В это же время создается биографическая повесть о Мольере, задумывается пьеса о Пушкине, завершается работа над «Адамом и Евой». И все срочно, одновременно, обнадеживающе.

И Гоголь не оставляет писателя: по заказу кинорежиссера И. Пырьева Булгаков сочиняет сценарий поэмы, и начинается «кинороман», вполне в духе театрального. Вновь идея Рима, капитана Копейкина, России. И вновь — бесконечные переделки и замечания. «Все, что мне больше всего нравилось, то есть сцена суворовских солдат посреди Ноздревской сцены, отдельная большая баллада о капитане Копейкине, панихида в имени Собакевича и, самое главное, Рим с силуэтом на балконе — все это подверглось полному разгрому! Удастся сохранить только Копейкина, и то сузив его. Но боже! — до чего мне жаль Рима!» (из письма П. С. Попову).

Сценарий в производство не пошел. Пырьев стал снимать фильм «Партийный билет», а Булгаков сам себя начинает ощущать капитаном Копейкиным. Это становится домашним прозвищем, исполненным горького смысла («Люся прозвала меня Капитаном Копейкиным, — пишет «переводчик Гоголя» своему другу Попову. — Оцени остроу, полагаю, что она первоклассна»).

Булгакову предлагают включиться в работу по экранизации «Ревизора». И он включается. И после того как выясняется бесперспективность работы, дарит режиссеру М. Каростину «в память наших мучений» над «Ревизором» комплект журнала «Искра» за 1861 год с такой надписью: «Сохраните себя таким, каким вы есть, и, если Вам будут показывать свиные рыла вместо лиц, твердо повторяйте — «вижу свиные рыла!»²⁴

В домашних играх, в новогодних розыгрышах — отголоски гоголевских сюжетов, витающих как будто в самом воздухе булгаковского дома. Вот как описывает Е. С. Булгакова в дневнике ночь под новый, 1934 год:

«Елка была. ...Миша заиграл марш, и ребята влетели в комнату. (...) Потом по программе спектакль. Миша написал текст по «Мертвым душам» — две сцены — одна у Собакевича, другая — у Сергея Шиловского (сына Е. С. Булгаковой. — А. С.). Я — Чичиков, Миша — Собакевич. Потом я — Женька (второй сын Елены Сергеевны. — А. С.), а Миша — Сергей».

В течение нескольких лет работа над Гоголем и собственные замыслы развивались параллельно: «Я пишу «Мертвые души» для экрана и привезу с собой готовую вещь. Потом начнется возня с «Блаженством». Ох, много у меня работы! Но в голове бродит моя Маргарита и кот и полеты...» В том же 1934 году, когда написано это письмо, в булгаковский роман, как установлено исследователем, входит новый персонаж. «В тетради дополнений романа, начатой 30 октября 1934 года, появился странно знакомый герой: в комнату Иванушки в психиатрической лечебнице с балкона, «ступая на цыпочках, вошел человек лет 35-ти примерно, худой и бритый, блондин с *висящим клоком волос и с острым <птичьим> носом*»²⁵.

В насыщенном растворе выпадают кристаллы. Пропитанность Гоголем, несколько лет, проведенных Булгаковым в его мире, дали этот неожиданный и крупнейший «кристалл» булгаковской фантазии. Его Мастер возник на скрещении личной судьбы с судьбой человека «с острым птичьим носом». Римская тема, которая никак не вмещалась в вынужденную литературную работу, пробилась в работе собственной. Одна писательская жизнь отозвалась в другой. «Чугунная шинель» автора поэмы укрыла дальнего гоголевского потомка.

Собираясь летом 1934 года в заграничное путешествие, Булгаков проигрывал в воображении самые сладостные его моменты. Он представил беседу с тенями двух великих писателей, которые занимали столько лет его воображение: «Париж! Памятник Мольеру... здравствуйте, господин Мольер, я о Вас и книгу, и пьесу сочинил; Рим! — здравствуйте, Николай Васильевич, не сердитесь, я Ваши «Мертвые души» в пьесу превратил. Правда, она мало похожа на ту, которая идет в театре, и даже совсем не похожа, но все-таки я постарался...»

Булгаков «отчитывался» в письме Вересаеву о событиях уже случившихся и переводил все в прошедшее время. Он поторопился. «Гоголевский период» его жизни действительно был завершен, «мольеровский» — вступил в решающую фазу.

Глава 6

„Сказка театрального быта“

«Комедианты господина...»

Леонтьевский переулоч

Високосный год

«Комедианты господина...»

«Мольеровский период» булгаковской жизни растянулся на семь лет. С пьесой «Кабала святош» Булгаков поступил на службу в Художественный театр; после неудачи, постигшей пьесу, Художественный театр покинул. Между двумя этими точками пролегли многие и многие события, которые затянули отношения Булгакова и МХАТ в тугой узел. Перед премьерой, в феврале 1936 года, Немирович-Данченко скажет о спектакле: «Его подготовка длилась так долго, что стала притчей во языцех: сказкой театрального быта». В той же мхатовской многотиражке «Горьковец» Владимир Иванович истолкует «сказку театрального быта» как порождение «огромной неорганизованности» в работе, «причины которой чрезвычайно глубоки и недрятся во множестве противоречий, живущих, можно сказать, даже в истории нашего театра».

С течением времени эти противоречия не только не прояснились, но и во многих отношениях были еще больше запутаны. Вокруг спектакля полтора десятилетия хранилось молчание, которое было нарушено только в начале 50-х годов. Именно тогда Н. М. Горчаков выпустил книгу «Режиссерские уроки Станиславского», в которой целая глава была посвящена работе над «Мольером». Глава эта называлась «Пьеса о гении» и предлагала документальную версию того, что случилось в 30-е годы с драмой о французском комедианте. Режиссер доказывал, что

вина в провале спектакля лежала на авторе пьесы, который не захотел прислушаться к замечаниям театра. Он каялся в собственном малодушии, которое заключалось в том, что режиссер доверился автору, не сразу распознал опасность пьесы и выпустил несовершенный спектакль, который пришлось снять после седьмого представления.

Горчаков цитировал документы, стенограммы репетиций, письма Станиславского к нему и собственные письма к Станиславскому. Рассказ дышал документальной правдой и много лет оставался, по сути, единственным источником и единственной версией печального эпизода (в том, что перед ним был незначительный эпизод мхатовского прошлого, режиссер не сомневался).

Но пришли новые времена, и постепенно выяснились довольно неожиданные вещи. Оказалось, что Горчаков иногда описывал репетиции, на которых не бывал, события, которых не существовало, письма, которых не было в природе. Началось все, естественно, не с Булгакова, а со Станиславского. Комиссия по изучению наследия великого режиссера обратилась к автору книги «Режиссерские уроки Станиславского» с просьбой предоставить для публикации подлинник того важного письма, которое было приведено как ответ Станиславского на покаяние Горчакова в связи с «Мольером». В том письме, проникнутом почти что завещательным пафосом, Константин Сергеевич отпускал грехи молодому режиссеру, отечески журил его, чтобы затем «просто и тепло» встретить вновь в Леонтьевском переулке. Теперь доказано (см. книгу В. Прокофьева «В спорах о Станиславском») ¹, что письмо было сочинено Горчаковым, грехи не отпущены, а вся постройка, искусно возведенная талантливым импровизатором, не выдерживает критики.

На развалинах горчаковской легенды воздвигались потом новые строения, выдвигались разные интерпретации запутанного сюжета, оживали давние споры. Одни считали своим долгом полностью «оправдать» Станиславского в истории с «Мольером», другие не менее активно «реабилитировали» Булгакова. В результате проблема не только не прояснялась, но как бы загонялась в угол, потому что «сказка театрального быта», которую имел в виду Немирович-Данченко, совсем не сводилась к вопросу, кто виноват. Тут соткалось столько причин и следствий, замешано столько интересов и самолюбий, проявлено столько готовностей времени, которые развертывают эпизод театральной борьбы в полнометражную драму, имею-

шую свою завязку, перипетии, кульминацию и развязку. Постигая смысл происшедшего, возвратимся к истокам драмы, в осень 1929 года, когда Булгаков завершил работу над пьесой, имевшей тогда название «Кабала святош».

М. Чудакова установила по рукописям пьесы ее первоначальный творческий импульс. В выписках к будущей драме сразу же появляется тема гибели художника: «Мольерана. «Ah! mon Dieu, je suis mort!» («Le Malade Imaginaire»)*. Тут же отмечен факт первого представления перед Людовиком и выписки, намечающие основную коллизию — взаимоотношений художника с королевской властью. Обдумывая судьбу Мольера в связи с «Тартюфом», автор «Бега» выписывает несколько слов из работы А. Веселовского: «Требования кары за оскорбление религии были предъявлены с такой силой². Последние слова, отмечает исследователь, крупно выделены Булгаковым.

Далее приводятся изменения, которые произошли от первых набросков к первой редакции пьесы в центральной линии сюжета, в отношениях Мольера и короля. «В первом наброске так называемой королевской сцены Мольер был вызван к Людовику не по навету Шаррона, а для разговора о творческих планах. В этой сцене появлялся еще молодой, только накануне обласканный королем, полный замыслов комедиограф; вся сцена проникнута приподнятым ожиданием возможной встречи с правителем, надеждой на многообещающее снискание его симпатий и интереса к творчеству художника. Камердинер торжественно объявляет: «Жан Батист, всадник де Мольер просит разрешения!

Людовик (очень оживленно). Просите, я рад!»³

Король угадывает невысказанные желания Мольера («Я понял — писатели любят говорить о своих произведениях наедине»). Король говорит с художником с особой доверительностью, отправив из комнаты придворных. Этот вариант остался в черновой тетради. «В первой связанной редакции, — отмечает М. Чудакова, — предложен другой, менее обнадеживающий вариант. Перед нами Мольер после запрещения двух лучших его комедий. «Голос. Жан-Батист де Мольер, лакей вашего величества. Людовик. Просите! (Входит Мольер, идет, кланяясь издали Людовику под взглядами придворных. Он очень постарел, лицо большое.)»⁴. Биограф Булгаков улавливает в этом варианте разговора «отзвуки живых интонаций, реальных

* «Ах! Боже мой, я умираю!» («Мнимый больной») (франц.).

ситуаций», сопоставляя набросок с известными воспоминаниями К. Паустовского об устных рассказах Булгакова: «*Людвик*. Вас преследуют? *Мольер* (молчит). *Людвик* (громко). [Если вам будет что-нибудь угрожать, сообщите мне.] Господа! Нет ли среди вас поклонников писателя де Мольера? (*Движение*.) Я лично в их числе. (*Гул*.) [*Придворные*. Ослепительные вещи]. Так вот: писатель мой угнетен. Боится. И [мне будет приятно] я буду благодарен тому, кто даст мне знать об угрожающей ему опасности. (*Мольеру*.) Как-нибудь своими слабыми силами отобьемся. (*Громко*.) Отменяю запрещение: с завтрашнего дня можете играть Тартюфа и Дон Жуана. (*Гул*.)»⁵.

Разные варианты разговора как разные варианты судьбы сталкивались в черновиках пьесы. Но финальный исход дела был предрешен: Мольер должен был погибнуть, не мог не погибнуть, какое бы «*послушание*» он ни проявил. История гибели комедианта была ясна не только в ее сюжетном развитии, но и в ее высоком жанровом звучании. В подзаголовке первой редакции уже сказано: «*Пьеса из музыки и света*».

В течение многих лет репетиций и выпуска мхатовского спектакля вопрос о жанре булгаковской пьесы будет неоднократно дискутироваться. Горчаков в нескольких интервью перед премьерой, вслед за Немировичем-Данченко, упорно и настойчиво называл пьесу мелодрамой. Оговорки «в лучшем смысле этого слова» показывали только непрестижность жанра вообще, а для Художественного театра тех лет в особенности. Немирович-Данченко уточнял, что речь идет об «*исторической мелодраме*», особом жанре, ставящем новые задачи для театра, ищущего синтеза «*простоты и театральности*».

Проблема жанра была ключевой на репетициях Станиславского, который воспринимал пьесу в историко-биографическом плане и стремился подчеркнуть именно эти моменты в изобразительном решении спектакля «*из золота и парчи*». После премьеры Вс. Иванов назовет «*Мольера*» «*мещанской драмой*», а Ю. Олеша обнаружит ее родство с пьесой Ростана «*Сирано де Бержерак*»: он даже выдвинет гипотезу, по которой «*Мольер*» есть ответ современного художника на то впечатление, которое он когда-то, может быть, в детстве, получил от знаменитой французской пьесы.

Похоже, что Ю. Олеша угадал. Сам Булгаков в интервью, взятом у него перед премьерой, скажет совершенно

определенно: «Я писал романтическую драму, а не историческую хронику. В романтической драме невозможна и не нужна полная биографическая точность. Я допустил целый ряд сдвигов, служащих к драматургическому усилению и художественному украшению пьесы. Например, Мольер фактически умер не на сцене, а, почувствовав себя на сцене дурно, успел добраться домой; охлаждение короля к Мольеру, имевшее место в истории, доведено мною в драме до степени острого конфликта и т. д.»⁶.

Проникая в далекую эпоху, «в призрачный и сказочный Париж XVII века», Булгаков написал не просто «романтическую драму». Он подключился к той ее разновидности, которую немецкие романтики называли «драмой судьбы». Недаром пьеса и завершалась финальным вопросом Лагранжа, постигающего суть того, что произошло с Мольером: «Причиной этого явилась ли немилость короля, или черная кабала? (Думает.) Причиной этого явилась судьба. Так я и запишу...»

Пьеса из музыки и света оказывалась еще и пьесой о театре как таковом, о его сути и призвании, о путях комедиантской жизни. Образ театра в пьесе Булгакова — образ небольшого братства, крошечного островка, живущего по своим нормам, несовместимым с законами «кабалы святош» или королевского дворца. Булгаков обнаруживает органическую несовместимость высокой игры и кабалы, музыки, света и «бессудной тирании» (именно этими словами в доцензурном варианте пьесы Мольер посылал проклятия раздавившему его королевскому сапогу).

Основная тема пьесы разворачивалась в попытках гениального комедианта и руководителя театра приспособиться к «бессудной», капризной и ничем не ограниченной королевской тирании. В начальной ремарке предсказывался результат: «Во второй уборной — довольно больших размеров распятие, перед которым горит лампада».

Тема творящего с самых первых литературных шагов переживалась Булгаковым как тема трагическая. В раннем очерке «Муза мести» (1921), посвященном Некрасову, сказано так: «...когда в творческой муке подходил к своему кресту (ибо тот, кто творит, не живет без креста)». Творящий обрекает себя на крестный путь объективно, самой своей природой. Тут одно следует из другого: был бы Мастер, а крест в виде Людовика или Николая I всегда найдется. Поэтому попытки автора «Тартюфа» попасть в такт, угодить и восславить оказываются несовместимыми с природой творящего.

Театральную тему в пьесе о Мольере Булгаков ведет средствами романтической драмы, отвечающими его чувству театра. Сценическое пространство противостоит королевскому дворцу с его пышным и коварным великолепием, мраку подвала, в котором заседает «кабала», собору, «полному ладана, тумана и тьмы», наконец, убогому жилищу самих актеров, их комнатенкам, жалкому реквизиту комедиантской жизни, только что оторвавшейся от балагана и повозки. Театр вырастает из бутафорского убожества действительности и претворяет ее в волшебство, которое описано Булгаковым с чувством восторга и удивления, которое нам уже знакомо по «Багровому острову», прямому предшественнику «Кабалы святош».

Зеленоватая афиша, на которой можно только различить крупно набранные слова «Комедианты господина...», кулисы, свечи, «оглушительный раскат смеха тысячи людей», который слышен из-за занавеса, сам занавес, разделяющий конфликтные миры, наконец, зрелище распахнутой настезь сцены, парящей над залом как некое живое и одухотворенное существо, — все эти мотивы, сплетаясь и развиваясь, образуют смысловую и эмоциональную ткань пьесы.

Сцена «приподнята над уборными», мы видим и сцену и зал одновременно, на их таинственном стыке по линии рамы, с излюбленной Булгаковым точки зрения — из-за кулис (оттуда, как помнит читатель, была сделана автором зарисовка возобновленных «Дней Турбинных»). Сценическое пространство открывается в своем преобразующем могуществе. В этом плане описан выход комедианта на подмостки: «Мольер поднимается на сцену так, что мы видим его в профиль. Он идет кошачьей походкой к рампе, как будто подкрадывается, сгибает шею, перьями шляпы метет пол». Так готовятся к бою, к решительному и все ломающему поступку. «Комедианты господина» оказываются не только слугами и лакеями короля, но и выразителями неведомой им самим высшей творческой воли, которая скрыта в самой природе отважной игры в освещенном пространстве.

В классическом японском театре прежде, чем начать игру, и после того, как игра закончена, кланяются до земли. Это поклон не зрителю, а тому, кто дал возможность совершить игру. Подмостки — это важно и для Булгакова — являются не только освещенным, но и освященным пространством, требующим от актера не только читки, но «полной гибели всерьез». Автор «Мольера» строит пьесу на

перетекающих и отражающихся друг в друге мотивах жизни — игры: мы видим, как мольтеровские сюжеты зарождаются в недрах актерского быта, как небольшая труппа в семь человек своими характерами, судьбами, взаимоотношениями исчерпывает, как семь нот, богатство человеческой природы. Мы наблюдаем, как реальность становится предметом театра и как театр становится второй реальностью. Мы видим, как жизнь постигают через театр и как такой способ оказывается общепонятным. Так Муаррон в припадке бешенства бросает в лицо Мольеру его же собственное исчерпывающее определение: «Сганарель проклятый».

Мольер в жизни будто проигрывает сюжет из собственной пьесы, и эта тонкая и странная игра заполняет драму вплоть до финала. Когда заканчивается роковой спектакль, «последняя свеча гаснет и сцена погружается во тьму. Все исчезает. Выступает свет у распятия. Сцена открыта, темна и пуста». Темная и пустая сцена — знак смерти, небытия, уничтожения. Именно так в конце концов оборачивается в «Мольере» тема театра, смысл его праздничных огней, оглушительный раскат смеха тысячи людей, наполняющих темный простор зала.

Ю. Олеша после премьеры упрекает бывшего товарища по «Гудку» в том, что он не показал в Мольере черт писателя-профессионала. Автор «Зависти» не разглядел или не захотел разглядеть, что Булгаков создавал портрет театрального писателя, обладающего совершенно особыми навыками и психологией. Ему не нужно было показывать Мольера за работой: она вся проходит перед глазами зрителя. Зато театральная психология, психология актера, режиссера и руководителя труппы показаны в пьесе с редким пониманием и остроумием, которые могли быть почерпнуты только из длительного и интимного вживания автора в театральный мир, сохраняющий столетиями свои устойчивые черты.

Театр Пале-Рояль в пьесе Булгакова — это все тот же излюбленный автором «Турбиных» дом, живущий по своим законам. (В повести о Мольере писатель не зря вспоминает первое название мольтеровской труппы — «Дети Семьи».) Маленький естественный театр, своеобразная республика, отгороженная от остального света, один Дом, одна семья, где каждый открыт перед всеми настежь, где на сцене пытаются постичь жизнь, а жизнь воспринимают по законам сцены. Так возникает в пьесе образ актерского братства, своего рода рыцарства. Недаром Булгаков срав-

нивает Лагранжа, летописца мольеровской труппы, со светлым рыцарем, охраняющим душу театра.

Насколько угадал присатель образ мольеровского театра, можно судить по новейшей биографии Мольера, созданной его соотечественником Ж. Бордоном: «Труппа станет для него семьей; вот почему на стольких крестинах он будет крестным отцом, на стольких свадьбах — свидетелем, вот почему он будет так заботливо воспитывать сирот труппы, выводить их в люди. Разумеется, актерское братство зародилось до него. Но похоже, что именно он, укрепляя и упорядочивая еще случайные непрочные связи, нашел те формы, в которых это братство существует и поныне».

Воссоздавая образ театрального братства, Булгаков ироническим и острым глазом своим видит, конечно, пороки и язвы, разъедающие актерскую семью. Он видит, как тянутся актеры к славе и деньгам, как льнут они к сапогу господина, как охорашиваются под неусыпным взором грозной власти. Он видит актерское тщеславие и все иные вполне человеческие пороки, которые в театре, в силу особого микроклимата, расцветают с невиданной пышностью. Он начинает пьесу с эпизода лакейского самоуничижения великого актера, слагающего бездарные кликушеские вирши Людовику, который затем по-королевски одарит проворного комедианта и его товарищей. В повести о Мольере, в черновике, останется очень характерный для всей этой темы пассаж, проясняющий некоторые важные моменты пьесы-предтечи: «Один из мыслителей XVIII века говорил, что актеры больше всего на свете любят монархию. Мне кажется, он выразился так потому, что недостаточно продумал вопрос. Правильнее было бы, пожалуй, сказать, что актеры до страсти любят вообще всякую власть. Да им и нельзя ее не любить! Лишь при сильной, прочной, денежной власти возможно процветание театрального искусства. Я мог бы привести этому множество примеров и не делаю этого только потому, что это и так ясно».

Стихотворный экспромт Мольера в честь короля («Ах, голова! Солнце придумал») встречается актерами с искренним восхищением. С тем же восхищением сам Мольер воспринимает монаршую милость в виде возможности стелить королевскую постель. Лукавый комедиант готов пойти на любое унижение (впрочем, стелить королевскую постель, по понятиям того века, унижением отнюдь не было!), чтобы сохранить театр и дать актерам

возможность играть. Нет ничего в мире, на что актер поменял бы эту возможность. Играть значит жить — единственный смысл и закон актерского бытия.

Сгущая и обостряя этот мотив, Булгаков создает фигуру Муаррона, классический образ «актера как такового». Порочный и красивый мальчик, найденный в клавишине шарлатана, Муаррон с детства впитал в себя отраву театра. Он не знает никакой другой жизни, никаких иных чувств, кроме театральных. Соблазнив Армаду, изгоняемый с позором из дома, он мыслит так, как может мыслить только актер: «В высокой мере интересно знать, кто же это будет играть Дон Жуана?» Блестящий и храбрый на сцене, в жизни он оказывается жалким трусом и ничтожеством, из которого умелые люди лепят что хотят. Герой-любовник предает своего учителя, но это актерское предательство оценивается Булгаковым (и самим Мольером!) по законам, неведомым за пределами театра. Иуда-актер, предавший своего духовного отца, отличается от легендарного предателя хотя бы тем, что в качестве награды ему не нужны тридцать сребреников. Он просит у короля единственной и высшей награды — вернуться в свой мир и поступить на королевскую сцену. Этот чисто булгаковский жест тут же находит отклик в королевском жесте, исполненном неожиданной тонкости и глубины. Людовик (по Булгакову, конечно!) владеет тайными пружинами актерской психологии: презирая доносчика (так Пилат будет презирать Иуду и тайно сочувствовать Иешуа), он придумывает Муаррону изощренную и изысканную казнь, непонятную и странную с точки зрения «нормального» мира и обыденной психологии. Сообщая предателю благоприятное известие о том, что донос его подтвердился, он тут же в качестве благодарности советует ему отказаться от сомнительной профессии актера («О вас сведения, что вы слабый актер») и добывает Иуду предложением пойти на службу с сыскную полицию («Подайте на имя короля заявление. Оно будет удовлетворено»).

Так завершаются попытки Муаррона выйти за пределы театрального мира. Он актер, и этим у Булгакова все сказано — «для сыщика у него сердце не годится!».

Вероятно, поэтому Мольер Булгакова прощает Муаррона и вводит в дом «блудного сына». Остановливая Лагранжа, готового задушить доносчика, Мольер в этом великодушном жесте остается все тем же знатоком актерской души: «Дерзкий щенок! — отчитывает он Лагранжа. — Не рас-

суждай о том, чего не понимаешь». «И вот, подумав и умудрившись после того, что случилось, — обращается он к Муаррону, — я тебя прощаю и возвращаю в мой дом. Входи». Более того! Именно Муаррон, когда Мольеру грозит шпага, закрывает учителя. Именно Муаррон, «оскалив зубы, молчит, обняв Мольера», а потом бросает вызов орущему залу и одноглазому мушкетеру («грязный зверь!»). Это Муаррон, прощенный актер-предатель, готов сразиться (на сцене!) с Д'Орсиньи, это он идет, подобно Мольеру, выходящему к рампе, «как кошка», навстречу наемному убийце. «Кошачья пластика» метит актерское братство. «Оскалив зубы», его готов защищать самый последний из «детей семьи».

Театральная тема в «Мольере» неотделима от темы писательской. Насколько актер, движимый высшей силой, играет и подчиняет игре свою человеческую судьбу, настолько драматург становится в каком-то смысле рабом им сотворенного. Жизнь Мольера — в булгаковской пьесе — имеет смысл и оправдание только в связи с «Тартюфом»: нет той цены, которую писатель не заплатил бы, чтобы написанное не было уничтоженным. Обязательства перед не рожденной на сцене пьесой оказываются превыше всех иных обязательств автора «Тартюфа». Пьеса из музыки и света есть пьеса о неодолимости творческого начала жизни в его бесконечном и неразрешимом споре с «кабалой святош». Именно эта тема была извлечена Булгаковым из судьбы французского комедианта.

Пьеса была завершена к началу 1930 года. Булгаков писал ее не для Художественного театра, но, естественно, в театре о ней знали. Станиславский из Баденвейлера спросит у Леонидова о «Мольере» и посетует в связи с возможностью постановки пьесы в другом театре. 19 января 1930 года во МХАТ проходило совещание литературно-репертуарного комитета худполитсовета, на котором Булгаков прочитал новую пьесу. По общему признанию обсуждающих, «пьеса очень интересна, художественна, драматически сделана блестяще и дает прекрасный материал для актерского исполнения». Возражения же некоторых членов совета сводились к следующему: «пьеса не затрагивает актуальных вопросов, не отражает... борьбы классов, не выявляет отношения автора к персонажам и причинам гибели Мольера».

Судаков посоветовал довести пьесу «до формы монументальной трагедии». Сахновский пытался объяснить присутствующим, что театр не имеет права пройти мимо

булгаковской пьесы хотя бы потому, что многие современные пьесы «представляют собой лишь очередной фельетон». Многоопытный П. А. Марков пришел на обсуждение во всеоружии: «Пьеса, — говорил он, — представляет собой блестящее произведение, законченное по форме и сильное значительностью образов. Основная тема — большая трагедия художника, гибнущего под напором организованной силы — короля и церкви, — перерастает отдельную эпоху и характерна для монархического и буржуазно-капиталистического мира». Марков убеждал далее, что пьеса позволит дать работу Москвину, уже несколько сезонов не имеющему ролей. Он успокоил литературно-репертуарный комитет тем, что в театр «на днях ожидается поступление колхозной пьесы Тренева, а месяца через два — современных пьес Олеси и Кирсона». И поскольку репертуарная линия сезона определяется очень ясно, то «включение «Кабалы святош» в указанный план на может встретить возражений по линии идеологической».

В конце обсуждения выступил Булгаков. Бокшанская зафиксировала некоторые существенные авторские определения замысла пьесы. Булгаков, отвечая на высказанные замечания, пояснил, что в его планы «не входила ни пьеса о классовой борьбе в XVII веке, ни создание монументальной трагедии, ни создание антирелигиозного спектакля. Он хотел написать пьесу о светлом, ярком гении Мольера, задавленном черной кабалой святош при полном попустительстве абсолютной, удушающей силы короля. Такая пьеса нужна советскому зрителю»⁷.

Совещание никакого решения не приняло. Перенесли вопрос на пленум худполитсовета, однако пленум не понадобился, вопрос решился сам собой. 18 марта Булгаков получил извещение, что «Кабала святош» к постановке не рекомендуется. «Скажу коротко, — прокомментирует писатель позднее, — под двумя строчками казенной бумаги погребены — работа в книгохранилище, моя фантазия, пьеса, получившая от квалифицированных специалистов бесчисленные отзывы — блестящая пьеса»⁸.

Только осенью 1931 года вместе с вопросом о переходе МХАТ в новое ведомство вновь поднимается вопрос о булгаковской пьесе. 30 августа Бокшанская сообщает Немировичу-Данченко: «Горький... спрашивал о Мольере и, узнав о его судьбе, просил прислать ему экземпляр». 16 сентября Марков, общавшийся с Горьким, передает его мнение о прочитанной пьесе: «Он прочел «Кабалу святош», считает, что эту пьесу нужно ставить, несмотря на некото-

рые ее автобиографические черты, и будет также добиваться этого»⁹.

«Автобиографические черты» усмотрели и некоторые мхатовские актеры. И. Кудрявцев 29 апреля 1932 года записывает в дневник: «Сейчас читал булгаковскую пьесу «Мольер» (первое название «Кабала святош»)... Черт, как хорошо! У нас — пока пьеса была под запретом — уже успел умереть живой «Помолись» — В. Синицын. Вспоминаю, как взмолился Мих[аил] Афанас[ьевич] Булгаков, когда я заговорил об «автобиографичности»¹⁰.

Булгаков взмолился не зря. Он слишком хорошо знал, какие выводы из такого рода открытий следуют, и не хотел плоскостного, чисто внешнего толкования своей романтической драмы. Как бы то ни было, отзыв Горького сделал свое дело. 6 октября репертуарный комитет дает положительное заключение и «литеру Б», которая означала возможность ставить пьесу не только в Москве и Ленинграде, но повсеместно. Это была новость, встреченная в Художественном театре как знак важных и обнадеживающих перемен. Бокшанская немедленно сообщает Немировичу-Данченко о том, что изменений в тексте практически нет («почти всюду, за исключением двух случаев, не в тексте пьесы, а в ремарках и с условием замены заглавия «Кабала святош» — «Мольером»). Тут же Ольга Сергеевна добавляет, что в Москве пьесу будет ставить наш Театр, а в Ленинграде за ней охотится Большой Драматический для Монахова — Мольера».

15 октября секретарь Немировича-Данченко передает еще одно важное сообщение: «С Булгаковым подписывается договор на «Мольера», причем срок постановки не позднее 1 мая 1933 года, а в работу пьесу пустят, по решению К. С. (да иначе и быть не может), только после выпуска «Мертвых душ», когда освободится Москвин».

Внутритеатральная ситуация, отодвинувшая постановку «Мольера», отзовется многими непредвиденными событиями. Срок постановки — май 1933 года, — который кажется Бокшанской чрезвычайно долгим, будет потом бесконечно отодвигаться, работа потеряет необходимый ритм, а театр упустит благоприятный момент. Но это еще все впереди; осенью 1931 года в театре вновь распределяют роли булгаковской пьесы: «заглавная роль — Москвин, Мадлена и Арманда — Коренева и Степанова, Муаррон — Ливанов, Бутон, слуга Мольера — Яншин, Людовик — Завадский, Одноглазый — Станицын, Лагранж — Вербицкий».

В это предварительное распределение Станиславский

внесет изменения. На роль Людовика будет назначен еще Хмелев, Станицын передвинется на роль Шаррона, Н. Подгорный получит роль Одноглазого. Но и это не будет окончательным: роли будут еще несколько раз перераспределяться, в труппу придут актеры распущенного бывшего коршевского театра, и среди них М. Болдуман, который вытеснит всех «королей».

17 ноября 1931 года Булгаков читает труппе МХАТ «Мольера». «Пьеса понравилась, хотя, — сообщает О. Бокшанская, — Мих [аил] Аф [анасьевич] читал простуженный и не с присущим ему блеском».

В 1932 году Н. Горчаков начал репетиции, которые тлели, не разгораясь. Москвин застрял вместе с «Мертвыми душами», на репетиции приходил редко, а к пьесе, что называется, приглядывался. Актера смущала театральность «Мольера», о чем есть интересная запись в дневнике И. Кудрявцева: «Был разговор с Москвиным — о Мольере. Как идут репетиции? — Тихо. Но иногда кое-что уже зацепляем. Понимаете, Ив [ан] Мих [йлович] (это он мне), он (Булгаков) все-таки в этой пьесе — театрален очень — придумается раскапывать жизненную правду, поглубже. У него, скажем, «Мольер — бил себя в грудь» (ремарка), а подумаешь — попробуешь — как раз «не бил».

И. Кудрявцев комментирует эту запись тоже достаточно характерно: «У Булгакова «Мольер» — трагикомедия, совершенно точно выраженная: Москвин сыграет драму (вероятно, бытовую). — Так все ясно. Не чувствуют наши мхатовцы — стиля-формы».

Неизвестно, как сыграл бы Москвин Мольера, но хорошо известно, что его уход из спектакля явился сильнейшим ударом, последствия которого выявились только через несколько лет. Не надо искать каких-то сложных и принципиальных причин этого ухода. В театре часто причины самые личные и незначительные запускают механизм очень серьезных событий. Через несколько десятилетий Е. С. Булгакова вспомнит в письме брату о том, что происходило в Москве в 1932 году: «Играть Мольера должен был Москвин. Но в это самое время он расходился со своей старой женой и у него был пылкий роман с А. Тарасовой, он пришел к нам и сказал: не могу репетировать, мне кажется, что я про себя все рассказываю. У меня с Любовью Васильевной дома такие же разговоры, все повторяется, мне трудно. Вся Москва будет слушать как будто про меня». Тут же вдова Булгакова дает свою версию результата отказа Москвина от роли: «Это погуби-

ло спектакль: Станицын, которому передали роль, очень хороший эпизодический артист, но нести на себе весь спектакль не может, и в пьесе все перекошилось, на первое место вышел Болдуман, блестяще сыгравший Людовика, — и критик, главным образом один, люто ненавидевший Мишу критик сыграл на этом».

Можно поверить той части рассказа, которая касается фактической стороны дела, но нет никаких оснований зваливать на Станицына все бремя ответственности за то, что произошло. Тут внутритеатральные объяснения перестают иметь большую цену, в чем сам автор пьесы совершенно не сомневался.

Москвин из спектакля ушел, Хмелев, недовольный ролью короля и мечтавший сыграть Мольера, в конце концов незаметно тоже из спектакля исчез. Потом сменили художника Н. Ульянова на П. Вильямса, стали переделывать уже готовые декорации и перешивать костюмы. Станиславский занимался и «Мертвыми душами», и «Талантами и поклонниками»; на него, в отсутствие Немировича-Данченко, лег тяжелый груз директорства и руководства труппой, в которой происходило сильнейшее брожение. Потом Константин Сергеевич больше чем на год уехал лечиться за границу и булгаковский спектакль остался без хозяина.

Репетиционная атмосфера «Мольера» ничуть не напоминала той, что сложилась вокруг «Турбиных». Горчаков получил от Станиславского самые общие указания, которые пытался проводить в жизнь; однако всем было известно, что самостоятельно выпускать спектакль он не имеет права. В этих условиях работа постепенно становилась «сказкой театрального быта», отражавшей внутренние драматические проблемы жизни Художественного театра.

И. Кудрявцев записывает в дневнике разговор с Н. Горчаковым, который происходил в начале мая 1932 года, то есть в дни самых трудных репетиций «Мертвых душ»: «Вчера с Горчаковым о постановке «Мольера»... «Все — режиссеры (Москвин, Станицын, Ливанов, Баталов). К. С. определил пьесу: монодрама. Настаивает на проведении принципов (в декорациях), найденных в «Мертвых душах». Ливанов считает роль Муаррона для себя очень неподходящей (всем, и мне в том числе, казалось до сих пор, что роль чуть ли не с него написана). Его возмущают в роли отрицательные стороны, и он «облагораживает» ее. Почти все — выражаются собствен-

ными словами, прибавляют текст — пользуясь деликатностью (или растерянностью) автора: «Благо, жив!»

Автор был жив и терпеливо ждал выпуска «Мертвых душ», рассчитывая, что после этого «Мольер» пойдет полным ходом. Последнего не случилось. В дни премьеры гоголевского спектакля внутри Художественного театра разразились события, отравившие Станиславскому несколько месяцев жизни. Стремительный И. Судаков подготовил с актерами для летних заработков «Слугу двух господ». В какой-то момент ему подумалось, что спектакль может идти и на основной сцене МХАТ. Он показал его некоторым «старикам», те готовы были поддержать работу, «Кабинет», который окружал тогда Станиславского, представил все дело в крайне неприглядном для Судакова свете. Станиславский потребовал, чтобы спектакль показали ему в Леонтьевском переулке. Когда исполнители без музыки и песен показали музыкальный спектакль, Станиславский провел с ними беседу, из которой быстро выяснил, что они не знают сквозного действия (а это был для него первейший момент!). Судаков вступил в резкий спор. Околотеатральные люди раздули конфликт до невероятной степени. Константин Сергеевич вынужден был даже обратиться в правительственную комиссию, к А. Енукидзе, чтобы разрешить производственный кризис.

Распираемый идеями, планами и темпами Судаков выражал определенные настроения среди молодежи театра и, в сущности, был ее лидером. В практике МХАТ отчетливо обозначились две противоборствующие идеи, которые сам Станиславский формулировал альтернативой — «вглубь» или «вширь». Бокшанская докладывала за границу Немировичу-Данченко диковинные вещи: «Если говорить очень топорно, очень брать все в грубых и резких формах, — то под «нашими делами» разумеются два направления, стоящие друг перед другом: К. С. и Ил[ья] Як[овлевич]. Это, вероятно, звучит для Вас нелепо, смешно, но это примерно так».

Судаков выдвигал одну за другой «боевые пьесы», идеи фонтанировали в нем, он готов был репетировать несколько пьес одновременно и отвечал пораженному Станиславскому: «Ничего, Константин Сергеевич, пойдет! Пойдет!» Марков потом напишет: «Охлаждение наступало постепенно. Станиславский настаивал на все большем углублении, особенно при работе над классикой, а Судаков говорил: «Ну, братцы, нажмем!»¹¹

Четверть века спустя И. Судаков вспомнит, как однаж-

ды осенью, вероятно 1934 года, Станиславский вызвал его к себе в Леонтьевский для серьезного разговора по репертуару. Основным упреком его молодому режиссеру был следующий: «Вы в выборе репертуара ориентируетесь на партийную периферию, а я ориентируюсь на Кремль». Он намекнул на Сталина. На что ориентировался Станиславский в 30-е годы, нам еще предстоит выяснить, но далее в мемуарной записи Судакова приводится характерный диалог, освещающий мхатовскую ситуацию очень определенным образом: «Он (Станиславский. — А. С.) убеждал меня принять к постановке пьесу Эрдмана «Самоубийца». Мне с большим трудом удалось убедить его, что это пасквиль на нашу советскую жизнь».

Станиславского, как известно, он не переубедил, но собственное понимание вещей лидер молодого Художественного театра изложил точно.

Выдающиеся организаторские качества Судакова, его неукротимый темперамент уже не умещались в стенах МХАТ. Он возглавил ТРАМ, а чуть позднее, не без его помощи, МХАТ получил новую сцену для своего филиала, которая досталась по наследству от распущенного Коршевского театра. Ни Станиславский, ни Немирович-Данченко этого расширения не планировали. Угрожающий рост театра «вширь», потеря главного чувства «художественников» — чувства Дома, семьи — становились реальностью. В январе 1933 года Станиславский с нескрываемой тревогой пишет Горькому о том, что в театре «более 120 человек актерского состава, из которых многие претендуют на работу, которой мы не можем им дать и которой они в МХАТ нести не могут. (...) В результате образовалась группа, которая лозунгу «вглубь» противопоставила стремление «вширь» — к быстрому и многочисленному выпуску пьес, к иному пониманию актера. Я не вижу иного выхода, как разделение театра, чтобы основной МХАТ мог со всей последовательностью проводить принятую линию. Я считаю необходимым сосредоточить все силы внутри единого театра без всяких добавочных сцен, и с этой единой, одинаково понимающей искусство труппой я надеюсь добиться нужных результатов».

Выполнить эту программу Станиславский не смог: весной 1933 года он тяжело заболел, уехал лечиться и вернулся в Москву только в августе 1934 года.

Вполне понятно, что «Мольер» повис в воздухе и был отодвинут на периферию мхатовских интересов. Задержка с выпуском спектакля в Художественном театре привела

к тому, что и в других театрах выжидали. Спектакль, намеченный в ленинградском БДТ, был сорван выступлением Всеволода Вишневского, который в булгаковском письме к П. С. Попову описан так: «Лицо округлое, повадки «братишки», ныне крейсирует в Москве. Во время своего визита в Ленинград он так напугал театр, что он (театр) выронил пьесу из рук». Собрат по цеху — «отнюдь не должностное лицо — драматург» — и по причинам «совершенно не политическим» выступил в ленинградской «Красной газете» с обращением к БДТ под названием: «Кто же вы?» В этом обращении было сказано, что пьеса «о трагической судьбе придворного драматурга» вопиюще несовременна. «Можно понять и одобрить замысел постановщиков «Тартюфа»: покажем классиков. Но зачем тратить силы, время на драму о Мольере, когда к вашим услугам подлинный Мольер. Или Булгаков перерос Мольера и дал новые качества, по-марксистски вскрыл «сплетения давних времен»?

Ответьте, товарищи из ГБДТ».

Из ГБДТ ответили тем, что «выронили пьесу», а Булгаков, который, казалось бы, привык и притерпелся к более грозным обвинениям, пережил литературный выпад крайне болезненно. В письмах Попову, в которых эта история подробно излагается, возникает даже воспоминание о выстреле Дантеса, о «командоре нашего русского ордена писателей», на теле которого «нашли тяжкую пушечную рану. Когда через сто лет будут раздевать одного из потомков перед отправкой в дальний путь, найдут несколько шрамов от финских ножей. И все на спине.

Меняется оружие».

Летом 1932 года автор «Кабалы святош» начинает срочную заказную работу над биографией Мольера для организованной Горьким серии «ЖЗЛ». Писатель вновь окунается в театральную жизнь XVII века и описывает ее с явным учетом нового опыта, приобретенного в стенах Художественного театра. На площади в десять печатных листов Булгаков разворачивает огромный монолог — анализ мольеровской драматургической судьбы, в которую он вглядывается с пристальным и кровным сочувствием. Все интересно ему: истоки мольеровского театра и характер литературного поведения атора запрещенного «Тартюфа», способы борьбы с королевской цензурой и взаимоотношения актеров в мольеровской труппе. Рассказчик комментирует, иронизирует, восторгается и печалится. Иногда он осмеливается дать совет человеку, отделенному

от него тремя веками, или защитить его от придирок потомков. Вынужденный за отсутствием многих документальных свидетельств довериться собственной интуиции и воображению, Булгаков щедро награждает Мольера общим для драматургов пониманием задач и смысла нового театра и путей его утверждения. «О связь времен! О токи просвещения!» — восклицает рассказчик и смело употребляет по отношению к старому театру слова «система Мольера», столь привычные для мхатовского уха. Более того, усвоив некоторые основные понятия «системы», пройдя школу Леонтьевского переулка, Булгаков буквально «по Станиславскому» объясняет причины первых оглушительных неудач Мольера: он хотел «создать школу естественной и внутренне совершенно оправданной передачи со сцены драматургического текста» в условиях, когда в ходу и в моде было еще эффектное завывание хорошо поставленными голосами.

В начале марта 1933 года, завершив работу над повестью, Булгаков пишет брату в Париж: «Работу над «Мольером» я, к великому моему счастью, наконец, закончил и пятого числа сдал рукопись. Изнурила она меня чрезвычайно и выпила из меня все соки. Уже не помню, который год я, считая с начала работы еще над пьесой, живу в призрачном и сказочном Париже XVII века. Теперь, по-видимому, навсегда я с ним расстаюсь.

Если судьба занесет тебя на угол Ришелье и Мольера, вспомни меня. Жану-Батисту де Мольеру передай от меня привет!»

Прощаться было рано. До премьеры мольеровской пьесы оставалось еще три года. Осенью 1933 года Булгаков сообщает брату, что вопрос с «Мольером» «так затягивается (по причинам чисто внутренне театральным), что на постановку его я начинаю смотреть безнадежно». Через полгода в письме к Попову «внутритеатральные причины» открываются с полной ясностью: «Мольер, ну что ж, репетируем. Ну, редко, медленно. И, скажу по секрету, смотрю на это мрачно. Люся без раздражения не может говорить о том, что театр проделал с этой пьесой. А для меня этот период волнений давно прошел. И, если бы не мысль о том, что нужна новая пьеса на сцене, чтобы жить дальше, я бы и перестал о нем думать. Пойдет — хорошо, не пойдет — не надо». И дальше, будто продолжая повествование о Мольере, «большом неизлечимой никогда страстью к театру», Булгаков добавит уже известные нам строки: «но работаю на этих

редких репетициях много и азартно. Ничего не поделаешь со сценической кровью!»

В том же письме к Попову — хроника мхатовской жизни этой поры: застрявший «Пиквикский клуб», в котором Булгаков репетирует Судью («Но когда он пойдет и мне представится возможность дать тебе полюбоваться красной судейской мантией — не знаю»), внутритеатральная мешанина и борьба режиссерских интересов: «Судаков с «Грозой» ворвался на станцию, переломав все светофоры и стрелки, и пойдет впереди. «Гроза» эта нужна всем как коту штаны, но тем не менее Судаков выдающаяся личность. И если ты напишешь пьесу, мой совет, добивайся, чтобы ставил Судаков.

Следом за Судаковым рвется Мордвинов с Киршоном в руках...»

Обычная театральная хроника, стандартная театральная ситуация.

Присказка.

Леонтьевский переулок

Станиславский вернулся в Москву 4 августа 1934 года. Он приехал из Европы, в которой были уже посеяны бактерии фашистской чумы. «Я сейчас на эту границу насмотрелся... — запишет режиссер Б. Зон свою беседу с К. С. — А про Германию и говорить нечего. Гитлер всех разогнал. Театра нет никакого. Рейнгардт в эмиграции. Бассерману пришлось уехать, потому что у него жена еврейка. Позор!»¹²

Станиславский приехал с огромным желанием работать, с идеями «делать большую перемену по реконструкции всего дела». На встрече с труппой режиссер говорил о величайшей ответственности, которая сейчас ложится на Художественный театр. И в заключение, как сообщает А. Афиногенов в своей заметке в «Советском искусстве», «заставил артистов, присутствовавших на встрече, подняв по-пионерски руки, поклясться в том, что всю свою энергию и силу актеры отдадут советскому зрителю».

Булгаков, естественно, на этой встрече был. В дневнике Елены Сергеевны сохранилась запись о первом разговоре режиссера и драматурга:

«25 августа.

М. А. все еще боится ходить один. Проводила его до

театра, потом — зашла за ним. Он мне рассказывал, как произошла встреча К. Са. Он приехал в Театр в половину третьего. Актеры встретили его длинными аплодисментами. Речь Константина Сергеевича в нижнем фойе. Сначала о том, что за границей плохо, а у нас хорошо, что там все мертвы и угнетены, а у нас чувствуется живая жизнь. «Встретишь француженку, и неизвестно, где ее шик?»... В заключение — заставил всех поднять руки в знак клятвы, что все хорошо будут работать. Когда закончил, пошел к выходу, увидел М. А. — поцеловались. Константин Сергеевич обнял М. А. за плечо, и так пошли.

— Что вы пишете сейчас? <...>

— Ничего, Константин Сергеевич, устал.

— Вам нужно писать... Вот тема, например: некогда все исполнить... и быть порядочным человеком.

Потом вдруг испугался и говорит:

— Впрочем, вы не туда это повернете!

— Вот... Все боятся меня...

— Нет, я не боюсь. Я бы сам тоже не туда повернул».

Несмотря на горьковато-иронический оттенок булгаковского зрения, сохраненный в записи, понятно, что возвращение Станиславского в театр ситуацию с «Мольером» меняло или по крайней мере проясняло. Однако, прежде чем решать проблемы творческие, Станиславский, как обычно, стал решать проблемы организационные. Началась очередная мхатовская «маленькая революция», оттеснившая все остальные вопросы, в том числе и вопрос с булгаковской пьесой. Чуткая Бокшанская передает Немировичу-Данченко сводку осенних новостей и «слухов» о возможных перемещениях: «Единственный зам. директора Ник. Вас. (Н. В. Егоров. — А. С.), у него пом. директора по строительной части... и управление Художественной частью в лице троих: зав. труппой Подгорный, зав. проталкиванием новых работ Судаков и зав. сохранением сквозного действия идущих спектаклей и репетиций — Кедров (как говорят, «диктатор сквозного действия», — вероятно, это слова К. С., а может быть, выдуманные за него слова в его стиле)».

В этой смутной ситуации решается план нескольких сезонов, и «Мольер» вновь возникает как одна из ближайших премьер. 19 сентября Бокшанская «со слов Судакова» передает Немировичу-Данченко, что на основную сцену планируются новая пьеса Афиногенова «Портрет» и «Три сестры», а «Мольер» планируется к выпуску в январе 1935 года. Судаков, как сообщается в том же письме,

хочет убедить Станиславского отдать булгаковскую пьесу в Филиал: «Дело в том, что К. С. решил, что «Мольер» должен быть парадным и нарядным спектаклем и потому идти на Основной сцене. Илья [же Яковлевич] и режиссура хотели бы выпустить пьесу в Филиале, не разворачивая слишком грандиозно театральности спектакля — тем более, что «Мольеру» и места-то нет в слишком перегруженном репертуаре Основной сцены».

В эти же сентябрьские дни драматург пытается встретиться с руководителем театра. 21 сентября Е. С. Булгакова записывает в дневнике: «Сегодня утром М. А. звонил Станиславскому.

— Вы, кажется, нездоровы, Константин Сергеевич?

— Я нездоров, но не для вас.

Потом говорили о декорациях к «Мольеру», и К. С. просил М. А. позвонить завтра, чтобы условиться о свидании».

Неизвестно, произошло ли это свидание. Зато известно, что 31 октября Станиславский у себя дома, в Леонтьевском переулке, впервые посмотрел часть многолетней работы, которой занимались Горчаков и Булгаков. Показана была сцена «В соборе». Станиславский провел «беседу с Кореновой о сквозном действии... о маленьких правдах». Беседовал с Сосниным о роли Шаррона, которая «идет вся на огромном пафосе».

Горчаков, получивший поддержку и покровительство, в ноябре все же репетировать не мог: и Станицын, и Булгаков были заняты на выпуске «Пиквикского клуба». На генеральной, которую Станиславский принимал у Станицына, Булгаков показывался еще и как актер. Е. С. Булгакова занесла в дневник: «Костюм — красная мантия, белый завитой парик. В антракте после он мне рассказывал, что ужасно переволновался — упала табуретка, которую он смахнул, усаживаясь, своей мантией. Ему пришлось начать сцену, вися на локтях, на кафедре. А потом ему помогли — подняли табуретку».

Очевидец события В. Виленкин вспоминает: «Началась сцена «В суде». «Президент суда», в тяжелом седом парике, с багровым толстым носом и злующими глазками, расставив локти, приступил к допросу. «Президент» этот, как известно, почему-то яростно ненавидит всех животных и потому не выносит никаких сравнений из животного мира, а тут, как на грех, этими сравнениями так и прыщит красноречие судейских. Знаменитая реплика: «Да бросьте вы зверей, или я лишу вас слова!» — прозвучала с такой

неподдельной яростью, что захохотал весь зал, а громче всех Станиславский. «Кто это?» — быстро шепотом спросил он Станицына, не узнавая актера. — «Булгаков». — «Какой Булгаков?» — «Да наш, наш Булгаков, писатель, автор «Турбиных». — «Не может быть». — «Да Булгаков же, Константин Сергеевич, ей-богу!» — «Но ведь он же талантливый...» — и опять захохотал на что-то громко и заразительно, как умел хохотать на спектакле только Станиславский».

Премьера «Пиквикского клуба» прошла в начале декабря. В течение нескольких месяцев Булгаков имел удовольствие радовать своих приятелей судейской мантией. В его гримуборной каждый вечер, когда он играл, — своего рода клуб: «собираются все молодые актеры. Замечательно относятся они к Мише. Приятно!» — отмечено в домашней хронике Е. С. Булгаковой. В воспоминаниях Г. Конского рассказано, как гримировался автор «Мольера»: «Резко и сильно пожав мне руку, склонив при этом голову набок, он садится перед одним из зеркал, зажигает лампочку и долго смотрит на свое отражение в зеркале, словно старается увидеть там что-то необыкновенное. (...) Он разглядывает себя своими светлыми глазами так серьезно и внимательно, как это делают только врачи, старающиеся поставить диагноз».

Дождаясь своего эпизода, актеры томятся. Одни — играют в шахматы, другие — рассказывают анекдоты. Булгаков устраивал игру в слова. За каждый остроумный «ход» платили символические двадцать копеек. Однажды Булгаков обрадовал своего вечного соперника по игре Б. Ливанова такой морфологической находкой: «Ливанов, получите двадцать копеек... — За что? — Я видел сон: я умер, а вы вошли в буфет и говорите: «Був Гаков, и нэма Гакова!» Получите!»¹³

Булгаков еще «був». В декабре 1934 года задумывается пьеса о Пушкине. К концу декабря пьеса в основных ее чертах уже видна. 28 декабря Е. С. Булгакова записывает:

«Виден Николай, видна Александрина — и самое сильное, что осталось в памяти сегодня, сцена у Геккерена — приход слепого Строганова, который решает вопрос — драться или не драться с Пушкиным Дантесу».

Символ — слепая смерть со своим кодексом дуэли убивает».

Год завершается в новых замыслах, в ожидании близких и благотворных перемен. «Кончается год. Господи, только бы и дальше так было».

Это записано Е. С. Булгаковой 31 декабря 1934 года, а 4 января — вновь тревога, театральные слухи, что «Мольера» отодвигают и пойдет афиногеновская пьеса. «Сегодня целый день вспоминали знаменитый разговор с Ольгой (Бокшанской. — А. С.) вчера. Смысл его в том, что назначено чтение новой пьесы Афиногенова, о которой Немирович, по словам Оли, сказал, что это «очаровательный эскиз». Кроме того, она сказала, что надо «по-человечески пожалеть Афиногенова — и «Ложь» не вышла, и «Портрет» не вышел, а он с чисто большевистской энергией все пишет и пишет!»...

Я слушала ее, молчала и только смотрела на нее таким взглядом...».

Впрочем, Бокшанская поторопилась с информацией. «Мольера» никто не отодвинул. Напротив, репетиции пошли бурным темпом. В срочном порядке П. Вильямс, сменивший Н. Ульянова, стал готовить эскизы декораций и показал их в конце января. «Очень удачны, очень! — записывает Е. С. Булгакова. — Особенно лестница у короля, театр последнего действия и кладбище».

Кладбище, на котором должно было происходить заседание «кабалы», по просьбе Станиславского потом отменяют. П. Вильямс пошел навстречу желанию режиссера развернуть театральную природу пьесы в пышном и нарядном убранстве. Именно в это время Н. Ульянов, оставшийся автором костюмов, отдал приказ выполнить их в новом материале. Заведующая пошивочных цехом Репина вспомнит: «Наконец поступило распоряжение шить из парчи, «чтобы все сияло как солнце».

Спектакль готовился уже четвертый год с огромными паузами и замираньями. Они не только сбивали ритм работы, но и ставили пьесу в непрерывно меняющийся исторический и эстетический контекст. В дневнике Афиногенова запись о мейерхольдовской «Даме с камелиями», поразившей Москву неожиданным и крутым поворотом вождя «театрального Октября» к мелодраме, поданной в изысканно-роскошной упаковке: «Дама с камелиями»... Тонкий яд разложения... вот таким манил старый мир, блеск, бархат, шелк, сиянья вещей... А зрители хлопают от восторга и кричат браво... Вот так после падения Парижской коммуны веселились молодчики с их женами и проститутками... А сейчас это возводится в перл, что ли, надо равняться по нему и учиться... ерунда и гниль!...»¹⁴

Важно не то, что Афиногенов ошибается в смысле увиденного. Тут интересен сам факт поворота театральных вку-

сов, который зафиксирован драматургом безошибочно. П. Вильямс, новый художник мхатовского спектакля, стал добиваться «не сценического правдоподобия», а «исключительно эмоционального фона для мелодраматического, романтического спектакля». Он придумал единую установку, центром которой был вращающийся станок, а обрамлением — портал, получавший в различных сценах различную образную окраску. Менялись детали: «золотые женщины и королевские лилии для сцены у короля, статуи Арлекина и Пульчинелло и лоскутный портал для сцены в театре и в уборной Мольера, раскрашенная деревянная церковная скульптура и золотой портал в сценах собора и кабалы».

П. Вильямс своими средствами пытался воссоздать эпоху складывающегося абсолютистского государства. Задача, «чтобы все сияло как солнце», была частным выражением более общей и более важной задачи: передать, как напишет художник в дни премьеры, «атмосферу тяжелой пышной мощности эпохи».

Комедиант с кошачьей пластикой и заикающейся речью должен был существовать в обрамлении королевского золотого портала, с которым напрасно пытались соперничать древние маски итальянского театра. Осенью 1934 года в Художественном театре начали «перенаживать» спектакль, который обрел новую сверхзадачу.

4 марта 1935 года, после нескольких месяцев напряженной репетиционной работы (когда Горчаков болел, Булгаков вел репетиции самостоятельно), участники «Мольера» собрались в Леонтьевском переулке. На следующий день надо было показывать Станиславскому прогон спектакля. Момент был решающий, все нервничали, взвинтила обстановку Л. Коренева, опоздавшая на полчаса. В «онегинском зале», в выгородке прогнали весь спектакль, за исключением сцены смерти Мольера, которая была не подготовлена.

В марте 1926 года турбинцы показывали Станиславскому в зале комической оперы прогон «Белой гвардии». Это был переломный момент в жизни второго мхатовского поколения и в булгаковской театральной судьбе. Тот день остался в памяти актеров как один из самых счастливых дней их театральной юности. День 5 марта 1935 года ничего не решал в судьбе участников спектакля, актеров и режиссуры. Он ничего не решал в судьбе Художественного театра, который уже прочно обрел свое место в системе новой культуры. Для Станиславского эта работа тоже ни

в какой степени не была этапной: как уже было сказано, основатель театра в то время меньше всего думал о новых постановках или о производстве как таковом. К Станиславскому пришли затем, чтобы он навел «предпремьерный глянец» и разрешил выпустить замученную и «замятую» пьесу. Режиссер по состоянию здоровья не мог приехать в театр посмотреть декорации. Он не мог провести ни одной сценической репетиции, монтировки, установки света, то есть всего того, что входит необходимым элементом в понятие режиссуры. Показ в Леонтьевском переулке носил заведомо странный характер и всеми сложившимися обстоятельствами ничего хорошего не обещал.

Показ не решал ничего в судьбе всех участников «Мольера», кроме одного — автора пьесы.

Сохранился протокол беседы Станиславского с исполнителями, записанный помощником режиссера В. В. Глебовым. По этому протоколу ясно, что прогон прошел как-то кисло-кисло. Станиславский похвалил всех за то, что «не бросили» затянувшуюся работу и, несмотря на все препятствия, «протащили ее... Сразу впечатление хорошее и от актерского исполнения, и пьеса интересная... А вот «но» скажу в следующий раз».

«Но» возникли прежде всего по адресу Мольера — Станицына. «Когда я смотрел, я все время чего-то ждал... Внешне все сильно, действительно, много кипучести, и все же чего-то нет. Вот в одном месте что-то наметилось и пропало. Что-то недосказано. Игра хорошая, и очень сценичная пьеса, много хороших моментов и все-таки какое-то неудовлетворение». После этих оговорок Станиславский формулирует прямо свое «но», и с этого момента начинается резкий поворот всего булгаковского сюжета. «Не вижу в Мольере человека огромной мощи и таланта. Я от него большего жду... Если бы Мольер был просто человеком, но ведь он — гений... Важно, чтобы я почувствовал этого гения, непонятого людьми, затоптанного и умирающего».

Надо полагать, что Булгаков в этом пункте со Станиславским не расходился. Вопрос был, однако, поставлен в иной плоскости. Не обнаружив основного нерва спектакля, его смысловой линии, его «сквозного действия», режиссер адресовал свои претензии не актерам, в частности Станицыну, но автору. Станиславскому показалось, что в пьесе нет оснований или не хватает текста для того, чтобы понять, что произошло с Мольером. «Я не вижу у Кабалды пены у рта при упоминании о «Тартюфе». Я не знаю, кем

это — актерами или автором, но это утеряно. Нет какой-то ведущей линии». Это практически уничтожило всю режиссерскую работу Горчакова, несмотря на то, что Константин Сергеевич еще несколько раз подтвердил возможность «большого хорошего спектакля». Станиславский предложил выбор: в случае доработки спектакль пойдет на основную сцену, «если оставить так, как есть, то это Фиалил».

Дорабатывать должен был автор. Булгаков взмолился. «Ведь это уже пять лет тянется, сил больше нет». Такого рода эмоций Станиславский в расчет не брал: «Я вас понимаю. Я сам пишу вот уже тридцать лет книгу и дописался до такого состояния, что сам ничего не понимаю. <...> Приходит момент, когда сам автор перестает себя понимать. Может быть, и жестоко с моей стороны требовать доработки, но это необходимо».

Булгаков попытался объяснить, что «гениальность Мольера должны сыграть актеры на слова Мольера», что дополнительными фразами дело не поправишь. Возражения вызывали новые контраргументы: К. С. казалось, что в образе Мольера слишком много «физического наступления», «получается драчук какой-то. В первом акте он дерется, бьет Бутона, во втором акте бьет Муаррона, в приемной короля у него дуэль». Булгаков объяснял запальчивость героя характером века: «вас кровь и драки шокируют, а для меня это ценная вещь... мне кажется, что это держит зрительный зал в напряжении: «а вдруг его зарежут». Боязнь за его жизнь». В споре Булгаков не всегда находил убедительные доводы, да и переспорить Станиславского на словах не было никакой возможности. Убедить его мог только факт искусства, как это было на «Турбиных». Этого на репетиции 5 марта не произошло.

Разошлись с чувством недоговоренности и неясного понимания того, что же делать дальше. Надо было внести поправки и надо было убедить себя, что поправки эти необходимы (без чувства согласия с авторской совестью Булгаков работать не мог).

Через пять дней после прогона 5 марта Е. С. Булгакова заносит в дневник результат второй встречи в «маленьком оперном зале в Леонтьевском»: «Станиславский начал с того, что погладил М. А. по рукаву и сказал — Вас надо оглаживать. Очевидно, ему уже передали, что М. А. обозлился за его разбор при актерам. <...> Но сегодня М. А. пришел домой в лучшем состоянии, чем в прошлый раз. Говорит, что Станиславский очень хорошо сострил про

одного маленького актера, который играет монаха при Кардинале — «что этот поп от ранней обедни, а не от поздней».

А еще через четыре дня сам Булгаков в письме к Попову обрисует сложную ситуацию, которая сложилась после того, как режиссер «в присутствии актеров (на пятом году!)» предложил переписать центральный образ пьесы:

«Актеры хищно обрадовались и стали просить увеличивать им роли.

Мною овладела ярость. Опьянило желание бросить тетрадь, сказать всем:

— Пишите вы сами про гениев и про негениев, а меня не учите, я все равно не сумею. Я буду лучше играть за вас. Но нельзя, нельзя этого сделать! Задавил в себе это, стал защищаться.

Дня через три опять! Поглаживая по руке, говорил, что меня надо оглаживать, и опять пошло то же.

Коротко говоря, надо вписывать что-то о значении Мольера для театра, показать как-то, что он гениальный Мольер и прочее.

Все это примитивно, беспомощно, не нужно! И теперь сижу над экземпляром, и рука не поднимается. Не вписывать нельзя — идти на войну — значит сорвать всю работу, вызвать кутерьму форменную, самой же пьесе повредить, а вписывать зеленые заплатки в черные фрачные штаны!.. Черт знает, что делать!»

В архиве сохранились эти «зеленые заплатки», скроенные 15 марта, то есть на следующий день после вышеприведенного письма. Они озаглавлены так: «Вставки в пьесу «Мольер», сделанные по требованию Театра». Булгаков написал несколько новых реплик Лагранжу и Арманде, придумал два варианта нового диалога Мольера с королем, уточнил диалог Мольера с Мадленой и добавил несколько фраз архиепископу Шаррону. На всех текстах редчайшая для Булгакова печать вымученной работы. Чтобы не быть голословным — небольшой пример из нового диалога Мольера с Мадленой, объявившей ему, что она уходит из труппы: «Ты мстишь? Я не верю этим словам. Значит, я в тебе ошибся. Ты наши личные отношения переносишь сюда и хочешь разрушить то, что ты сама же мне помогала создать! Подумай, Мадлена, достаточно ли это тебе?» Такой «заплатой» Булгаков, видимо, попытался разъяснить, что Мольер превыше всего заботился о своем театре.

В сущности, происходила обыкновенная театральная история. Режиссер, творец, создатель своего мира, стал сочинять параллельный авторскому «текст» спектакля. Обладая невероятной фантазией и своевольным, упрямым воображением, Станиславский никогда не был рабом драматурга и тем более его послушным копиистом. Этого не было ни по отношению к Чехову, ни по отношению к Горькому, ни по отношению к классикам. Он брал пьесу по праву сотворца и осваивал ее с максимальной свободой самовыражения. Часто режиссерское видение не совпадало с авторским и вызывало раздражение того же Чехова, которому тогда казалось, что его пьеса просто не прочитана. В естественной борьбе и противоречиях двух творческих волей, драматурга и режиссера, когда режиссер никак не хотел довольствоваться ролью исполнителя или даже интерпретатора, рождался театр XX века. Режиссура с большой помощью Станиславского и Художественного театра вообще стала ощущать себя демиургом спектакля, его полновластным и единственным хозяином. Пусть на мхатовских афишах не писали, как в Театре Мейерхольда, «автор спектакля Станиславский», но нет никакого сомнения, что этим автором Станиславский всегда был, осуществляя свою творческую волю в полном объеме, будь то произведение классики или современная пьеса.

Е. С. Булгакова записывает 20 марта в дневник «семейную» обиду на К. С. за то, что он, «портя какое-нибудь место, уговаривает Мишу «полюбить» эти искажения». Любому театральному человеку не надо объяснять, что уговоры Станиславского не «купеческая манера», но суть того самого творческого взаимодействия и «соперничества», которое устанавливается между режиссером и автором в процессе создания новой художественной действительности — действительности спектакля. При том, что Художественный театр, более чем какая-либо иная русская сцена, был театром автора, проблема «понимания» режиссера и драматурга и здесь была чревата конфликтами, тем более острыми, чем острее обе стороны сознавали свою ответственность перед искусством. Напомним резкий, на десятилетия, разрыв Горького с Немировичем-Данченко, последовавший за спором о смысле и направленности «Дачников». Напомним глубокое расхождение Станиславского и Чехова в понимании «Вишневого сада» или никогда не преодоленное разноречие Художественного театра с Л. Андреевым.

Булгаков, становясь автором Художественного театра, проходил тот путь, который до него проходили драматурги, созидавшие театр в его детские и отроческие годы. Уже в работе над «Турбинами» Булгаков, принимая и развивая подлинно творческие предложения режиссуры, проявил себя как глубоко театральный писатель, способный к диалогу. Он не держался за каждую букву, великолепно понимал и ценил театральное сотворчество и сценическую отделку, которая придает пьесе живое дыхание. Более того, даже поправки, продиктованные внешними обстоятельствами, он готов был выполнить, как то было несколько раз с «Бегом», если поправки эти не нарушали, как он сам однажды выразился, его «писательской совести». В работе над «Мертвыми душами» он сломал свой замысел и подчинился воле Станиславского, считая себя не вправе диктовать там, где полновластным хозяином был режиссер спектакля.

История с «Мольером» носила изначально другой характер. Режиссер и драматург мыслили в противоположных направлениях. Они по-разному понимали сам феномен гениальности писателя, мольеровскую эпоху и преломление этой эпохи в современности. Никакие «оглаживания», никакие блистательные показы режиссера и развитие его собственных идей относительно Мольера Булгакова поколебать не могли. Даже исторический пример работы с Чеховым автора «Мольера» не воодушевлял. Свои страдания с пьесой Булгаков объяснял жене через такое сравнение: «Представь себе, что на твоих глазах Сереже начинают щипцами уши завивать и уверяют, что это так и надо, что Чеховской дочке тоже завивали и что ты это должна полюбить».

Булгаков тем не менее попытался взять за горло самолюбие и начал переделывать пьесу. Работа над «Пушкиным», которая вступала в завершающий этап, была отодвинута. Булгаков стал вставлять «зеленые заплатки в черные фрачные штаны».

Естественно, что Станиславскому нужны были не эти заплатки, а нечто совсем другое. Ему надо было, чтобы автор полюбил его замысел, его образ гениального Мольера и, полюбив, написал бы текст на том уровне, на котором мог написать Булгаков. Драматург же приносил именно «заплатки», которые вызывали раздражение актеров и удивление Станиславского.

Кроме того, по мере новых репетиций у Константина Сергеевича рождались новые замыслы. Ему показалось

важным ввести в пьесу собственные мольеровские тексты (в эпизод репетиции Арманды и Муаррона), чтобы показать все ту же искомую гениальность Мольера. Актеры, естественно, «хищно обрадовались» возможности дополнительного текста (и какого текста!). Горчаков попытался возразить, что стилистически мольеровский текст никак не может сочетаться с булгаковским. Но репетиция прошла азартно, автора на репетиции не было, и фантазировать было легко и приятно.

Репетиции Станиславский вел по новому методу, который был связан с физическими действиями как основой сценической жизни актера в роли. Мхатовские актеры, в работе со Станиславским не встречавшиеся несколько лет и отрепетировавшие пьесу еще до прихода в Леонтьевский переулок, воспринимали предложения режиссера с большим трудом. Текст уже был выучен, и начинать все с нуля никто не хотел. Постепенно создалась странная обстановка: Станиславский каждую сцену, которую он брал в работу, превращал в «учебный класс», а параллельно на сцене Филиала шли репетиции в декорациях и костюмах, которые Горчаков вел, так сказать, по старинке. Горчаков иногда стал пропускать репетиции в Леонтьевском, а Булгаков, понуждаемый необходимостью править текст, взял отпуск и попытался дома выдать из себя какие-то предложения. Актеры тоже потихоньку начали саботировать репетиции, не видя им конца. В книге Горчакова, в которой легенды и факты причудливо перемешаны, рассказано, что после первого просмотра у Станиславского была назначена специально для Булгакова важнейшая репетиция, на которой Станиславский хотел практически показать драматургу все уязвимые места и просчеты пьесы. Он хотел показать пьесу «в схеме», чтобы убедить Булгакова продолжить работу над текстом. «Как часто неожиданно случается в театре, — вспоминал Горчаков, — на следующий день заболели три основных исполнителя пьесы: В. Я. Станицын, М. М. Яншин, М. П. Болдуман», и показательную репетицию пришлось заменить другой, «не по основной линии пьесы, не по образу Мольера». На самом деле по дневнику репетиций видно, что произошло это событие не на следующий день после показа, а через месяц, 4 апреля, когда на репетицию в Леонтьевский не явились одновременно Станицын, Яншин, Ливанов, Гаррель, Герасимов, Курочкин, Ларин и Шелонский. В журнале коротко записано: «отсутствовали по болезни (простуда)». Эта подозрительная простуда, скосившая

сразу всех ведущих исполнителей, однозначно будет потом истолкована в «Театральном романе». Роман, конечно, не может быть учтен как документальное свидетельство, но как свидетельство психологическое можно принять к сведению язвительный комментарий по поводу Патрикеева, внезапно заболевшего насморком: «Ну, насморк его скоро пройдет (объясняет Бомбардов Максудову. — А. С.). Он чувствует себя лучше и вчера и сегодня играл в клубе на бильярде. Как отрепетируете эту картину, так его насморк и кончится. Вы ждите: еще будут насморки у других. И прежде всего, я думаю у Елагина».

Станиславский, увлеченный педагогическими проблемами, как бы не замечал того, что спектакль находится в стадии выпуска. Устремленный к своим высшим целям, он не желал считаться с настроениями актеров, которые шли к премьере и меньше всего хотели заниматься этюдами и педагогическими упражнениями на четвертом году репетиций. Для режиссера булгаковская пьеса была поводом еще раз убедиться в правоте и силе своего нового метода, замыкавшего, как казалось Станиславскому, свод театральной системы, которой он отдал жизнь. «Я еще не нашел ход к вашим сердцам, — внушал Станиславский актерам на репетиции 15 апреля, — а когда вы поймете, вы поразитесь, как все это просто». Но участники «Мольера» были очень далеки от искомого «понимания».

Станиславский пользовался любой возможностью, чтобы показать актеру путь к правде органического существования в роли — от «маленькой правды» физического действия к чувству. Он затрачивал порой целые часы на то, чтобы показать, как носили костюм, как кланялись, как держали шляпу с пером, как пользовались тростью. Репетиции превращались в педагогические занятия, в блистательные актерские импровизации самого Станиславского, в пространные мемуары, которые раздражали драматурга. Но «перевоспитать» за месяц актеров, перевести их в свою театральную веру Константин Сергеевич, конечно, не мог. Никакие упражнения по закладыванию рук под себя, чтобы жестами не мешать внутреннему действию, никакие воображаемые заклеивания воображаемых конвертов изменить готовый рисунок ролей не могли. Более того, то, что уже было наработано, стало исчезать. Актеры тушевались, не умея ответить на беспредельный уровень требований Станиславского, останавливавшего исполнителя буквально на каждом слове. «Если думать все время о своих руках и штампах, то тяжело

играть», — обидевшись, сетовал Яншин, которому изрядно доставалось за его многолетне опробованные и безотказно действовавшие приемы. «При вас страшно играть», — возражал Станицын, потерявший всякую ориентацию.

Станиславский раздаривал актерам замечательные идеи, придумывал в каждой сцене те самые «крантики», которые должны были открывать роль. Он мог подсказать Станицыну, что в сцене с Шарлатаном тот испытывает «детскую взволнованность перед талантом. Так Гордон Крэг мог бы восхищаться и хохотать над каким-нибудь талантливо сделанным местом». Он мог показать Соснину — Шаррону пластику идейного фанатика и вспомнить в связи с этим «тупоумного Блюма», гонителя «Дней Турбиных». Станиславский так, например, раскрывал сцену Шаррона и Мадлены в соборе: «Только не плачьте (это Л. Кореновой.— А. С.). Глаза устремлены куда-то в пустоту, в одну точку, все время видит дьявола. Почти сумасшедшая... Архиепископ относится к ней как к больной. Такой образ будет лучше, чем мелодраматичный. Никто так не может ласкать, как иезуиты и слепые. Недаром они имеют самый большой успех у женщин». Скрупулезная работа шла со Станицыным и Ливановым. Сколько тонкостей актерских и человеческих взаимоотношений, сколько понимания актерской природы: «Смотрите на Муаррона, как Толстой мог смотреть — насквозь, прямо в глаза».

Подробнейшим образом Станиславский прошел со Степановой линию Арманды, создавая и здесь причудливую жизненную ткань: «эдакая французская мадонна, которая при случае может и канкан сплясать!»

«Моя теория теперь — отнять все роли и с этого начинать». Режиссеру казалось, что, если актер найдет правильное физическое действие, он придет и к верному чувству. Пренебрежение к авторскому тексту, которое могло тут произойти как следствие такого рода методологической посылки, реализовалось сполна. Ливанов на некоторых репетициях заявлял, что слова автора ему только мешают, что, когда репетируешь без текста, тогда появляется «больше тонкостей». Лучше играть телефонную книгу, чем некоторые современные пьесы, — сокрушался актер. Из репетиции в репетицию сквозной темой шли разговоры о том, что «слов нет», что надо все переписать. При этом Горчаков вступался за пьесу, которую столько лет репетировал. При этом Станицын пытался иногда разжалобить Станиславского рассказом о состоянии

писателя: «Ему в последнее время очень нездоровится. Очень уж расстроены у него нервы. Ведь он боится один ходить по улицам. За ним всегда кто-нибудь приходит в театр. Я как-то ехал с ним в автомобиле и поразился, видя его бледное лицо не переездах улицы с большим движением».

Такого рода усилия были напрасны. Станиславский чем дальше погружался в пьесу, тем больше чувствовал свое расхождение с драматургом не по частностям, а по существу понимания Мольера и его трагедии. «Что такое гений, чем он отличается от простого человека? У гения все очень ясно», — говорил Константин Сергеевич на репетициях и вспоминал Л. Н. Толстого, хотя проще всего ему было бы поставить в пример самого Станиславского, не знавшего в жизни ни унижения, ни сознания своего «ослепительного бессилия, которое надо хранить про себя».

Булгаков в повести о Мольере вспомнит предшественников, писавших пьесы о французском комедианте. Он вспомнит Гольдони и мадам Жорж Санд. Он вспомнит русского автора Зотова, того самого, «что пишет трогательнее, чем дамы». Сопоставление пьес-предшественниц идет в основном по линии финалов, наиболее показательных для понимания мольеровской судьбы. Булгаков цитирует трогательный финал, придуманный почтенной дамой Авророй Дюдеван, у которой умирающий Мольер скажет: «Да, я хочу умереть дома... Я хочу благословить свою дочь». Потом Булгаков напоминает финал, родившийся в фантазии отечественного сочинителя. В пьесе Зотова король, узнав о смерти драматурга, снимет шляпу и обронит: «Мольер бессмертен». По поводу последнего утверждения рассказчик выдвинет скептический аргумент: «Тот, кто правил землей, шляпы ни перед кем никогда, кроме как перед дамами, не снимал и к умирающему Мольеру не пришел бы. И он действительно не пришел, как не пришел и никакой принц. Тот, кто правил землей, считал бессмертным себя, но в этом, я полагаю, ошибался. Он был смертен, как и все, а следовательно — слеп. Не будь он слепым, он, может быть, и пришел бы к умирающему, потому что в будущем увидел бы интересные вещи и, возможно, пожелал бы приобщиться к действительному бессмертию».

Проблема финала возникла и на репетициях в Леонтьевском переулке. В дискуссии о том, как завершить пьесу, может быть, наиболее остро проявились глубинные

расхождения писателя и театра. Приведу выдержки из беседы Станиславского с Горчаковым и актерами во время репетиции 17 апреля, той самой репетиции, которая привела к кризису в отношениях драматурга и режиссера: «К. С. ...Разберемся, что у архиепископа есть в последнем акте.

Соснин. Там только одна фраза: «Смерть застала...»

К. С. На этом и заканчивается пьеса?

Горчаков. Нет, там еще есть несколько слов у Лагранжа.

К. С. Закрывается... занавес... король ушел... Ложи опустели... Появился Лагранж... а как это будет идеологически?

Горчаков. Возможен и такой конец: темнеет, все расходятся. Сцена поворачивается, сидит Бутон, приходит Лагранж и записывает. Это будет эпический конец.

К. С. Это будет слишком пессимистический конец.

Горчаков. Да, скажут академический конец.

К. С. А если Лагранж после слов архиепископа скажет: «Он умер, но дело его...»

Горчаков. Есть лозунг, что со смертью художника его творения не умирают. Я бы предложил конец, как было раньше — анонсом: «Сейчас вы уходите, а завтра спектакль будет продолжен...» А то можно закончить как Кин: «Закатилось солнце...»

К. С. Конец, как в «Кине», — это конец на театральные аплодисменты, тот же конец слишком грустен. Может быть, действительно, закончить анонсом: «Он умер, но слава и творения его живут. Завтра спектакль продолжится». По-моему, это не плохо. Если выдержать вообще эту намеченную линию, то получится хорошая пьеса. Булгаков много себя моментами обкрадывает. Если бы он пошел на то, что ему предлагается, то была бы хорошая пьеса. Он трусит углубления, боится философии».

Налицо полное несовпадение намерений театра и драматурга, которое в какой-то степени было предсказано в повести о Мольере, в тех бесконечно грустных словах, с которыми автор обращался к своему герою поверх всех позднейших биографов и интерпретаторов: «Но ты, мой бедный и окровавленный мастер! Ты нигде не хотел умирать — ни дома и ни вне дома!»

Споры в Леонтьевском переулке, в частности дискуссия о возможных финалах мольеровского спектакля, неотделимы от смыслового контекста времени. Образ булгаковского Мольера чем дальше, тем больше расходился

с новыми представлениями о писателях прошлых эпох. Время репетиций в Леонтьевском переулке, помимо всего прочего, пора «реабилитации», а потом и канонизации классики, пора юбилеев и преклонения перед гениями минувших веков. В 1935 году страна отметит юбилей Чехова, пьесы которого в 1929 году характеризовались в репертуарном указателе как «крайне незначительные с точки зрения социальной значимости». Постепенно складываются жанры биографических спектаклей и фильмов о великих людях прошлого, писателях, ученых и полководцах, возрождается патриотическая опера.

Время отликает свои представления о прошлом в слове, музыке, чугуне и бронзе. Не памятники, но разные эпохи смотрят друг на друга и говорят с нами на разных языках. Ненужный одной поро андреевский скорбный Гоголь, окруженный кольцом сотворенных им героев, перемещается в «запасник» двора перед флигелем, в котором умирал писатель, а на бульваре возносится иной, величественный Гоголь, который говорит о времени своего создания не менее содержательно, чем андреевский Гоголь о своем.

«Подмену» Гоголя произведут в начале 50-х годов, но система культового преклонения перед классиками складывалась именно в середине 30-х годов, рядом и параллельно с культом «вождя народов». Это диковинное «наложение» столь разных понятий в Художественном театре приходилось учитывать.

«Тяжелая пышность эпохи», которой добивались Горчаков и Вильямс в булгаковском «Мольере», трудно соединялась с тем образом писателя, который возник в воображении Булгакова в конце 20-х годов. Живой, лукавый и обольстительный галл оставался в другом культурном интерьере, в ином театральном времени. Мотив непопадания и «архаичности» булгаковских представлений о судьбе художника отчетливо звучал на репетициях в Леонтьевском.

В. В. Глебов, который вел протоколы репетиций, мог бы в стиле булгаковского Регистра поставить черный крест в день 17 апреля 1935 года. На этой репетиции Булгаков не присутствовал. Он взял отпуск по болезни. 13 апреля со слов Бокшанской ее сестра запишет в дневнике: «Ольга рассказывала: Станиславский, услышав, что Булгаков не пришел на репетицию из-за невралгии головы, спросил: это у него, может быть, невралгия, что пьесу надо переделывать». Режиссер отчасти, конечно, был прав.

иным словом, чем мучение, работа над переделкой «Мольера» в дневнике не именуется. 17 апреля репетировали сцену «кабалы». Станиславский продолжал обычную режиссерскую работу, проверяя логику драматурга и пытаясь обострить сценически важный эпизод пьесы. На этот раз перестройка была еще более решительной, чем в предшествующие дни: часть текста из эпизода «Ужин у короля» должна была перейти в сцену «кабалы», одноглазый мушкетер — убийца Д'Орсиньи должен был встретить Муаррона среди участников заседания (бретер, фантазировал Станиславский, мог поступить в «кабалу» из мести). Участники репетиции фантазировали варианты финала, придумывали новую линию поведения Муаррона и архиепископа. Коротко говоря, сочинялась новая сцена, которую Булгакову предложили зафиксировать. На выписку, присланную из театра 22 апреля (ее передали Е. С. Булгаковой на спектакле «Мертвые души»), автор «Мольера» ответил резким официальным письмом, напоминая своим тоном и смыслом письма, которые Булгаков присылал в театр в кризисные моменты репетиций «Дней Турбиных». Долго сдерживаемое и задавленное авторское чувство вдруг прорвалось двенадцатью строками, которые — это Булгаков прекрасно сознавал — решали уже не только судьбу пьесы, но и судьбу самого автора в Художественном театре.

«Многоуважаемый Константин Сергеевич!

Сегодня я получил выписку из протокола репетиций «Мольера» от 17.IV.35, присланную мне из Театра.

Ознакомившись с нею, я вынужден категорически отказаться от переделок моей пьесы «Мольер», так как намеченные в протоколе изменения по другим сценам окончательно, как я убедился, нарушают мой художественный замысел и ведут к сочинению какой-то новой пьесы, которую я писать не могу, так как в корне с нею не согласен.

Если Художественному Театру «Мольер» не подходит в том виде, как он есть, хотя Театр и принимал его именно в этом виде и репетировал в течение нескольких лет, я прошу Вас «Мольера» снять и вернуть мне.

Уважающий Вас М. Булгаков».

Аналогичное письмо было направлено Горчакову.

Сейчас трудно объяснить, почему именно эти перестройки текста вызвали разрыв отношений. Булгаков, казалось, умел сдерживать себя и в более сложных ситуациях. Его

огромный театральный опыт мог подсказать ему какой-то компромиссный ход, тем более что в Леонтьевском переулке, по сути дела, происходило то, что происходило на «Мертвых душах», что происходит всегда, когда большой режиссер входит в чужую работу и начинает перестраивать ее в связи с собственным замыслом. Приходится сказать, что дело заключалось не в обиженном самолюбии, не в «невралгии головы», не в психологическом негативном фоне, который, конечно, тоже имел значение. Дело было в том, что действительно разрушалась пьеса, а «полюбить» иной замысел Булгаков не мог. Ценою гибели спектакля он готов был спасти пьесу.

Получив резкое письмо драматурга, режиссер проявил понимание ситуации. Он не только не прекратил работу (что было бы в его положении легче легкого), но и попытался понять авторское чувство Булгакова. 28 апреля прочитав перед репетицией письмо драматурга, Константин Сергеевич обратился с просьбой к актерам: «Играйте так, как есть, по тексту пьесы. Вот и давайте победим. Это труднее, но и интересней». В конце репетиции Станиславский, обращаясь к Ливанову, твердившему, что он ненавидит «эту пьесу и эту роль», сказал: «Когда Гликерия Федотова играла пьесу... и при ней один человек (не скажу его фамилии) начал эту пьесу критиковать, то она ему сказала: когда актриса играет какую-то роль, она ее должна любить и высшей бестактностью является в ее присутствии бранить эту роль. Раз сказала, два сказала и в третий раз: я вас очень люблю, но прошу вас мой дом не посещать. И вот публично этот человек ушел из дома. Так что видите, какая должна быть нравственная дисциплина». И Станиславский, прямо переходя к булгаковской пьесе, неожиданно формулирует: «Эта пьеса хорошая, превосходная. Мы кое в чем не согласны, но со временем мы это устраним... Пьеса несколько замялась благодаря условиям, пришлось тянуть и двадцать раз откладывать репетиции».

В этот же день, 28 апреля, Е. С. Булгакова записывает в дневнике, что Станиславский «стал репетировать по основному тексту».

«По основному тексту» Станиславский провел еще несколько репетиций (4, 5, 9 и 11 мая), на которых с бесконечной тонкостью разобрал сцену Мольера и Муаррона, ту самую сцену возвращения блудного сына, в которой Станиславский и Булгаков были абсолютно едины в понимании театра и психологии актера. Режиссер открывал

Станицыну и Ливанову смысл встречи Мольера и Муаррона: «Ты актер первого ранга, — тут вы ему всё возвращаете, целуете его... — а вот в сыщики ты ему не годишься потому, что сердце не подходящее»... сообщите ему теперь об этом, как единственному другу, который остался у вас. Почувствуйте его близость и скажите ему самые ваши сокровенные мысли, скажите ему, единственно оставшемуся около вас артисту, который единственно может вас понять: «но я больше играть с тобой не буду, я должен отречься от искусства». «Те — не поймут этого, а вот тебе я скажу — я с тобой играть не буду». Вы сейчас вдвоем, у вас единственно, что осталось, — это он. Вот здесь два артиста».

Но все же репетиции не клеились, сохранялась инерция раздражения против пьесы. Станиславский вновь и вновь предлагал сосредоточиться, уже не на проблеме текста, а на проблеме актерской техники, на овладении способом проникновения в глубины человеческой природы. Система есть природа, — говорил он. «Вот когда вы это поймете, тогда поймете наслаждение — быть актером; выйти на публику, встать перед ней и иметь право абсолютно ничего не делать; сесть на тысячной толпе и сидеть так, как никогда и дома не сидите. Вот так уютно присесть. Ведь публичное одиночество несравненно уютнее, чем не публичное. Если вы это получили, это счастье. Вот повели глазами, и уже дошло».

Ответить на такие требования актеры не могли. Л. Коренева объясняла К. С., что они не работали вместе с 1928 года, а в прежние времена Станиславский искал не действия, а чувства, и говорил о «патронах»: «Раньше вы нам говорили: вложите патрон, выньте, вложите другой». Станиславский нервничал: «Это было всё ошибки, все патроны вон...» Режиссер прекрасно сознавал, что работу надо завершать, что пьеса «измучена», «замялась», что все издергались. Но он не мог видеть, как вместо живого чувства выдается дежурный штамп, как новый метод работы, который казался ему откровением, встречается артистами его театра холодно, а то и с юмором. «Мне 72 года, — жаловался он на репетиции 4 мая, — мне говорить нельзя, но я все время делаю упражнения, потому что я только этим и живу. <...> Чем вы хотите меня удивить? Я настолько изощренный человек в этом смысле, что я отлично понимаю, чего хочет актер. Я удивляюсь, когда вы приходите ко мне, ведь я вас не узнаю. Мне кажется, что я попал в какой-то новый театр, что это какие-

то новые люди, я не верю тому, что они показывают. <...> Я здесь обращаюсь ко всему коллективу — караул... спасите себя, пока еще не поздно».

В эти же дни в булгаковском доме с не меньшей горечью и страстью автор «Мольера» доказывал, что «никакой системой, никакими силами нельзя заставить плохого актера играть хорошо». Булгаков на репетиции уже не ходил, питался только рассказами актеров и Горчакова. Последний, в свою очередь, в конце апреля принимает рискованное и в высшей степени сомнительное решение вынести внутренние разногласия среди участников репетиций в Леонтьевском переулке «на усмотрение дирекции». Не поставив в известность Станиславского, он обращается в дирекцию с письмом, смысл которого заключен в том, что Булгаков отказывается от каких бы то ни было переделок пьесы и работа не может быть продолжена.

Станиславский продолжает упорно репетировать, не требуя никаких переделок. Он просматривает (вместе с Горчаковым!) костюмы к спектаклю и просит всех не обострять отношений с драматургом. Он готовит спектакль к выпуску в то время, как за его спиной решается вопрос о том, кто будет выпускать пьесу вместо Константина Сергеевича.

28 мая все тайное стало явным. В этот день была отменена репетиция в Леонтьевском переулке и назначено совещание в дирекции, после которого Бокшанская позвонила Булгакову и сообщила, что «Театр хочет ставить Мольера», что «не может быть и речи о том, чтобы отдать пьесу». Это означало только одно: дело брал в свои руки Владимир Иванович Немирович-Данченко. Именно он через секретаря предложил Булгакову окончательный срок сдачи спектакля — 15 января 1936 года.

День 28 мая в дневнике Е. С. Булгаковой помечен тройным знаком благоприятствования: утром в газете обнаружили выигрыш по займу; в тот же день выиграли в Верховном суде республики дело по авторским отчислениям. В этот же день узнали, что «от К. С. пьесу отбирают» и «будет ставить режиссура». Запись заканчивается коротким восклицанием, которому отдана отдельная строка: «Победа!»

Через двадцать лет, редактируя свои дневники и готовя их для печати, Е. С. Булгакова карандашом зачеркнет наивный всплеск радости. Через два десятилетия стало слишком очевидно, что в тот майский день Регистру булгаковской жизни, его верной и любящей спутнице, надо

было поставить самый большой черный крест. Кто может предугадать судьбу? Человек смертен, а следовательно — слеп. Слепа в тот день была и Елена Сергеевна Булгакова.

В который раз жизнь поворачивалась светлой и обнадеживающей стороной. 29 мая Булгаков заканчивает первую редакцию пьесы о Пушкине, за которую бьются два театра — Вахтанговский и МХАТ. В эти же майские дни создается новая редакция «Зойкиной квартиры», задумывается и отчасти осуществляется перестройка пьесы «Блаженство» в пьесу «Иван Васильевич», которую Горчаков собирается ставить в Театре сатиры. Вечерами ходят на премьеры в другие театры, смотрят «Аристократов» Н. Погодина у вахтанговцев, всей семьей катаются на только что открытом метро и приходят в восторг от эскалатора и чистоты подземных вокзалов. Есть Дом, семья, атмосфера любви, веры, веселья, счастья. В доме звучит музыка: в день рождения 16 мая автор «Мольера» получает «водку двух сортов (Ерофеич и джин голландский), несколько коробок папирос, ноты (Вагнер — Зигфрид и марш из Гибели богов), книгу Лесажа». Перемена в судьбе «Мольера» воспринимается как благотворная. Споры в Леонтьевском переулке позади, никогда больше не переступит Булгаков порога старого дома, в котором он пережил и высшие минуты театрального волшебства и самые горькие минуты, какие только может пережить драматург.

Как отнесся Станиславский к случившемуся, какой осадок остался в его душе от этой распавшейся работы, неизвестно. Нет никаких прямых документов, которые приоткрыли бы нам душевное состояние Константина Сергеевича; а ведь это была последняя в его жизни режиссерская работа в созданном им театре! Есть покаянное письмо Горчакова, написанное спустя три года. Есть запись Н. Чушкина от 24 мая 1935 года, в которой Станиславский с горечью говорит о своем одиночестве, о том, что его не понимают, что «все превозносят его за старое, но с равнодушием, даже недоверием относятся к последним его открытиям». Вновь режиссер говорит о том, что Художественный театр, несмотря на огромный внешний успех, находится на грани кризиса и обновления театра можно ждать лишь от студийных исканий: «Надо совершить новый переворот в сценическом искусстве, начать с азав, экспериментировать, пробовать, опираться на людей, верящих в правоту этих поисков». Летом 1935 года Станиславский затевает последнюю в своей жизни оперно-

драматическую студию, а параллельно, не останавливаясь, без усталости, подобно тому как Булгаков пишет роман, создает свою «главную книгу», свое театральное завещание — «Работу актера над собой». «Вхожу в комнату, — вспоминает встречу с К. С. в Покровском-Стрешневе Л. М. Леонидов. — Небольшая. Вольтеровское кресло. Сидит в нем неопишуемой красоты живописный старец. Перед ним рукопись. Ноги укутаны в плед. Пишет. Картина незабываемая. Я подумал: мы от мала до велика в театре мечемся, ссоримся, смеемся, плачем, срываем цветы удовольствия, а он — одинокий, сидит, как наша художественная совесть, и оберегает искусство от пошлости, гримас, оберегает правду, художественную правду»¹⁵.

Никаких прямых следов того, что произошло с «Мольером», нет. Только короткая фраза, залетевшая в дневник Е. С. Булгаковой 20 октября, в период активных репетиций булгаковской пьесы, которые Горчаков стал вести самостоятельно: «Ст[аниславский] сказал, что он теперь — безработный в Театре».

«Сказка театрального быта» вдруг обнаружила свою совсем не сказочную глубину.

Високосный год

2 июня 1935 года, в переломный для судьбы булгаковской пьесы момент, в Художественном театре объявили общее собрание. Повестка была официальной: надо было проработать речь И. В. Сталина перед выпускниками Военной академии. Начали с официальной повестки, а потом, как это водится в театре, повернули на домашние дела. Станиславского и Немировича-Данченко на собрании не было, но выступили И. Москвин, Л. Леонидов, М. Тарханов, А. Тарасова, В. Сахновский, П. Марков и многие другие ведущие актеры и режиссеры. Собрание в один день закончить не успели, продолжили на следующий день. Мероприятие явно переросло отведенные ему рамки: стенограмма производит впечатление одного из очень серьезных человеческих документов мхатовской истории 30-х годов.

Критическая ситуация с «Мольером» стала катализатором взволнованного и откровенного разговора. Судаков (он выступал первым) определил темпы работы МХАТ как «зловещие» и попытался показать, к чему это приводит актеров: «То, что мы четыре года не даем Хмелеву роли,

разрушает его. То, что Станицын вступил в Мольера, когда ему было 33 года, а теперь ему 38 лет... разрушает его»¹⁶.

Судаков, как говорится, нажал на самое больное место. Один за другим стали выступать «мольеровцы». Собственно говоря, это были не выступления в обычном смысле слова, а своего рода исповеди. Зажигаясь и воспаляясь друг от друга, актеры стали изливаться с такой болью и страстью, которая редко возникает даже на театральных собраниях. «Кто знает историю мытарства всего пройденного пути за все пять лет?» — вопрошала Лидия Михайловна Коренева. «Я знаю», — с места отвечал Станицын и подхватывал монолог Кореневой: «Говорят о том, что мы должны готовить пьесу бесконечное количество времени... Вот я, например, еще два года, и я не сумею сыграть в «Мольере» — по своим физическим данным я толстею и начинаю задыхаться... За два года построили метро. За четыре года у нас построили тяжелую индустрию, всю страну поставили на ноги... а спектакль выпустить не можем. Я человек не нервного порядка, — продолжал актер, — но сейчас я болен, у меня нервы никуда не годятся. Я не могу слышать названия этой пьесы «Мольер». Я не могу приходить на репетиции. Мне противна роль, в которую я был влюблен».

Горчаков, в противоположность тому, что напишет через пятнадцать лет в своей книге, восстановил реальный ход событий в связи с «Мольером», начиная с того, как пьеса попала в театр, и кончая той коллизией, что развернулась в Леонтьевском переулке. Режиссер объяснял тогда случившееся борьбой в душе Станиславского режиссерских и педагогических устремлений: «Когда он (Станиславский. — А. С.) принимал наш показ, когда он работал с нами как режиссер, он сказал: «Очень хорошо, можно играть очень быстро», потом он стал с нами заниматься, но уже не в плоскости режиссерской, а в плоскости учителя с учениками. <...> Когда он вспоминал, что существует театр, связанный с законами производства, он сказал, что до спектакля осталось еще месяц и даже две недели, но потом опять перешел в плоскость учебы, и спектакль отодвинулся бессрочно».

Ни слова не сказал тогда Горчаков о споре с автором, о несовершенстве пьесы. Напротив, он призывал театр понять всю сложность положения Константина Сергеевича, у которого «есть огромные мысли, огромные интересные предположения в области актерской игры — и полное нежелание работать режиссерски... Как он сам говорил, —

цитировал Горчаков, — поднявшись наверх, на склоне своих лет не так уже интересно выпускать какие-то спектакли». Константин Сергеевич, рассказывал Горчаков, боится, что если он будет заниматься чисто педагогической работой, к которой лежит его душа, то актеры к нему не придут: он не верит, что к нему придут. «И вот задача вам, старикам, — обращался Горчаков к основателям театра, сподвижникам Станиславского, — убедить Константина Сергеевича, потому что его собственное самочувствие в этом смысле чрезвычайно болезненное, сложное и даже трагическое. Он задает самому себе и нам огромный вопрос о творческом одиночестве. Он говорит: «Неужели я могу очутиться в таком положении, как это было с Первой студией?»»

Этот реальный документ мхатовской жизни предстоит еще осмыслить историкам театра.

В конце собрания выступил П. А. Марков. К этому времени легендарный завлит отошел от активной практической работы в самом МХАТ и в основном занимался режиссурой в Музыкальном театре. Но, видно, на него подействовали актерские исповеди, в ответ которым он излился собственной, не менее поразительной: «Художественный театр болен, а мы его лечим кислородом, — формулировал Марков. — Мы его должны оперировать, и этой операцией спасти театр». Болезнь заключалась, по мысли завлита, в резком расхождении сути и назначения великого театра и тех обветшалых и «разлагающих» организационных форм, в которых он продолжал существовать, несмотря на все «маленькие революции», ежегодно проходившие в его стенах. «Мы все ответственны за Художественный театр. Каждый из нас, бежавших из Художественного театра, чувствует свою вину перед театром в том отношении, что все то, что он делает на стороне, он мог бы делать с энтузиазмом и со всей силой и в этом театре. Но мы разбили себе голову в Художественном театре. Один критик сказал, что у Лермонтова было не разочарование, а безочарование. И вот, когда я смотрю на то, что делается в театре, я чувствую не разочарование, а безочарование. Нет веры, есть служба, есть приход на репетицию. А радости творчества нет».

Собрание избрало комиссию из десяти человек во главе с П. А. Марковым и поручило им переговорить о положении дел с основателями театра. На стенограмме сохранились многочисленные пометы Немировича-Данченко, которые свидетельствуют о полном понимании им той боли и

тревоги за судьбу МХАТ, которые буквально вопиют из каждого выступления его товарищей по театру. Надо полагать, что и на Станиславского стенограмма произвела впечатление. Можно думать, что письмо режиссера руководителю государства, датируемое историками второй половиной 1935 года, эмоционально подготовлено этим собранием. Настойчивое предложение Станиславского отделить Филиал как «производственный театр» от театра в подлинно художественном смысле слова питалось желанием вернуть МХАТ очертания родного дома, семьи, живущей по органическим законам.

Новый сезон 1935/36 года Художественный театр начал премьерой «Врагов». Старая горьковская драма, выбор которой внутри театра мало кто понимал, оказалась на редкость актуальной. «Враги» стали волнующим художественно-политическим событием середины 30-х годов, еще раз подтвердив непревзойденное чутье Немировича-Данченко к цвету нового времени. 9 октября, на одной из генеральных репетиций, Булгаков встретился с Немировичем-Данченко. Разговор пошел сначала не о «Мольере», а о «Пушкине», судьба которого решалась в эти дни в МХАТ. Важный разговор был испорчен Бокшанской, что нашло отражение в домашней хронике: «Генеральная «Врагов». Отличилась Ольга. Когда кончилось, стоим в партере: она, Миша, я, Немиров [ич], Судаков и Калужский. Только что начался художественный разговор о «Пушкине», Ольга вдруг Мише:

— Ты в ножки поклонись Владимиру Ивановичу, чтобы он ставил.

Наступило молчание.

Немиров [ич] сам сконфузился. Миша не сказал ни единого слова, стал прощаться».

Пьесу о Пушкине Немирович-Данченко выпустит после смерти Булгакова. Осенью же 1935 года, на гребне общественного успеха «Врагов», режиссер готовится выпускать «Мольера», который вновь во всех газетах объявляется как одна из ближайших премьер театра. Анонсы, правда, уже не вызывают доверия театральных людей. В общей и специальной прессе появляется, как по команде, серия фельетонов и статей, в которых обсуждаются новые методы работы МХАТ с авторами. Особенно болезненным было выступление в «Правде» А. Афиногенова. Автор «Страха» написал сатирическую сценку под названием «Репетиция», в которой внутримхатовская ситуация была описана с полным знанием предмета. В сценке участ-

вовали старый оптимист, пожилой скептик, актриса, молодой скептик и желчный циник, которого зовут Боря. Актеры разговаривают в полутьме зала, после того, как режиссер вновь и вновь предлагает начать все сначала, потому что он «Не видит. Не верит. Не чувствует. Не ощущает». Будто продолжая свое июньское собрание, они вспоминают Стаханова, метро, которое в два года построили, говорят о том, что в театре складывается даже определенная психология — «торопиться некуда, времени хватит». Но жизни не хватит, нашей актерской жизни — на такие темпы, — гневно парирует актриса. Желчный циник, которому явно симпатизирует автор фельетона, объясняет все с грубоватой простотой: «Обленились мы! На государственный счет обленились, знаем, что любят нас, балуют, терпеливо ждут, все прощают...» Старый оптимист укрощает Борю: «Ну, это ты, Боря, слишком... Театр наш имеет мировую славу». Репетиция прерывается, одни актеры спешат на кино съемку, другие идут в буфет и продолжают разговор. Директор дает интервью в газету о предстоящих постановках. «Носятся по театру занятые чем-то люди. Всем некогда. Все перегружены, все — кроме самого театра».

17 октября в Большом театре, в антракте «Фауста», Я. Леонтьев, бывший мхатовец, показал Булгакову номер «Правды», в котором «Афиногенов благословил Театр фельетоном о том, что пьесы бесконечно репетируют, и даже по четыре года». «Прямо праздник на душе! Так им и надо», — не выдерживает строгого летописного тона Е. С. Булгакова.

А. Афиногенов положил начало. Вслед за «Правдой» появились новые фельетоны и сценки, посвященные «Мольеру». Особенно ходким оказалось сопоставление подготовки спектакля со строительством метрополитена. Некий Иван Дитя на этой параллели построил целый антимхатовский разговор в «Театре и драматургии». В декабре, когда репетиции «Мольера» были в полном разгаре, Н. Хорьков в «Театральной декаде» вновь «благословил» театр фельетоном, который был построен на том, как в приемной МХАТ разговорились Мольер, Любовь Яровая, Анна Каренина и царь Федор Иоаннович (то есть персонажи всех объявленных Художественным театром постановок и возобновлений). Мольер, дольше всех прождавший в мхатовской приемной («старый сиделец, без малого четыре года, прохарчился весь»), унимает пылкую Любовь Яровую, считающую, что ее надо пропустить без очереди,

как имеющую «заслуги перед революцией»: «Брось, говорю. Не щетинься... Никому тут твои заслуги не нужны. Гоголь, Николай Васильевич, не тебе чета. А вот видишь просиженную ямку на кресле? Три года просидел, пока его «Мертвые души» тут перевоплощались. Чуть с ума не сошел. «Я, — говорит, — и первую часть «Мертвых душ» сожгу. Доведут они меня до этого». Отечественный Зоил, хорошо осведомленный в расстановке мхатовских сил, особенно напирал на положение Станицына: «Мольерушка» Станицына до ужаса боится («как бы не прибил!»), он видит, что за четыре года репетиций у актера появилась отдышка, «уже фигура не та, легкости-то нет», «ненавижу, говорит, тебя! Имя твое, говорит, слышать не могу, до чего ты мне стал противен! Я четыре, говорит, года назад влюблен был в тебя, как юноша, я, говорит, бредил тобой во сне и наяву!»

Фельетоны фельетонами, но на тех же страницах в осенние месяцы появляются вполне серьезные статьи участников «Мольера», который развивает идеи, сатирически изложенные А. Афиногеновым. В статье «Актер и репертуарный план» А. Степанова пишет о сроках актерской жизни, которая уходит в ожидании ролей и выпуска новых спектаклей. «Случай с «Мольером» — показательный и грозный», — утверждает исполнительница Арманды на страницах «Советского искусства».

В. Станицын в те же октябрьские дни дает интервью, в котором явно слышны отзвуки полемики в Леонтьевском переулке. На страницах «Вечерней Москвы» актер подтвердит, что в работе над образом Мольера его больше всего интересуют «простые человеческие чувства. (...) Именно этим образ Мольера снимается с обычных шаблонных котурн ложноклассического героя, на которые его возвела история французской литературы и театр «Комеди Франсэз» при постановках биографических пьес. Мне думается, — заключил актер, — что гений Мольера и обаятельность его образа раскрываются именно через личные качества его характера»¹⁷.

За всем этим, вероятно, стоит Горчаков, его представления о пьесе, которую он несколько лет репетирует. В феврале 1936 года, за несколько дней до премьеры, режиссер выскажется и сам, причем с достаточной определенностью и полемической остротой: «Пьеса Булгакова дала нам возможность увидеть еще один образ Мольера. Образ страстного в своих мыслях, кипучего в своей деятельности, подчас невоздержанного темпераментного че-

ловека, влюбленного в жизнь, в свою работу драматурга. Не величием исторической фигуры, не блеском актерского творчества, не «галантностью» придворного писателя старались мы себя увлечь, а той простой человеческой жизнью, которая с большим драматическим напряжением проходила у Мольера и была органически связана со всеми его особенностями и как писателя-сатирика, и как актера, и как члена французского общества XVII века»¹⁸. Ничего не предчувствуя, успокоенный близкой премьерой, режиссер подогревал забытые споры в Леонтьевском: «Наш Мольер не становится в позу трибуна-обличителя нравов эпохи «короля-солнца», он не надевает лаврового венка драматурга всемирной известности, он не показывает образцов классического мастерства актеров французской комедии — *он просто живет*, живет той внутренней жизнью, тем кипением страстей, какими, мы полагаем, жил подлинный Мольер».

Слова, выделенные Горчаковым, почти буквально воспроизводят дискуссию между Станиславским и Булгаковым, вспыхнувшую после первого злополучного показа 5 марта. В ответ Станиславскому, который, не обнаружив Мольера-гения, сказал о том, что видит только «жизнь простого человека», Булгаков тогда полемически подтвердил: «Я и стремился, собственно, дать жизнь простого человека».

Впрочем, я забежал вперед с этой статьей Горчакова в предпремьерные дни, выплеснувшей в общую прессу скрытую игру внутритеатральных мотивов и интересов. Были еще трудная осень и зима сезона 1935/36 года, когда ежедневно Горчаков и Булгаков репетировали «Мольера» на сцене Филиала, готовя спектакль для показа Немировичу-Данченко. Атмосфера в театре была достаточно сложной, несмотря на успех «Врагов». «Малая история», казалось, совсем заслоняла большую, известную по хрестоматиям. Переход «Мольера» под крыло Немировича-Данченко, по всей вероятности, был использован «кабинетом» для разжигания внутритеатральной полемики. Это отражалось и на самом спектакле и в настроении его участников. Когда пришлось сокращать спектакль (он шел на первом прогоне более пяти часов), его создатели убрали сцену в комнате няньки Мольера, сократили несколько эпизодических персонажей. Пришлось убрать и несколько реплик у Мадлены — Л. Кореновой. «Самая капризная артистка в истории Художественного театра» (по определению В. В. Шверубовича) закатила истерику,

ссылаясь при этом на возможную защиту Марьи Петровны Лилиной. Когда режиссура попросила осветителя дать свет на Мадлену, актриса закричала: «Не надо на меня никакого света». Воспроизвожу в книге этот «театральный сор» не только потому, что он отравлял жизнь Булгакова. Важно увидеть, как из этого сора, «не ведая стыда», вскоре вырастет блистательная сцена «Театрального романа», в которой Людмила Сильвестровна Пряхина бросится в ноги к Ивану Васильевичу, до смерти напугает несчастного кота, взлетевшего от фальшивой истерики на тюлевую занавеску.

Дело, конечно, этим не ограничилось. Все было намного серьезнее. Достаточно прочитать письмо, которое Немирович-Данченко напишет Станиславскому 24 января 1936 года, напишет и не отправит, как это часто бывало в их отношениях, когда первый бурный и гневный порыв смирался голосом рассудка, «благородством нашего воспитания», как скажет Владимир Иванович в конце этого замечательного документа, опубликованного спустя сорок три года.

Письмо, написанное перед выпуском «Мольера», сочетает в себе спор по самым принципиальным вопросам искусства с не менее остро поставленной проблемой «административно-этической» жизни театра, области, которой основатели придавали огромное значение. «Вам, конечно, известно так же, как и мне, что основной директивной правительством Комитету искусств служит формула: необходимо помирить этих двух людей. Стыдно, чтобы два таких человека, на которых смотрит весь мир (так мне по крайней мере сказано), не могли договориться в своем собственном театре»¹⁹.

Так вот (это к вопросу о соотношении «малой» и большой мхатовской истории), два человека, на которых смотрел весь мир, не могли договориться между собой во многом из-за того, что между ними встал Н. В. Егоров! Заместитель директора по административно-финансовой части, бывший бухгалтер фабрики Алексеевых, Николай Васильевич Егоров прошел обыкновенный путь становления «театрального Воланда». Подышав и отравившись закулисным воздухом, скромный бухгалтер ввинтился во все поры мхатовского организма, во все его «интриги» и «переговоры». Пользуясь длительным отсутствием Константина Сергеевича, он стал называть себя «заместителем Станиславского» в театре: его имя мелькает во многих самых серьезных документах мхатовской истории

30-х годов, с ним так или иначе связаны болезненные перестройки организационного характера, с ним, наконец, связана тесно и театральная судьба Булгакова. Образ Егорова не сходит со страниц булгаковской семейной хроники, которая в свою очередь готовит образ «заведующего материальными фондами» Независимого театра Гавриила Степановича. Владелец сиплого тенора и мушкетерской бородки приобретет в «Театральном романе» сатанинские черты: недаром из-под стола Гавриила Степановича бьет «адский красный огонь», а лукавое предложение драматургу «подписать договорчик» сильно отдает легендарной сделкой в «Фаусте».

Немирович-Данченко в неотправленном письме с искусством опытного психолога и театрального диагноста сделал анализ застарелого мхатовского недуга, который в дни выпуска «Мольера» с помощью домашних мхатовских Мефистофелей обострился до последней степени: «Вероятно, мы оба заражены честолюбием. Это так естественно во всех деятелях искусства. На этой почве в течение всех 37 лет, Вы хорошо знаете, наживались люди, которым и места не должно было быть в театре, и только Ваша и моя громаднейшая любовь к театру и Ваше и мое уважение к работе друг друга, наконец, просто благородство нашего воспитания — только благодаря всему этому мы уберегли Художественный театр»²⁰.

Вопрос о Егорове стоит в письме рядом с вопросом о Судакове, о направлении театра, который пошел «вширь», а не «вглубь». Немирович-Данченко еще рассчитывает на какую-то переломную, в духе «Славянского базара», встречу со Станиславским, которая могла бы решить творческие и административные проблемы, затянутые в сложнейший узел. Письмо, однако, отправлено не было, а ситуация, возникшая после премьеры «Мольера», возможность распутывания «паутины всевозможных обстоятельств» отодвинула навсегда.

Вот реальный контекст, в который вписывается решение Немировича-Данченко выпускать булгаковскую пьесу, решение достаточно серьезное и ответственное, что автор «Мольера», надо сказать, мало оценил. 31 декабря 1935 года Немирович-Данченко посмотрел полный прогон спектакля на сцене Филиала. Начало прогона задержали из-за опоздания Кореневой. Потом состоялась беседа с исполнителями, в которой выявилось не только трудное положение со спектаклем, но и достаточно трудное положение режиссера, попавшего в чужую и далекую от него работу.

«...Я четыре ночи не спал, думал, как бы не ошибиться и быть полезным, — начал Владимир Иванович. — Мое положение с этой постановкой — необычайное. Если бы это было год назад или, по крайней мере, восемь месяцев тому назад — тогда другое дело. Сейчас трудно во всех отношениях». Временной рубеж в восемь месяцев, как каждому понятно, — это репетиции в Леонтьевском переулке и все наслоения, возникшие в результате разлада Станиславского с актерами и автором.

Прежде чем перейти к разбору спектакля, Немирович отпускает с репетиции некоторых наиболее «капризных» артистов, чтобы пощадить их самолюбие и окончательно «не раскачать» работу. «Сейчас я отпускаю Лидию Михайловну Кореневу. У вас все блестяще, если и есть какие-то спорные моменты, то я о них вам после скажу».

Предприняв эту характерную психологическую акцию, Немирович-Данченко без всяких оговорок и недомолвок называет то главное противоречие, которое раздирало спектакль на протяжении нескольких лет: «Самый большой здесь общий недостаток, который всегда был в Художественном театре, с которым я всегда боролся. Берется в работу пьеса, и сразу начинается с того, что не верят автору. Так было с пьесами «Три сестры», «Сердце не камень» и др. Автору не верят: это у него банально, это не так и т. д. Начинается переделка. Обыкновенно каждый играет не пьесу, и даже не роль, а то, что ему хотелось играть». Немирович-Данченко объясняет исполнителям, что «для каждой пьесы есть какой-то предел актерского самолюбия, нарушение которого не проходит безнаказанно для спектакля («в этой работе оно звенело больше, чем в какой-либо другой, до меня это доходило»). Вселяя веру в успех («За результат этого спектакля я не боюсь. В целом он будет принят хорошо»), режиссер начал с разбора основной темы пьесы. Он начал разговор о существовании писательской и актерской профессии. Видимо, Мольер, как он предстал в трактовке Станицына, Немировича-Данченко не устроил так же, как и Станиславского. Но в понимании драмы художника режиссеры разошлись. Для Немировича суть всей истории заключалась в том, что гениальный драматург давит в себе что-то самое важное, а его природа сопротивляется насилию. «Не может быть, чтобы писатель мог мириться с насилием. Не может быть, чтобы писатель насилывал свою свободу, — объяснял Немирович-Данченко Станицыну. <...> Возьмите для примера Пушкина. У писателя всегда есть чувство, что он в

себе что-то давит. Вот это чувство я считаю одним из важных элементов в образе Мольера». Пытаясь объяснить актеру, что такое гениальный писатель, режиссер толкует первую сцену с экспромтом в честь короля как сцену глубоко противоречивую. Мольер доходит до восторга в лести и одновременно ненавидит себя в этот момент, может дойти «до ножа»: «Актеры ведь во веки веков анархичны... Всем своим духом актеры жили свободой. И чем больше вы задавите в себе это чувство в обращении к королю, тем больше будете искать — на ком сорвать. «Зарежу!» — может относиться и к королю».

Уясняя и продумывая вслух линию Мольера в булгаковской пьесе, предлагая Станицыну охватить противоречивость художника, его необычайную страстность, особый способ общения с людьми, яркость «аппарата» восприятия жизни и человека, Владимир Иванович неожиданно находит близкое и исчерпывающее сравнение: «Берите пример с Константина Сергеевича, который до того мстительный, грозный, так обаятелен, так подозрителен и так доверчив, как молодая девушка, невероятное сочетание противоречий. Только тупой критик не поймет такого противоречия страстей».

Так разрешился спор Станиславского и Булгакова о том, что такое гениальность и как ее надо играть! Конечно, яркие формулировки Немировича-Данченко не могли заменить на сцене Станицына. Роль не шла, актер изнервничался и потерял веру в себя.

Из поразивших режиссера неожиданностей спектакля был Король — М. Болдуман. «Я его представлял не таким монументальным и более подвижным. У вас он будто никогда не веселится. У вас он не покровитель искусства. У меня он весь блестящий — фейерверк. Мне казался он более герцогом из «Риголетто». Но и то, что вы даете, — очень хорошо». Горчаков объяснял, что они шли от иного замысла, что им казалось «политически интереснее» дать короля «золотым идолом, который давит».

Совсем разладилась роль Муаррона. Через все репетиции с Немировичем-Данченко идет выяснение того, что же закладывалось в этой важной линии спектакля. Вконец расстроенный Ливанов объяснял: «Я лично нахожусь в клиническом состоянии и по отношению к роли, и к пьесе. За все это время, пока репетируется «Мольер», я переиграл 40 Муарронов... Вот, кажется, уже все готово — и вдруг перерыв, после которого начинай опять сначала... Я в полном бреде от всего этого».

Видя и понимая несовершенство сделанной работы, Немирович-Данченко вместе с тем придавал спектаклю серьезное значение в жизни Художественного театра. Выпуск «Мольера» казался ему залогом «чести театра и его благополучия».

Никакого предпремьерного оживления в булгаковском доме, судя по дневнику, нет. Булгаков весь январь диктовал перевод мольерского «Скупого» для «Academia». Иногда выходили вечером в театр, слушали «Пиковую даму» в мейерхольдовской постановке. В эти же дни познакомились с Д. Д. Шостаковичем. Композитор читает булгаковскую пьесу о Пушкине и собирается сочинить по ее мотивам оперу. Булгаковы слушают «Леди Макбет». Шостакович ужинает у них, играет по просьбе хозяев польку. В эти же дни возникают новые осложнения с комедией «Иван Васильевич» (некий ретивый служака предлагает драматургу дать Ивану Грозному реплику, что «теперь лучше, чем тогда»). 28 января появляется статья «Сумбур вместо музыки» с резкой критикой оперы Шостаковича. Газету читают утром. Потом Булгаков уходит на репетицию «Мольера», а Елена Сергеевна добросовестно заносит в дневник: «Напрасно, по-моему, Шостакович взялся за этот тяжелый мрачный сюжет. Воображаю, какое у него должно быть настроение!»

Древний историк полагал, что будущее бросает свою тень задолго перед тем, как войти. Вопрос только в том, видим ли мы эту тень. В семейной булгаковской хронике события января и февраля 1936 года воспринимаются домашнему и не связываются в ту историческую связь, которая очевидна сегодня, спустя полвека. Отмечена статья против оперы «Катерина Измайлова», не пропущен в конце февраля факт закрытия МХАТ 2-го. Но никакой «тени» эти события не отбрасывают на премьеру в Художественном театре. Напротив, 15 февраля, в премьерный для «Мольера» день, мхатовская многотиражка «Горьковец» выходит с победным разворотом, посвященным новой работе театра. Здесь статьи Немировича-Данченко, Горчакова, Вильямса, Гремиславского, групповая фотография участников спектакля, окруживших Владимира Ивановича. Общий тон статей приподнято-торжественный, видно, что «Мольер» принят театром чуть ли не с восторгом. Немирович-Данченко говорит о работе слова, которые он не часто приносил в связи с мхатовскими премьерными тех лет: «Но я не мог бы достигнуть таких замечательных результатов, если бы имел дело не с таким глу-

боко подготовленным материалом». Он видит самый важный результат работы в редком слиянии простоты с театральностью: «Когда мы еще достигнем настоящего темпа, без ущерба для переживаний, то мы сделаем серьезный шаг для очищения нашего искусства от натуралистического мусора». Работа П. Вильямса руководителю постановки напоминает «лучшие создания театра».

В финале статьи один из основателей МХАТ говорит о пьесе Булгакова, о нем самом и о его литературной судьбе. Перед нами, по существу, первые на протяжении многих лет серьезные слова о драматурге, который пришел к многострадальной премьере: «Наконец, хочется сказать несколько слов об авторе. Мне хочется подчеркнуть то, что я говорил много раз, что Булгаков едва ли не самый яркий представитель драматургической техники. Его талант вести интригу, держать зал в напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее — совершенно исключителен, и мне сильно кажется, что нападки на него вызываются недоразумениями».

Эти важные слова были сказаны для внутримхатовского употребления и серьезного общественного резонанса тогда иметь не могли. О состоянии автора,ждавшего премьеры, лучше всего говорит фотография, которая сопровождает в «Горьковце» интервью с Булгаковым, озаглавленное: «Он был велик и неудачлив». Автор запечатлен в день генеральной репетиции, он сидит, подперев голову рукой, и взгляд его бесконечно печален.

Первая генеральная прошла 5 февраля 1936 года. Утром Елена Сергеевна записала: «Вчера, после многолетних мучений, была первая генеральная «Мольера». Повышенное оживление на генералке, которое я очень люблю. <...> Это не тот спектакль, которого я ждала, с 30-го года, но у публики этой генеральной он имел успех. <...> Меня поражает, с какой точностью Миша предсказал, кто как будет играть. Великолепны Яншин (Бутон) и Болдуман (Король). Чудовищно плохи — Коренева, Герасимов и Подгорный. <...> Вильямс хорош. В некоторых местах аплодировали декорациям. Первый аплодисмент прокатился по залу, когда Ларин (Шарлатан) кончил играть на клавишине. Аплодировали реплике Короля «посадите, если вам не трудно, на три месяца в тюрьму отца Варфоломея».

Генеральные шли по возрастающей.

9 февраля Е. С. Булгакова с некоторым удивлением

отмечает: «Опять успех, и большой. Занавес давали раз двадцать». После последней генеральной, 14 февраля, тон уже совсем другой: «Генеральная прошла чудесно. Опять столько же занавесов. Значит, публике нравится? А Павел Марков рассказал, что в антрактах критика: Крути, Фельдман и Загорский ругали пьесу».

Булгакова томит предчувствие. В день выхода первой статьи, посвященной «Мольеру», писатель сообщает Попову: «Мольер вышел. Генеральные были 5-го и 9-го. Говорят об успехе. На обоих пришлось выходить и кланяться, что для меня мучительно».

Сегодня в «Советском искусстве» первая ласточка — рецензия Литовского. О пьесе отзывается неодобрительно, с большой, но по возможности сдержанной злобой, об актерах пишет неверно, за одним исключением...»

«Одним исключением», на котором Булгаков соглашался с Литовским, был, как это ни печально, исполнитель Мольера, удостоенный в рецензии короткой фразы: «фигура получилась недостаточно насыщенной, недостаточно импонирующей, образ суховат»²¹. Сейчас, конечно, трудно восстановить портрет спектакля, имевшего недолгую жизнь, но приходится сказать, что «Мольер без Мольера» был реальностью. Б. Алперс в «Литературной газете» блеклую характеристику Литовского наполнит язвительным содержанием: «На сцену выходит пожилой комедиант с самодовольно незначительным лицом. Маленькие глазки, кривая победоносная улыбка, обозначившееся брюшко и суетливая задыхающаяся речь. Этот человек с седеющими висками держится наподобие любовника-премьера в старом провинциальном театре, быстро переходя от гнева к угодливой улыбке, от капризов — к деловому тону»²².

Статья вышла 10 марта, как раз в тот день, когда спектакль перестал существовать.

Между тем премьера, как и положено, проходила в атмосфере праздничной оживленности. «Зал был — как говорит Мольер — нашпигован знаменитыми людьми... не могу вспомнить всех, — записывает Е. С. Булгакова. — Афиногенов слушал очень внимательно, а в конце много аплодировал, подняв руки и оглядываясь на нашу ложу».

В антракте дирекция пригласила пить чай, там были все сливки. (...) Успех громадный. Занавес давали, по счету за кулисами 22 раза. Очень вызывали автора».

Но и этот чай «со сливками» не снимает тревоги драматурга. Она усугубляется новыми «ласточками», прилетевшими вслед за сигналом, поданным Литовским.

17 февраля в «Вечерней Москве» появляется статья Т. Рокотова, в которой содержатся грозные выводы относительно автора «Мольера». Рецензент так оценивает замысел драматурга: «Но совершенно недопустимо строить пьесу на версии о Мольере-кровосмесителе, на версии, которая была выдвинута классовыми врагами гениального писателя с целью его политической дискредитации» (Этой версией, надо сказать, начал пользоваться еще Гольдони в первой известной нам пьесе о Мольере!).

Статьи такого рода только подогревают зрительский интерес. 17 и 24 февраля «Мольер» проходит с аншлагом: «Спектакль имеет оглушительный успех. Сегодня бесчисленное количество занавесов», — записано 24 февраля, после дневного спектакля. Театральный бум, по сложившемуся канону булгаковской литературной жизни, сопровождается какой-то чертовщиной: бесчисленные звонки о билетах перемежаются с просьбами одолжить денег. Околотеатральный народец предвкушает невиданные барыши. А в доме — «ужасное настроение — реакция после «Мольера». Зрительский успех не обманывает автора пьесы: «Это не тот спектакль, о котором мечталось».

Булгаков внимательно читает очередную номер «Горьковца» от 22 февраля, в котором приводятся отзывы о спектакле Вс. Иванова, А. Афиногенова, Ю. Олеси. С разных позиций, в разных интонациях, от раздраженных до сочувственных, драматурги не принимают пьесу и спектакль. Но не эти отзывы поражают автора, привыкшего к тому, что собраты по цеху, как правило, не испытывают радости от чужой удачи (когда к Булгакову в эти дни подошел Л. Славин и поздравил с прекрасным спектаклем, то этот факт будет отмечен в дневнике как исключительный: «Редкий случай с писателями. Из драматургов никто и никогда не хвалил Мишины произведения»). Поразил напечатанный в многотиражке рядом с писательскими отзывами актёра В. Грибкова, который обвинил свой театр в «репертуарной безответственности» и первым сделал вывод «о ненужности такой пьесы» на сцене МХАТ.

Я потом вернусь к этому выступлению, имевшему сильный резонанс в Художественном театре. События развивались стремительно, счет шел не на месяцы, а на дни и часы. 4 марта на седьмом представлении «Мольера» в директорской ложе Булгаковы увидели О. Литовского, «который что-то писал». Через пять дней, 9 марта, появляется редакционная статья «Внешний блеск и фальшивое содержание»²³. Прочитав ее, Е. С. Булгакова сама

вспомнила о Лагранже: «Ставлю большой черный крест...» Здесь же отмечена реакция М. А. Булгакова: «Когда прочитали, М. А. сказал: — Конец «Мольеру». Конец «Ивану Васильевичу».

Днем пошли во МХАТ.

«Мольера» сняли. Завтра не пойдет.

Другие лица».

Торопливое «решение дирекции снять «Мольера» с репертуара многим показалось непонятным, — напишет уже в наши дни В. Я. Виленкин. — Булгаков никогда не мог простить МХАТу, что он не встал на его защиту»²⁴.

В течение нескольких месяцев театральная общественность еще продолжала обсуждать просчеты несуществующего спектакля. Вслед за статьей Б. Алперса «Литературная газета» публикует изложение доклада «Мейерхольд против мейерхольдовщины», с которым режиссер выступил 14 марта в Ленинграде: «В спектакле Н. Горчакова я видел лучшие времена моих загибов. Есть такой театральный яд — пышность. Чем крупнее режиссер, тем настойчивее он борется с пышностью. Пышность — это яд, который иногда позволяет скрыть тухлятину». Булгаков вырезал и вклеил в свой альбом не только эти строки, но и фотографию Мейерхольда...

17 марта «Советское искусство» (газету редактировал О. Литовский) вернулось к мхатовскому спектаклю, «организовав» статью М. Яншина. Через несколько десятилетий несравненный исполнитель Лариосика расскажет о том, как это произошло. К нему пришел корреспондент, взял интервью, а потом напечатал текст, не имеющий ничего общего со сказанным. Статья называлась «Поучительная неудача» и гласила о том, что «на основе ошибочного, искажающего историческую действительность текста поставлен махрово-натуралистический спектакль», что «театр попустительствовал даже нарушению актерами драматургического текста (Муаррон) — в ущерб тексту самого Мольера». «И получился огромный провал, потрясающая театральная неудача».

Немирович-Данченко выступления участников спектакля, их смысл и тон воспринял с крайним удивлением. Руководитель Художественного театра собирался даже выступить в газете «Горьковец» с обращением к актерам труппы: «Мне бы хотелось написать в «Горьковец» такое письмо: «Меня чрезвычайно интересует, скажу больше — волнует вопрос: как относятся наши актеры к таким, далеко не заурядным явлениям, как напечатанный о «Мольере»

отзыв в «Горьковце» В. Грибкова и в особенности — статья Яншина в «Советском искусстве»?

По-моему, это вопрос глубоко принципиальный и в какой-то степени отражающий этические проблемы театрального быта».

Через четыре дня Владимир Иванович еще раз посылает записку Бокшанской по этому поводу: «Мог ли минуту думать, что актерам нельзя высказываться о своем театре? Вопрос этики начинается с того, как это делают Грибков и Яншин... Только вдумчивость, глубина и добросовестность обязательны для всякого, выступающего открыто, но для своего имеют еще какие-то особо подчеркнутые обстоятельства или особое чувство порядочности. Вот, я думал, об этом-то и поговорили бы между собой в труппе. Это все глубже, чем кажется на первый взгляд»²⁵.

Вопрос был, конечно, глубже. Достаточно сказать, что Михаил Михайлович Яншин до конца дней своих не мог забыть этой истории. В 60-е годы он расскажет о том, как расстроились после «Мольера» его отношения с Булгаковым. «Мы встречались с ним не раз, это естественно, но я был для него, вероятно, таким же посторонним человеком, как и многие другие. В последний раз я встретил его на Кузнецком мосту — ему, видимо, надо было перейти через Петровку, но со всех сторон было очень сильное движение машин, а он не любил этого. Он стоял в некоторой растерянности, я окликнул его и предложил свои услуги. Мы перешли на другую сторону улицы, он поблагодарил меня и пошел дальше. Вспоминаю, что он был в сером лохматом пальто или в шубе. Я долго смотрел ему вслед. Я не знал, что это последнее свидание с ним. Да, я больше не видел его»²⁶.

Рассказ записан стенографисткой. А есть еще запись магнитофонная: старый артист плачет, вспоминая историю минувших лет.

«Сказка театрального быта» завершалась совсем не сказочно.

Надо было что-то делать, что-то решать, что-то предпринимать. 4 марта Булгаков прочитал в «Правде» объявление о конкурсе на создание учебника по истории СССР. На следующий день писатель начинает работу над учебником, которая растягивается на довольно продолжительный период. В эти же дни обостренного поиска выхода из сложившейся литературно-биографической ситуации Булгаков встречается с П. Керженцевым, первым председателем Комитета по делам искусств, созданного в начале

1936 года. Содержание этого ответственного разговора приоткрыто в срочном послании Бокшанской Немировичу-Данченко: «Владимир Иванович, совсем по секрету, потому что я знаю, что М. Булгаков оторвал бы мне голову, если бы узнал, что я без его ведома и спроса рассказываю о нем. Сегодня утром (16 марта. — А. С.) он вызывался к Керженцеву, пробыл у него полтора часа. После этого он был в театре, сказал мне об этом факте, а когда я спросила, о чем был разговор, то он ответил, что дело шло о его будущей работе, что он еще весь под впечатлением множества мыслей, что он «даже жене еще не успел рассказать» и т. п. Словом, впечатление у меня такое, что ему хотели дать понять, что унывать от статьи он не должен и что от него ждут дальнейшей работы. Я его спросила: что ж, это был «социальный заказ»? Но точного определения я так и не получила... Возможно, что дальше Мих[аил] Аф[анасьевич] и не будет делать из этого секрета, но вначале он всегда «засекречивает» свои мысли и поступки».

Особенно засекречивать было нечего. Через несколько дней Бокшанская сообщит, что речь шла только о будущей работе, что ни в судьбе «Мольера», ни в судьбе других булгаковских пьес никаких перемен не предвидится.

Театр пытается как-то поддержать драматурга. В мае с ним заключают договор на перевод «Виндзорских проказниц» (идея была в том, чтобы соединить мотивы «Виндзорских» с мотивами «Генриха IV» с центральной ролью Фальстафа для М. Тарханова). Постановку должен был осуществлять Н. Горчаков, но в «шекспировский период» Булгакову вступить уже не пришлось.

Весной 1936 года новый директор МХАТ М. Аркадьев (его приход в «Горьковце» приветствовали статьей под названием «Исторический день в жизни Художественного театра») обращается к Станиславскому и Немировичу-Данченко с письмом, в котором ставит вопрос о положении дел в филиале, оставшемся без репертуара. Директор информировал о переговорах с Булгаковым относительно возможной переделки «Мольера», но его проект оказался невыполненным: переписывать пьесу драматург отказался наотрез. Жизнь Булгакова в Художественном театре явно шла на убыль.

В апреле 1932 года, когда «Дни Турбиных» вновь пошли на мхатовской сцене, Булгаков в письме к П. С. Попову решил подвести предварительные итоги своей литературной жизни. Вспомнив маму, «светлую королеву», мечтавшую о том, чтобы ее сыновья стали инженерами путей

сообщения, он фантазировал воображаемый разговор: «Мне неизвестно, знает ли покойная, что младший стал солистом-балалаечником во Франции, средний ученым-бактериологом все в той же Франции, а старший никем стать не пожелал.

Я полагаю, что она знает. И временами, когда в горьких снах я вижу абажур, клавиши, Фауста и ее (а вижу я ее во сне в последние ночи вот уже третий раз. Зачем она меня тревожит?), мне хочется сказать — поедемте со мною в Художественный театр. Покажу Вам пьесу. И это все, что я могу предьявить. Мир, мама?»

В июне 1936 года Булгаков вместе с Художественным театром приехал в Киев, на родину, к могилам предков. И будто следуя нагаданному, будто заботясь еще и о какой-то эстетической завершенности биографического цикла, судьба подарила драматургу возможность показать свою пьесу в Киеве. Там, в Киеве, по существу, и была поставлена финальная точка десятилетнего «романа с театром».

Остаток лета Булгаков и Елена Сергеевна проводят с «мхатчиками». В Синопе, под Сухумом, в страшную жару, договаривались последние разговоры. Горчаков посылал Булгакову шуточные записочки: «По специальному заказу дирекции, для нашего великого, любимого народного литератора М. А. Булгакова на море сегодня устроено волнение». Может быть, в один из таких дней, перед тем как уезжать в Москву, между режиссером и драматургом происходил совсем не шуточный разговор. Горчаков уговаривал Булгакова написать несколько новых картин к «Мольеру». Булгаков отказался: «Запятой не переставлю». Затем разговор перекинулся на «Виндзорских», которых Булгаков уже начал переводить. Автору был выдан совет наспиговать пьесу «хохмочками»: «Вы чересчур целомудренны, мэтр...» «Мэтр» отказывается и от перевода «Виндзорских». Утешениям и уговорам Маркова (он тоже был в Синопе), что театр поможет охранить права Булгакова, многоопытный драматург уже не верит («ни от чего меня Театр охранить не может»).

Жизнь в Москве идет своим чередом. Немирович-Данченко еще на водах, в Карлсбаде, но Бокшанская держит руку на пульсе мхатовских дел. 14 сентября «на воды» идет срочное сообщение: «Бул[аков], кажется, ходил к М. П. (Аркадьеву. — А. С.) затем, чтобы отказаться от перевода «Виндзорских» и всяких разговоров

о переделке «Мольера». Говорю кажется, потому что он всегда секретничает и толком от него не узнаешь, почему он пришел с визитом к директору».

Острейшее театральное чутье на этот раз подвело Ольгу Сергеевну Бокшанскую. «Сестренка, кума и благодетельница» не догадалась, что Булгаков принес в дирекцию заявления об уходе из Художественного театра.

15 сентября високосного 1936 года Булгаков переходит в Большой театр на должность либреттиста.

Трем близким корреспондентам этих лет он сообщает о крупнейшей перемене своей судьбы:

В. Вересаеву: «Из Художественного театра я ушел. Мне тяжело работать там, где погубили «Мольера». Договор на перевод «Виндзорских» я выполнять отказался. Тесно мне стало в проезде Художественного театра...»

Я. Леонтьеву: «Сестренка, кума и благодетельница, распеваясь по телефону в ласках и нежностях, услышав о ГАБТ, рывкнула: «Как?!» — столь страшно, что Люся дрогнула, из чего заключаю, что ГАБТ им не нравится». В этом письме, написанном 5 октября 1936 года, в день юбилея «Турбиных», в иронической фантазии Булгакова сплетается образ юбилейной депутации из театра «с каким-нибудь ценным подношением, которое будет выражено в большой кастрюле какого-либо благородного металла (например, меди), наполненной той самой кровью, которую они выпили из меня за десять лет»²⁷.

В тот же день в письме к П. С. Попову саркастическая интонация смягчается грустной и просветленной: «Прикажи вынуть из своего погреба бутылку Клико, выпей за здоровье «Дней Турбиных», сегодня пьеса справляет десятилетний юбилей. Снимаю перед старухой свою засаленную писательскую ермолку, жена меня поздравляет, в чем и весь юбилей».

Завершенная и исчерпанная полоса жизни, по сложившемуся закону искусства Булгакова, должна была переплавиться и закрепиться в слове. Так и произошло. 26 ноября 1936 года писатель начинает новую работу. В толстой клеенчатой тетради появится название будущей книги: «Театральный роман». Поверх первого названия пишется иное, более предпочтительное и потому подчеркнутое двумя жирными чертами: «Записки покойника». Внимательный читатель «Посмертных записок Пиквикского клуба», актер, режиссер и автор МХАТ Михаил Булгаков начал подводить итоги своей жизни в магическом круге театра.

Глава 7

Уход

«Приглашение на казнь»

Выбор Художественного театра

«Батум»

«Чтобы знали...»

«Приглашение на казнь»

Уход из Художественного театра развязывал, казалось, один из самых болезненных и крепких узлов булгаковской жизни. Заявление об уходе из МХАТ по собственным словам драматурга, занесенным в дневник Е. С. Булгаковой, написано «с каким-то даже сладострастием». Он дал зарок не переступить порога театра и выполнял этот зарок в течение нескольких лет с буквалистской точностью. Когда Булгакову пришлось однажды, не дождавшись жены на улице, зайти за ней в мхатовскую контору, то есть «переступить порог», это простейшее событие послужило причиной «выяснения отношений». С осени 1936 года создатель «Турбиных» ни разу не был на своем спектакле. Не увидел ни одной премьеры Художественного театра, начиная с «Анны Карениной» и кончая «Половчанскими садами». Несмотря на настойчивые приглашения, не пришел ни на один из юбилейных спектаклей, что прошли осенью 1938 года в связи с сорокалетием МХАТ. Он не поздравил ни одного мхатовца с очередной наградой, поощрением или другим «знаком внимания», которые стали сыпаться на этот театр со второй половины 30-х годов как из рога изобилия. На просьбу Я. Л. Леонтьева, заместителя директора Большого театра, тоже бывшего мхатовца, написать приветственный адрес юбиляру (все в ту же осень 1938 года) драматург взмолился: «Яков Леонтьевич! Хотите, я напишу

адрес Вашему несгораемому шкафу? Но МХАТу — зарежьте меня — не могу: я не найду слов».

В мае 1934 года из писательской надстройки в бывшем Нащокинском переулке увезли О. Мандельштама. Во время обыска — это вспомнит Ахматова — за стеной у Кирсанова играла гавайская гитара. Через несколько недель следователь передал жене поэта спущенное сверху спасительное решение: «Изолировать, но сохранить». В сущности, сходным было и решение по «булгаковскому делу».

«Невозможность писать равносильна для меня погребению заживо»¹, — писал Булгаков Сталину в марте 1930 года. Писать было разрешено, но не было разрешено печатать. Заживо погребенными оставались рукописи, и это кладбище замыслов и несбывшихся надежд вызывало невыносимую тоску, отравляло жизнь. Изолированный, но, в отличие от Мандельштама, «сохраненный» Булгаков получил возможность со стороны наблюдать за диковинными превращениями умов, людей, талантов. Предвосхищение исторических поворотов, человеческих поступков и реакций стало постоянной семейной игрой, приносящей особого рода горькую радость. Тема как он все «угадал», столь важная в «закатном романе», в значительной степени произрастает на почве литературного и театрального изгойства: насильственно отрезанный от литературного и театрального процесса, он получил взамен несравненную возможность с «обочины» видеть людей и события такими, какими они были на самом деле. «Отщепенец» стал очевидцем и свидетелем.

События второй половины 30-х годов принимали все более и более кровавую окраску. В семейной булгаковской хронике отмечены аресты Б. Пильняка, М. Кольцова, С. Клычкова, И. Бабеля, Н. Венкстерн, А. Пиотровского, В. Кирсона, Вс. Мейерхольда, Б. Ясенского, Ивана Катаева, самоубийства Я. Гамарника, С. Орджоникидзе, П. Любченко, расстрелы М. Тухачевского и других крупнейших военачальников. Один за другим исчезают в небытие директора МХАТ (в июне 1937 года арестован М. Аркадьев, через два года Я. Боярский). Воображение автора «Мастера и Маргариты» питается фантастическими газетными сообщениями, вроде статьи в «Правде» о докторе Плетневе, лечащем врача Горького, «профессоре-насильнике-садисте», якобы укусившем за грудь свою пациентку. Комментаторы «Мастера и Маргариты» через десятилетия обнаружат реальные источники самых причудливых

изобретений романиста. Вот, скажем, загадочное место из главы «Великий бал у сатаны», где рассказывается об одном из «новеньких»: «...он велел своему знакомому, находящемуся от него в зависимости, обрызгать стены кабинета ядом». Это не придумано писателем. На мартовском процессе 1938 года П. Буланов, помощник Г. Ягоды, давал показания в том, что он готовил покушение на нового наркома внутренних дел Н. Ежова: «Когда он [Ягода] был снят с должности наркома внутренних дел, он принял уже прямое отравление кабинета и той части комнат, которые примыкают к кабинету, здания НКВД, там, где должен был работать Николай Иванович Ежов. Он дал личное распоряжение приготовить яд, а именно взять ртуть и растворить ее кислотой. (...) Опрыскивание кабинета было произведено Сиволайиным [сотрудником НКВД] в присутствии меня и Ягоды»².

Апокалипсис входит в быт, становится нормой. Возникают жизненные ситуации, превосходящие некоторые эпизоды романа, связанные с темой «милосердия».

Елена Сергеевна готова броситься к случайно встретившимся у Художественного театра И. Н. Берсеневу и С. В. Гиацинтовой, сказать им «что-нибудь сочувственное», но ее спутники (Булгаков и Леонтьев) удержали «и сказали, что это только хуже растревожит их рану». Выработывается кодекс личного поведения в условиях ежедневного террора: быть ко всему готовым, не растревлять свою и чужую душу, не убегать «крысьей побегом на неизвестность от опасности», ждать «пока к вам придут», не выражать соболезнований, но помогать, чем можешь, и делать то, что в твоих силах. Булгаков принимает участие в судьбе Николая Эрдмана, вызволенного из ссылки, но не имеющего права проживания в Москве: сам поднадзорный и затравленный, он обращается с письмом к Сталину с просьбой о смягчении участи друга-драматурга.

Современного читателя, воспринимающего события 1937 года из другого времени, может смутить одно обстоятельство: а как же Булгаков избежал общей участи? «Забыли» или продолжала действовать «охранная грамота», выданная в виде телефонного звонка в апреле 1930 года? Вероятно, эта «охранная грамота» действовала. Есть основания говорить о том, что Сталин помнил о существовании Булгакова и время от времени подавал сигналы, которые, судя по семейному дневнику, воспринимались властью имущими как подтверждение снисходительно брошенного разрешения: «Живи!» Этим, вероятно, объяс-

няется, что индивидуальная судьба Булгакова не была выкроена по общей мерке эпохи. Не слившись «с гурьбой и гуртом», он, однако, был обречен едва ли не на самую изощренную духовную муку, растянутую на целое десятилетие. То, что разрешение на жизнь было одновременно и «приглашением на казнь», он понял далеко не сразу. Вплоть до осени 1939 года он питался иллюзиями: сопротивлялся, надеялся, впадал в глубокую депрессию, опять на что-то рассчитывал, а потом с новой ясностью сознавал, что у него нет ни одного шанса. «М. А. сказал, что чувствует себя, как утопленный человек, — лежит на берегу, волны перекачываются через него». Такого рода записи переполняют дневник Елены Сергеевны.

Волны 1937 года Булгакова не поглотили. Более того, этот год оказался в писательской судьбе автора «Мольера» временем очередных надежд и упований. Проблески изменения ситуации возникали по мере того, как под покос пошли многие из тех, кто травил Булгакова на протяжении всей его литературной жизни. Гибель Л. Авербаха, В. Киршона, кличка «бандит», приклеенная к Р. Пикелю, исключение из партии А. Афиногенова и А. Безыменского, отставка О. Литовского с поста руководителя Главреперткома, аресты А. Ангарова и многих иных булгаковских оппонентов породили, по вполне понятным причинам, версию о возможном и близком повороте в булгаковской литературной судьбе. В дневнике запечатлена краткая, мстительная и в чем-то утоляющая душу женская эмоция. «Отрадно думать, — записывает Елена Сергеевна, — что есть все-таки Немезида и для этих людей типа Киршона». Образ Немезиды 1937 года не раз возникает на страницах дневника, когда короткое сообщение об аресте многолетнего булгаковского противника или «плохая» статья в «Правде», посвященная пьесе процветающего драматурга (что, обычно, подготавливало арест и уничтожение), сопровождается вспышкой удовлетворенного чувства: «Закончилась карьера!» или «Да, пришло возмездие». Вполне понятная и вполне человеческая эмоция (тоже вошедшая в состав романной Маргариты) не была сколько-нибудь стойкой у Е. С. Булгаковой. Что касается автора «Мастера и Маргариты», то он не соблазнился чувством торжества над поверженными литературными врагами. Во всем этом он, скорее, видел продуманный распорядок действий, который никак не менял его собственного положения.

Из многочисленных «обнадеживающих» сюжетов

1937 года приведу только один, но достаточно характерный. Начало мая совпало с новым и очень обостренным переживанием тупиковой жизненной и творческой ситуации. Большой театр, в еще большей степени чем МХАТ, поглощал мозг и время пустой и совершенно бессмысленной работой, исхода которой ни внутри театра, ни вне его Булгаков не видел. 2 мая в дневнике записано: «Сегодня Миша твердо принял решение писать письмо — о своей писательской судьбе. По-моему это совершенно правильно. Дальше так жить нельзя. Все это время я говорила М. А., что он занимается пожиранием самого себя». В эти дни, заполненные обдумыванием очередного «письма наверх», читкой друзьям первых глав романа о Христе и дьяволе (название еще не установилось), в квартире раздался звонок некоего Ивана Александровича Доброницкого. По поручению «очень ответственного лица» он сообщил Булгакову следующее: «...теперь точно выяснилось, что вся эта сволочь... специально дискретировала Булгакова, иначе они не могли бы существовать как драматурги, что М. А. «очень ценен для Республики», что он лучший драматург». На следующий день приводится булгаковский комментарий: «Разговор высоко интересен. Доброницкий строил все по следующей схеме: мы очень виноваты перед вами, но это произошло оттого, что на культурном фронте у нас работали вот такие, как Киршон, Литовский, и другие. Но теперь мы их выкорчевываем, и надо исправить дело, вернувши вас на драматургический фронт, ведь у нас с вами (то есть у партии и драматурга Булгакова) оказались общие враги, а кроме того, есть и общая тема — родина». Тут же поясняющие слова Булгакова, видящего ситуацию насквозь и без всяких иллюзий. «М. А. говорит, что он [Доброницкий] очень умен, сметлив, а разговор его, по мнению М. А., — более толковая, чем раньше, попытка добиться того, чтобы он написал если не агитационную, то хоть оборонную пьесу. (...) Между прочим, Доброницкий сказал, что идет вопрос и о возвращении Эрдмана к работе».

В сущности, Доброницкий выразил «общемосковскую» точку зрения. Самый читающий между строк народ решил, «что теперь, в связи со всякими событиями в литературной среде, положение М. А. должно измениться к лучшему». В эти же месяцы физического истребления бывших лидеров РАПП является удобная, на десятилетия пущенная в ход и до сегодняшнего дня имеющая своих приверженцев версия о том, кто же погубил писателя Булгакова. Лучше

всего это формулирует в те майские дни новый работник литчасти МХАТ Рафалович (вскоре арестованный). Обвиняя А. Афиногенова и В. Киршона во всех смертных грехах, Рафалович говорил на мхатовском активе: «При помощи Гейтца, бывшего одно время директором театра, авербаховцы пытались сделать Художественный театр «театральным органом» РАППа». Рафалович говорил (и это записано в дневнике со слов О. Бокшанской) о вреде РАППа, о том, «какие типы там орудовали. И вот что они сделали, например, затравили до конца, задушили Булгакова, так что он, вместо того, чтобы быть сейчас во МХАТе и писать пьесы, находится в Большом театре и пишет либретто оперные».

В. Киршон, А. Афиногенов и Л. Авербах были в приятельских отношениях с Г. Ягодой. Крах последнего немедленно сказался и на них. На мхатовских проработках А. Афиногенов каялся в том стиле, который сформировался на первых судебных процессах, а также во время уничтожения «формалистов». Покаяние драматурга было обращено к тому же лицу, к которому собирался обратиться и Булгаков. «Политический смысл того, что произошло со мной, — говорил автор «Страха», — это прежде всего моя катастрофа политическая и отсюда моя катастрофа художника. <...> Ярким свидетельством моего творческого тупика явилась пьеса «Ложь», не увидевшая сцены. Партия вовремя давала мне сигналы, но я игнорировал их»³. Сигналы, как известно, были поданы в виде разгромных замечаний Сталина, уничтожавших пьесу, в которой с неожиданной остротой возникла картина узаконенного двуязычия и двоедушия людей как нормы общественного поведения.

Нет никакого резона отводить от рапповцев обвинения в том, что в конце 20-х годов они произвели опустошительный разгром всего лучшего, что было в нашей литературе. Но нет никакого смысла и в подмене понятий: действия «неистовых ревнителеев» никогда не могли бы иметь таких катастрофических последствий, если бы они не получили верховный мандат на владение литературой. В редакционной статье «Правды» от 2 декабря 1929 года совершенно недвусмысленно было объявлено, что именно РАПП является единственным и полномочным выразителем партийных интересов в области искусства, проводником «генеральной линии». Напомню, что руководство РАПП не избиралось демократически, а кооптировалось непосредственно Центральным Комитетом партии. Руками рапповцев был осуществлен разгром «попутнической» литературы,

на следующем этапе они стали не нужны и были столь же безжалостно перемолоты отлаженной машиной, которой они были одновременно и создателями и жертвами. Ко многим из них вполне применимы пастернаковские строки, написанные в конце 20-х годов: «Я знаю, вы не дрогнете, сметая человека. Что ж, мученики догмата, вы тоже жертвы века».

Булгаков в этой печальной механике, судя по всему, превосходно разбирался. Он не считал рапповцев первопричиной всех бед отечественной литературы и полагал для себя совершенно немыслимым участие в торжестве по поводу истребления «мучеников догмата». Весной 1937 года, когда в Художественном театре исключили из партии А. Афиногенова и была начата кампания против Л. Авербаха и В. Киршона, многие писатели из близкой автору «Бега» среды предлагали ему включиться в эту кампанию. Булгаков наотрез отказался. 27 апреля 1937 года Е. С. Булгакова записывает:

«Шли по Газетному. Олеша догоняет. Уговаривал Мишу идти на собрание московских драматургов, которое открывается сегодня и на котором будут расправляться с Киршоном. Уговаривал М. А. выступить и сказал, что Киршон был главным организатором травли М. А. Это, вообще, правда, но М. А. и не думает выступать с этим заявлением». На следующий день еще один знакомый «уговаривал М. А. пойти выступить на собрании против Киршона, доказывая, что Миша этим сделает себе колоссальную пользу.

Зря он тратил слова».

В последней фразе — отголосок «чужого слова». Это уже не эмоция любящей и страдающей женщины, но та земля, грунт, основа, на которых покоится булгаковский характер, кодекс личного поведения и чести.

На протяжении всего 1937 года театральная среда, окружавшая Булгакова, переживала слух о том, что «сейчас будет сплошной поворот в пользу Маки», как скажет О. Бокшанская, воодушевленная разгромом, учиненным в Художественном театре А. Афиногенову и В. Киршону (на мхатовском собрании И. Судаков и П. Марков вынуждены были отречься от того, что они «привели» этих драматургов в Художественный театр). «Так вот, советую тебе, пиши скорей пьесу о Фрунзе!» — заключала многоопытный секретарь Немировича-Данченко, целиком оставаясь в пределах расхожих и непререкаемых представлений времени.

Проблема выбора касалась Булгакова самым непосредственным образом. Начиная с конца 20-х годов, когда он познал все тяготы литературной травли, Булгаков должен был непрерывно выбирать. Очень часто это был выбор не только между своим и не своим голосом, но между жизнью и смертью. Именно этим мотивом начинается «Письмо Правительству»:

«После того как все мои произведения были запрещены, среди многих граждан, которым я известен как писатель, стали раздаваться голоса, подающие один и тот же совет:

Сочинить «коммунистическую пьесу»... а кроме того, обратиться к Правительству СССР с покаянным письмом, содержащим в себе отказ от прежних моих взглядов, высказанных мною в литературных произведениях, и уверения в том, что отныне я буду работать, как преданный идее коммунизма писатель-попутчик.

Цель — спастись от гонений, нищеты и неизбежной гибели в финале».

Через год в письме к тому же адресату Булгаков вновь разовьет эту тему: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя»⁴.

В том, что Булгаков был «один-единственный литературный волк», он ошибался. «Век-волкодав» бросался на шею многих его литературных и театральных современников. В том, что Булгаков был одним из немногих, кто отказался притворяться «пуделем», он был прав. Формы и способы «перекрашивания» или, как любили говорить рапповцы, «перестройки» были самые разные и самые изощренные. Нельзя было не высказаться, нельзя было отмолчаться. Под коллективными и индивидуальными откликами на судебные процессы 30-х годов стоят — среди прочих — подписи Б. Пастернака, А. Платонова, И. Бабеля, Б. Пильняка, Ю. Тынянова и многих, многих других. Подписи Булгакова нет нигде. Однако давление среды и «общественного мнения» было очень велико. Советы «перекраситься» идут рефреном через все 30-е годы и разрешаются в конце концов трагической историей с «Батумом». Вот несколько дневниковых записей 1934 года на эту тему:

«Звонок из «Литературной энциклопедии» в МХАТ: «Мы пишем статью о Булгакове, конечно, неблагоприят-

ную. Но нам интересно знать, перестроился ли он после «Дней Турбиных»?»

Булгаковский комментарий: «Жаль, что не подошел курьер, он бы ответил: так точно, перестроился вчера в 11 часов».

«Вечером пришла сестра Булгакова Надежда Земская и передала мнение одного коммуниста, дальнего родственника ее мужа. Он сказал про Булгакова: послать бы его на три месяца на Днепрострой, да не кормить, тогда бы он переродился».

Комментарий Булгакова: «Есть еще способ — кормить селедкой и не давать пить».

«Вчера пришел по делу Загорский (из Киева), внезапно почувствовал себя плохо, остался ночевать. М. А. ушел к Поповым, а мы с Загорским разговаривали до рассвета о М. А.

Почему М. А. не принял большевизма? Сейчас нельзя стоять в стороне, писать инсценировки. Почему-то говорил что-то вроде: «Из темного леса... выходит кудесник (писатель М. А.) и ни за что не хочет большевикам песни петь». (Ср. высказывание Б. Пильняка: «Я понял, что сейчас надо идти с большевиками, а если не пойдешь с большевиками, удачи надо сматывать»⁵).

В 1937 году позиция не перекрасившегося «волка» или «кудесника», не желавшего петь нужные песни, вызывает и ужас и сочувствие. Каких только спасительных предложений он не получал. Ф. Кнорре предлагал ему тему перевоспитания бандитов в трудовых коммунах ОГПУ (на сходном материале возник один из самых знаменитых спектаклей тех лет «Аристократы», смысл которого в дневнике уложен в несколько слов: «Пьеса — гимн ГПУ»). Ему предлагали писать рассказы для «Крокодила», советовали сочинить авантюрный роман, оборонную или антирелигиозную пьесу. Ему грозили, что если такой пьесы не будет предъявлено, то снимут с репертуара «Дни Турбиных», спектакль, на нитке которого была подвешена его жизнь. Пожалуй, лучше всего эта тема была проявлена в разговоре с В. Дмитриевым. На его предложение писать агитационную пьесу Булгаков ответил: «Кто вас подослал?» Тогда художник произнес страстную тираду, ерническую и серьезную одновременно: «Довольно! Вы ведь государство в государстве. Сколько это может продолжаться? Надо сдаваться, все сдались. Один вы остались. Это глупо».

Третьего мая 1937 года: «М. А. весь день в постели, ночью не спал... Один пристаёт, почему М. А. не ходит на

собрания писателей, другой — почему М. А. пишет не то, что нужно, третий — откуда у М. А. экземпляр «Белой гвардии», вышедшей в Париже...»

17 августа И. Доброницкий пришел в булгаковский дом и вновь начал строчить по старой схеме. Вот уже и Ангаров арестован (ответственный работник ЦК, который сыграл, как считал Булгаков, плохую роль в судьбе «Ивана Васильевича» и «Минина и Пожарского»), и потому собеседник «упорно предсказывает, что в литературной судьбе М. А. будут изменения к лучшему» — «и также упорно М. А. этому не верит». Вслед за этим идет запись, особым светом озаряющая сложившуюся литературно-биографическую ситуацию, завязанную в апреле 1930 года: «Доброницкий задал такой вопрос: «А вы жалеете, что в вашем разговоре 30-го года вы не сказали, что хотите уехать?» М. А. ответил: «Это я могу спросить, жалеть мне или нет. Если вы говорите, что писатели «немеют на чужбине», то не все ли равно, где быть немым — на родине или на чужбине».

Через три месяца в дневнике короткая запись — без комментариев — об аресте Ивана Доброницкого.

Никаких новых пьес после ухода из Художественного театра Булгаков долго не затевает. Он будто выполняет зарок, данный в письме к В. Вересаеву в апреле 1937 года: «Мои последние попытки сочинять для драматических театров были чистейшим донкихотством с моей стороны. И больше я его не повторяю... На фронте драматических театров меня больше не будет».

Клятвы не помогают. Сценическая кровь бунтует, то бросая драматурга к окончательной отделке «Бега» все в ту же «обнадеживающую» осень 1937 года, то в буквальном смысле заставляет «донкихотничать»: в 1938 году Булгаков берется за инсценировку «Дон Кихота» для вахтанговцев, и вновь договоры, обещания, поправки, разочарования. Приступая к работе над Сервантесом, по старой привычке Булгаков подбирает эпиграф. На этот раз строки из посвящения автора «Дон Кихота» своему покровителю: «Вложив ногу в стремя, в предсмертном волнении пишу тебе это, великий сеньор». В словах, выделенных Булгаковым, ответ его собственной ситуации, которую он напряженно осмысливал. Он не ушел в работу историка, либреттиста, инсценировщика. Уже «вложив ногу в стремя», писатель пытается найти выход к живой современности, которая разворачивается перед ним во всем своем кровавом и мрачном великолепии. Именно в 1937 году, отложив в сто-

рону «Записки покойника», он решает завершить книгу, в которой современная ему действительность пронизывается токами мировой истории и культуры. Художник ищет опору нравственного поведения человека в труднейших обстоятельствах и доказывает эту возможность на опыте собственной жизни. Он пытается выполнить свое литературное дело с той полнотой самоосуществления, которая открылась ему в судьбах писателей, избранных героями его пьес 30-х годов. Последние годы булгаковской жизни — время интенсивного и плодоносного цветения его творческого духа. Работа булгаковской мысли не прекращалась, искала и открывала смысл в житейских испытаниях, побеждала их в пространстве той главной книги, которую он в конце концов решил «представить» как свой жизненный итог. Страницы прощального романа едва ли не сильнее всего поражают спокойствием, ясностью и просветленностью авторского сознания, его способностью увидеть свой день и свое время в потоке истории.

Роман он не «представил». Осенью 1938 года, казалось бы, вопреки всей своей предшествующей писательской жизни и вопреки тому, что было им понято в только что сотворенной книге, Булгаков пытается вновь переиграть и переломить судьбу. Вслед за «Мастером и Маргаритой», не отделив и не отредактировав роман, он решает, он соглашается написать пьесу о Сталине.

Решается или соглашается? Этот важный вопрос обсуждается много лет с разных позиций. Мемуаристы — в частности В. Виленкин и С. Ермолинский, люди близкие к Булгакову в то время, — выдвигают противоположные версии. Писатель предстает в совершенно несходящихся обликах.

В. Виленкин отрицает «довольно прочно сложившуюся легенду», по которой Булгаков в истории с «Батумом» «сломался», изменил себе под давлением обстоятельств, был вынужден писать не о том, о чем хотел, с единственной целью — чтобы его начали наконец печатать и ставить на сцене его пьесы». Автор «Воспоминаний с комментариями» свидетельствует, что Булгакова «увлекал образ молодого революционера, прирожденного вожака, героя (это его слова) в реальной обстановке начала революционного движения и большевистского подполья в Закавказье. В этом он видел благодарный материал для интересной и значительной пьесы»⁶.

Предложение МХАТ питалось, по В. Виленкину, благородным стремлением помочь драматургу выйти к зрите-

лю с произведением, которое было естественным для времени, для исторического момента.

С. Ермолинский в своих воспоминаниях осмысливает этот сюжет в противоположных тонах: «Уговоры продолжались. С ним разговаривали люди, которым небезразлична была его судьба, милые люди. Ах, милые, милые! Без сомнения, они самоотверженно бились за процветание своего театра, мучительно выстраивая его репертуар, а это — тоже вне всякого сомнения — означало и его успех! Их общий успех!»⁷

Коротко говоря, МХАТ тут выступает в роли искусствителя, а Булгаков — в роли соблазненного художника, проявившего малодушие и трусость, «самый страшный порок на свете».

При этом нравственная сторона дела касается только Булгакова, и, кажется, никто еще не задал вопрос с другого конца: а что же Художественный театр? Почему он пришел к такому страстному желанию поставить «Батум» и как это желание согласуется со всей мхатовской историей 30-х годов? Или этические нормы индивидуальны, неприменимы к коллективу художников и не могут быть исследованы на судьбе театра, даже такого театра, который в истории русской культуры занимает не меньшее, так скажем, место, чем драматургия Булгакова?

Тут же встает и другая проблема: если «Батум» есть акт капитуляции Булгакова, то почему же этот акт «сдачи» не был принят и высочайшим образом одобрен? Почему эта пьеса была категорически и без обсуждений запрещена?

На все эти вопросы ответов пока нет, а без них невозможно понять характер драмы, разыгравшейся в 1939 году. Для Художественного театра история с «Батумом» — печальный эпизод, Булгакову она стоила жизни.

Выбор Художественного театра

В дневнике Елены Сергеевны Булгаковой в концентрированном виде собраны самые саркастические и горькие высказывания Булгакова о Художественном театре. Многократно отмечено, что руководители МХАТ погубили драматурга, прокомментирована каждая ошибка театра, каждое его награждение, осмыслены и предсказаны основные повороты мхатовской жизни 30-х годов. Булгаков вскоре после ухода из МХАТ увидел, что его имя

из истории этого театра практически исчезло. В многочисленных статьях, буклетах, посвященных Художественному театру и написанных многими из тех, с кем автор «Турбиных» и «Мольера» работал рука об руку, о Булгакове уже не говорилось ни единого слова. Когда МХАТ собрался на гастроли в Париж в августе 1937 года, то предполагавшиеся поначалу «Дни Турбиных» были тут же заменены на спектакль «Любовь Яровая», поставленный Немировичем-Данченко. Булгаковский спектакль не был также включен в юбилейную афишу осенью 1938 года, несмотря на то, что он к тому времени прошел уже восемьсот раз и прочно удерживал лидерство в советском репертуаре МХАТ. «Театр, созданный для славы страны», проходил свой путь, драматург, давший ему такую аттестацию на пороге вступления в мхатовские стены, — свой. При всей полярности этих путей, при том, что Булгаков болезненно и до самых глубин ощущал искривление образа любимого театра, их пути в последний раз пересеклись на сталинском сюжете.

Взять цепочку приходится с самого начала.

С конца 20-х годов Станиславский и Немирович-Данченко вместе свой театр не вели. Их художественная и человеческая рознь, усиленная с двух сторон влиянием людей, любивших ловить рыбу в мутной воде театральной склоки, привела практически к полному отчуждению двух режиссеров. Началось это отчуждение гораздо раньше. После того как Станиславский с группой ведущих актеров прибыл из двухлетних гастролей в Европу и США, Немирович в 1925 году отправился на гастроли со своей музыкальной студией, а затем остался в Голливуде до начала 1928 года. Приехав в Москву, он выдвинул в качестве противовеса административному управлению, сложившемуся при Станиславском, молодое руководство (так называемую «шестерку»). Станиславский этих нововведений не принял. Осенью 1928 года он тяжело заболел и вернулся к делам только через два с половиной года. В июне 1931 года Немирович-Данченко в свою очередь уезжает за границу, в Германию и Италию, и возвращается оттуда только к началу сезона 1933/34 года. И тут же Константин Сергеевич уезжает на длительное лечение в Ниццу, откуда возвращается в мае 1934-го, возвращается, чтобы с осени того же года уже не переступать порога Художественного театра. Информацию о жизни МХАТ он получает в основном от членов своего «тайного кабинета», умевшего, как известно, превосходно играть на слабых

струнах его высокой, по-детски доверчивой и одновременно, как и у многих театральных людей, подозрительной души. «Двоевластие» из силы некогда благотворной, не раз дававшей мощный художественный импульс развитию театра, в 30-е годы превратилось в силу абсолютно деструктивную. Вражда двух руководителей приводила не только к чудовищным деформациям в области театрального быта, но и к гораздо более тяжелым последствиям. В самый серьезный час своей истории МХАТ оказался раздробленным, расколотым внутритеатральной склокой. Нравственные силы коллектива были истощены и подорваны именно тогда, когда надо было решать не проблемы организационного строения, но саму возможность существования Художественного театра.

Дело шло именно о возможности существования МХАТ как явления русской культуры, покоившегося на совершенно определенных принципах. В этом плане никаких существенных различий между частной судьбой писателя Булгакова и судьбой коллективного художника, именуемого МХАТ, не было. На том же рубеже «великого перелома», когда Булгаков обратился с письмом к Сталину, с аналогичным документом обратился в правительство и Станиславский. В его письме были сформулированы условия, без выполнения которых Художественный театр далее не мог существовать. Как известно, некоторые из этих условий были приняты и выполнены. МХАТ был взят под государственную опеку и защиту, поставлен в монопольное и совершенно исключительное положение среди других театров страны. Его тоже по-своему «изолировали» и «сохранили», создав некий «оазис социализма» на театральном фронте, или, как тогда любили говорить, «вышку». Новый МХАТ призван был продемонстрировать перед цивилизованным миром преемственность сталинской культурной политики. Далеко не сразу в Художественном театре поняли, какой глубины и разрушительной силы угроза скрыта в верховной ласке. Годы рапповских наскоков и давления отложились в памяти таким воспоминанием, что покровительство правительства и лично Сталина на первых порах было воспринято как очень благоприятное именно для развития искусства театра. Осенью 1933 года, во времена «относительно вегетарианские», Станиславский из Ниццы отправляет послание к тридцатипятилетию МХАТ. Перечисляя в емкой и сжатой формуле основные события века, через которые прошел и среди которых выжил МХАТ, пронес свое кредо «вечного в

искусстве», Константин Сергеевич заканчивал на оптимистической ноте: «Сегодня, в день своего тридцатипятилетия, МХАГ — жив, признан и заботливо охраняется ЦИКом»⁸.

Так дело виделось издалека. А в Москве Немирович-Данченко, воротясь из дальних странствий за три месяца до юбилея, формулирует совсем иное впечатление от театра, «заботливо охраняемого ЦИКом». Режиссер, не видя «энтузиазма» в работе, предлагает труппе сравнить первые пять лет жизни МХТ с последними пятью годами, и сам приводит факты, дальнобойный смысл которых он, вероятно, тогда в полной мере не сознавал: «Во время постановки «Юлия Цезаря» у нас были 250 человек, а теперь 975, организация стала шире, сложнее... Театр стал государственным... Теперь у нас обеспеченность, равной которой не существует во всем мире. Когда за границей рассказываешь... то там думают, что приезжал режиссер с большевистским уклоном и хвастается. Или просто таращат глаза от изумления... Вам ни в чем не отказывают. Вам говорят: работайте, творите, если вам нужны еще деньги, мы вам дадим, не торопитесь ставить пьесу. Но дайте то, что надо для культурной жизни... Даже не считайте себя обязанными проводить узко-политическую тенденцию»⁹.

Обольщение МХАТ проводилось самыми разнообразными методами, ливень денег и наград сочетался с обещанием невиданной творческой свободы. По отношению к всемирно прославленным режиссерам Сталин действовал крайне осмотрительно и осторожно, стараясь сохранить их «для славы царствования». После инфаркта, перенесенного осенью 1928 года, Станиславский получил от правительства длительный отпуск с полным сохранением жалованья и выдачей ему в валюте 3000 долларов. Сообщая об этом С. Бертенсону, Немирович-Данченко неожиданно заключает: «Станиславского власти любят так же, как и любили. Конечно, гораздо больше, чем меня»¹⁰.

«Любовь властей» без возможности заниматься искусством была бы для этих художников равна самоуничтожению. То, что эта тема глубоко занимала, скажем, Немировича-Данченко, гораздо более ориентированного в политических проблемах, чем его великий соратник, несомненно. После погрома, учиненного в сезоне 1928/29 года, Немирович-Данченко вновь поставил перед собой вопросы, казалось бы, бесповоротно снятые в тот момент, когда он решил возвратиться из Голливуда в

Москву. Летом 1929 года он пишет из Карлсбада С. Бертенсону «о своих давних сомнениях». Режиссер вспоминает Голливуд и как он решал тогда вопрос о возвращении: «И так как я вешал на чашках весов Америку и Россию уезжая, было 48 и 52, а не 20 и 80, то вот и подумаешь, вспомнишь или рассудишь, и быстро становится 51 и 49, 52 и 48».

Эта арифметика не носила меркантильного характера. Речь шла о главном, о том единственном, что наполняло жизнь: можно ли существовать в Москве Художественному театру как «культурнейшему учреждению России», можно ли существовать Музыкальной студии, к которой всем сердцем прикипел Немирович, можно ли, наконец, осуществлять беспрепятственно свои режиссерские замыслы, то есть свободно творить, развивая искусство МХАТ, — все эти вопросы на рубеже «великого перелома» встали перед основателями МХТ не так остро, как перед Булгаковым, но на них надо было отвечать. Немирович вспоминает «противное, как клопы и комары, «идеологическое» испытание» 1929 года, и несмотря на всю свою закалку, несмотря на то, что он ощущает себя «слишком хорошо поставленным», у него вырывается редкое признание: «Но разве Вам не ясно, что мне приходится «зажимать» в душе! И как часто!»

Биограф Немировича-Данченко через полвека после описываемых событий подметил одну психологическую черту руководителя МХАТ: он открывал новое время как новую пьесу. Это так. Стоит только добавить, что «новая пьеса» была безмерно трагической, и мы до сих пор не знаем, чего стоило Немировичу-Данченко «зажать» собственную душу, с какой-то изумляющей пластичностью вписаться в театральный интерьер сталинской эпохи и в предлагаемые обстоятельства этой «новой пьесы».

Булгаков воспринимал в основном внешнюю канву глубоко драматической метаморфозы, отмечая малейшие промахи Немировича — руководителя театра, Немировича — автора неудавшихся мемуаров, Немировича-человека. «Филистер» — самое нежное из определений крупнейшего режиссера, с которым Булгакову предстояло в последний раз встретиться именно на постановке «Батума».

Не менее драматичной была ситуация, сложившаяся в доме в Леонтьевском переулке. Сознал ли Станиславский, «изолированный» и «сохраненный» в своем особняке, что происходит за его стенами? Доходила ли до него какая-то реальная информация о жизни страны? Понимал

ли он до конца, что происходит в искусстве и во что превращают художников, в том числе и художников созданного им театра? Судя по множеству свидетельств, Константин Сергеевич, как и Горький в те годы, воспринимал происходящее неадекватно. Изоляция привела к опасному смещению и притуплению его нравственного зрения. Он не почувствовал, что экстренный, хамский по форме и ничем не мотивированный разгром МХАТ 2-го является одним из позорнейших событий, предвещавших будущий разгром театров Мейерхольда и Таирова. Развязанная в январе 1936 года борьба с так называемым «формализмом» была воспринята в Леонтьевском переулке совсем в иных красках, чем это было на самом деле. Станиславскому даже казалось, а в искренности его сомневаться не приходится, что государственное искоренение «формализма» есть акт высокой заботы вождей об истинном искусстве, поддержка его здоровых тенденций. И даже то, что кампания была развязана сверху и остракизму подверглись крупнейшие художники, не изменило его мнения о просветительском характере мероприятия. «В защиту подлинного искусства выступили не мы сами — артисты, а партия и правительство»¹¹.

За Станиславским записывают каждое слово, его обожествляют, он живет на улице, названной в его честь (Немирович-Данченко удостоился этой чести несколько позднее). Апокалипсис 1937 года остается как бы незамеченным: в статье, написанной к двадцатилетию Революции, режиссер говорит об искусстве «будущей блаженной советской мировой республики»¹². В этом неожиданном и чуждом словарю времени словечке «блаженной» — и вера Станиславского, и корни нравственной aberrации, и явная отрешенность дома в Леонтьевском от всего того, что происходит в стране.

История Художественного театра 30-х годов — причудливая и сложнейшая кривая, в которой есть и крупнейшие творческие победы в отдельных спектаклях, и не менее крупные поражения в области внутреннего строительства, то есть в области театральной этики, нравственной атмосферы, которая разрушается быстрее всего и страшнее всего. Из каких только кризисных ситуаций не находили выход в прежние годы основатели МХТ. Они спасали театр тогда, когда он обрел славу и устойчивую репутацию: именно в тот момент стали открывать студии, обновлять кровь. Они не раз спасали театр от вырождения в коммерческое предприятие, умели выстоять перед

диктатом рынка и рубля: не брали у правительства царской России денежных дотаций, что было отчасти залогом самостоятельной художественной политики и независимости от властей предрержащих. Они спасли театр после революции, в обстоятельствах раскола труппы. Они спасли его в 1924 году, когда влили в театр вторую студию, артистические силы которой составили костяк спектакля «Дни Турбиных». Они устояли перед яростным натиском «левых» и утвердили свое право показывать не только то, как люди ходят с красными флагами, но и заглядывать «в революционную душу страны». Сохраняя свой дом и очаг, они умели предупреждать раскол труппы, давая самостоятельность тем силам, которые уже не хотели или не могли существовать под родительской крышей. На рубеже 20-х и 30-х годов они выстояли перед диктатом рапповцев и отстаивали свое право следовать тем принципам, которые были положены в основание театра, «созданного для славы страны».

Они не выдержали государственной ласки. Они не вынесли испытаний, которые последовали вслед за тем, как МХАТ было уготовано положение «вышки» в советской театральной системе. В то время, как МХАТ раздирался внутренними конфликтами, в Москве складывалась совершенно новая театральная ситуация. Утверждались такие приоритеты, которые на корню подрывали самые основы «культурнейшего учреждения России», направляя МХАТ в очень определенную сторону. Когда Немирович-Данченко увидит, что в списке первых народных артистов Союза ССР нет Мейерхольда, он прокомментирует выбор трезво и точно: «Это подчеркивает направление». Новому направлению надо было соответствовать, новый официальный статус надо было беспрерывно поддерживать. И они поддерживали. «Покорение МХАТ» было одной из важнейших побед сталинской театральной политики.

В 1946 году Вс. Вишневский будет выступать перед труппой МХАТ, и тезисы его выступления сохранятся в дневнике Бокшанской. Призывая мхатовцев вдуматься в мудрые строки ждановского доклада и соответствующего постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», драматург припомнил старые грехи Художественного театра, все его ошибки и прежде всего, конечно, пьесы Булгакова. Среди прочего он процитировал фразу Сталина, относящуюся к покойному автору «Батума»: «Наша сила в том, что мы и Булгакова научили на нас работать». Перепроверить утверждение давнего и закоренелого врага Булга-

кова сейчас невозможно, но приведенная фраза кажется вполне вероятной и многое объясняющей не только в истории с «Батумом», но во всей мхатовской истории 30-х годов.

Он «научил» на себя работать и Художественный театр. Он был не только усердным и постоянным зрителем этого театра, но и активным истолкователем виденных спектаклей, своего рода внутренним цензором, рецензентом, покровителем и советчиком (хотя от этой своей роли не раз отказывался: я, мол, в этом ничего не понимаю, «вот как революции делать, знаю» — эту фразу Сталина, брошенную после просмотра «Врагов», со слов Немировича-Данченко запишет его секретарь). Он контролировал, по сути, всю жизнь этого театра, начиная с репертуарной политики и кончая тем, кто поедет из актеров отдыхать летом за границу. Вкус к «большому стилю», овладевший театральной культурой эпохи и по-своему преломленный в «Мольере», в его «тяжелой пышности», был личным вкусом вождя, отвечал его представлениям о фасаде нового государства. Он определил для МХАТ режим «наибольшего благоприятствования», который проявлялся в разных вещах. «Система» Станиславского была поддержана в официальном порядке, извечные оппоненты МХАТ один за другим уходили не только со сцены, но и из жизни. Руководителям театра он позволял некоторые вольности, театру как коллективному художнику — не разрешал. Станиславский мог протянуть руку уничтоженному Мейерхольду — это был поступок совсем не рядовой. Немирович-Данченко мог отказаться от интервью газетчикам по поводу закрытия мейерхольдовского театра — это был тоже по тем временам не рядовой поступок. Но коллектив Художественного театра, руководимый Станиславским и Немировичем-Данченко, ликвидацию мейерхольдовского театра должен был приветствовать и приветствовал на специальном митинге. Резолюции митинга и личным заявлениям выдающихся актеров была посвящена целая полоса мхатовской многотиражки, первые три страницы которой были отданы чествованию Станиславского (в январе 1938 года Константину Сергеевичу исполнилось семьдесят пять лет). Тот, кто сочинил антимейерхольдовскую резолюцию от имени МХАТ, постарался ударить первого исполнителя Треплева побольнее, так, как умеют это делать только театральные люди. Помимо дежурных упреков в формализме, утрате связей с советской общественностью режиссеру было брошено еще и обвине-

ние в том, что в его театре «процветает семейственность и протекционизм»¹³.

Начиная с середины 30-х годов Художественный театр, по-существу, был выведен из-под какой-либо критики. Вот обычные заголовки статей, посвященных МХАТ тех лет: «Гордость советского народа», «Лучший театр Страны Советов», «Замечательный театр нашей страны», «Передовой театр советского народа». И сам театр и его актеров беспрерывно награждают — званиями, премиями, возможностью проводить летний отпуск за границей (это в условиях, когда всем остальным настойчиво прививается, как сказано в одном из булгаковских писем Сталину, «психология заключенного»). На гастролях внутри страны театр принимают с невиданной роскошью, отводят ему лучшие гостиницы, загородные правительственные резиденции. В 1937 году Сталин посылает Художественный театр на гастроли в Париж, и это был поистине «королевский подарок». Немирович-Данченко сообщает Бертенсону: «Маленькие актеры во всех пьесах были заменены свободными первыми, так что в толпе сплошь были актеры первых положений. Это чтобы дать возможность ехать в Париж и не занятым в этих спектаклях. Сталин вообще делал этот подарок Театру. Например, Леонидов, Леонидов ни где не был занят, тем не менее поехал и он. И с женами, и Леонидов, и Сахновский, и другие. Всего около 160 человек. Громаднейшее большинство было в первый раз за границей. Представляете, какое впечатление произвел на них Париж». Подарок был таким щедрым, что даже женам выписывали суточные, поэтому «все решительно могли закупить себе и родным всякой всячины, а женщины запастись нарядами. Причем на обратном пути навстречу труппе выехал Боярский (наш новый директор, заменивший Аркадьева), и все вещи были пропущены без таможни».

... Глухо упомянутый Аркадьев был арестован за несколько недель до начала гастролей.

За подарки надо было платить. Они и платили. Не было, кажется, ни одной политической акции или процесса, ни одного административного решения, касающегося судьбы того или иного художника или спектакля, которое не было бы обеспечено «единодушной» поддержкой мхатовцев. Митинги по поводу казни военачальников, главарей правотроцкистского блока, «параллельного центра», одобрение «не рассчитанной на употребление конституции» (слова Б. Пастернака), приветствие антимейер-

хольдовской или антитайровской кампании — все это постепенно стало нормой нового общественного статуса МХАТ. Положение «вышки» обязывало.

Артистическая среда, так же как и среда литературная, была подмята и деморализована государственным террором. Права на молчание не было и здесь. Читая коллективное приветствие МХАТ Генеральному Комиссару государственной безопасности Н. И. Ежову или статью из зала суда, подписанную великим русским актером, содрогаешься и сейчас, спустя десятилетия. Вот зарисовка из зала суда, сделанная Иваном Михайловичем Москвиным (или за него) для многотиражки «Горьковец». Он описывает подсудимых, проходивших по мартовскому (1938 г.) процессу Бухарина, Рыкова и других. Он фиксирует их лица: лицо Ягоды — «лицо закоренелого преступника, блудливо бегающие глаза, рот убийцы, отравителя. Я смотрю на этого омерзительного выродка и убийцу, смотрю на хитрое шакалье лицо Крестинского... и руки сжимаются в кулаки»¹⁴.

Действительно закоренелого убийцу (через него мхатовцы обычно хлопотали о заграничных паспортах) от мученика Н. К. Крестинского артист не отличил. Ни «система» Станиславского, ни опыт игры в чеховских спектаклях, ни душевный опыт такой роли, как царь Федор Иоаннович, не помогли распознать подлинное сквозное действие и подтекст гиньольного политического спектакля. Как раз в тот день, который описан в «Горьковце», Н. Н. Крестинский, отрекшийся накануне от самооговора, был, как теперь стало известно, доставлен из Лефортовской тюрьмы и соответствующим образом «подготовлен» для очередного публичного покаяния.

Да разве один Иван Михайлович Москвин «не распознал» и не отличил?! Это было тяжелое массовое социальное заболевание, имевшее чрезвычайно сложные и самые разнообразные причины, к выяснению которых мы еще только-только подступаем. Надежда Яковлевна Мандельштам полагала, что человеческая судьба есть не таинственная внешняя сила, а «математически выводимое производное из внутреннего заряда человека и основной тенденции эпохи». По отношению к «вегетарианским временам» эта формула, может быть, и верна. Во времена кризисные, когда разрешают лить кровь «по совести», когда «основная тенденция эпохи» полностью покрывает индивидуальную жизнь, приходится проводить труднейшие археологические раскопки, чтобы обнаружить «внутренний заряд

человека». Кого обольстили, кого убедили, кого сломали, кого запугали, кто сам поверил, кто был предрасположен к абсолютной несвободе и с радостью совместил свой «внутренний заряд» с «основной тенденцией» — как тут математически вывести «производное», которое сплошь и рядом не имело своего лица?

Отклики многих мхатовцев на московские процессы и другие государственные кампании как две капли воды схожи с откликами крупнейших писателей, композиторов и ученых. Для одних подпись под «одобряющей» резолюцией была равна сохранению жизни, для других — знаком лояльности, «прививкой от расстрела», как сказано в «Четвертой прозе». Одни подписывали протоколно, коротко и сухо, другие находили цветистые метафоры гнева. Впрочем, за пределы сложившихся штампов мало кто выходил. Одни сочиняли оды Сталину с веревкой на шее (как О. Мандельштам в 1937 году), из других выжимали «положительные» стихи мощнейшим прессом заложничества, как положено террористам: стихотворный подарок Сталину к 21 декабря 1949 года А. Ахматова сделала после того, как осенью 1949 года вновь арестовали ее сына. «Я под крылом у гибели все тридцать лет жила», — запишет она в «сожженную тетрадь». Но под крылом у гибели жило все поколение. Отклики на судебные процессы были получены или вырваны у Б. Пастернака и О. Книппер-Чеховой, А. Платонова и И. Москвина, Ю. Тынянова и М. Тарханова, И. Бабеля и Н. Хмелева. Мало кого обошла чаша сия. У каждого был, несомненно, свой «внутренний заряд», но «основная тенденция эпохи» распорядилась со всеми одинаково, не разбираясь в желаниях и намерениях. Этой «тенденции» было важно, что депутат И. М. Москвин «откликнулся» на процесс, и могло быть совершенно безразлично, что тот же Иван Михайлович Москвин в частном порядке хлопотал за кого-то из репрессированных или даже начал составлять какое-то письмо «наверх» с просьбой объяснить, что же такое происходит. Немирович-Данченко мог помогать пострадавшим и помогал: Бокшанская сохранит почтовые квитанции его переводов в «архипелаг Гулаг». Но это была глубоко скрытая и никогда не афишировавшаяся сторона личной жизни.

В общественном плане, перед лицом всего народа беспартийные художники, имевшие огромный моральный авторитет и всемирную славу, ни в какой форме своим особым положением не воспользовались. «Основная тен-

денция эпохи», как катком, прошлась и сравняла с землей личные «внутренние заряды».

Мера невидимой трагедии, которая развернулась в душах «превращенных», нам неизвестна. Мы видим часто только два цвета, не желая вникать в «оттенки», в которых чаще всего и заключена вся суть человеческой истории.

В книге Л. Флейшмана, посвященной судьбе Б. Пастернака в 30-е годы, приведен один замечательный документ, важный в свете обсуждаемой темы, — статья Г. Адамовича, опубликованная в парижской газете «Последние новости» в феврале 1937 года. Кажется, эмигрантский наблюдатель московских процессов уловил нечто такое, что мы и полвека спустя не понимаем до конца.

«Вот перед нами список людей, требующих «беспощадной расправы с гадами»: профессор такой-то, поэт такой-то, известная всей России заслуженная артистка такая-то... Что они — хуже нас, слабее, подлее, глупее? Нет, ни в коем случае. Мы их помним, мы их знали, и не производи революции, не заставь она их обернуться неистовыми Маратами, никому и в голову не пришло бы усомниться в правоте их принципов и возвышенности стремлений. Что они, всегда чувствовали склонность к «большевистско-железному восприятию жизни», как выражается один из советских поэтов? Нет, конечно! Паспортное разделение русской интеллигенции произошло на добрую половину случайно. Одни могли бы оказаться здесь, другие могли бы остаться там; не перебрались же в самом деле за границу только люди, абсолютно несговорчивые, не решили подождать лучших дней на месте лишь те, которым в большевизме с самого начала мерещилась какая-то правда! Нет, если не всё, то многое, многое расслоилось случайно, и, право, мало оснований предполагать, что качественный, моральный состав интеллигенции там иной, чем здесь. Значит, вполне возможно, что мы, находись мы сейчас в Москве, — подписывали бы те же воззвания. Значит, тяжесть ложится на нас всех, и нельзя красоваться чистотой риз, пока не доказано, что чистыми они остались бы всегда, везде, при всех обстоятельствах. Почувствовать это необходимо, хотя бы для того, чтобы иметь право говорить о тех подписывающих, живущих в иной атмосфере, чем наша, несчастных иным несчастьем, чем наша эмигрантская, беспредметная, беспочвенная свобода. Но тяжесть, всеми разделяемая, остается все-таки тяжестью, — и трудно сказать, где она мучительнее.

Ведь абсурдом было бы считать, что в Москве собрались сейчас какие-то отщепенцы, нравственные уроды, потерявшие человеческий облик, и что они требуют с какой-то маниакальной настойчивостью «крови за кровь», объясняясь в любви «нашему родному товарищу Вышинскому», — нет, это обыкновенные люди, такие же, как мы, — и значит, вот что такое обыкновенный человек, вот чем можно заставить его сделаться или хотя бы только казаться в зависимости от обстановки и окружения!»¹⁵.

Статья называлась точно — «Без Толстого».

Расплата подписями, честным именем была, конечно, страшной ценой. Не менее страшной была расплата своим искусством, своим голосом. Эта расплата в Художественном театре началась прежде всего в новой репертуарной политике, которую стал проводить театр. Дадим слово П. Маркову, свидетельство которого не нуждается в специальном комментарии: «И здесь мы должны громко сказать о гениальнейшем человеке нашей эпохи, который своим чутким отношением к театру направил театр по верному творческому, идейному пути — я говорю о предложении Иосифа Виссарионовича Сталина ставить «Егора Булычова», «Любовь Яровую» и «Врагов». Эти спектакли принесли настоящее разрешение того кризиса, который театр чувствовал».

Статья П. Маркова называлась «О новом в искусстве МХАТ». Она была опубликована в газете «Горьковец» 3 июня 1937 года, в номере, где опубликован репортаж о том, как исключали из партии А. Афиногенова.

Социальный заказ эпохи Художественный театр начал выполнять еще раньше. На трагедию насильственной коллективизации театр ответил постановкой пьесы «Хлеб» В. Киршона, того самого драматурга, который выискивал среди своих собратьев «подбулгачников» по образцу того, как это делалось в деревне с «подкулачниками». В феврале 1936 года мхатовская многотиражка сообщает, что Художественным театром принята к постановке новая пьеса Л. Шейнина и братьев Тур «Простое дело». Тут же идет интервью с авторами, рассказывающими об основной теме пьесы: «...излучаемая народными массами, осязаемая любовь к своей социалистической родине». Авторы «хотели показать это всепроникающее и горячее чувство на примере активной помощи широких народных масс следственным властям в их борьбе с врагами нашего Союза, шпионами, диверсантами и их пособниками». В центре пьесы — образ следователя, о котором сказано так: «...кардиналь-

ным отличием талантливого следователя советской страны от столь же талантливого следственного работника буржуазной страны является неременная поддержка трудящихся масс в будничной работе и возможный поэтому твердый расчет на эту классовую поддержку»¹⁶. Невероятно не только то, что замысел пьесы обсуждается мхатовцами, режиссурой и руководителями литчасти прямо в кабинете А. Вышинского (один из авторов — Л. Шейнин, следователь по особо важным делам при Прокуратуре СССР, успел уже «отметиться» на одном из процессов 1935 года). Беспрецедентно в истории МХАТ и другое: принятой в репертуар объявляется пьеса, у которой написан только первый акт! Для сравнения и уяснения булгаковского самочувствия в стенах Художественного театра в том же 1936 году, скажу, что после снятия «Мольера» дирекция МХАТ распорядилась взыскать с Булгакова аванс за запрещенный в свое время «Бег».

Спектакль «Простое дело» поставлен не был, но подобного рода затеи насквозь прошивают мхатовскую историю 30-х годов. В конце марта 1939 года Н. Вирта делится с читателями «Горьковца» замыслом новой пьесы «Заговор». Действие ее разворачивается между октябрем 1936 и маем 1937 года, ее герои — «участники правотроцкистского блока». Драматург оповещает всех, что план пьесы и ее переработка обсуждались вместе с Немировичем-Данченко, который дал Н. Вирте бесценные советы. «Больше жизненности, правды, убедительности»¹⁷. Как странно звучали эти исконно мхатовские требования в зловещем контексте!

Дело, конечно, не только в пьесах, отыгранных на иных сценах и поставленных, так сказать, «по указанию». Одновременно с этим шли указания запретительские, которые тоже формировали мхатовскую историю. Вслед за «Бегом» была запрещена пьеса Н. Эрдмана «Самоубийца», которую Станиславский ставил необыкновенно высоко. Обжаловать запрет было практически невозможно. «Спросите прямо Авеля Софроновича: ставить нам пьесу или же отказаться? — просит Станиславский В. Сахновского. — Я стоял за нее ради спасения гениального произведения, ради поддержания большого таланта писателя».

«Ставить... или же отказаться?» — эта унижительная и немислимая еще несколько лет назад конструкция, обращенная к А. Енукидзе, вциковскому куратору МХАТ, в начале сентября 1934 года уже считается нормой новой театральной жизни.

Театр отказался от «гениального произведения» Н. Эрдмана, немедленно, не дожидаясь официального указания, снял с афиши булгаковского «Мольера». В 1937 году не выпустили «Бориса Годунова», а через несколько лет не сыграли своего «Гамлета», так широко и свободно задуманного (Сталин обронил в разговоре с Б. Ливановым фразу о том, что эта пьеса не нужна). Многим в 30-е годы, а некоторым и сейчас запрещенные спектакли и не поставленные пьесы кажутся пустяком рядом с крупными сценическими победами и «списком благодетелей», отпущенных обласканному театру. Но эти «пустяки», как оказалось, имели огромное значение для судьбы искусства Художественного театра.

Нравственные деформации не знают границ. Они неизбежно проникали и в лучшие спектакли театра. Совсем не случайно Немирович-Данченко предлагал для Америки иную версию «Воскресения». Большинство сцен он готов заменить другими, «какие в Москве ставить было неудобно: Катюша в больнице, Катюша с детьми», готов сделать другой финал Нехлюдова (из драмы «И свет во тьме светит»). Пресс обязательных идеологических установок плющил инсценировку и замысел «Анны Карениной»: выбросив линию Левина, его нравственных исканий, театр во многом лишил роман Л. Толстого души, а спектакль — возможности прямого разговора с современностью на самые важные темы.

Душу приходилось зажимать основательно и при этом необходимо было сохранить себя как независимого художника. То, что Немирович-Данченко об этой независимости думал даже и в 1937 году, показывают документы. Перед парижскими гастролями он пытается представить себе возможную реакцию на мхатовские спектакли эмигрантской среды и европейской публики. Трудности восприятия «Врагов» в Париже ему ясны («будут скучны для не знающих языка»), представляет он и реакцию на «Любовь Яровую» и «Анну Каренину». Тем не менее Немирович полагает, что в художественном отношении ему беспокоиться нечего. Он пишет С. Бертенсону: «Постановки до такой степени глубоки по замыслу, благородны по задачам, до такой степени вне полнейшей плакатности, что злиться могут только непримиримые, заядлые, отупевшие, в шорах... Мое художественное чувство совершенно чисто». И далее, убеждая, кажется, не столько далекого американского собеседника, сколько самого себя: «На сцене столкновение фабрикантов с рабочими («Враги»), и

белогвардейцы и главнокомандующий («Любовь Яровая»), и дворец, и великий князь, и светское общество («Анна Каренина»), и хотя по основе это, конечно, спектакли глубоко социальные, но поданы в такой художественной форме, какая мне кажется идеальной для художника со вкусом и совершенно независимого».

«Совершенно независимый» художник Немирович-Данченко тем не менее предупреждает С. Бертенсона: «В бытовом смысле будет, вероятно, много «недоумений». В отношениях между бывшим Художественным театром и бывшими российскими гражданами. Картина была в ту поездку (1924) такова, какой теперь не может быть и в помине. Другие люди, другие времена, речь на разных языках... Притом же в последние годы так резко обозначаются вражеские массивы, что будут даже остерегаться других».

Потом, уже после гастролей, в интереснейшем подробном письме Владимир Иванович «отчитается» в том, как принимали спектакли, как расслоились эмиграция и пресса, как прошел по русскому Парижу слух, что труппа и весь коллектив избегают общаться с эмигрантами, что Немирович не позволил труппе встретиться с Шаляпиным и сам не встречается со старыми друзьями. В том же письме описана премьера горьковской пьесы:

«Первый спектакль «Враги», переполненный зал. (...) На 70 % русская речь. Гул. До начала маленький эпизод, чреватый последствиями. Я сижу с Екат. Ник., нашим послом и его женой в ложе. Когда я вошел, чувствую, что меня глазами искали. Кто-то кланяется — не узнаю — не отвечаю. А вот одна с лорнеткой стоит в проходе и усиленно, повторно кланяется. Около нее двое мужчин. Не узнаю, не отвечаю. (...) Это была Тэффи и из «Последних новостей». Искренне не узнал...»

Когда осенью 1928 года Немирович-Данченко начал репетировать булгаковский «Бег», то на первых же репетициях собравшиеся вспомнили о Бертенсоне в связи с булгаковским Голубковым. «Характеристика молодого героя: из петербургских приват-доцентов. Идеалист. Способный к величайшей преданности и рыцарству. Я привел Вас... И долго-долго перебирали все черты такого типа...» — писал тогда в Голливуд руководитель МХАТ.

За прошедшие с того времени девять лет «идеалист» Бертенсон стал реалистом. Осенью 1937 года он записывает в дневнике:

«С невероятной грустью читал я последнее письмо

Владимира Ивановича (отчет о парижских гастролях. — А. С.). Мне, хорошо его знающему, из каждой строки письма бросается в глаза та ужасающая действительность, в которой принужден жить и работать этот незаурядный человек. Прежде всего сам стиль письма ясно говорит о том, что Владимир Иванович был уверен в том, что оно, перед тем как попадет ко мне, будет прочтено соответствующим «всевидающим оком».

До какой степени Художественный театр был изолирован от общения с внешним миром, видно уже из того, что Владимир Иванович не мог принять даже Геста и Леонидова (двух импресарио, много лет сотрудничавших с Художественным театром. М. Гест организовал гастроли МХАТ в Америке в 1922—1924 гг. — А. С.). То, что у него не нашлось получаса времени для этого, совершенно неправдоподобно, и так же как Гест и Леонидов не поверили этому, не верю и я. <...> Случай с Тэффи тоже весьма характерен. Владимир Иванович, при его утонченном воспитании, безусловно ответил бы на поклон дамы, даже не узнав ее. Может быть, фразу его письма «Когда я вошел, чувствую, что меня глазами искали» следует понимать в отношении тех зорких глаз, которые держали под наблюдением каждое движение Владимира Ивановича».

Тут же пересказ впечатлений эмиграции от спектаклей нового Художественного театра.

«К сожалению, — записывает С. Бертенсон, — они не удовлетворили не только «законостеновших в рутине», как пишет Владимир Иванович, но именно людей театральных, среди которых можно упомянуть Добужинского. Общее мнение этих театралов сводится к тому, что если и спектакли нельзя назвать плохими, то, во всяком случае, это не тот Художественный театр, который мы любили и почитали. Ушедшая из него свобода творчества, не подчиненная никаким партийным задачам и политическим давлениям, отразилась в первую очередь на художественной стороне.

Я ни минуты не сомневаюсь, что все это отлично понимает Владимир Иванович, понимает лучше, чем кто-либо другой, и тяжело это переживает. Это скольжение Художественного театра под уклон Владимир Иванович предвидел уже давно, но приостановить это ему не удалось, несмотря на все старания. Его усталость, о которой он пишет, именно не «мускульная», а та внутренняя боль, которая всегда бывала для него острее боли внешней».

То, что понимал С. Бертенсон, живущий в Америке,

М. Булгаков, живущий в Москве, понимать не желал. Для него Немирович-Данченко был стратегом, тактиком, театральным прагматиком, автором статьи «Торжество Сталинской Конституции», но никак не художником, зажавшим свою душу. И репертуарная политика МХАТ, проводимая Немировичем, и парижские гастроли, отзвуки которых в течение всей осени 1937 года тревожили, веселили и озлобляли булгаковский дом, и вся внутренняя атмосфера МХАТ означали для автора «Мольера» только одно: крушение Художественного театра.

Летом 1936 года Немирович-Данченко загадывал будущее. Выехав, как обычно, в Карлсбад на воды, он пишет в Голливуд все тому же корреспонденту:

«Громадные вещи назревают, милый Сергей Львович! Встретимся ли мы? И как и где будем разлучены еще по-новому? Если бы двадцать лет назад подглядеть в будущее, мы бы не поверили. Назвали бы фантазмагорией то, что потом оказалось действительностью теперь, даже не на такой длинный срок. Подглядеть бы на три года вперед, пять!..»

Слово «фантазмагория» употреблено, кажется, неспроста. Письмо написано через три месяца после снятия «Мольера», разгрома Шостаковича и его оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (опера шла и в Музыкальном театре Немировича-Данченко, поэтому секира, случайно опустившаяся на другой театр, могла бы опуститься и на него). Режиссер слишком хорошо понимал, как быстро меняются фавориты, мимо него наверняка не прошло, что в разгромной статье «Правды», начавшей кампанию политической травли крупнейших художников, опера Шостаковича обвинена в том, что в ней в умноженном виде собраны черты «мейерхольдовщины». Гадание о том, где и как люди будут «разлучены... по-новому», тоже имеет какой-то особый смысл, быстро проявившийся в реальности.

В загаданные Немировичем три—пять лет произошли события, которые даже фантастическими не назовешь.

Через месяц с небольшим начнется первый громкий политический процесс над Г. Зиновьевым и Л. Каменевым. Казни произведут в начале сентября. А 6 сентября 1936 года учредят звание «Народный артист СССР». Среди первых тринадцати, удостоенных высокой чести, — четверо мхатовцев. В середине сентября, в день ухода Булгакова из МХАТ, многотиражка публикует резолюцию митинга, состоявшегося в Художественном театре: коллектив благо-

дарит «дорогого, любимого Иосифа Виссарионовича» за награды и «обещает продолжить и углубить работу с советскими авторами, чтобы великолепные образы наших дней, прекрасные черты человека сталинской эпохи... возникли на нашей сцене». В той же газете награжденные, в их числе руководители МХАТ, благодарят «лучшего друга артистов и театра» за «новый знак внимания и поощрения». И в том же номере парторг Мамошин (в «Театральном романе» — Антон Калошин), извлекая уроки из недавнего процесса, обвиняет коллектив МХАТ в недостаточной бдительности: «Все вы помните подлую личность Шувалова, бутафора. Завхоз Чаплин, работавший в театре в 1934 году, и техник Крогильский сосланы за контрреволюционную работу. У нас работал помощником директора бывший белый офицер Сакальский, который привел с собой в театр немало своих лиц. Этот белогвардеец долгое время путался среди нас».

В октябре 1938 года МХАТ — уже без Станиславского — отметит сорокалетие: труппа торжественно сфотографируется вместе с руководителями партии и правительства. Лучшие в мире актеры плотным кольцом обступят расположившихся в два ряда Сталина, Молотова, Ворошилова, Жданова, Микояна, Хрущева, Булганина, Ежова. На том празднике Леонидов прочтет очередное приветствие «лучшему другу артистов и театра». Своих слов уже не искали, ритуал исполнили простейшим образом. Бессмертный исполнитель Мити Карамазова и Отелло прочел строки Джамбула: «Сталин в каждой мысли у нас, Сталин в каждом сердце у нас, Сталин в каждой песне у нас, Твоя жизнь кипит в труде и борьбе, Сталин, солнце мое, спасибо тебе!» Чем-то это приветствие напоминало первую сцену «Мольера», ту самую, где гениальный комедиант выдумал сравнение Людовика с солнцем и получил за это символические тридцать су.

Через четыре года мхатовцы наградят вождя знаком «Чайки» — этим почетным символом и по сей день награждают тех, кто много и основательно (не менее пятнадцати лет!) потрудился на славу Художественного театра. Приветственное письмо Сталину подписали О. Л. Книппер-Чехова, Вл. И. Немирович-Данченко, М. П. Лилина и И. М. Москвин.

Знак «Чайки» вручали в феврале 1940-го. А через два месяца в Художественном театре сыграли «Три сестры», вероятно, последний великий спектакль мхатовской истории. Восьмидесятидвухлетний Вл. И. Немирович-

Данченко, разжав душу для гармонии, уловил новую музыку старой драмы, ее предчувствия и пророчества, обращенные в еще неясное будущее. Простой эффект сопоставления времен, помимо всего остального, не мог не потрясать Москву, пережившую ежовщину. Рискну предположить, что «тоска по лучшей жизни», о которой столько раз говорил режиссер на репетициях, тоже была обращена не в постылый собственный день, не в принудительное счастье, не в «московские псиние ночи». По иной Москве тосковали три сестры. Театр причащался к своему прошлому, и чеховские слова наполнялись новым смыслом и содержанием. Вот почему понадобилось уйти от бытовой конкретности и некоторой приземленности старой мхатовской постановки, распахнуть окно в сад, в свет, в раннюю весну, в березовую аллею. Они возвращали достоинство русскому интеллигенту, русскому офицеру, укладу своей прежней жизни. Уже с «отсосанными крыльями», как сказал бы Чехов, они сумели явить с поражающей полнотой судьбы своих старших братьев и сестер. «Мужественная простота» была не только эстетикой спектакля, она порождала его этику, безоглядный трагизм индивидуального существования, поиски веры и опоры перед той самой надвинувшейся «громадой», которая из смутного будущего стала явью. Что вкладывали они тогда в слова об этой «громаде»? Что звучало в словах Николая Хмелева — Тузенбаха, полагавшего, что через двадцать — двадцать пять лет «работать будет каждый»? Какой личный «внутренний заряд» таился в характеристике старой русской жизни, в которой «нет пыток, нет казней»?

«Зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знаты! Если бы знаты!» Мольба трех женщин в финале, потрясающий, грустный, щемящий марш духового оркестра — это было своего рода искупление Художественного театра. В воздухе чеховского спектакля можно было отдышаться.

И этим «ворованным воздухом» великой литературы дышало несколько поколений актеров и зрителей, являя чудо театральной реанимации.

Летом 1936 года в Карлсбаде, на водах, гадал о будущем Немирович-Данченко.

Летом 1937 года пытал свою судьбу и Булгаков. На балконе дома в Фурмановом переулке вместе с художником В. Дмитриевым он пускал по ветру папиросные бумажки. «Загадывали судьбу — высоко ли и далеко полетят

бумажки. Потом была сильная гроза, которую мы ждали уже давно...».

Неизвестно, далеко ли улетели папиросные бумажки с балкона дома в Фурмановом переулке. Жить Булгакову осталось меньше трех лет. В эти годы он завершит «Мастера и Маргариту», напишет пьесу по «Дон Кихоту», сочинит еще несколько безнадежных либретто. В эти годы пропадет в лагерях жена художника В. Дмитриева, одного из сотворцов предвоенного чеховского шедевра. В эти же годы не кто-нибудь другой, а сам Булгаков заставит себя написать пьесу, которая сыграет в его судьбе роковую роль. Пьеса восстанавливала отношения Булгакова с Художественным театром, прерванные осенью 1936 года. Сыграть пьесу должны были к 21 декабря 1936 года — так хотели отметить шестидесятилетие «лучшего друга артистов и театров».

«Батум»

Телефонный разговор со Сталиным, состоявшийся 18 апреля 1930 года, хорошо известен и многократно прокомментирован. Прослежены психологические повороты разговора и финальный проигрыш Булгакова по всем обсуждавшимся позициям¹⁸. Так это, вероятно, и есть. Он проиграл возможность выехать за границу, как это сделал потом его старший друг Евгений Замятин. Он не получил возможности печататься в своей стране. Ему даровали службу в Художественном театре и сохранили жизнь. В доме Булгаковых, судя по всему, считали, что это не так мало.

Кремлевский собеседник Булгакова, как известно, очень не любил «двурушников». Прямота и обескураживающая откровенность письма автора «Дней Турбиных», явно ориентированная на классические образцы, видимо, произвела впечатление. Новому самодержцу для укрепления и украшения царствования нужны были не только литературные холуи, вроде Пончика-Непобеды, героя булгаковской пьесы «Адам и Ева», и его многочисленных прототипов. Ему нужны были писатели, «приручение» которых было неизмеримо престижнее как внутри страны, так и за рубежом. Не зря он столько раз вглядывался в усики Турбина — Николая Хмелева, который даже снился ему по ночам (это записано в дневнике Елены Сергеевны со слов Н. Хмелева, удостоенного личной

беседы). Он противопоставлял позицию Н. Эрдмана в «Самоубийце», который «неглубоко берет», булгаковскому открытому противостоянию («вот Булгаков прямо против шерсти»). Даже если это апокриф — мне пересказывала его Елена Сергеевна Булгакова — в нем выражено нечто важное: осознанный современниками характер булгаковской легальной оппозиции, которую он на протяжении 30-х годов, вплоть до «Батума», пытался сохранить.

Десять лет, отделяющие телефонный разговор от пьесы, были исполнены непрерывной, то ускользающей, то вновь возникающей надежды на какой-то разговор, встречу, на перелом в судьбе. Нет сомнения в том, что безоглядность «Мастера и Маргариты» внутренне была определена расчетом на «Первого читателя». «Мучительные поиски выхода, — записывает Булгакова 23 сентября 1937 года, — письмо ли наверх? Бросить ли Театр? Откорректировать ли роман и представить? Ничего нельзя сделать, безвыходное положение». «Письмо наверх» и «представленный» туда же роман — это варианты продолжения апрельского разговора, ощущение его недосказанности, непроясненности отношений. Возможность диалога «предельно крайних двух начал» сохранялась на протяжении всего десятилетия. Внутри этого ожидания, этой «мифологемы» многое расположилось и многое получает объяснение в литературной судьбе Булгакова (так же как и Б. Пастернака, «осчастливленного» кремлевским звонком в июне 1934 года и в течение многих позднейших лет «болезненно», по выражению современника, интересовавшегося «кремлевским горцем»).

Однако в литературной позиции Булгакова был не только «соблазн классики». Чем дальше, тем яснее дело шло о спасении жизни. Сигналы, поступающие иногда «сверху», свидетельствовали о том, что Он «знает» и «помнит». В ответ на них, поддерживая заочный диалог, из булгаковского дома стали подаваться свои «сигналы». Начиная с середины 30-х годов, точнее, с февраля 1936 года «наверх» пошли сообщения о том, что Булгаков собирается написать пьесу о вожде. Это было обещание компромисса, своего рода «моление о чашце». Было бы глубоким заблуждением считать, что «Батум» начинается осенью 1938 года. Он начинается в апреле 1930 года, когда Булгаков решил, что возможен сам диалог с новым Пилатом.

Первая запись о том, что драматург «окончательно решил писать пьесу о Сталине», занесена в дневник

Е. С. Булгаковой 7 февраля 1936 года. Тут важна не только близость к премьере «Мольера» и «Ивана Васильевича», на что будет указано в августе 1939 года, когда «Батум» запретят. Важнее другое: запись непосредственно соотносится с началом грозной политической кампании, начатой «Правдой» в конце января статьей «Сумбур вместо музыки». Намерение писать пьесу о Сталине в резко изменившейся литературной и театральной ситуации было, скорее, не «благодарностью» за близкие премьеры, но «сигналом», спасающим эти премьеры. «Сигнал» надо было передать по назначению. Булгаков решился на этот ответственный шаг и 18 февраля 1936 года в разговоре с новым директором МХАТ М. Аркадьевым пустил «секретную» информацию в общественное обращение. «Я поехала на «Фауст», — записывает Елена Сергеевна, — а Миша в Художественный для разговора с Аркадьевым. После он приехал в ложу и рассказал о разговоре. Он сказал Аркадьеву о том, как ужасно поступал и поступает с ним Художественный театр. Сказал, что единственная тема, которая его интересует для пьесы, это тема о Сталине. Разговор был чрезвычайно интересный, но Миша думает, что никакого материала для этой пьесы ему не предоставят».

«Интересный разговор» озвучен «Фаустом», но этот смысловой аккомпанемент как бы не замечается.

Можно не сомневаться в том, что М. Аркадьев нашел способ сообщить «наверх» о сенсационных намерениях Булгакова. Однако упреждающая информация не помогла. Маховик литературных репрессий набирал неумолимую силу.

Пьеса Булгакова «Мольер» сразу же вслед за разгромом оперы Д. Шостаковича становится поводом для первой в истории 30-х годов редакционной статьи «Правды», начавшей крестовый поход против «формализма» в литературе. Через неделю после запрета спектакля Булгаков в разговоре с П. Керженцевым, председателем Комитета по делам искусств, сочтет необходимым вновь сказать о том, что им задумана пьеса о Сталине. Обдуманый характер этих «сигналов» очевиден.

Никаких прямых ответов на свое предложение Булгаков не получил. Сталин отвечал, так сказать, косвенно и не соблюдая сроков. Иллюзию диалога он поддержал разрешением перейти из Художественного театра в Большой, а потом, когда Булгаков стал уже консультантом по либретто, поддерживал жизнь консультанта как бы

случайными упоминаниями его имени в положительном контексте.

24 ноября 1937 года в дневнике отмечено, что на премьере «Поднятой целины» был генеральный секретарь «и, разговаривая с Керженцевым, сказал так: «...а вот же Булгаков написал «Минина и Пожарского»... Яков Леонтьевич очень обрадован, что упоминалось Мишино имя».

Упоминания продлевали «охранную грамоту». Объяснять значение такой «охранной грамоты» в ситуации 1937 года и последующих годов не приходится.

Тень великого инквизитора постоянно нависает над булгаковской жизнью. Художественный театр, в котором драматург работал, и Большой, в котором он продолжал служить, — театры правительственные. И там и здесь особые ложи, специально оборудованные. Сталин любит театр, считает, что «пьеса является самым важным и самым нужным видом литературы». Он появляется в театре часто, иногда ко второму акту. Появляется обычно с небольшим сопровождением. 29 ноября 1934 года он — в который раз! — пришел посмотреть «Дни Турбиных». С ним в ложе Жданов и Киров: жить последнему осталось два дня.

Близкое присутствие вождя волнует кровь театральных людей, а в доме Булгакова подогревает химерические надежды на встречу, на продолжение разговора, на изменение тупиковой ситуации. Есть поразительная в этом плане запись в дневнике. Через четыре дня после снятия «Мольера», когда перспектива будущей булгаковской жизни обозначилась с безнадежной ясностью, Елена Сергеевна оказалась в Большом театре на «Наталке-Полтавке» прямо напротив Сталина. «Я сидела у самого края ложи у самой авансцены, в директорской ложе. Миша рядом. Ложа битком набита. Перед началом второго действия в прав[ительственной] ложе появились Сталин, Орджоникидзе и Молотов. Я все время думала о Сталине и мечтала о том, чтобы он подумал о Мише и чтобы наша судьба переменилась. По окончании спектакля — все исполнители на сцене. Овация прав[ительственной] ложе — Сталину, в которой принял участие весь театр. Я видела, как Сталин аплодировал, как он приветственно махал рукой актерам».

Внушение не помогло, но вплоть до последних дней булгаковской жизни атмосфера ожидания чудесного поворота судьбы не покидала околдованный дом. Не из

этой ли мистической надежды сплетется в феврале 1940 года идея обратиться к Сталину с просьбой, чтобы он повторил свой чудодейственный звонок, который «спас» Булгакова в апреле 1930 года?

Так подготавливался «Батум».

История создания пьесы документирована буквально по дням и по часам. Этот сюжет, как и многие иные сюжеты булгаковской жизни, включает сам по себе поразительную внутреннюю драматургию. Все его повороты и перипетии, вплоть до финальной развязки, имеют простепенное значение.

9 сентября 1938 года в дом к Булгаковым пришли П. Марков и В. Виленкин, пришли после нескольких звонков и предварительных уговоров, содержание которых заключалось в том, что Булгаков должен наконец восстановить отношения с МХАТ и написать для него пьесу. 17 августа состоялся разговор с П. Марковым в Большом театре, во время «Кавказского пленника». «Марков, вцепившийся в Мишу с предложением какого-то разговора. Он: «Надо бы дать что-нибудь для МХАТ». Миша говорил о том зле, которое ему устроил МХАТ». Через шесть дней запись об уличном разговоре с В. Катаевым (запись, не связанная прямо с темой мхатовской, но показывающая, в каком направлении осуществлялось моральное давление). В. Катаев «немедленно... начал разговор о Мишином положении. Смысл ясен: Миша должен написать, по мнению Катаева, небольшой рассказ, представить, вообще вернуться в лоно писательское с новой вещью — «ссора затянулась», и так далее. Все уже слышанное, все известное, все чрезвычайно понятное! Все скучное!» Тут характерно словечко «представить», повторяющее ход булгаковской мысли, но не относительно «рассказа», а относительно романа «Мастер и Маргарита».

В первую сентябрьскую неделю 1938 года Булгаков читает вахтанговцам инсценировку «Дон Кихота». Читает дома, а не на труппе: «...не желает подвергать себя травле. Пусть рассматривают экземпляр и дают ответ».

9 сентября появляется важная запись о визите П. Маркова и В. Виленкина. Первый разговор о будущей пьесе. «Пришли после десяти и просидели до пяти утра. В начале — убийственно трудный для них вечер. Они пришли просить Мишу написать пьесу для МХАТа. «Я никогда не пойду на это, мне это невыгодно делать, это опасно для меня. Я знаю все вперед, что произойдет. Меня травят, я даже знаю кто — драматурги, журналисты...».

Потом Миша сказал им все, что он думает о МХАТ в отношении его, — все вины, всё хамство. Прибавил — но теперь уже все это прошлое, я забыл и простил. Но писать не буду.

Все это продолжалось не меньше двух часов. И когда около часу мы пошли ужинать, Марков был черно-мрачен. За ужином разговор как-то перешел на общемхатовские темы, и тут настроение у них поднялось. Дружно возмущались Егоровым. А потом опять — о пьесе. «Театр гибнет — МХАТ, конечно. Пьесы нет. Театр показывает только старый репертуар. Он умирает, и единственное, что может его спасти и возродить, это современная замечательная пьеса». Марков это назвал — «Бег» на современную тему, то есть в смысле значительности этой вещи — «самой любимой в Театре, и, конечно, такую пьесу может дать только Булгаков», — говорил долго, волнуясь, по-видимому, искренне.

Все это было прелюдией к главному предложению: «Ты ведь хотел писать пьесу на тему о Сталине?»

Миша ответил, что очень трудно с материалами, нужны, а где достать?

Они предлагали и материалы достать через Театр, и чтобы Немирович написал письмо Иосифу Виссарионовичу с просьбой о материале.

Миша сказал:

— Это очень трудно, хотя многое мне уже мерещится из этой пьесы.

От письма Немир[овича] отказался: пока нет пьесы на столе — говорить и просить не о чем».

На следующий день Булгаков заводит тетрадь, заносит в нее дату начала работы над новой пьесой — 10 сентября 1938 года — и заголовок «Материалы для пьесы или оперы о Сталине». Первая редакция пьесы получит название «Пастырь», а на одной из страниц тетради варианты названий, написанные рукой Е. С. Булгаковой: «Бессмертие», «Битва», «Рождение славы», «Аргонавты», «Кормчий», «Юность штурмана», «Так было», «Комета зажглась», «Кондор», «Штурман вел корабль», «Юность рулевого», «Мастер», «Дело было в Батуми». Из этого перечня видно, что булгаковская мысль находилась в общем русле словесных клише времени. Единственное название, которое задерживает глаз в этом списке, — «Мастер». Если учесть, что к осени 1938 года не только утвердилось название романа «Мастер и Маргарита», но и весь роман завершен в его последней связной редакции, то применение самого

понятия «мастер» к герою задуманной пьесы стоит того, чтобы быть отмеченным.

«Материалы для пьесы или оперы...» — это, конечно, и ожидание привычных осложнений с МХАТ, и размышление о том, в какой форме вообще возможно решение избранной темы. То, что пьеса или опера о Сталине должна быть посвящена юности вождя, видимо, было задумано изначально, еще в феврале 1936 года, когда созрело решение писать пьесу. Известно, что личная жизнь Сталина до середины 1935 года была тщательно скрыта, его официальное житие создавалось постепенно и дозировано. К осени 1935 года культ достиг расцвета (исследователи называют кульминацией первый всесоюзный съезд стахановцев). Именно тогда газеты заполнились песнями ашугов и акынов, воспевающих вождя народов. В середине октября газеты сообщили о приезде Сталина в Тифлис, были напечатаны материалы о матери вождя, рассказано о детских и юношеских годах Сосо. Годы революционного подполья были для Булгакова наиболее интересны с точки зрения внутренних глубоко скрытых писательских целей. Впрочем, не буду забегать вперед.

10 сентября 1938 года Булгаков завел тетрадь под новую пьесу, но в ближайшие несколько месяцев нельзя обнаружить следов систематической работы над ней. Потаенный замысел созревает трудно, отодвигается правкой романа, но чаще всего обычной театральной морокой, изнурявшей до отупения в Большом театре. Осень 1938-го — это работа над либретто «Волочаевские дни», консультации по либретто балета «Светлана», и тут же — правка либретто «Дума об Опанасе». Некие братья Борис и Глеб принесли в Большой «Ледовое побоище», и с ними тоже надо разбираться и толковать. «Чего, чего не приходится читать Мише и ломать над этим голову!»

19 сентября Елена Сергеевна запишет: «Усталость, безнадежность собственного положения!» В эти же дни звонки из вахтанговского театра по поводу «Дон Кихота»: пьесу приняли, но в булгаковском доме веры в успех нет никакой. «Как все повторяется! Миша напишет пьесу — звонки, письма, разговоры. Потом пьеса снимается, когда с грохотом, вроде «Мольера», когда тихо, как с «Иваном Васильевичем», — и «наступит тишина», как пел в детстве Сергей». В редкие вечера Булгакову удается сесть за правку «Мастера», и поверх всех дел и хлопот — постоянное возвращение к одной теме — «загубленной литературной жизни». «Миша обвиняет во всем самого себя, а мне это

тяжело — я-то знаю, что его погубили». Обвинение самого себя — это, вероятно, память о том приступе «малодушия», который охватил душу во время апрельского разговора 1930 года. «Убийственное настроение» — это понятно из контекста — аккомпанемент нравственных мук, связанных с решением писать пьесу о «кремлевском горце».

28 сентября — очередной визит мхатовцев. Настойчиво выполняя поручение театра, они «старались доказать, что сейчас все по-иному — плохие пьесы никого не удовлетворяют, у всех желание настоящей вещи. Надо Мише именно сейчас написать пьесу. Миша отвечал, что раз Литовский опять выплыл, опять получил место и чин — все будет по-старому. Литовский — это символ».

На протяжении всего сентября и начала октября история с новой пьесой — в глубокой тени. Идет работа над либретто «Рашель». В дневник заносятся театральные и общеполитические новости. Коротко отмечено, что германские, а потом польские войска вступили в Чехословакию. «Чехия кончила свое существование без боя».

В начале октября Ф. Михальский стал настойчиво зазывать Булгакова на юбилейный вечер в связи с сорокалетием МХАТ, а также на юбилейные спектакли. Булгаков категорически отказывается, «со сдержанной яростью говорит, что никогда в этот Театр не пойдет, вспоминал все надругательства, которые над ним проделали в МХАТе».

4 октября повторный звонок и приглашение Ф. Михальского, и на очередной отказ слова Феди: «Я все понимаю, Люсинька, но я думал, что время заставляет забывать». Тут же записано: «Настроение у меня сегодня убийственное, и Миша проснулся с таким же. Все это, конечно, естественно, нельзя жить, не видя результатов своей работы». Последнюю формулировку надо запомнить: она всплывет в финале истории с «Батумом».

Новая пьеса зарождается не в любви и увлеченности мхатовской сценой, как это было в случае с «Турбинами» или «Бегом». Она завязывается в атмосфере неприязни, если не сказать больше, к Художественному театру, к самой позиции, занятой театром в современности. Все вызывает раздражение: и то, что поставили ужасную пьесу Н. Вирты, и то, что в шестьдесят с лишним лет Качалов будет играть Чацкого. «Вообще что-то удивительно противное есть сейчас в атмосфере МХАТа», — записывает Е. С. Булгакова. Вынужденность новой работы, ее абсолютная чуждость человеку, уже завершившему «закатный

роман», еще больше угнетает независимый дух. 20 октября после очередного призыва прийти на мхатовский юбилей и очередного булгаковского отказа, в дневнике появляется характерная запись: «После этого, конечно, разговор о том, что Миша должен написать для МХАТ пьесу. Все понятно. МХАТу во что бы то ни стало нужна пьеса о Ленине и Сталине. И так как пьесы других драматургов чрезвычайно слабы, они надеются, что Миша их выучит.

Грустный и тяжкий разговор о «Беге», в числе прочего Миша говорил, что ему закрыт кругозор, что он никогда не увидит остального мира, кроме своей страны, и что это очень худо. Ф. Михальский растерянно ответил — нет, нет, вы, конечно, поедете! — не веря, конечно, сам себе».

За пять дней до юбилея в «Правде» появляется статья П. Маркова, в ней перечислены советские авторы МХАТ и их пьесы. «Турбиных» нет. «Травля молчанием», — комментируют в булгаковском доме, хотя Бокшанская выводит Маркова из-под удара: «Турбиных» вычеркнули в редакции».

26 октября Бокшанская сообщает о награждениях в связи с юбилеем. Запись в дневнике носит подчеркнуто фактический характер, но сквозь сводку «счастливой радостной» сестры прорывается другой — горький голос: «Женя К [алужский] получил Знак Почета, а она получит ценный подарок. Кроме того, Немирович получил все, что, по Ольгиному мнению, нужно было ему. Улицу переименовали (Глинищевский пер.) в улицу его имени, кроме того, дали дачу — вполне оборудованную.

После всех этих рассказов она тем же счастливым голосом спросила — значит, до завтра, ведь вы приедете?»

И далее — обычный комментарий, оценка того факта, что «Турбиных», идущих на мхатовской сцене вот уже тринадцатый год, не включили в юбилейную афишу и ни в одной статье, посвященной юбилею, не вспомнили ни фамилии автора пьесы, ни сам спектакль.

Автор же «Турбиных», несмотря на категорический отказ прийти на юбилей, занят подготовкой приветствия МХАТ от имени Большого театра. Шутка по поводу «несгораемого шкапа», видимо, застряла в памяти, вызвала образ чеховского «многоуважаемого шкапа», и в конце концов театральным писателем Михаил Булгаков, задушив оскорбленное чувство, придумал сюжет приветствия. Вероятно, ни он, ни кто-либо в Художественном театре не представляли, каков будет резонанс этого, в сущности, заурядного театрального мероприятия. Однако в условиях

осени 1938 года публичное появление Булгакова в Доме актера (именно на его сцене Москва чествовала МХАТ) произвело впечатление едва ли не политической демонстрации. Елену Сергеевну Булгаков просил не ходить — «не надо встречаться с мхатовцами», — поэтому отчет идет с булгаковских слов:

«Вчера Миша вернулся в начале третьего с хризантемой в руке и с довольным выражением лица. Протомил меня до ужина, а за ужином начал мне все по порядку рассказывать. Когда он вышел на эстраду — начался аплодисмент, продолжавшийся несколько минут и все усиливавшийся. Потом он произнес свой *conférence*, публика прерывала его смехом, весь юмор был понят и принят. Затем началась программа — выдумка Миши — солисты Большого театра на мотивы разных опер пели тексты из разных мхатовских пьес («Вишневый сад», «Федор», «Горячее сердце») — все это было составлено в виде заседания по поводу мхатовского юбилея. Начиная с первых слов Рейзена, или, вернее, тактов, «для важных дел, египтяне...» и кончая казачьей песней из «Целины» со специальным текстом для МХАТа — все имело шумный успех.

Когда это окончилось, весь зал встал и, стоя, аплодировал, вызывая всех без конца. Тут Немирович, Москвин и Книппер пошли на эстраду — благодарить за поздравление, целовать и обнимать исполнителей, в частности, Мишу целовал Москвин и Немирович, Книппер подставила руку, восклицая: «Мхатчик! Мхатчик!»

Потом в течение нескольких недель в булгаковском доме не умолкал телефон. «Неужели Миша теперь не чувствует, какие волны нежности и любви неслись к нему вчера из зала от мхатовцев? Это было так неожиданно, что Миша вышел на эстраду, такой блистательный конферанс, у меня почему-то мелькала мысль о Мольере, вот так тот говорил... и так далее» — это слова О. Бокшанской. Через несколько дней Е. С. Булгакова подводит итог неожиданному театральному событию: «Из всех звонков вижу, что Мише была устроена орация (именно это выражение употребляли все) и что номер был блестящий. Все подчеркивают, что в этой встрече обнаружилось настоящее отношение к Мише — восторженное и уважительное».

Мхатовский юбилей, став разрядкой в жизни драматурга, ни в коем случае не менял по существу его отношений с театром. Примирения не было и прощения не было. В те же послеюбилейные дни то Мелик-Пашаев, то Леонтьев убеждают Булгакова изменить свое отношение к

Художественному театру: «Зачем такая демонстрация против МХАТа?» В те же дни Булгаков взял у художника Дмитриева посмотреть книгу, выпущенную к сорокалетию: там были указаны и «Дни Турбиных», и «Мертвые души», и «Мольер». Рядом с «Мольером» помечено — двести девяносто шесть репетиций и «спектакль прошел семь раз». «Грустно мне стало, точно покойника показали», — отметит Елена Сергеевна. А через два месяца она запишет фразу самого Булгакова, приводившего вечером в порядок архив: «Знаешь, у меня от всего этого (показал на архив) пропадает желание жить».

Очередной подступ «мхатчики» сделали 10 ноября. «Были Сахновский и Виленкин. Начало речи Сахновского: «Я прислан к Вам Немировичем и Боярским от имени МХАТ сказать Вам — придите опять к нам работать для нас... Мне приказано стелиться, как дым, перед Вами... Мы протягиваем к Вам руки, Вы можете ударить по ним, что же, я уберу тогда их... Я понимаю, что не счесть всего свинства и хамства, которое Вам сделал МХАТ, но ведь они не Вам одному, они многим, они всем это делают...»

Тем не менее Булгаков не торопится взяться за пьесу. Он занят «Дон Кихотом», правкой чужих либретто, бессмысленной и тупой работой. То сидит над клавиром «Иоланты» — «какая-то дама сделала новый текст (чудовищный по безвкусию) — для избежания «божественных» слов, которые есть у Модеста [Чайковского]», то битый час разговаривает по телефону с неким Брайниным, автором либретто «Чрезвычайный комиссар». Тончайший сейсмограф, Елена Сергеевна однажды точно уловит психологический образ затравленного автора на пороге новой работы: «Пришел Миша утомленный, и в состоянии какой-то спокойной безнадежности».

30 ноября произошла первая официальная встреча в Художественном театре. Состав: Булгаков, Марков, Сахновский и директор театра Боярский. Содержание «тягостного разговора» записано: торг по поводу пьесы сопровождался не менее тягостным торгом по поводу квартиры. Напомню, что Булгаковы жили в надстройке в Фурмановом переулке, квартирка была небольшая, перегородки тончайшие и оттого чудовищная слышимость. К тому же боялись, что дом снесут. Идея дома, квартиры, жилища, как когда-то в 20-е годы, вновь стала идеей-фикс. Фраза Воланда о московском народонаселении — «обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их» — питается из глубочайших

личных источников. Первый официальный разговор, который произошел между Булгаковым и представителями МХАТ в самом конце ноября 1938 года, проблему «жилища» неожиданно сдвоил с проблемой новой пьесы.

«Боярский начал: «Ну, что же, будем говорить относительно того, как бы Вы нам дали пьесу...» — и так далее.

На это Миша ответил — мы начинаем разговор не с того конца. Прежде всего нужно драматурга, погубленного на драматургическом фронте, поставить в настоящие общественные, главным образом, бытовые условия.

Сахновский применил тот прием, который Миша в точности мне предсказал:

— Так квартира?

Миша ответил — да, квартира.

После этого все было им сказано — о разгроме моральном, материальном, Мольер, Пушкин, Бег, иск театра после снятия Мольера, исключение из квартирника писательского дома, несомненно связанное со снятием Мольера, общая травля.

Боярский применил такой прием:

— Вам практически выгоднее написать сначала пьесу... У нас бывает правительство... наши старики...

Миша сказал:

— Нет, сперва нужны условия, в которых я мог бы писать».

«Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Однако тут предлагалось продать и то и другое. Решившись на этот шаг, Булгаков начал диалог жестко и твердо, насколько вообще это было возможным в его обстоятельствах и в отношениях с этим театром. Подытоживая запись, Елена Сергеевна с абсолютной четкостью формулирует суть беседы: «Смысл всего этого — они хотят с полным бездушием плюнуть на все, что они проделали с М. А. (и уж, конечно, никакой квартиры не давать!), и погнудить его написать нужную им вещь».

Мхатовцы стремятся как-то сгладить впечатление от разговора. П. Марков пытается обнадежить Булгакова возможностью постановки «Бега». Но Булгаков наотрез отказывается даже представлять экземпляр, полагая, что и это лишь хитрость, очередная уловка театра: «МХАТ задумал какой-то фокус». Никакого фокуса, конечно, не было. Была слабая попытка друзей вернуть Булгакова к театральной жизни, найти хоть какую-то опору для выполнения «нужной им вещи». Через две недели вопрос с «Бегом» был снят, Сахновский поговорил на эту тему с Немиро-

вичем-Данченко, и тот как отрезал: «Сейчас об этом речи быть не может — и в интересах МХАТ и автора».

Время будто остановилось в ожидании. В дневник заносятся все новые и новые факты арестов режиссеров, писателей, близких знакомых и друзей. В ночь на 21 декабря в дневнике появляется такая запись:

«Сейчас посмотрела на градусник — 26° мороза. (...) Улицы все вымерли.

Миша — в гриппе, сильнейший насморк у него. Конечно, лежать в кровати не хочет, бродит по квартире, прибирает книги, приводит в порядок архив.

За ужином — вдвоем — говорили о важном. При работе в Театре (безразлично в каком, говорит Миша, а по-моему, особенно в Большом) невозможно работать дома — писать свои вещи. Он приходит такой вымотанный из Театра — этой работой над чужими либретто, что, конечно, совершенно не в состоянии работать над своей вещью.

Миша задает вопрос — что же делать? От чего отказаться? Быть может, переключиться на другую работу?

Что я могу сказать? Для меня, когда он не работает, не пишет свое, жизнь теряет всякий смысл».

Елена Сергеевна подчеркивает точное время дневниковой записи: «Ночь на 21-е, 2 ч. ночи». Понять это указание и расшифровать подтекст ночного разговора нетрудно: 21 декабря — день рождения Сталина. «Переключиться на другую работу» — отказаться от мхатовского соблазна, уйти из театра. С ближайшими друзьями эта тема обсуждается. В ночь на Новый, 1939 год такой разговор был с Николаем Эрдманом. «Вчера, когда Ник[олай] Роб[ерт-вич] стал советовать Мише, очень дружелюбно, писать новую пьесу, не унывать и прочее, Миша сказал, что он проповедует, как «местный протоиерей». Вообще их разговоры — по своему уму и остроте — доставляют мне бесконечное удовольствие».

Поднадзорный друг Булгакова, живущий в Вышнем Волочке, подбадривает товарища. Сам он давно потерял ощущение ответственности за литературную жизнь: надо было спасать жизнь самую обыкновенную. В голове Н. Эрдмана рождаются блестящие замыслы новых пьес, киносценариев, но ничему этому не суждено будет сбыться. Через два года Н. Эрдмана вызволят из полулагерного существования и пригласят работать во вновь созданный ансамбль НКВД. Вместе с ним «служить в органах» будут С. Юткевич, Д. Шостакович, многие крупные художники и актеры, в том числе и молодой вахтанговец Юрий Лю-

бимов. Друзья справят Н. Эрдману шинель, добытую из мхатовского гардероба. Обряженный в чекистскую форму, Н. Эрдман подойдет к большому зеркалу в клубе НКВД, увидит, оценит себя со стороны и меланхолически произнесет: «За мной пришли». Эту первоклассную остроту пересказывали мне в разное время и С. Юткевич и Ю. Любимов. В ней — дыхание человеческой жизни, цвет времени «бессудной тирании», как сказал бы булгаковский Мольер.

16 января после долгого перерыва Михаил Афанасьевич Булгаков «взялся за пьесу о Сталине. Только что прочла первую (по пьесе — вторую) картину. Понравилось ужасно! Все персонажи — живые!» Через два дня новая запись: «И вчера и сегодня вечерами Миша пишет пьесу, выдумывает при этом и для будущих картин положения, образы, изучает материал. Бог даст, удача будет!»

26 января М. Булгаков прочитал пришедшим в дом П. Вильямсу с женой вторую и третью картины новой пьесы. «Петя сказал, что вещь взята правильно, несмотря на громадные трудности этой работы. Что очень живой герой — он такой именно, каким его представляешь себе по рассказам.

Уговаривали писать дальше непременно, уверены, что выйдет замечательная пьеса. Ждут с нетерпением продолжения».

Продолжение создавалось в атмосфере идолопоклонства перед вождем, вступившим в шестидесятый год своей жизни. Осенью 1936 года в доме Булгаковых были поражены разгромом «Богатырей» в Камерном театре по причине «глумления над крещением Руси». В 1939 году ура-патриотические тенденции стали официозной доктриной режима. В феврале этого года на сцене Большого театра поставили оперу «Жизнь за царя», перелицованную в «Ивана Сусанина». Впервые после революции прогремел хор «Славься!». У барона В. Розена в 1836 году было так: «Славься, славься, наш русский царь! Господом данный наш Царь-Государь!» С. Городецкий в 1939 году стихи барона отредактировал: «Славься, славься ты, Русь моя! Славься ты, русская наша земля!» Булгаков либретто Городецкого консультировал. Но был еще один консультант: Сталин дал прямые указания по редакции оперы. По его распоряжению переделали финал, в предпоследней картине убрали реквием, а хор «Славься!», к которому публика поначалу не знала как и отнестись, стал театральной кодой десятилетия.

Рассказ о премьере «Сусанина» записан со слов М. Булгакова, который наблюдает человека в белом кителе уже не только как вождя, но и как героя будущей пьесы.

«Перед эпилогом Правительство перешло из обычной прав[ительственной] ложи в среднюю большую (бывшую царскую) и оттуда уже досматривали оперу. Публика, как только увидела, начала аплодировать; и аплодисмент продолжался во все время музыкального антракта перед эпилогом. Потом с поднятием занавеса, а главное, к концу, к моменту появления Минина, Пожарского — верхами — это все усиливалось и, наконец, превратилось в грандиозные овации, причем правительство аплодировало сцене, сцена — по адресу правительства, а публика — и туда, и сюда».

Трогательное единство правительства, сцены и зала предлагало автору будущего «Батума» одну из самых трудных загадок. Как уберечь себя и не вписаться в хор «Славься!», хор, приобретающий кликушеские черты? В той же записи, где рассказано о премьере «Сусанина», уже не со слов Булгакова, а со слов кого-то из работников мастерских театра отмечено, что подъем людей по отношению к вождю носил почти религиозный характер:

«Какая-то старушка, увидев Сталина, стала креститься и приговаривать: вот увидела все-таки! Люди вставали ногами на кресла. Говорят, что после спектакля Леонтьев и Самосуд были вызваны в ложу и Сталин просил передать всему коллективу театра... благодарность, сказал, что этот спектакль войдет в историю театра.

Сегодня в Большом был митинг по этому поводу».

Так складывалась непреложная система приоритетов в искусстве, так заполнялись вакансии первых театров, поэтов и драматургов Отечества. Аресты одних и непрерывные массовые награждения других. Зимой 1939 года наградили «всех сколько-нибудь заметных» писателей и киноработников. Булгакова ни в каких списках нет. В ложе Большого театра какая-то дама, перегнувшись, сообщила таинственно: «Вы первый». «Дама хотела утешить Мишу по поводу того, что ему не дали орден. Господи! Господи! Зачем Мише орден?»

Художественный театр в общем хоре должен был как-то выделиться. Поэтому и нужна была булгаковская пьеса, на которую делали главную ставку. Для того чтобы пьесу получить, надо было примирить драматурга с театром.

В начале апреля Немирович-Данченко выступил на художественном совете при Всесоюзном комитете по де-

лам искусств и среди прочего говорил о Булгакове. В пересказе его речь представлена так:

«Самый талантливый мастер драматургии. (...) Почему вы все про него забыли, почему не используете такого талантливого драматурга?..» Голос из собравшихся (не знаю кто, но постараюсь непременно узнать): он не наш!

Немирович: «Откуда вы знаете? Что вы читали из его произведений? Знаете ли вы «Мольера», «Пушкина»? Он написал замечательные пьесы, а они не идут. Над «Мольером» я работал, эта пьеса шла бы и сейчас. Если в ней надо было что-то по мнению критики изменить, это одно. Но почему снять?..»

Вечером разговор с Мишей о Немировиче и об этом — «он не наш»; я считаю полезной речь Немировича, а Миша говорит, что лучше б он не произносил этой речи и что возглас этот дороже обойдется, чем сама речь, которую Немирович произнес через три года после разгрома.

Да и кому он ее говорит и зачем? Если он считает хорошей пьесу «Пушкин», то почему же он не репетирует ее, выхлопотав, конечно, для этого разрешение наверху».

Возглас «он не наш» мог стоить жизни. Это Булгаков понимал прекрасно. Что касается возможностей Немировича, то, еще раз скажу, он их явно преувеличивал. Это была свобода в жестких рамках избранной роли и предлагаемых обстоятельств, которые режиссер принял как необходимость. Он не только не был волен ставить пьесу о Пушкине опального Булгакова, но не посмел довести до конца репетиции самого Пушкина: «Борис Годунов» с его атмосферой кровавого смутного времени, с пугающе актуальной темой царя Ирода, убивающего младенцев, был приостановлен в 1937 году. Каждый зажимал свою душу по-своему. В истории с «Батумом» эту психологическую процедуру Булгаков смог познать сполна.

Природа искусства обладает, как хорошо известно, особой автономией. Художник зависит от языка, на котором он пишет, слова имеют свою совесть, и гнуть их, как угодно, без ощущения внутренней правоты, опасно, а то и губительно для писателя. Н. Я. Мандельштам оставила классическую зарисовку того, как в январе 1937 года в воронежской ссылке Осип Эмильевич пытался сделать из себя заправского профессионала, мастера, и сочинить на одной технике «Оду» Сталину. Он не выборматывал, как обычно, слова, не ловил внутренний гул стиха, не подчинялся ритму ведущих за собой строк. Он сел за письменный стол, разложил бумагу и попытался на голом ремесле вы-

мучить несколько строк. Однако ничего не получалось, он взрывался, впадал в нервное расстройство, начинал бегать по комнате, стихия поэзии боролась в нем с «рогатой нечистью».

«Рогатая нечисть» принуждения была невыносимой и для Булгакова. В апреле 1937 года после очередного нажима на драматурга в дневнике появляется запись: «...Миша смотрит на свое положение безнадежно. Его задавили, его хотят заставить писать так, как он не будет писать». 28 февраля 1938 года, за несколько месяцев до начала работы над «Батумом», Елена Сергеевна отметит, что «М. А. ненавидит всей душою пьесу «Адам и Ева», написанную «под давлением обстоятельств», в ответ на «оборонный» заказ. Что же можно было сказать о вымученном «Батуме», приведшем его на край смертельного заболевания? Эту месть языка, подстерегающую немоту, это тоскливое предчувствие катастрофы Булгаков ощущал во все месяцы работы над «Батумом». Следы такого рода ощущений остались в дневнике Е. С. Булгаковой. Не зря в разгар работы над пьесой о Сталине в фантазии писателя сложился параллельный сюжет пьесы о Ричарде Первом. 14 мая Елена Сергеевна передаст впечатление от нового замысла: «Рассказал удивительно интересно», «чисто булгаковская» пьеса задумана». Из позднейших мемуарных записей известно, что в центре сюжета должен был быть некий Ричард Ричардович, крупный чин НКВД, который покровительствует драматургу. В первой картине (конспективно изложенной Булгаковой) «ошеломленный писатель начинает жаловаться Ричарду на свое положение, настаивает на своей гениальности, просит, требует помощи, уверяет, что может быть очень полезен. Ричард в ответ произносит монолог о наглости. Но потом происходит соглашение. Писатель куплен, обещает написать пьесу на нужную тему. Ричард обещает помощь, обещает продвинуть пьесу, приехать на премьеру». После головокружительных хитросплетений, в которых замешан и «человек с трубкой», Ричард разоблачен, объявлен врагом народа, а писатель раздавлен, не получил ни славы, ни квартиры и вернулся в свою мансарду.

«Чисто булгаковская» пьеса намечала возможные варианты судьбы писателя, зависимого от Ричарда и «человека с трубкой». История взаимоотношений некоторых драматургов мхатовского круга с Генрихом Ягодой была еще совсем свежей. Однако замысел пьесы о Ричарде имел и глубокий личный источник: возможность диалога и со-

трудничества с высшей гибельной силой в мае 1939 года занимала Булгакова совсем не теоретически.

«Нужная пьеса» о Сталине писалась с большими перерывами, систематически перебивалась другой работой. Сюжеты скрещивались, отвечивали друг в друге. 14 мая 1939 года внесены важные изменения в финал «закатного романа». Именно в это время, как показала М. Чудакова, появляется в качестве собеседника Воланда Левий Матвей. В их разговоре князь тьмы бросает загадочные слова о Мастере, которые вот уже два десятилетия по-разному толкуют и у нас, и во всем мире: «Он не заслужил света, он заслужил покой».

В середине мая Булгаков прочел друзьям окончание романа «Мастер и Маргарита». Нетерпеливо ожидавшие пьесы о Сталине «мхатчики» были потрясены. «Последние главы слушали, почему-то закоченев. Все их испугало. Паша Марков потом в коридоре меня испуганно уверял, что ни в коем случае подавать нельзя — ужасные последствия могут быть».

20 мая записано: «Сегодня утром заходил Дмитриев с сообщением о Вете», арестованной за несколько месяцев до этого. «По-видимому, ее уже нет в живых».

«В городе слух, что арестован Бабель».

21 мая, в день именин Елены Сергеевны, после нескольких месяцев перерыва Булгаков вновь сел за пьесу о Сталине. Странные театральные эффекты сопровождают и аккомпанируют трудной работе: «Часов около 8 вечера стало темнеть, а в 8 — первые удары грома, молния. Началась гроза. Была очень короткой. А потом было необыкновенно освещенное красное небо».

Миша сидит сейчас (10 ч. вечера) над пьесой о Сталине».

Через два дня Булгаков прочел жене новую картину. «Очень сильно сделано». Какая это была картина — неизвестно. Во всяком случае, через две недели Булгаков счел возможным рассказать, а частично и прочитать несколько картин пьесы В. Виленкину. «Никогда не забуду, как Виленкин, закоченев, слушал, стараясь разобраться в этом».

Запомним это повторяющееся слово «закоченев», странное для состояния человека, пришедшего слушать не что-то запрещенное, а пьесу о Сталине.

Работа завершалась стремительно. 9 июня происходит встреча Булгакова с мхатовцами в кабинете Г. Калишьяна. «Накрыт чай, черешня». Исполняющий обязанности директора МХАТ обещает золотые горы, и квартиру из четырех комнат, и все условия «исключительного благопритествова-

ния». Булгаков в ответ рассказал содержание вчерне написанной пьесы, мхатовцы разволновались и размечтались. Разговор пошел об исполнителе центральной роли: «...это действительно герой пьесы, роль настоящая, а не то, что в других, — ругали мимоходом современную драматургию, вообще, по-моему, были захвачены». Тут же отмечен и природный знак: «Когда мы только что пришли в МХАТ — началась гроза».

В жаркие июньские дни Булгаков на своих близких и друзьях еще и еще раз проверяет впечатление от еще не законченной пьесы, читает новые сцены, рассказывает задуманные. Эта редкая в его писательской жизни открытость понятна: он хочет предвосхитить впечатление людей, мнением которых дорожит. 11 июня он читает братьям Николаю и Борису Эрдману три картины и рассказывает содержание остальных. «Они считают, — записывает Е. С. Булгакова, — что удача грандиозная. Нравится форма вещи, нравится роль героя». Н. Эрдман подписал как раз в эти дни договор на киносценарий. «Мы сидели на балконе и мечтали, что сейчас приблизилась полоса везения нашей маленькой компании».

Театр усиленно предлагает подписать договор и Булгакову, но тот, прочитав проект договора, категорически отказывается. Писатель обнаружил любимейший пункт: «Автор обязуется сделать все изменения, дополнения, которые МХАТ найдет нужным...»

13 июня Борис Эрдман, вернувшийся с первой все-союзной режиссерской конференции, рассказал, что Мейерхольда встретили овацией (через несколько дней шестидесятипятилетнего режиссера арестуют). В тот же день М. Булгаков и Б. Эрдман весь вечер проговорили о новой пьесе, драматург рассказал, как он собирается делать сцену расстрела батумской демонстрации. После этой записи — отделенная черточкой другая короткая запись, никак не прокомментированная: «Настроение у Миши убийственное».

В удушающей жаре мастер пытается расцветить пьесу привычной выдумкой, поставить ей театральное дыхание. 14 июня написана сцена в кабинете у губернатора. «Какая роль!» — восклицает Елена Сергеевна, и мы, спустя полвека, можем подтвердить, что сцена написана хорошо. В ней нет юного Джугашвили, в ней роскошный вальяжный губернатор (роль явно примерена на Качалова). Нет Сосо — и всё на месте: и несравненное булгаковское остроумие, и легкий искрящийся диалог,

все сверкает и переливается, чтобы тут же замереть и оцепенеть, как только в пьесе появляется «настоящий герой». Сражение поэта с «рогатой нечистью» переполняет пьесу.

15 июня драматург подписал договор с Художественным театром, который впервые в практике их пятнадцатилетних отношений выбросил пункт об «изменениях и дополнениях». На следующий день О. Бокшанская сообщает о важной беседе с Немировичем-Данченко: «...он не спал ночь, думал, почему сняли «Мольера»?!! (Вопросительный и восклицательные знаки принадлежат, естественно, Елене Сергеевне. — А. С.) Когда Ольга произнесла массу хвалебных вещей про Мишину новую пьесу и пожалела, что вот вы, Владимир Иванович, ее узнаете только в сентябре, хотя она будет готова в июле, вероятно, тот закричал: как в сентябре? Вы мне ее немедленно перешлете за границу, как она будет готова. Я буду над ней работать, приеду с готовым планом».

Как известно, в январе 1939 года Немирович-Данченко начал работать над спектаклем «Три сестры» и находился в активном периоде репетиций. Через несколько недель вопрос решится таким образом, что пьесу будет репетировать В. Сахновский, а выпускать, как обычно, Немирович-Данченко. Такой спектакль не мог выпускать очередной режиссер.

Июльская хроника — это непрерывные звонки режиссеров, актеров, завлитов, газетчиков, «мхатчиков», бесконечно обрадованных возвращению Булгакова на «драматургический фронт». В дневнике отзыв Н. Хмелева: «Пьеса замечательная, он ее помнит чуть ли не наизусть, если ему не дадут роли Сталина — для него трагедия».

11 июля Булгаков читает пьесу в Комитете по делам искусств, на читке — мхатовцы В. Месхетели, В. Сахновский, И. Москвин. «Слушали с напряженным вниманием. Пьеса очень понравилась. Потом обсуждали, но так мало, что сразу стало ясно, что ее обсуждать-то собственно нечего».

В булгаковском доме не смолкает телефон. Звонят из Воронежа, Казани, Киева, обращаются завлиты периферийных театров. Будто табакерочная мелодия, такт в такт, проигрывается старая история: радуются, судачат, разносят невероятные слухи, прилипают в общественных местах, завидуют, награждают такими пьяными поцелуями, что потом приходится дома долго мыть губы одеколо-

ном: «Теперь будет сифилис!» Все придумывают название, просят дать интервью. «Вот так пьеса!» — не выдерживает потрясенная Елена Сергеевна.

Булгаков обсуждает с руководством МХАТ название. Г. Калишьян просит придать названию сугубо политический характер. В июле идет спешная перепечатка и одновременно «отделка» отдельных картин. «Пьеса читается, сжимается, украшается». 22 июля Булгаков решает назвать ее «Батум», то есть лишить название какого бы то ни было политического оттенка. 27 июля было решено устроить читку во МХАТе. Читку назначили в новом репетиционном помещении и совместили с партийным собранием. Этот факт уже сам по себе был невероятным для Булгакова, как, впрочем, и все, что связалось и вошло в орбиту этой уникальной истории. Семь лет не читал Булгаков своих пьес в стенах Художественного театра. Три года прошло с тех пор, как он ушел из этого театра. Природа будто подготовилась к знаменательному дню. Жара разрядилась сильнейшей грозой, которая воспринимается как знак благоприятствования. «Слушали замечательно, после чтения очень долго, стоя, аплодировали. Потом высказывались. Все очень хорошо. Кал [ишь-ян] в последней речи сказал, что Театр должен ее поставить к 21 декабря».

1 августа пьеса, как сообщили из дирекции МХАТ, пошла из Комитета по делам искусств «наверх».

5 августа из-за границы возвращается Немирович-Данченко, Калишьян, пытаясь навести мосты, намекает Булгакову, что неплохо было бы ему встретить режиссера. «Но, конечно, М. А. не поедет».

7 августа записано важное известие: «Немировичу пьеса понравилась, он звонил в Секретариат, по-видимому Сталина, узнать о пьесе, ему ответили, что пьеса еще не возвратилась».

В театре решают создать бригаду во главе с Булгаковым и отправиться в Батум для сбора материалов к будущей постановке. Но, вероятно, после сообщения о звонке в Секретариат М. Булгаков остро почувствовал неладное. «Утром, проснувшись, — это записано 8 августа, — Миша сказал, что, пораздумав во время бессонной ночи, пришел к выводу — ехать сейчас в Батум не надо».

Тем не менее бригада собирается ехать. Как в «Вишневом саде», назначено уже и роковое число — 14 августа. За несколько дней до отъезда по просьбе Немировича-Данченко Булгаков пришел к нему в новый дом в

бывшем Глинищевском переулке. Запись об этом визите проникнута все тем же неистребимым скепсисом:

«К обеду Миша вернулся, рассказал подробно свидание. Прекрасная квартира, цветы на балконах. Немирович в цветной жакетке-пижаме, в веселеньких брюках, помолодевший. Сахновский. Ольга [Бокшанская].

— У вас все очень хорошо. Только вот первая картина не так сделана. Надо будет ее на четырех поворотах сделать.

После Мишиных слов и показа его, как говорит ректор (речь идет о той сцене, где ректор духовной семинарии исключает из нее Джугашвили. — А. С.), — впрочем, может быть, и на одном повороте.

— Самая сильная картина — демонстрация. Только вот рота... (Тут следует длинный разговор, что делать с ротой.)

Миша: а роты совсем не должно быть на сцене.

Мимическая сцена.

И все в этом роде. А после сказал Ольге — лучше всех эту пьесу мог бы поставить Булгаков».

В последние предотъездные дни продолжается телефонная кутерьма, пьесу рвут на части, театральный ажиотаж переходит — по закону булгаковской жизни — в чистую чертовщину. Слухи о «Батуме» начал уже распространять Яков Данилович, заведующий рестораном в Жургазе, тот самый «пират», «красавец с кинжальной бородой», что увековечен в «Мастере и Маргарите». 13 августа, то есть в вечер накануне отъезда в Батум, Елена Сергеевна записывает:

«Советское искусство» просит М. А. дать информацию о своей новой пьесе... Наша газета так следит за всеми новинками... Комитет так хвалит пьесу...

Я сказала, что М. А. никакой информации дать не может, пьеса еще не разрешена.

— Знаете что, пусть он напишет и даст мне. Будет лежать у меня этот листок. Если разрешение будет, я напечатаю, если нет — возвращу вам.

Я говорю — это что-то похожее, как писать некролог на тяжело заболевшего человека, по условию.

— Что вы?! Совсем необорот...»

Да, будущее и здесь не раз бросало свою тень перед тем, как войти, но разглядеть эту тень никому не удалось. «Неужели едем завтра!!! Не верю счастью», — записывает Елена Сергеевна. В письме к матери в Ригу итожится семейная хроника весны и лета 1939 года:

«Миша закончил и сдал МХАТу пьесу. Диктовал он ее мне, так что, сама понимаешь, сидела я за машинкой с утра до вечера.

Устал он дьявольски, работа была напряженная, надо было сдать ее непременно к сроку. Но усталость хорошая — работа была страшно интересная. По общим отзывам, это большая удача! (...) Теперь, в связи с этой вещью, МХАТ командирует бригаду во главе с Михаилом Афанасьевичем в Тифлис и Батум для подготовительных работ к этой пьесе. Едут два художника для зарисовок, помощник режиссера и помощник заведующего литературной частью для собирания музыки, наблюдения над типажам, над бытом и так далее».

Немирович-Данченко передает груду своих семейных кавказских материалов и фотографий — в помощь тем, кто будет наблюдать «над типажам». М. Булгаков пишет от имени Елены Сергеевны шутивную записку Федору Михальскому, обсуждая рассадку именитых зрителей на декабрьской премьере. Письмецо стоит привести полностью.

«Милый Фединька!

Посылаю Вам первый список (художники, драматурги, композиторы). Будьте добры, сделайте так:

Эрдман Б. П. — ложа дирекции

Вильямс П. В — 1-й ряд (лево)

Шебалин В. Я. — 3-й ряд

Эрдман Н. Р. — 7-й ряд

Дмитриев — бельэтаж, постоять.

Фединька! Если придет Олеша, будет проситься, сделайте мне удовольствие: скажите милиционеру, что он барышник. Я хочу насладиться. Федя, милый!»

Насладиться не пришлось. Через два часа после отъезда из Москвы, после отходной с коньяком и апельсинами, на станции Серпухов в вагон вошла почтальонша с телеграммой. Помните признание Максудова в «Театральном романе»? «Но вдруг... О, это проклятое слово! Уходя навсегда, я уношу в себе неодолимый, малодушный страх перед этим словом. Я боюсь его так же, как слова «сюрприз», как слов «вас к телефону», «вам телеграмма» или «вас просят в кабинет». Я слишком хорошо знаю, что следует за этими словами».

Почтальонша спросила «где здесь бухгалтер» и протянула телеграмму-молнию. «Миша прочитал (читал долго) и сказал — дальше ехать не надо». Телеграмма, присланная на станцию Серпухов, состояла из пяти слов:

«Надобность поездки отпала возвращайтесь Москву». Через несколько минут В. Виленкин и П. Лесли стояли на платформе, еле успев выбросить вещи. Булгаковы поехали дальше. «Не забыть мне их лица в окне», — вспомнит Виленкин через сорок лет на булгаковском вечере в Музее МХАТ.

Булгаковы сошли в Туле, поняв, что отдыха все равно не будет. Вокзал, масса людей, закрыты окна кассы, неизвестно, когда поезд. Подвертывается случайная машина, и за три часа бешеной езды к вечеру они возвращаются домой. «В машине думали: на что мы едем? На полную неизвестность!» Булгаков попросил не зажигать свет, «горели свечи». Автор «Батума» «ходил по квартире, потирал руки и говорил — покойником пахнет. Может быть, это покойная пьеса?»

Он угадал и на этот раз.

«Чтобы знали...»

Вокруг «Батума» идут многолетние споры. Ищут соблазнитель и виновников несчастья, обсуждают входящие и привходящие обстоятельства. Зарубежный автор недавнего документального повествования о «жизни и смерти Михаила Булгакова» завершил сюжет о «Батуме» сакральной фразой: «Так он пал».

Как он «пал», кажется, выяснили до деталей. Однако, как уже сказано, не был еще серьезно поставлен один существенный вопрос: почему эта «конъюнктурная» пьеса была бесповоротно запрещена? Искали разгадку в характере «первого читателя», в его злобном окружении, в недостаточной настойчивости все того же восьмидесятилетнего Немировича-Данченко, не упросившего Сталина разрешить пьесу, которая могла бы прославить в веках имя вождя. Никто не искал причин запрета в самом тексте пьесы. Если бы это было сделано, мы бы увидели, что Булгаков представил «наверх» совсем не «транспарант», в который он вписывал чужие слова. Он представил пьесу, исполненную необыкновенных сюрпризов.

«Первый читатель» понял булгаковское послание очень хорошо.

После запрета «Батума» сразу же были даны несколько версий случившегося. Первое объяснение принес в дом В. Сахновский: «...пьеса получила наверху резко отрицательный отзыв. Нельзя такое лицо, как И. В. Ста-

лин, делать литературным образом (поверх строки позднейшая вставка Е. С. Булгаковой — «романтическим героем». — А. С.), нельзя ставить его в выдуманные положения и вкладывать в его уста выдуманные слова. Пьесу нельзя ни ставить, ни публиковать». Вторая часть сообщения В. Сахновского была еще более интересна: «Наверху посмотрели на представление этой пьесы Булгаковым как на желание перебросить мост и наладить отношение к себе».

Тут же резкий всплеск Елены Сергеевны: «Это такое же бездоказательное обвинение, как бездоказательно оправдание. Как можно доказать, что никакого моста М. А. не думал перебрасывать, а просто хотел как драматург написать пьесу — интересную для него по материалу, с героем — и чтобы пьеса эта не лежала в письменном столе, а шла на сцене?!»

Возражение Е. С. Булгаковой носит чисто эмоциональный характер. Логически рассуждая, можно было бы сказать другое: первая часть сообщения В. Сахновского никак не вяжется со второй. Если пьеса так порочна и политически ошибочна, если ее ни ставить, ни публиковать нельзя, то что же это за «мост» перебрасывал Булгаков к властям и какое отношение к себе «налаживал»? Или мастер драматургии, профессионал не сумел достаточно ясно выразить свои верноподданнические чувства, или, может быть, сами чувства были совсем иного рода, и это пришлось не по вкусу, да так не по вкусу, что не было предложено никаких поправок и замечаний, которые могли бы сделать пьесу приемлемой? Что же в пьесе было вычитано «первым читателем», что лишало «Батум» малейшего шанса на жизнь?

В первые две недели после запрета Булгаков мучительно обдумывает «письмо наверх». Фраза о «мосте» его нравственно подкосила. Он пытается объяснить В. Виленкину, что у него есть «точные документы, что задумал он пьесу в начале 36-го года, когда вот-вот должны были появиться на сцене и «Мольер», и «Пушкин», и Иван Васильевич». Он продолжает читать пьесу друзьям, и теперь ее начинают воспринимать совершенно иначе. «Батум» видится глазами «кремлевского горца». Первым булгаковские «сюрпризы», заложенные в юбилейном подарке, разгадал Ф. Н. Михальский. После того как 31 августа Филя прослушал половину пьесы, он высказал предположение, что в запрете могли сыграть роль «цыганка, родинка, слова, перемежающиеся с песней».

На этих предположениях стоит задержаться.

Криминальная цыганка появляется в рассказе исключенного из семинарии Сталина. У юноши нет ни копейки денег, потому что последний рубль он истратил на гадание: «Понимаешь, пошел купить папирос, возвращаюсь на эту церемонию, и под самыми колоннами цыганка встречается. «Дай погадаю, дай погадаю!» Прямо не пропускает в дверь. Ну, я согласился. Очень хорошо гадает. Все, оказывается, исполнится, как я задумал. Решительно сбудется все. Путешествовать, говорит, будешь много. А в конце даже комплимент сказала — большой ты будешь человек! Безусловно стоит заплатить рубль». Сцена гадания показалась Ф. Михальскому сомнительной не зря: что ж это получается, «историческая необходимость», которая явила себя в образе вождя, подменяется гаданием судьбы за рубль у цыганки? Да и ответ одноклассника двусмысленный: «Нет, брат ты мой, далеко не так славно все это получится, как ты задумал. Да и путешествия-то, знаешь, они разного типа бывают... Да, жаль мне тебя, Иосиф, по-товарищески тебе говорю».

О «родинке» речь идет в четвертой картине. Полковник Трейниц сообщает губернатору о приметах преступника Джугашвили: «Телосложение среднее. Голова обыкновенная. Голос баритональный. На левом ухе родинка». Приметы, конечно, нехорошие (как это у вождя народов и друга всех артистов «голова обыкновенная» и родинка на ухе?). Мотив «родинки», по остроумному наблюдению М. Петровского, отсылает нас к «Борису Годунову», к «бородавке» Гришки Отрепьева. Тифлисский семинарист и русский беглый монах объединены темой самозванства, безусловно внятной для «пушкиниста» Булгакова. Не менее опасен, чем «родинка», текст, который следует дальше. На телеграмму полковника жандармерии «Сообщите впечатление, которое производит наружность?» зачитывается обескураживающий ответ: «Наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит» (в первой редакции пьесы было еще словечко «секретно», предваряющее донесение).

Ничего не скажешь, догадлив был Федор Николаевич Михальский, Филя, не зря Булгаков наградил его в «Театральном романе» совершенным пониманием людей. «Наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит...». Эта шутка, самопогибельная для автора, могла еще восприниматься на фоне облетевшей мир

фразы Троцкого, изгнанного из Советской России и заявившего в первом же зарубежном интервью о Сталине как «самой выдающейся посредственности нашей партии».

Наконец, «слова, перемежающиеся с песней». Что тут скрыто? Ведь в «Батуме» поют много, по разным поводам и в разных местах. Однако догадка Ф. Михальского, не оспоренная в булгаковском доме, относится только к первой половине пьесы. Сопоставив музыкальные номера двух действий «Батума», приходишь к единственному выводу: внимательный и остроумный слушатель-современник мог «заподозрить» сцену встречи Нового года. Именно там поют под гитару, соло и хором, именно там, перемежаясь с песней, «товарищ Сосо» произносит загадочный новогодний тост, в котором Ф. Михальский не зря предположил крамольное содержание.

«Существует такая сказка, — начинает Сталин, — что однажды в рождественскую ночь черт месяц украл и спрятал его в карман.

И вот мне пришло в голову, что настанет время, когда кто-нибудь сочинит не сказку, а быль. О том, что некогда черный дракон похитил солнце у всего человечества. И что нашлись люди, которые пошли, чтобы отбить у дракона это солнце, и отбили его. И сказали ему: «Теперь стой здесь в высоте и свети вечно! Мы тебя не выпустим больше!»

Сложная и опасная смысловая игра тут построена на сдваивании мотивов Христа и Антихриста. Дело происходит не просто в новогоднюю ночь, но в ночь на 1902 год, что специально отмечено драматургом. Новый век начинается с явления Антихриста, «рябого черта», укравшего солнце: в предыдущей сцене Сталин сообщает рабочему юноше Порфирию, что его называют кличкой Пастырь, кличкой, которая в контексте сказки получает особое значение. Пастырь, изгнанный из семинарии, отпавший от бога, не есть ли он тот самый «черный дракон»? В пользу этой гипотезы свидетельствует не только Ф. Михальский, но и текстологическая история «новогодней сцены». Во всех редакциях, кроме последней, Булгаков сохранял официально-казенную речь юного вождя, взятую напрокат из сборника «Батумская демонстрация». В этой роскошной подарочной книге, вышедшей в 1937 году, не раз указано на чисто политический характер новогоднего тоста «товарища Сосо» и несколько раз воспроизведен сам этот тост. Ни о каком черте, спрятавшем месяц в карман, ни о каком «черном драконе»

нет и намека. В большинстве случаев строго придерживаясь фактической основы батумских событий (естественно, в официозной трактовке), Булгаков неожиданно отступил от этого правила в одной из ключевых сцен. Новогодний тост Сосо, резко выделенный на фоне зауряднейшего словесного массива сталинской речи, был прорывом подавленного поэтического сознания. «Кудесник», исполняя ритуальное жертвоприношение, вдруг взял неожиданные ноты. «Отдельвая» и «украшая» пьесу, создатель Воланда стал помечать ее тайными знаками совсем иного замысла. Если бы Ф. Михальский дослушал «Батум» до конца, он обнаружил бы по крайней мере еще одно удивительное превращение темы черта, укравшего солнце у человечества. Решающей в этом плане оказывается восьмая картина пьесы — сцена в тюрьме.

Там уголовники избивают политических. Там Сталин, вцепившись в решетку, кричит сквозь нее: «Эй, товарищи! Слушайте! Передавайте! Женщину тюремщик бьет! Женщину тюремщик бьет!» В этой сцене звучат частушки, которыми один из уголовников потчует нагрянувшего в тюрьму губернатора (того самого, что примерял к себе приметы Джугашвили — «обыкновенную голову» и родинку на левом ухе): «Царь живет в больших палатах, / И гуляет и поет! (уголовные подхватывают). / Здесь же в сереньких халатах / Дохнет в карцерах народ». Мало того, что тюремная сцена могла вызвать неизбежные для 1939 года лагерные ассоциации (слова «арест» и «тюрьма» подчеркнуты и обведены Булгаковым как ключевые на первой же странице тетради, в которой осенью 1938 года начата новая пьеса). Однако «тюремным колоритом» и частушками Булгаков не ограничился. Он завершил сцену и весь акт беспрецедентным в сталинской агиографии эпизодом, в котором мотив Антихриста, притворившегося Христом, явлен с вызывающей отчетливостью. Напомню финал сцены. Сталина переводят в другую тюрьму, один из надзирателей вынул револьвер и встал зади заключенного:

«Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (тихо). У, демон проклятый! (Уходит в канцелярию.)

Когда Сталин равняется с первым надзирателем, лицо того искажается.

П е р в ы й н а д з и р а т е л ь. Вот же тебе!.. Вот же тебе за все! (Ударяет ножами шашки Сталина.)

Сталин вздрагивает, идет дальше.

Второй надзиратель ударяет Сталина ножами. Сталин

швыряет свой сундучок. Отлетает крышка. Сталин поднимает руки и скрещивает их над головой так, чтобы оградить ее от ударов. Идет.

Каждый из надзирателей, с которыми он равняется, норовит его ударить хоть раз. Трейниц появляется в начале подворотни, смотрит в небо.

Сталин (*доходит до ворот, поворачивается, кричит*). Прощайте, товарищи!

Тюрьма молчит.

Первый надзиратель. Отсюда не слышат».

Конечно, можно трактовать этот эпизод в лестном для вождя плане. Второй слой сцены напоминает восхождение на Голгофу — смысл, несомненно, внятный бывшему семинаристу. Однако под внешней лессировкой библейского сопоставления проступает небывалый по «великолепному презренью» смысловой эффект. Брошенное в лицо Джугашвили определение — «У, демон проклятый!» (этой важнейшей реплики нет ни в одной из ранних редакций!), избиение его тюремщиками как простого зэка, а не небожителя — такого рода «выдуманные положения» делали «официозную» пьесу немислимой не только на мхатовских, но и на любых иных советских подмостках той поры. И что значит «выдуманные положения» в нашем случае? Ведь не смущали же Сталина «выдуманные положения» в других пьесах или кино-сценариях, параллельных булгаковской пьесе. Напротив, он культивировал и, как известно, лично санкционировал самые невероятные домыслы писателей, не считавшихся с реальной историей. Достаточно вспомнить знаменитую пьесу Шалвы Дадиани «Из искры...», выпущенную той же осенью 1939 года. Из одних и тех же источников (они были строго регламентированы) в одном случае была извлечена своего рода «романтическая драма», в другом — невиданная фальшивка, в которой Сталин и Ленин обмениваются, например, такими репликами:

Сталин (*представляясь*). Я делегат Закавказья.

Ленин. А мы только что о вас говорили — пламенный колхидец, не так ли?

Сталин (*улыбаясь*). Да, вы меня так назвали, здравствуйте, горный орел.

Ленин. Давайте вашу руку...» и т. д.

Вот какая пьеса нужна была «пламенному колхидцу». Вот какие «выдуманные положения» требовались от драматурга. Эти каноны уже были незыблемыми, всем известными, и надо вспомнить общий фон, чтобы понять,

какую гибельную игру решил вступить тогда М. Булгаков.

В пьесе проглядывают «двойные» краски. Уже в прологе Булгаков предлагал не очень сложный шифр к восприятию драматургического языка, вместившего оба временных полюса: Россию начала века и новую Россию, корчившуюся «под шинами черных Марусь». «В то время, когда все верноподданные сыны родины тесно прильнули к подножию монаршего престола царя-помазанника, неустанно пекущегося о благе обширнейшей в мире державы, — обращается ректор к Сосо Джугашвили, — нашлись среди разноплеменных обитателей отечества преступники, сеющие злые семена в нашей стране». И дальше, прямо используя дежурную стилистику судебных процессов 30-х годов, попадая в их ритмико-синтаксический размер, ректор внушал Сталину: «Народные развратники и лжепророки, стремясь подорвать мощь государства, распространяют повсюду ядовитые мнимонаучные социал-демократические теории, которые ... проникают во все поры нашей народной жизни».

Десятки реплик, разбросанных по всей пьесе, имели подобное «взрывное устройство». Тут Сталин, обращаясь к однокласснику, произносит замечательную тираду: «...долг каждого честного человека бороться с тем гнусным явлением, благодаря которому задавлена и живет под гнетом и в бесправии многомиллионная страна», и тут же спешит дать имя этому явлению — «самодержавие». Здесь Сталин возмущается полицией, которая «посещает мирную рабочую квартиру, где нет никаких преступников». Здесь царь Николай обсуждает с министром юстиции характер русского уголовного законодательства, и министр сообщает царю, что преступление, совершенное Джугашвили, карается высылкой в Восточную Сибирь на три года. Реплика Николая «Мягкие законы на святой Руси» носит вызывающий характер. В стране, оглохшей от репрессий и «бессудной тирании», простая фактическая справка о царских «сроках» не могла не произвести впечатления. Было от чего «закоченеть» первым слушателям пьесы.

Пока ее не запретили, никто, конечно, не допускал и мысли об аллюзиях, возможных параллелях или двойных значениях. Внимательный анализ, однако, показывает, что не только отдельные реплики или сцены были сомнительны с точки зрения литературного официоза 1939 года (перечень Ф. Михальского, сделанный только по первой поло-

вине пьесы, можно заметно расширить). Сомнительной и вызывающей была вся пьеса, в которой сталинская эпоха была развернута и сопоставлена с полицейской практикой русского самодержавия начала века. Практикой непотребной, но тем не менее не бессудной, придерживавшейся хоть каких-то законов и правил.

Сквозь внешнюю оболочку заурядной «революционной драмы», сквозь ее штампы и околичности пробивался иной голос. Не расслышать его нельзя, мерить пьесу общим аршином, как это пытаются делать, совершенно невозможно. В «Батуме» есть задавленный крик. Не получив за десять лет обещанного свидания, пережив аресты, гибель и ссылку друзей, намолчавшийся и настрадавшийся писатель «представил» пьесу, которая в превращенном виде продолжала некоторые основные мотивы его первого письма «наверх». Речь вновь шла о свободе человека, о его социальном достоинстве, невозможности полицейской удавки. Пьеса формировалась как напоминание «первому читателю» о том, что значит быть затравленным, поднадзорным, с «волчьим билетом», когда «все выходы закрыты». «Уши», которые «никак не мог упрятать... под колпак юридивого» творец «Бориса Годунова», «торчат» с такой же откровенностью и в «Батуме». Только чудовищным страхом можно объяснить тот факт, что ни «мхатчики», ни бдительный Комитет по делам искусств ничего крамольного в пьесе не разглядели. Они не имели права видеть голого короля.

Пронизывающее все месяцы работы над пьесой предчувствие, что «это плохо кончится», шло еще и от того, какую пьесу задумал Булгаков. Дерзкий план провалился, притом в форме самой оскорбительной для писательского достоинства автора.

В октябре 1939 года, когда уже определилась смертельная болезнь Булгакова, Елена Сергеевна запишет в дневнике, что в Художественном театре, «кажется, это было десятого», было правительство, «причем Генеральный секретарь, разговаривая с Немировичем, сказал, что пьесу «Батум» он считает очень хорошей, но что ее нельзя ставить. Это вызвало град звонков от «мхатчиков» и, кроме того, ликующий звонок от М-а (Маркова. — А. С.), который до того трубку в руку не брал».

В этом сообщении достоверна только вторая половина, имевшая фактическое подтверждение. Сталин оказался гораздо более квалифицированным читателем «Батума», чем театральные современники Булгакова и потомки,

которые уже в новейшие времена несколько десятилетий держали пьесу под спудом либерального запрета: зачем, мол, дискредитировать светлое имя Булгакова публикацией конъюнктурной пьесы?

В 1931 году Б. Пастернак написал в параллель пушкинским «Стансам» стихи «Столетье с лишним — не вчера...». В начале кровавого десятилетия поэт попытался путем исторических сопоставлений воззвать к милосердию нового самодержца, воодушевить его примером Петра: «Но лишь сейчас сказать пора,/Величьем дня сравнение разня:/Начало славных дней Петра/Мрачили мятежи и казни». Эта строфа, казалось бы, такая лестная и так откровенно перебрасывающая «мост» через века к новому режиму, была не зря сочтена крамольной и до середины 50-х годов в печати не воспроизводилась. Славным дням «пламенного колхидца» не нужны были сомнительно-лестные параллели. Ему не нужны были упоминания о «мятежах и казнях».

В 1939 году Булгаков, как и в 1929 году, решал вопрос о том, «как быть писателем». Новое решение вылилось в необходимость написать пьесу «Батум». Однако 1939 год был на целую эпоху старше «года великого перелома». Булгаковское предложение было рассмотрено и отклонено. Сталин удолетворился самим фактом того, что Булгаков написал о нем пьесу. Фраза его, в передаче Вс. Вишневского, так неприятно поразившая Бокшанскую в 1946 году, — «Наша сила в том, что мы и Булгакова научили на нас работать» — есть коварное истолкование «Батума» в чисто официозном плане. Между тем, как было показано, пьеса не только далека от канонического жития вождя, но заключает в себе полупридушенный, зашифрованный, но от этого не менее отчаянный вызов насилию — вызов, брошенный в немыслимой и даже непостижимой форме.

Ударом был не столько запрет пьесы, сколько истолкование ее как предложения о сотрудничестве. Такая трактовка оставляла на писательской репутации Булгакова несмываемое пятно. От этого оскорбления он оправиться не смог. До «Батума» он еще был способен, говоря словами Честертона, весело идти в темноту. После «Батума» литературная жизнь потеряла всякий смысл, а с нею вместе и жизнь человеческая, земная. Он стал задыхаться «в душных стенах». Насилие над собой, а «Батум» был, конечно, насилием над языком, уступкой «рогатой нечисти», подорвал здоровье. Так было и с О. Мандель-

штамом, сочинителем «Оды». Взвинчивая и настраивая себя на совершение этого акта, он разрушал свою психику. «Теперь я понимаю, — говорил он А. Ахматовой, — это была болезнь». В сходном смысле можно, вероятно, воспринимать и глубинные строки Ахматовой, написанные на смерть Булгакова: «И гостью страшную ты сам к себе пустил и с ней наедине остался».

Мучительная и долгая смерть Булгакова, в отличие от легкой смерти Мастера, непосредственно связана с историей последней пьесы и придает ей мистически указующее значение. Искусство и жизнь, как это не раз бывало у Булгакова, переплелись смертельным жгутом. «Батум» стал формой самоуничтожения писателя: «талон на место у колонн» он не получил. После «Батума» он остался наедине с «гостью страшной» и встретил смерть как «последний творческий акт», дарованный художнику.

«Последние дни» Булгакова исполнены страдания. После запрета «Батума» даже издававшие виды «мхатчики» содрогнулись. В конце августа, к началу сезона, они стали съезжаться в Москву и посыпались градом звонки. «В общем скажу, — записывает Елена Сергеевна, — за это время видела столько участия, нежности, любви и уважения к Мише, что никак не думала получить». Мхатовцы предлагают ему срочно писать новую пьесу о советских людях, предлагают инсценировать «Вешние воды», Самосуд советует переделать пьесу в оперу (с музыкой Шостаковича) — «только надо дописать женскую партию». Булгаков же занимается итальянским языком, чтобы как-то отвлечься.

В начале сентября решили уехать в Ленинград, без всякой особой цели, чтобы уйти от расспросов, звонков, взглядов («В театре глядят все на меня с сочувствием, как на вдову»). Но отдохнуть не пришлось. Именно в Ленинграде началось резкое ухудшение здоровья. После визита к врачу был поставлен диагноз, безнадежность которого у доктора Булгакова никаких сомнений не вызвала: нефросклероз. С. Ермолинский запомнит слова, сказанные им в первый же день по возвращении в Москву: «Он был неожиданно спокоен. Последовательно рассказал мне все, что с ним будет происходить в течение полугода, — как будет развиваться болезнь. Он называл недели, месяцы и даже числа, определяя все этапы болезни». В мире разразились важные события, которые — пунктиром — заносятся в дневник даже в самые тягостные дни: приезд в Москву Риббентропа, заключение пакта

о ненападении с Германией, наконец, начало войны, которую потом назовут второй мировой. После Ленинграда записи о ходе военных действий становятся совсем редкими, фашисты взяли Варшаву, но до булгаковского дома все доходит глухо: «Мы поражены своей бедой».

В декабре в Барвихе, в санатории, Булгаков сначала пытается править «Батум», а потом на протяжении всех месяцев смертельной болезни идет завершающая правка романа. М. Чудакова по рукописи опубликовала те строки (они выделены курсивом), которые появились в романе именно в это время: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами (как загадочны леса). *Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз (бремя), тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна...*»¹⁹.

Это строки прощания с земной жизнью.

Безнадежное положение Булгакова становится известным его друзьям. Стремясь успеть сказать какие-то важные слова, Павел Попов пишет 5 декабря: «Видаю я тебя или не выдаю, ты для меня то, что украшает жизнь... Когда спросили одного русского, не к варварскому ли племени он принадлежит, то тот ответил: «Раз в прошлом моего народа был Пушкин и Гоголь, я не могу считать себя варваром». ...Так вот, будучи твоим современником, не чувствуешь, что безлюдно: читая строки, тобой написанные, знаешь, что... искусство слова не покинуло людей».

28 декабря, вернувшись из санатория, Булгаков сообщает другу киевской юности А. Гдешинскому: «Если откровенно и по секрету тебе сказать, сосет меня мысль, что вернулся я умирать. Это меня не устраивает по одной причине: мучительно, канительно и пошло. Как известно, есть один приличный вид смерти — от огнестрельного оружия, но такого у меня, к сожалению, не имеется.

От всего сердца желаю тебе здоровья — видеть солнце, слышать море, слушать музыку».

Последние слова — одна из самых емких формул булгаковского чувства жизни.

Новый, 1940 год встретили дома, при свечах. «Ермолинский — с рюмкой водки в руках, мы с Сережей — белым вином, а Миша — с мензуркой микстуры. Сделали чучело Мишиной болезни — с лисьей головой (от моей чернобурки), и Сережа, по жребию, расстрелял его. Было

много звонков по телефону от «мхатчиков» (Оля, Виленкин, Федя, Гжельский, Книппер, Хмелев, Николай Эрдман, Раевский)».

6 января, пытаюсь осмыслить историю с «Батумом», Булгаков вспоминает замысел пьесы о Ричарде. Он даже составляет несколько слов, но бросает начатое: «Ничего не пишется, голова как котел... Болею, болею».

Январь выдался на редкость студеным. «Меня морозы совершенно искалечили», — пожалуется Булгаков П. Попову. «24 января. — 42°. За окном какая-то белая пелена, густой дым», — подтвердит Е. С. Булгакова в дневнике. В один из таких морозных дней, крайне опасных для больного почками, пошли на Поварскую, в Союз писателей к А. Фадееву, который начал бывать в булгаковском доме в самом начале болезни. Не застав, остались обедать в ресторане. «Миша был в черных очках и в своей шапочке, отчего публика... смотрела во все глаза на него — взгляды эти непередаваемы. Возвращались в морозном тумане».

В книге С. Ермолинского опубликована фотография Булгакова этих дней, в тех самых черных очках, с надписью жене: «Тебе одной, моя подруга, подписываю этот снимок. Не грусти, что на нем черные глаза: они всегда обладали способностью отличать правду от неправды».

Как всегда, жадно ловят приметы. В кухню залетела синичка — говорят, птица приносит счастье в дом». Надеются на чудо и даже пытаются его организовать. Мхатовцы заключают наконец договор на «Пушкина», а 8 февраля В. Качалов, А. Тарасова и Н. Хмелев, три первых артиста страны, обращаются с письмом к А. Поскребышеву о положении автора «Турбиных»: «Трагической развязки можно ждать буквально со дня на день. Медицина оказывается явно бессильной». Спасти Булгакова, кажется им, может только какое-то сильнейшее и радостное эмоциональное потрясение, «которое дало бы ему новые силы для борьбы с болезнью, вернее — заставило бы его захотеть жить, чтобы работать, творить, увидеть свои будущие произведения на сцене». Это, конечно, слова Елены Сергеевны, ее голос, ее рука, ее вера в чудо. Артисты просят секретаря Сталина поговорить с ним, чтобы вновь раздался телефонный звонок, могущий вернуть писателя к жизни. Этот фантастический план мог родиться только в душе истерзанной муками женщины, готовой на все. Этот план могли поддержать только

истинные артисты, для которых здесь был не только соблазнительный театральный эффект, но и возможность хоть как-то помочь человеку, подарившему театру «Турбиных» и «Мольера».

Последние дни писателя отмечены в семейном дневнике, в письмах О. Бокшанской к матери в Ригу, замечательных письмах мхатовского человека, знающего исторический вес и ценность уходящей минуты. Приведу несколько строк из тех писем:

«Но самые черные его минуты она одна переносит, и все его мрачные предчувствия она выслушивает и, выслушав, все время находится в напряженнейшем желании бороться за его жизнь. «Я его люблю, — говорит она, — я его вырву для жизни». Она любит его так сильно, это не похоже на обычное понятие любви между супругами, прожившими уже немало годов вместе, стало быть, вроде как привыкшими друг к другу и переведшими любовь в привычку...»

«У него появляются периоды помутнения рассудка, он вдруг начинает говорить что-то странное (это написано за неделю до смерти. — А. С.), потом опять приходит в себя». Уремия сопровождается отравлением всего организма, и «это действует главным образом на нервную систему и мозг. Бедная Люсинька в глаза ему глядит, угадывает, что он хочет сказать, т. к. часто слова у него выпадают из памяти и он от этого нервничает...»

5 марта. «...Женичка оттуда позвонил, говорит, что он в сильном возбуждении, но при этом в полном помрачении ума».

Через три дня: «...Мака уже сутки как не говорит совсем, только вскрикивает порой, как они думают, от боли... Люсю он как бы узнает, других нет. За все время он произнес раз какую-то фразу, не очень осмысленную, потом, часов через десять, повторил ее, вероятно, в мозгу продолжается какая-то работа».

В тетради дежурной медсестрой записана эта фраза: «Донкий хот»²⁰.

Смерть, поведение человека на пороге небытия показательны. Недаром создателей многих философских учений так страшила случайная гибель, не дающая человеку возможности осмыслить прошедшую жизнь и подвести ей свои итоги. Булгаков не раз описывал, как умирали его любимые герои. Он спорил в Леонтьевском переулке со Станиславским о том, как должен умереть Мольер. Он дал комедианту смерть на сцене под грохот

хохочущего партера. Обладая, подобно герою «Последних дней», способностью «легко находить материальное слово, соответственное мысленному», Булгаков в своем «закатном романе» сумел передать состояние Мастера, покидающего Москву. На Воробьевых горах, когда радуга пила воду из Москвы-реки, с той самой точки, откуда был виден весь город «с ломаным солнцем, сверкающим в тысячах окон, обращенных на запад, на пряничные башни Девичьего монастыря», Мастер стал прощаться:

«В первые мгновения к сердцу подкралась щемящая грусть, но очень быстро она сменилась сладковатой тревогой, бродячим цыганским волнением.

— Навсегда! Это надо осмыслить, — прошептал Мастер и лизнул сухие, растрескавшиеся губы. Он стал прислушиваться и точно отмечать все, что происходит в его душе. Его волнение перешло, как ему показалось, в чувство глубокой и кровной обиды. Но та была нестойкой, пропала и почему-то сменилась горделивым равнодушием, а оно — предчувствием постоянного покоя».

Жизнеописания писателей не зря кончают рассказом об их последних словах, часто высказанных в том состоянии, когда сознание меркнет, а память истончается. Мы воспринимаем смерть писателя именно «как последний творческий акт» и потому с жадным интересом ловим то, что порождает исчезающее сознание на пороге жизни и смерти. С детства знаем, как Пушкин, сжав руку В. Даля, просил поднять его: «Да выше, выше!» — а потом, будто прозрев на секунду, сумел сказать: «Кончена жизнь». Вспоминаем, как Гоголь требовал подать ему «лестницу». Как Л. Толстой, приподнявшись на стационарной кровати в Астапово, вдруг громко и убежденно произнес: «Удирать надо, удирать», а перед тем как окончательно заснуть, сказал: «Я пойду куда-нибудь, что бы никто не мешал. Оставьте меня в покое». Достоевский в день смерти открыл Евангелие, подаренное ему женами декабристов, когда он отправлялся на каторгу, и сам себе погадал. И открылось Евангелие от Матфея с ответом Иисуса Иоанну: «Не удерживай». Чехов в Баденвейлере июльской ночью выпьет бокал шампанского, улыбнется и скажет: «Давно я не пил шампанского», тихо повернется на левый бок и заснет навсегда.

Есть какая-то трудноуловимая переключка этих последних мгновений и последних слов с духом писательской жизни. Во всяком случае, неистребима наша потреб-

ность расслышать и разгадать в этих последних словах и жестах какой-то завещательный духовный смысл.

Мы с детства знаем «последний творческий акт» классиков. Но мы не знаем, как умирали многие современники Булгакова. Нам не дано, вероятно, прочитать, с чем уходил из жизни Осип Манделъштам, как погиб Исаак Бабель. Михаилу Афанасьевичу Булгакову было подарено счастье индивидуальной судьбы: он умер в своей постели. Каждое слово, даже то, что произнесено было в агонии, сохранено. 6 марта Елена Сергеевна записала последние слова Булгакова: «Я сказала ему наугад (мне казалось, что он об этом думает) — я даю тебе честное слово, что перепишу роман, что я подам его, тебя будут печатать! А он слушал довольно осмысленно и внимательно и потом сказал — «чтобы знали... чтобы знали»²¹.

Он умер 10 марта 1940 года, в 16 часов 39 минут, близко к сумеркам, самому страшному и значительному времени дня. В письме к матери О. Бокшанская передаст, что до последней секунды Елена Сергеевна ожидала чуда: «И опять так спокоен был его сон, так ровно и глубоко дыхание, что — Люся — говорит: — подумала я, что это чудо (она все время ждала от него, от его необыкновенной, непохожей на обычных людей натуры) — это перелом, он начинает выздоравливать, он поборол болезнь. Он так и продолжал спать, только около половины пятого по лицу прошла легкая судорога, он как-то скрипнул зубами, а потом опять ровное, все слабеющее дыхание, и так тихо-тихо ушла от него жизнь»²².

На следующее утро раздался звонок из секретариата Сталина, голос спросил: «Правда ли, что умер товарищ Булгаков?»

Сюжет, не развязанный жизнью, развязался смертью, как в самой заурядной драме.

В театре написали некролог, и через день он вышел в «Известиях» от имени коллектива Художественного театра. Но писал некролог не коллектив, а тот, кому положено в театре писать такие тексты: писал, конечно, Павел Марков, «Миша Панин», человек с траурными, все понимающими глазами. Чувствуя свою ответственность, а может быть, и вину перед покойным другом, он попытался и в канонически-печальном жанре, не оставляющем свободы пишущему, сказать содержательные и важные слова об авторе «Турбиных»:

«Художественный театр охвачен сегодня великой болью.

Ушел человек, близкий человек, которого мы любили как друга, человек, которому мы обязаны многими минутами творческого счастья.

Он нес на сцену большие чувства и, великолепно зная самую природу актерского творчества, умел заразить нас самым важным и самым близким в своих образах. Он горел спектаклем так же, как и все его участники. Для него не было ничего безразличного на сцене. Он был, так сказать, драматургом-режиссером и драматургом-актером. Он жил каждым своим образом и часто на репетициях показывал нам отдельные куски, наталкивая на ранее не замеченные черты образа...»

Через полгода на вечере памяти Булгакова в МХАТ П. Марков разовьет эти мысли о драматурге-режиссере и драматурге-актере, впервые изложенные в столь неподходящем для этих целей поминальном жанре.

Траурный митинг в Доме писателей вел Вс. Иванов. А. Файко говорил о незавершенных замыслах Булгакова, о том, что он «до последних дней диктовал правку рукописи своего нового романа — философского, с глубоким чувством быта и романтики». Так впервые был упомянут роман «Мастер и Маргарита».

В крематорий поехали по извилистому маршруту. Надо было остановиться у Большого и Художественного театров. Как заведено, подъехали к подъезду иссеразеленоватого дома, к дверям, над которыми еще до революции был установлен знаменитый голубкинский барельеф: пловец, рассекающий могучие волны. Этот символ нового искусства никогда еще не был так уместен, как в тот день. В крематории выступил Б. Сахновский. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова возложила цветы на гроб. Похоронили писателя на территории того самого Ново-Девичьего монастыря, вид на который открывался Мастеру с Воробьевых гор. Похоронили в непосредственной близости от Станиславского, Чехова и Гоголя. С течением лет в этом «вишневом саду», как называют участок «мхатчики», возникнут могилы Хмелева и Добролюбова, Сахновского и Тарханова, Симова и Дмитриева, Москвина и Леонидова. Земли было рассчитано ровно на шестьдесят пять могил, о чем в свое время сообщила Немировичу скрупулезно точная Бокшанская. Булгакова похоронили на рубеже двух участков — между Большим и Художественным театром. Так автор «Мольера» навеки оказался заключенным в театральном кольце. Музыки на похоронах не было. Такова была воля писателя.

Глава 8

„Театральный роман“ или „Записки покойника“

«Героев своих надо любить...»

Максудов в закулисье

Преобразующее пространство

«Героев своих надо любить...»

Почти у каждого старого мхатовца хранятся несколько заветных листочков с указанием героев «Театрального романа» и их прототипов. Помню, как Павел Александрович Марков, отвечая на традиционный вопрос «кто есть кто», достал с полки переплетенную рукопись булгаковской книги и показал мне первую страницу. Это была своего рода театральная программка с указанием действующих лиц и исполнителей:

Максудов — Булгаков

Иван Васильевич — Станиславский

Аристарх Платонович — Немирович-Данченко

Торопецкая — Бокшанская

Менажраки — Таманцова

Елагин — Станицын

Патрикеев — Яншин

Владычинский — Прудкин

Маргарита Петровна Таврическая — Книппер-Чехова

Герасим Николаевич — Подгорный

Фома Стриж — Судаков

Романус — Израилевский

и так всех по порядку, столбиком, вплоть до мхатовских докторов, курьеров, помощников режиссеров и сторожей.

Домашняя радость узнавания «своих» не простирается дальше порога. Сам Марков сознавал это лучше, чем

кто-либо другой. В середине 60-х годов в одной из своих статей он поставил отношение к «Театральному роману» в прямую связь с «духовной высотой» читателя: «Увидит ли в нем читатель сознательное и последовательное унижение великого театра и его великих создателей, прочтет ли собрание анекдотов, или, напротив, разгадает ироническое и, повторяю, горькое раскрытие быта, противоречащего самому существу МХАТ, и прочтает блистательное литературное произведение, которое и могло появиться лишь при признании основ театра?»

Тогда же Е. С. Булгакова ответит Маркову благодарным письмом, в котором сказаны едва ли не главные слова о смысле «Театрального романа», вышедшего тогда из замкнутой внутримхатовской сферы в мир большой литературы: «И великолепно, что ты написал о «Записках покойника». Все ставит на свое место. Я одинаково не выношу, когда мне говорят «Я так смеялся или смеялась!..» и когда начинают расспрашивать — кто-кто? Не об этом. Не про это. Это трагическая тема Булгакова — художник в его столкновении все равно с кем — с Людовиком ли, с Кабалой, с Николаем или с режиссером. А о любви к МХАТу, о том, что это был его театр, как он был его автор, — говорить не приходится, так ясно все это в романе»¹.

При жизни Булгаков успел прочитать наиболее близким «мхатчикам» главы своей книги о театре. В архиве сохранилось специальное «предисловие для слушателей», которым эти читки предварялись. Предвосхищая кривотолчки и слухи, автор иронически указывал их источник: «Как-то находясь в дурном расположении духа и желая развлечь себя, я прочитал отрывок из этих тетрадей одному из своих знакомых актеров.

Выслушав предложение, гость мой сказал: «Угу. Ну, понятно, какой театр здесь изображен».

И при этом засмеялся тем смехом, который принято называть сатанинским.

На мой тревожный вопрос о том, что ему, собственно, сделалось понятно, он ничего не ответил и удалился, так как спешил на трамвай».

В том же предисловии Булгаков указывает на еще одного злостного распространителя слухов, а именно на десятилетнего мальчика (надо полагать, Сережу, сына Елены Сергеевны), который пришел в гости к тетушке, служащей в одном видном московском театре, и, улыбаясь чарующей улыбкой, картавя, сообщил: «Слыхали, слыхали, как тебя в романе изобразили!»

«Что возьмешь с малолетнего!»

Первая реакция дружеской театральной среды подтвердила ироническое предсказание. Одним, «хорошо изображенным», роман очень понравился. Вот, например, запись Е. С. Булгаковой 12 февраля 1937 года о реакции Ф. Н. Михальского: «Федя очень польщен (прослушал про контору)». Другие — негодовали, третьи — испытывали домашнюю радость узнавания и восторга перед человеком, сумевшим выразить в слове болевые проблемы мхатовской внутренней жизни. Сохранилось коротенькое письмецо В. Сахновского от 11 марта 1937 года. Режиссер, увековеченный в «Записках покойника» указанием на римский упадочный профиль и капризно выпяченную нижнюю губу, предвкушал наслаждение от непрочитанного романа, слух о котором уже всю гулял по мхатовскому дому: «Узнал от Иосифа (я говорю об Иосифе Раевском), что вылился из-под пера некий роман, посвященный одному интересующему меня театру. Шел по улице с Иосифом и от души хохотал. Прррравильно! Песочное пирожное очень вкусное кушанье. Но песочные директора и худруководители еда невыносимая!»²

Раскатисто-ликующее «р» и острый выпад внутримхатовского порядка свидетельствовали о том, что роман в своем истинном значении еще совершенно не воспринимался. 3 мая 1939 года Булгаков в доме у Вильямса читал отрывки из «Записок покойника». Глава «Репетиция у Ивана Васильевича» имела, как свидетельствует Е. С. Булгакова в дневнике, бешеный успех. «Самосуд тут же выдумал, что Миша должен прочесть эту главу для всего Большого театра, а объявить можно, что это репетиция в периферийном театре. Ему так понравилась мысль, что он может всенародно опорочить систему Станиславского, что он все готов отдать, чтобы это чтение состоялось. Но Миша, конечно, сказал, что читать не будет». Понадобилась дистанция в несколько десятилетий, чтобы книга Булгакова открылась в ее дальнем и высоком замысле.

Природа «Театрального романа» выводится из разных источников. Наиболее очевидны источники собственно литературные. Книга Булгакова соотносится с кругом европейских свидетельств о театре, мемуарных и художественных, начиная с книг, изученных писателем в «мольеровский период» его жизни и кончая книгами-исповедями немецких романтиков или гетевским «Вильгельмом Мейстером». Страсть гетевского героя к кукольному ящику, его способность с помощью клея, ножниц, бумаги и карто-

на устраивать домашнюю оперу с громом и молнией, наконец, само понимание природы театра и его соперничества с жизнью нашли свое отражение у Булгакова. Достаточно сравнить описание «волшебной камеры» в «Театральном романе» с игрой Вильгельма Мейстера кукольным ящиком и марионетками: «Я хорошенько осмотрел их, вступил на подмостки и воспарил таким образом над маленьким мирком. С каким-то благоговением я смотрел вниз в просветы, охваченный воспоминаниями о том, какой дивный вид имеет сцена снаружи, и чувствовал, что меня посвящают в великие тайны».

Оставляя сейчас в стороне вопрос о литературном генезисе булгаковского романа, хочется вплотную перейти к источникам современным писателю и менее изученным. А именно к источникам, существовавшим в самой истории Художественного театра, в той стихии высокого веселья и шутовства, которое было заложено в «генах» театра при его рождении. Указывают, в частности, на связь книги с мхатовскими «капустниками», дух которых, пусть и в ином виде, существовал еще и в булгаковские времена. В плане типологическом это влияние или «память жанра», бесспорно, присутствуют в булгаковском романе о театре, хотя далеко не исчерпывают его жанрового состава.

«Капустники», как известно, зародились в МХТ в предреволюционные годы и сыграли роль своеобразного очищающего фильтра нового искусства сцены. «Капустники» были не только разрядкой или веселым промежутком в исполненной непрерывных исканий жизни, но и способствовали установлению той веселой дружеской и творческой атмосферы, вне которой Станиславский и Немирович-Данченко не представляли себе органического существования театра. Веселой ревизии и переоценке подвергалось всё и вся, не оставалось ни одного «священного» уголка мхатовского хозяйства, куда нельзя было бы заглянуть «капустному» пересмешнику и пародисту. Смеховая культура, глубоко соотнесенная с русской театральной смеховой культурой начала века, была необходима молодому Художественному театру как гарантия от застоя и догматической самоуверенности. В непрерывном поиске образа живой жизни и живого человека на сцене, в такой же непрерывной и изнуряющей борьбе со штампами, вчерашней правдой искусства, потребовался особый механизм самоочищения и самопроверки, который и был найден в «капустниках». В этот день домашнего мхатовского карнавала уничтожались дистанции и барьеры, разделяющие людей театра

точно так же, как и людей большого мира. В комедийное действие вовлекались актеры труппы и ее руководители на равных правах.

«Строгий пуританский «храм чайки» принял необыкновенно легкомысленный вид, — сообщает «Рампа» о «капустнике» 1911 года. — Всюду висят смешные плакаты, кивают исполинские маски Станиславского и Немировича-Данченко, свистят свистюльки, визжат шарманки, дуют дудки.

В фойе — русский трактир, балаган «купца Казеева», панорама.

Наверху — в фойе исполинская «кобра»...

На сцене шел беспрерывный ряд номеров...

О. В. Гзовская доставила много удовольствия своей блестящей имитацией шансонетных певец.

Красиво была поставлена шутка «Наполеон», очень смешно играли О. Л. Книппер, И. М. Москвин и В. И. Качалов.

Превосходно спели немецкий дуэт И. М. Москвин и В. В. Лужский, причем оркестром смешно дирижировал Вл. И. Немирович-Данченко.

Н. Балиев каждый номер преподносил в очень остроумной форме».

Дальше изумленный репортер рассказывает, как «Никиша» втянул в шутовскую игру Станиславского, Южина и Немировича, как их выход тут же был спародирован загримированными под Станиславского, Немировича и Южина актерами. Как, наконец, завершил все номера блестящим шествием «набоб Пер-Баст» — В. И. Качалов в сопровождении экзотической свиты».

Карнавальное начало, пусть и в редуцированном виде, на десятилетия сохранится в старом Художественном театре, даже и в те времена, когда и духа «капустника» не останется в его стенах. Булгаков застал театр в счастливую пору его второй молодости, и этим духом живой жизни измерен в «Записках покойника» каждый герой. (Любопытно в этом плане замечание О. Бокшанской, мхатовского человека более поздней формации, никак не могущей ни понять, ни принять «вечной иронии» Книппер-Чеховой, ее способности ко всему на свете относиться с какой-то шутливостью.) Так же характерна, но уже в противоположном смысле, замечательная оценка старомхатовской атмосферы Вадимом Шверубовичем, сыном Качалова, в книге «О людях, о театре и о себе»: в Художественном театре «не любили того, над чем нельзя было смеяться».

Вот превосходная формула того искусства, с позиций которого вершит суд над театральной действительностью автор «Записок покойника».

«Живые глаза»... В булгаковской художественной системе это едва ли не высшая оценка личности. В «Театральном романе» есть люди с встревоженными глазами, печальными глазами, загадочными глазами, хрустальными глазами, стальными глазами, немигающими глазами, наконец, с глазами, горящими, как у волка в степи. «Живыми глазами» отмечены, как высшей наградой, только двое: Филипп Филиппович Тулумбасов, управляющий внутренним порядком, и Василий Васильевич, помощник режиссера. При этом и тот и другой заключают в своих глазах глубокую печаль: на дне Филиных глаз «покоилась не видная никому грусть, затаенная, по-видимому, вечная, неизлечимая», а глаза помрежа, помимо того что живые, оказываются еще и «многоопытными».

Живыми глазами в Художественном театре обладали, конечно, не только Ф. Михальский и Н. Шелонский (хотя театральные профессии администратора и помрежа predisposing к живому пониманию вещей в той степени, в какой профессия завлита, вероятно, располагает к «траурным» глазам, которыми награжден Миша Панин, хозяин «аналитического кабинета»). В актерской среде, в которой столько лет существовал Булгаков, были изумительные рассказчики, импровизаторы и остроловы, те, кого в старом МХТ называли «номерными», то есть способными «спеть, сыграть, рассказать, сымитировать», люди, поразительно ясно представлявшие механику театральной жизни.

Среди таких «номерных» людей с живыми глазами можно выделить Г. Конского, Б. Ливанова с его теперь широко известными рисунками, шаржами, карикатурами, начиная с легендарной сатирической фрески — занавеса для «капустника», изготовленного ко дню юбилея театра в 1933 году³. На той фреске была дана в простейшем заострении некая схема мхатовской жизни, общая с булгаковским романом. На мхатовском «Олимпе» в центре композиции красовались «супруги» — Станиславский в виде «жены» и Немирович-Данченко в виде «мужа». С разных сторон их охраняют два секретаря — Рипсимэ Таманцова, «дама с властным лицом южного типа», с трезубцем в руках, и Ольга Бокшанская с секирой, спрятанной за спиной. По бокам сидят «основоположники»: по лицу каждого можно прочесть не только его настроение, но и его положение

в театре и его взаимоотношения с хозяевами «Олимпа» и с теми, кто этот «Олимп» охраняет.

Случай с Б. Ливановым исключительный: автор юбилейного шаржа, исполненного на заднике размером 12×7 метров, обладал и даром актерского показа и талантом графически запечатлеть ускользящее театральное мгновение. Влияние таких показов и рассказов на Булгакова не стоит преуменьшать. Актерская природа писателя, его «сценическая кровь» и извечное «сатириконство» пульсируют в каждой строке «Театрального романа».

Сцены в предбаннике, или читка пьесы основоположникам, или репетиция с Иваном Васильевичем — это в равной степени писательские новеллы, отделанные до мельчайших деталей, и актерские показы, наброски, летучий актерский фольклор, может быть, впервые в русской прозе увековеченный.

По дневнику Елены Сергеевны, по многим иным мемуарным свидетельствам известно, что сам Булгаков великолепно владел актерским способом постижения людей и положений. Он проигрывал эти «положения» перед восхищенными зрителями, превращая вечерний «отчет» в домашний спектакль, исполненный ослепительного и злого остроумия. Веселое и скорбное театральное завещание, развернутое на страницах «Записок покойника», подготовлено в большой степени культурой актерских рассказов и показов, входящих в само существо организма театра. В дни самых мучительных репетиций в Леонтьевском переулке Булгаков мог, придя домой, переломить настроение чисто по-актерски показом того, что происходило в театре. 7 апреля 1935 года Е. С. Булгакова записывает: «М. А. приходит с репетиций у К. С. измученный. (...) Потом развлекает себя и меня показом, как играет Коренева Мадлену». Через два дня еще одна сходная запись: «Миша был необыкновенно в ударе, рассказывал о репетиции Мольера, показывал Станиславского, Подгорного, Кореневу — и совершенно классически — Шереметьеву в роли Рене — няньки Мольера».

Характерно тут соединение двух различных начал — «рассказывал» и «показывал» — писательского и актерского способа постижения человека.

Тип и характер смеха в «Театральном романе» чужд достаточно укорененной в актерской среде стихии анекдотов. Анекдот — это застывший смех, взятый напрокат из чужих рук. Он лишен авторского начала. Рассказчики анекдотов чаще всего вызывают у Булгакова снисходи-

тельную улыбку, как тот полный актер, который, зажав в зубах кусочек чужого остроумия, носит с ним в поисках, кому бы его «продать». Автор «Театрального романа», по свидетельству Е. С. Булгаковой, анекдотов не любил, «никогда их не рассказывал», а все смешное, что у него выскакивало, было с пылу, с жару, горяченькое! Только что в голову пришло!

Ахматовское определение булгаковского дара — «Ты как никто шутил» — с поэтической меткостью вскрывает природу «Записок покойника». Стихия импровизации, тут же на глазах возникающих и складывающихся сюжетов, правит в книге о театре, определяет уровень ее смеховой культуры. Ирония тут действительно восстанавливает то, что разрушил пафос.

Говоря о смеховой культуре «Театрального романа», сразу же приходится оговорить важнейшую вещь. Перед нами не просто книга о театре, но «Записки покойника».

Это смех, раздающийся на границе небытия, это театр, увиденный с «порога» исчезающей жизни. Высокая точка зрения, заданная в первоначальной заглавии, тут же реализуется в предисловии: нам сообщают, что Максудов через два дня после того, как поставил точку в конце записок, кинулся в Киев с Цепного моста вниз головой. Исповедальная атмосфера книги (тут важно и указание на Киев, и простейшая зашифровка домашнего имени Булгакова — «Мака» — в фамилии героя), напряженнейший лирический строй речи повествователя, яркость и острота последних земных видений и ощущений, завещательный пафос («О, чудный мир конторы! Филя!.. Прощайте! Меня скоро не будет. Вспомните же меня и вы!») — все это раздвигает рамки романа о театре до границ книги о жизни. Именно с этих позиций, «умудрившись», как сказал бы Максудов или Мольер, писатель одаряет всех без исключения персонажей романа авторской любовью: от «кондора» Гавриила Степановича до неумолимого стража «предбанника» Торопецкой, от бездарной Пряжиной до изощренного мастера склоки дирижера Романуса.

В ранней статье о прозе Ю. Слезкина автор «Записок покойника» сформулировал неприемлемый для него принцип подхода к человеку, который был назван «жеманфизмом», по-русски говоря, «наплеви́змом». Противоположный принцип, развернутый в искусстве самого Булгакова, изложен с последней отчетливостью в романе о театре. Пытаясь переделывать пьесу по советам Ивана Васильевича, Максудов убеждается в невозможности и бессмы-

сленности такого труда. «Героев своих надо любить; если этого не будет, не советую никому братья за перо — вы получите крупнейшие неприятности, так и знайте».

Прощальная книга Булгакова о театре проникнута вот этой высшей любовью, которая в своем основании совпадает с духом и смыслом искусства Художественного театра в его изначальных посылах.

Мир «Театрального романа» со всеми его пороками, со всей его «закулисной безжалостностью» и «остротой личных интересов» (это слова Немировича-Данченко) омывается авторской любовью, той самой любовью творца, которая принимает и благословляет жизнь во всех ее формах и разновидностях, от инфузории в виде Демьяна Кузьмича до такого сложнейшего человеческого образования, каким представлен гениальный актер Иван Васильевич.

Сочиняя статью о Некрасове, молодой Булгаков в 1921 году написал такие строки: «Но не может жить великий талант одним гневом. Не утолена будет душа. Нужна любовь. Как свет к тени»⁴. В сущности, в этой одной фразе предсказан, если хотите, весь этико-эстетический колорит булгаковского искусства вообще и «Театрального романа» в частности.

Максудов в закулисье

Художественное пространство романа о театре сложно организовано и на самом театре не замкнуто. Оно включает в себя ряд спорящих и взаимоисключающих миров. Максудов, сидя у керосинки, во время мартовской вьюги, вспоминает свое пребывание в этих разных мирах в такой последовательности: «Мир первый: университетская лаборатория, в коей я помню вытяжной шкаф и колбы на штативах. Этот мир я покинул во время гражданской войны. (...) ...После этого я оказался в «Пароходстве». В силу какой причины? Не будем таиться. Я лелеял мысль стать писателем. Ну и что же? Я покинул и мир «Пароходства». И, собственно говоря, открылся передо мною мир, в который я стремился, и вот такая оказия, что он мне показался сразу же нестерпимым».

Сфера литературы с ее «первейшими представителями» во главе с Измаилом Александровичем оказалась для Максудова миром мнимостей и пустоты, в котором автор романа «Черный снег» остаться не пожелал: «Я хочу сказать правду, — бормотал я, когда день уже разлился за

драной нестираной шторой, — полную правду. Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен. Я в него не пойду. Он — чужой мир. Отвратительный мир! Надо держать это в полном секрете, т-сс!»

Максудов вступает в театр как в последнее свое прибежище на земле. И это единственный мир, в котором, оказывается, можно существовать. На пороге небытия Максудов вспоминает свои первые театральные ощущения с чувственной остротой и яркостью. Он восстанавливает свой путь в театр до мельчайших деталей, по часам. Он переживает свою встречу с режиссером Ильчиным, предложившим написать пьесу, как нечто мистическое — сумерки, шум грозы, раскаты грома, сверканье молний аккомпанируют беседе режиссера и драматурга.

Максудов реконструирует первое щемящее и острое чувство сцены и зала с тусклым дежурным светом, люющим из двух лампочек. Учебная сцена Независимого театра, как и мольеровская сцена, предстает в романтическом облике насыщенного, пронизанного токами пространства, имеющего значение отдельное и самостоятельное: «...занавес был открыт, и сцена зияла. Она была торжественна, загадочна и пуста. Углы ее заливал мрак, а в середине, поблескивая чуть-чуть, высился золотой, поднимающийся на дыбы конь».

Открытый занавес — это начало жизни, ее сладостная завязь. «У нас выходной», — шептал торжественно, как в храме, Ильчин... «Он соблазняет меня», — думал я, и сердце вздрагивало от предчувствий».

В огромном мировом городе театр изолирован, как некая крепость или монастырь со своим уставом. Мотив волшебной очерченности и спасительной замкнутости театральной площади — один из самых стойких мотивов булгаковской книги. Театральные владения охраняются смехотворной, но преданной стражей. Недаром вход на Учебную сцену преграждает некий проворный мужичонка, раскинувший перед Максудовым руки так, будто он хотел поймать курицу. Вслед за этим привратником возникают двое других, вечно дежурящих в конторе Фили, уйма каких-то иных неслышных и как бы несуществующих гномов в форменной одежде, проводников и гонцов, неотступно сопровождающих драматурга по кругам театрального ада. Перед злополучной читкой, ведомый, как бык на закланье, в полнейшем беззвучии, сопровождаемый тихими слугами, вышколенными Августой Менажраки, Максудов вдруг почувствовал, что вокруг него «бегают тени умерших».

Впечатление монастыря усиливают «кованые двери» или «железные средневековые двери», шинельное сукно, окаймляющее зал и скрадывающее звук шагов, наконец само здание Независимого театра, которое изнутри полно волшебства и только внешне прикинулось самым обыкновенным городским строением: когда Максудов, потрясенный и очарованный первой встречей, вышел на улицу и оглянулся, он отметил в центре Москвы «ничем не примечательное здание, похожее на черепаху и с матовыми кубической формы фонарями». Не помеченное ни на каких картах театральное государство расположилось как раз напротив магазина «Бандажи и корсеты».

Можно проследить топографию театрального пространства, которое дано в романе в подробнейшей и строгой иерархии. Это фойе с незабвенной галереей, где Нерон соседствует с заведующим поворотным кругом Плисовым; это зеленый шелковый шатер Гавриила Степановича с адским огнем из-под стола палисандрового дерева (здесь Максудову, как бы играя, подсовывают «договорчик»); это сцена и зал, по которому узкой змеей тянется провод к режиссерскому столику с вечной пепельницей, набитой окурками, и графином с водой; это «ущелье» с декорациями, испещренными загадочными надписями «I лев. зад.», «Граф. заспин.», «Спальня III-й акт»; это чайный буфет, в котором происходит обсуждение всех мировых проблем; это «предбанник», который надо пройти, как проходят чистилище. Это, наконец, «Контора», выдвинутая на самый край театрального государства, единственное шумное место, «куда вливается жизнь с улицы».

Весь этот очерченный и разбитый по секторам мир управляется из двух равноудаленных точек: из «Сивцева Вражка» и из «Индии». Реальное соотношение пространства тут по-сказочному размывается и не учитывается.

«Сивцев Вражек» в свою очередь тоже имеет сложную пространственную иерархию, которая непосвященному кажется загадочной и таинственной. Максудов проходит сквозь неведомых стариков и старух, открывает дверь в заколдованное место при помощи волшебного пароля «назначено» и предстает перед «самим» — грозным Иваном Васильевичем. Глухую замкнутость театрального мирка замечательно обнажает тетушка Настасья Ивановна, которая осаживает павшую в ноги Ивану Васильевичу артистку Пряхину страшным возгласом: «Милочка! Назад! Чужой!»

Отгороженный мирок живет в своем времени, не совпадающем с временем внешнего мира. Тут часы остановлены, исторический календарь не имеет значения. Романтический мастер существует в этом странном времени и пространстве так, как существуют герои былин: характер действий предопределен тем местом, в котором находится персонаж. На развилке трех дорог фольклорный герой выбирает запрещенный и самый опасный путь. В «предбаннике» Независимого театра или в доме Ивана Васильевича поведение театрального героя строго табуировано, он не имеет права произносить некоторые слова и тем не менее произносит их на свою погибель. И так же, как в сказке, спасает героя «чудо», устроенное Мишей Паниным и Стрижом.

Закулисье в романе Булгакова не только замкнуто в своем пространстве и времени. Оно вдобавок наделено и совершенно особым языком, невнятным для чужеземца. В первой же встрече с Ильчиным Максудов обнаруживает свою поразительную языковую неподготовленность, лишаящую его возможности полноценно общаться с чарующим, но странным миром. В то время, когда взволнованный драматург, очарованный «золотым конем», вдыхает аромат пустой и манящей сцены, Ильчин нащептывает ему какие-то диковинные слова о том, что «чем черт не шутит, вдруг старика удастся обломать». Потом тот же Ильчин, Миша Панин и Евлампия начинают беседовать на таком жаргоне, что Максудов теряет, как в темном лесу:

«Между слушателями произошел разговор, и, хотя они говорили по-русски, я ничего не понял, настолько он был загадочен.

Миша имел обыкновение, обсуждая что-либо, бегать по комнате, иногда внезапно останавливаясь.

— Осип Иванович? — спросил Ильчин, шурясь.

— Ни-ни, — отозвался Миша и вдруг затрясся в хохоте. Отхохотавшись, он опять вспомнил про застреленного и постарел.

— Вообще старейшины, — начал Ильчин.

— Не думаю, — буркнул Миша. <...>

— А как же Сивцев Вражек? (Евлампия Петровна).

— Да и Индия, тоже неизвестно, как отнесется к этому дельцу, — добавил Ильчин...»

Приемом «остранения» Булгаков возвращает привычный и заношенный театральный быт из узнавания в видение. Максудов входит в театр с детской открытой душой,

все видит в первый раз и описывает самыми первыми словами.

Лирический герой писателя не знает «когорты дружных» и Гриши Айвазовского. Он не осведомлен о том, что Независимым театром управляют двое директоров, которые не разговаривают друг с другом с 1885 года. Он понятия не имеет о том, что такое «середняки», «предбанник», «Сивцев Вражек». Не понимает, каким могуществом обладает пароль «назначено». Ему неизвестно, что такое «накладка» и производное от него понятие «наложить». Максудов впервые читает договор с автором и с чувством изумления обнаруживает, что каждый пункт договора начинается со слов «Автор не имеет права» и только один нарушает единообразие документа: «Автор обязуется...»

Независимый театр, весь литературный и театральный мир 20-х годов описан будто впервые, увиден зоркими и цепкими глазами писателя, умеющего различить суть в пестром маскараде привычных и принятых слов и форм.

В ночном исповедальном и воспаленном разговоре с Бомбардовым, перед рассветом, «поднятый какой-то последней волной» создатель «Черного снега» произносит монолог о золотом коне. Это не только признание в любви к театру. Это еще монолог о том, как видение побеждает узнавание, как могучий язык побеждает театральный жаргон. «Раздавлив в азарте блюдечко, я страстно старался убедить Бомбардова в том, что я, лишь только увидел коня, сразу понял и сцену, и все величайшие тайны. Что, значит, давным-давно, еще, быть может, в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал о ней! И вот пришел!

— Я новый, — кричал я, — я новый! Я неизбежный, я пришел!

... Попрошу не противоречить мне... вы притерпелись, я же — новый, мой взгляд остр и свеж!»

Острое и свежее зрение не притерпевшегося человека позволяет Булгакову увидеть «организационные и бытовые неполадки» одного театра как «недостатки театра вообще». Это важное определение П. Маркова требует некоторой расшифровки. Вероятно, трудно да и невозможно написать роман о недостатках музыки, или живописи, или литературы вообще. Но по отношению к театру эти слова слух не режут и даже скрывают в себе некую правду, которую пытались выразить все писатели, соприкасавшиеся с миром сцены. Уже в повести о Мольере опыт предшествен-

ников (особенно Скаррона с его «Комическим романом») был учтен и перепроверен применительно к опыту театрального писателя XX века. Пройдя ко времени создания «Записок покойника» такую театральную школу, какую, вероятно, не проходил ни один русский писатель, Булгаков попытался воссоздать образ современной сцены сквозь призму классических образцов. Видение романтического идеального театра беспрерывно сталкивается в «Театральном романе» с реальной практикой театрального быта и производства, в которое вовлечено множество самых разнообразных людей.

Коллективная основа театра, важнейший отличительный признак искусства сцены, кладет на каждого участника общего дела печать так называемой «театральности». «Театральный человек», «театральное поведение», «настоящее театральное письмо» — это, конечно, не строгие термины, но очень многое объясняющие в природе людей театра, в механизме его функционирования. «Недостатки театра вообще» большей частью связаны с этим очень сложным и по-разному толкуемым явлением, порожденным, кажется, самой природой сценического искусства.

Я уже имел возможность показать в книге, как Булгаков становился писателем для театра и «автором театра». Но «театральным человеком», до конца растворенным в стихии игры, в закулисной жизни, Булгаков не был никогда.

В «Театральном романе» или в булгаковских письмах не найдешь тех едких и убийственных выпадов против современной сцены, которые содержит, например, эпистолярная Чехова. Для автора «Иванова» современный ему театр — это «мир бестолочи, тупости и пустозвонства», или еще резче — «сыпь, дурная болезнь городов». У него же — многократные и устойчивые характеристики актерства как капризной самолюбивой полуобразованной толпы, отставшей на семьдесят лет от общественного развития, и т. д. Всех этих широко распространенных в литературе XX века обвинений театру в прозе Булгакова не сыскать. Воспринимая «волшебную камеру» сцены как саму жизнь, вздернутую на колки силою той же самой театральной, о которой идет речь, Булгаков обнажает жизненную основу, «человеческую комедию» театра. «Теснота и единство театрального ряда», если перефразировать известную формулу Тынянова, такова, что все вполне человеческие страсти, слабости и пороки здесь сгущаются до предела, расцветают и переплетаются в сложнейшем

взаимодействии. «Вы не знаете, что такое театр, — объясняет Бомбардов Максудову. — Бывают сложные машины на свете, но театр сложнее всего...».

Бомбардов — двойник лирического героя, его вторая, «реалистическая» и трезвая, ипостась. Вергилий, сопровождающий романтического поэта и мечтателя по кругам театрального закулисья, излагает, надо полагать, близкую авторской точке зрения на изображенный мир.

Театральность в «Театральном романе» — сложное понятие, охватывающее и психологический строй отдельной личности, и механику межличностных отношений, и характер связей театра с миром большой жизни, которую он призван воссоздать и выразить. Понятие «театральности», как и понятие «театрального человека», в булгаковской книге расколото: это и высшее цветение человеческого духа и самый низкий показатель человеческого в человеке. Театральный человек может обладать, подобно Филе, проникновенным пониманием всего на свете, той самой способностью, которая позволяет ему в море атакующих выбрать именно тех, кто достоин войти «в двери рая» (помните, в «Фаусте»: «как двери райские, штурмуют вход»). Филя видит человека насквозь, как на рентгене, ему не нужно никаких слов, объяснений, официальных бумаг и отношений. Настоящий театральный человек приобретает под пером Булгакова сверхъестественную силу (недаром Филя не только впускает в замкнутый мир, но и провожает в мир иной: мотив театральных похорон, этот знаменитый мхатовский ритуал с фанфарами и грузовиком, подъезжающим к подъезду, очень важен и для образа замкнутого очерченного пространства, своей земли, и для понимания скрытых и равноправных взаимоотношений театра и жизни). Перед Филей проходит «вся страна». Булгаков дважды и подробнейшим образом перечисляет тех, кто штурмует райские двери; и всех их Филя мгновенно сортирует по ярусам, балконам и партеру не хуже того, кому поручена аналогичная операция в библейском варианте. Собственно говоря, писатель и не скрывает дерзкого уподобления. Что же иное может значить аттестация Фили как человека, обладающего «совершенным знанием людей»?!

Людей с «живыми глазами» в театральном пространстве романа встречается, прямо скажем, маловато. Массовый «театральный человек» в книге — это личность, которая саму жизнь воспринимает по законам сцены, как определил в свое время Немирович-Данченко одну из

особенностей актерской психологии. Это малоизученное наукой свойство делает «театрального человека» и страшно уязвимым, и безжалостным, и жертвой, и тираном одновременно. И вся эта путаница устремлений, все хитро-сплетения и таинственный жаргон призваны обслужить и причинно соотносятся только с одним, казалось бы, прекрасным обстоятельством: жаждой игры. Ради игры в освещенном пространстве совершаются все театральные подвиги и все театральные предательства, строятся и завариваются интриги, сплетаются сложнейшие комбинации, которые «свежему» сознанию принять и понять немислимо. И Станиславский и Немирович-Данченко знали насквозь «полуистерический театральный организм», в котором высокое и высочайшее (жажда игры) подчас нерасторжимо сплавлены с самым низким и пошлым. Эту глухую закупоренность театрального мира, столь впечатляюще представленную в булгаковском романе, основатели МХТ всю свою жизнь пытались преодолеть. Они боролись с самодовлеющей «театральностью», как с чумой, мешающей театру выполнить свое общественное и художественное предназначение. Когда человек театра замыкается только на театре, когда сцена оказывается герметически закрытой для проникновения воздуха и шума житейской жизни, начинаются тяжелые и не сразу ощутимые последствия кислородного голодания. Атрофируется интерес к тому, что происходит за стенами театра, безразличным становится писатель с его чувством открытия и новизны. Разбухает и занимает чужую территорию административная служба. У актеров же остается, да и то в уродливом и обесцененном виде, инстинкт игры, замкнутой на самой себе.

Не притерпевшееся сознание Максудова даже вместить в себя не может то, что «театральному человеку» Бомбардову ясно как дважды два: автор не может понять, почему его пьесу должны играть «основоположники», а не те, кто ее должен играть по праву искусства:

«Я вовсе не претендую, чтобы мою пьесу играли основоположники! — заорал я. — Пусть ее играют молодые!

— Ишь ты, как ловко! — воскликнул Бомбардов и сделал сатанинское лицо. — Пусть, стало быть, Аргунин, Галин, Елагин, Благосветлов, Стренковский выходят, кланяются — браво! Бис! Ура! Смотрите, люди добрые, как мы замечательно играем! А основоположники, значит, будут сидеть и растерянно улыбаться — значит, мол, мы не нужны уже? Значит, нас уж, может, в богадельню?..

Ведь Иван Васильевич сказал же вам, что нужно невесту переделать в мать, тогда играла бы Маргарита Павловна или Настасья Ивановна...

— Настасья Ивановна?!

— Вы не театральный человек, — с оскорбительной улыбкой отозвался Бомбардов, но за что оскорблял, не объяснил.

Вот тут великолепно виден водораздел между нормальной и театральной психологией, между «человеком театра» и «театральным человеком». Максудову совершенно невдомек, что Иван Васильевич отвечает за судьбу «основоположников» (то есть за то, чтобы они играли, потому что не играть — значит не жить) точно так же, как творец «Черного снега» отвечает за судьбу своей пьесы. Выйти из этого заколдованного круга, который принадлежит к «недостаткам театра вообще», можно только на внетеатральной основе. По отношению к МХТ Немирович-Данченко видел выход в признании своего театра «театром автора». Чтобы оценить глубину и полемичность этого добровольного самоограничения, пришлось бы вспомнить всю жизнь Булгакова в Художественном театре.

«Театр автора», несущий истину людям, пытается осуществить себя и пробиться сквозь неукротимую игру актерских и режиссерских самолюбий. Тема писателя в театре оказывается в «Записках покойника» сугубо драматической по своей природе.

Максудов, попав в закулисы, оказывается сначала в зеленом шатре Гавриила Степановича, а потом в «предбаннике» Поликсены Торопецкой. С этим шелковым шатром и «предбанником» в роман о театре входит важный мотив взаимоотношений искусства и «конторы», не Филиной великой Конторы, а тех служб, которые призваны сопровождать и обеспечивать творческий процесс. Создатели театра, отводя «конторе» свое место, тем не менее всегда боялись ее разбухания, возможности перерождения силы второстепенной и подчиненной в силу решающую и основную.

Не ставя задачи прямого сопоставления художественной реальности Независимого театра с реальностью мхатовской, стоит коротко показать, как претворилась в романе та «малая история», которая сосредоточивалась в «конторе» и вольно или невольно пыталась «влиять» на большую историю театра, а то и подменять ее.

Известно, что театральные профессии и должности не совпадают по значению с аналогичными профессиями

и должностями в штатном расписании обыкновенных учреждений. Скажем, скромная должность секретаря в мхатовской истории 20—30-х годов превратилась в силу почти воландовскую. Чтобы не объяснять долго, какую роль играла в театре хранительница «предбанника» Ольга Сергеевна Бокшанская, приведу выдержку из письма к ней Немировича-Данченко начала 30-х годов: «Кстати, Вы уверены, что у Вас, именно у Вас, информации о настроениях в театре правильные? Задаю этот вопрос без малейшей подозрительности и недоверия. Напротив, Вы всегда стараетесь быть чрезвычайно объективной, и когда высказываетесь от себя, то чувствуется, что у Вас опора на лучшую, благороднейшую часть театра. А все-таки хорошо держать под контролем свой собственный информационный аппарат. Пользуюсь случаем, — как выражаются в приветствиях, — засвидетельствовать Вам, что считаю Вас самым талантливым из всех секретарей, которые когда-нибудь и у кого-нибудь были».

Вдумайтесь в эти строки. Секретарь оказывается не просто делопроизводителем или помощником, но исследователем внутритеатральных течений и настроений, всех психологических тонкостей «самой сложной машины на свете» (в одном письме 1931 года Немирович-Данченко прямо вменяет в обязанности Бокшанской «быть знакомой со всеми психологиями в театре»).

Письма Ольги Сергеевны к своему руководителю — бесценный источник мхатовской истории советского времени. «Аккуратные, подробные, ясно-живописующие письма», по определению адресата, Бокшанская создавала неустанно на протяжении десятилетий, сознавая свою причастность к истории театра. Помешать работе образцово налаженного «информационного аппарата» не могли никакие обстоятельства. Даже в том письме, которое начинается с выражения сочувствия Немировичу-Данченко в связи со смертью его жены, — даже в этом письме великий секретарь остается сама собой: пропустив одну строчку, графически изобразив на листе бумаги «минуту молчания», она тут же продолжает ежедневный отчет о театральном деле и «психологиях», которые выше жизни и смерти.

Беспредельная преданность Немировичу-Данченко (не идущая ни в какое сравнение с домашними или родственными обязанностями булгаковской «кумы, сестренки и благодетельницы»), театральная ум и невиданная энергия ставили Бокшанскую в особое положение. «Пред-

банник» во многом готовил то или иное решение, которое потом резко отзывалось на общем положении дел.

Бокшанская страдала птозом — параличом век. Ее глаза были всегда как бы полузакрыты, что не мешало ей видеть все происходящее в театре и группировать факты в искуснейшем собственном освещении. «Моими подслеповатыми глазами, с моим свойством видеть все в несколько завуалированном виде» — это из автохарактеристики непревзойденного секретаря. Однако свойства такого рода приводили порой к тому, что Бокшанская теряла ощущение отведенных ей границ и в чем-то напоминала того «театрального человека», который воплощен в Поликсене Торопецкой с ее «хрустальными глазами», отвечающими мерцанием на запах интриги или скандала.

«Предбанник» становится в книге Булгакова еще одним препятствием на пути драматурга к сцене.

Сражение «предбанника» с «кабинетом», сопоставление «верхнего» и «нижнего» этажей Независимого театра в топографии «Записок покойника» достаточно значимо. Гавриил Степанович и Августа Менажраки охраняют покой Ивана Васильевича на дальних подступах к «Сивцеву Вражку». Эти мифические стражи закулисья, конечно, далеки от тех реальных фигур, которые питали фантазию писателя. Рипсимэ Карповна Таманцова и Николай Васильевич Егоров, работники высшей квалификации, в силу сложившихся обстоятельств (прежде всего невозможности для Станиславского бывать в театре из-за тяжелой болезни), стали (вместе с Н. А. Подгорным) «информационной службой» Леонтьевского переулка. «Кабинет» по-своему группировал события и факты, делал свои оценки людей и ситуаций, обо всем этом хорошо написано в последней книге П. Маркова. Рипси (так подписывала Таманцова письма Константину Сергеевичу) производила свою работу гораздо менее искусно, чем Бокшанская, что не мешало ей готовить «маленькие перевороты», то и дело сотрясавшие театр. Вот, скажем, письмо Станиславскому, отправленное 10 мая 1934 года, — письмо, которое готовило то, что произойдет в Художественном театре осенью, когда режиссер возвратится после долгого отсутствия в Москву: «А это я пишу не о себе и Николае Васильевиче, а о 99 % коллектива, который устал, измучился, потерял дорогу и веру: служим в храме искусства, а искусства не видим». Смущая душу великого режиссера, секретарь соболезняет: «Вы правы, К. С.: когда молчат,

значит, в Театре плохо. Николай Васильевич исключительно тяжело переживает разрушение и умирание Театра, как-то на днях в разговоре со мной сказал, что с приездом Константина Сергеевича от Вас потребуются титанические усилия для возрождения Театра и такая переоценка людей в Вашем сознании, что ему делается жутко за Вас».

Впечатление такое, что это Николай Васильевич Егоров, а не Владимир Иванович Немирович-Данченко душевно беседовал со Станиславским в «Славянском базаре», задумывая создание Художественно-общедоступного. Так мелкими и продуманными толчками «театральные люди» запускали механизм организационных перестроек, в которых Булгаков был не только свидетелем, но и пострадавшим. Атмосфера закулисья несла в себе и по-своему отражала общую атмосферу «страха и отчаяния» новой империи, фасад которой призван был украшать «независимый театр».

Преобразующее пространство

Описав в тонах романтической иронии мир, невидимый зрителю, Булгаков только начал подходить к тому, что составляет сущность театра. Вторая часть романа должна была, судя по всему, повествовать о репетициях и премьере «Черного снега». Люди, родившиеся в снах драматурга, должны были ожить в волшебной коробочке. Истина, им угаданная, должна была быть освоена, присвоена и транслирована в зал множеством творцов, бесконечно далеких от автора. Это коллективное освоение истины, эта груда человеческих зеркал, сначала дробящих единый образ правды, а потом собирающих и фокусирующих ее в магическом кристалле сцены, заключает в себе величие и силу театра. Они не устают поражать автора «Записок покойника». Подробнейшим образом воссоздав предрепетиционную суматоху, из которой, кажется, никогда ничего путного не выйдет, описав дразги, скандалы и склоки, ералаш и неразбериху, глаз Максудова выхватывает среди прочих людей, толкущихся на сцене, отрешенную ото всех художницу из макетной. «Аврора Госье ходила по краю круга с измерительной рейкой, прикладывала ее к полу. Лицо Госье было спокойное, чуть печальное, губы сжаты. Светлые волосы Госье то загорались, точно их подожгли, когда она наклонялась к берегу рампы, то потухали и становились как пепел.

И я размышлял о том, что все, что сейчас происходит, что тянется так мучительно, все получит свое завершение...».

Образ светового луча, шарящего в темноте зала в поисках своего объекта, тема рампы, заливающей сцену «теплой живой волной света», — одна из самых поэтических и внутренне значительных тем книги о театре. Искусство пробивается сквозь затхлый быт и «организационные неполадки», призывает и вытаскивает на свет все лучшее в человеке-творце. Слезы восторга от высокой игры оправдывают удушье закулисья. Светлое видение Авроры Госье предвещает искупление всех страданий драматурга.

На первом же спектакле Учебной сцены Максудов испытывает чувство потрясения, которое осложнено какими-то атавистическими воспоминаниями, особого рода театральной памятью. Образ театра воссоздан ею не в формах современного Булгакову зрелища. Максудов «забывается» и вспоминает иной, древний облик театра, уходящий к дощатому балагану, к народу, смеющемуся на площади: «Мне очень хотелось надеть такой же точно кафтан, как и на актерах, и принять участие в действии. Например, казалось, что было бы очень хорошо, если бы выйти внезапно сбоку, наклеив себе колоссальный курносый пьяный нос, в табачном кафтане, с тростью и табакеркой в руке и сказать очень смешное, и это смешное я выдумывал, сидя в тесном ряду зрителей. Но произносили другие смешное, сочиненное другим, и зал по временам смеялся. Ни до, ни после этого никогда в жизни не было ничего у меня такого, что вызывало бы наслаждение больше этого».

Одновременная причастность творящих к волшебному и бытовому пространству осмыслена в канонических категориях: «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» Создатели театра, и прежде всего актеры, выходят из темноты закулисья в освещенное преображающее пространство. На страницах театрального завещания Булгакова возникает собирательный образ актерства как такового: творящего и прозябающего, мощного и суетного, царственного и зависимого, великого и ничтожного. Игровой инстинкт, способность к перевоплощению оценивается как величайший и таинственный дар природы. Больше того, Булгаков вообще выводит актеров за пределы обычных оценок и суда, которому подлежит остальное театральное население (Пряхина — исключение, но она

и не актриса, потому что бездарна). Описывая, скажем, изощренную технику скандала, который закручивает Романус, стравливая драматурга и помрежа с режиссером, режиссера — с актерами и актеров между собой, Максудов замечает и ту хищную радость, с которой актеры наблюдают за разгорающимся скандалом. Но, саркастически описав человека, у которого глаза вертелись и горели, как у волка в степи, автор «Черного снега» мгновенно и резко меняет тон по отношению к актерам: «Было жарко, был май. Сотни раз уже эти люди, лица которых казались загадочными в полутьме под абажуром, мазились краской, перевоплощались, волновались, истощались... Они устали за сезон, нервничали, капризничали, дразнили друг друга. Романус доставил огромное и приятное развлечение».

С такой влюбленной и всепринимавшей интонацией описывают шалости детей. Сама эта «детскость» и наивность актерской психологии, на которой играть гораздо легче, чем на гамлетовой флейте, почти обязательный спутник актерского дара. Пушкинская аттестация поэзии, которая «прости господи, должна быть глуповата», в еще большей степени, вероятно, приложима к миру актерства. «Глуповатость» есть открытость и распахнутость перед миром. Тот восторг, та святая «пустота», которая на наших глазах заполняется богатейшим духовным содержанием. Откуда это содержание берется — одна из самых коварных загадок театра, которую Булгаков отгадывать не решается.

Те, кто целый год мажутся краской, перевоплощаются, истощаются, капризничают и дразнят друг друга, обладают даром мгновенного и зримого постижения человека. Настоящему актеру непосредственно открыт путь к живой сущности другого, как к своей собственной. Кажется, что он соприроден всему на свете. Замкнутый и чуждый «объект» становится «субъектом». Это таинственное и волшебное присвоение чужой сущности открывается в сценах в «предбаннике». Когда Елагин выслушал от Торопецкой послание из Индии от Аристарха Платоновича насчет того, что надо не сразу здороваться с женой полковника, а предварительно обойти стол кругом, актер изумился, но тут же попробовал. Он «сделал круг по комнате, как бы обходя что-то», еще раз изумился и возразил Торопецкой, а через нее как бы и самому индийскому мудрецу: «Не понимаю, жена полковника перед ним, а он почему-то пойдет...» Облитый ледяным презрением, он смутился,

сделал еще один круг по комнате, проверяя мизансцену, и еще раз выразил сомнение. Торопецкая, относящаяся к любому слову патрона как к божественному предначертанию, ставит Елагина на место тем же способом, каким Бокшанская поставила на место Булгакова на генеральной «Врагов»: «Я думаю, что в ножки следовало бы поклониться Аристарху Платоновичу за то, что он из Индии...» «Что это у вас все в ножки, да в ножки», — вдруг пробурчал Елагин, вызвав восторг Максудова. Но дальше произошло событие еще более интересное. Актер после того, как ситуация разрешилась (в конце письма Аристарх Платонович оставлял исполнителю право действовать по своему усмотрению), «повеселел и отколол такую штуку. Он махнул рукой у щеки, потом у другой, и мне показалось, что у него на моих глазах выросли бакенбарды. Затем он стал меньше ростом, надменно раздул ноздри и сквозь зубы, при этом выщипывая волоски из воображаемых бакенбардов, проговорил все, что было написано о нем в письме.

«Какой актер!» — подумал я».

Аристарх Платонович мгновенно соткался в воздухе перед изумленным Максудовым. Вот эту сверхъестественную силу, эту «черную магию» актерства Булгаков только затронул в романе о театре. Этой же самой силе он даст возможность развернуться во всю мощь в романе о дьяволе. Свита Воланда окажется великолепнейшей актерской труппой, лучшими в мире гаерами и шутами, призванными открыть людям истину. Сеанс черной магии в Варьете строится по законам идеального театра. Стихия шутовства, игры и перевоплощения открывается в закатном романе как стихия очистительного огня: горит «Грибоедов», взвивается пламя над нехорошей квартирой на Садовой, пылает Торгсин.

Театр Воланда вершит свой суд, испытывает человеческое в человеке. На этом фоне еще более жалким и смешным выглядит закулиссе, его пошлые слуги и службы, все эти Лиходеевы, Римские, Варенухи, Бенгальские и буфетчики, подсовывающие простодушной публике осетринку «второй свежести». Театр Варьете зеркально повторяет топографию и морфологию Независимого театра.

Сила, заключенная в актерском даре (будь то Елагин, в одну секунду переселившийся Аристарха Платоновича из Индии в Москву, или Коровьев, бросивший Степу Лиходеева из Москвы в Ялту), есть явление природы. Искус-

ство актера не поддается систематизации и никакому головному объяснению. Этому, по Булгакову, невозможно научиться, этому, по Максудову, невозможно научить. Недоверие героя романа к теории, изобретенной Иваном Васильевичем, — это недоверие к возможностям рационального познания чуда. Максудов даже пытается противопоставить Ивана Васильевича — гениального актера Ивану Васильевичу — систематику и «алхимику», пытающемуся любого смертного одарить магической силой перевоплощения. В припадке храбрости, в хмельную горькую ночь вслед за монологом о золотом коне в горящем мозгу драматурга стала выскакивать Людмила Сильвестровна Пряхина. Она «взывала, махала кружевным платочком.

— Не может она играть! — в злобном исступлении хрипел я...

— И никакие те... теории, ничего не поможет! А вот там маленький, курносый, чиновничка играет, руки у него белые, голос сильный, но теория ему не нужна, и этот, играющий убийцу в белых перчатках... Не нужна ему теория!

— Аргунин... — глухо донеслось до меня из-за завесы дыма.

— Не бывает никаких теорий! — окончательно впадая в самонадеянность, вскрикивал я и даже зубами скрежетал и тут совершенно неожиданно увидел, что на сером пиджаке у меня большое масляное пятно с прилипшим кусочком луку».

Это в высшей степени характерное умозаключение завершает главу, которая называется «Я познаю истину».

Тайна театра, как можно судить по роману Булгакова, меньше всего находится в руках режиссуры. Автор «Черного снега» мельком упоминает Стрижа, «коренастого блондина с решительным лицом и встревоженными глазами». Отмечено, что блондин держал пухлый портфель, а также весьма странно изъяснялся («Евлампия не имеет сюда отношения»). Но о том, какой Стриж режиссер, ничего не сказано. Ни Стриж, ни Евлампия, ни председатель режиссерской корпорации Полторацкий практически не причастны к той стихии, которая именуется театром. Ей соприроден только Иван Васильевич, но именно в своем актерском качестве. Предложив Максудову написать сцену, как герой закололся вместо того, чтобы застрелиться, старик тут же показал, как это можно сыграть. И драматург, оскорбленный полным непониманием, успевает все

же заметить, что в эту секунду показа Иван Васильевич был гениален!

Режиссура как суперпрофессия театра нового века приемлема для Булгакова, кажется, только в варианте Воланда. В театре, описанном в «Записках покойника», «вечно зелено» только искусство актера, которому «никакие теории не нужны». Старательно записывает в школьную тетрадку за Иваном Васильевичем одна Людмила Сильвестровна Пряхина, которой никто на свете помочь не может.

Этот иронический обскурантизм, эта почти кугелевская защита актерского театра питались, конечно, опытом репетиций «Мольера», который вошел в роман о театре едва ли не самой тревожной и горькой мелодией. Биографический сюжет преобразовался из «личного и мелкого» в общезначимый. Дело шло о человеке, о художнике, о мастере, угадавшем истину и не могущем, в силу «недостатков театра вообще», открыть эту истину людям. Пытаясь переделывать пьесу по советам режиссера, испытывая бесконечные муки саморедактуры, Максудов совершает ее ради того, чтобы «Черный снег» вышел наконец к свету, к огням рампы, к людям. Взаимоотношения автора «Черного снега» со своим творением повторяют отношения Маскера с его романом о Пилате, или Мольера — с «Тартюфом». Мастер и Маргарита готовы вступить в сделку с нечистой силой и даже легко идут на смерть, чтобы остался жить роман. Французский комедиант готов «лизать» королевский сапог для того, чтобы сохранить свою пьесу. Та же самая коллизия, в своем жанре, конечно, разворачивается в «Театральном романе». Везде, где идет речь о «Черном снеге», Максудов выдерживает стиль возвышенной риторики: «Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье». Мартовская вьюга, игра в волшебную коробочку, келья одинокого мастера — это, конечно, романтические антрибуты, чрезвычайно далекие от реальной исторической фактуры, которая определяла жизнь автора «Дней Турбиных». Но ощущение дела литературы, своего писательского долга тут совпадает: «А между тем я знал, я видел, что тогда пьеса перестанет существовать. А ей нужно было существовать, потому что я знал, что в ней истина».

Вот в этой точке берет начало и разворачивается главная коллизия «Театрального романа» и главная коллизия писательской судьбы Булгакова. Истина, которая открылась творцу, не может быть внесена в мир только его индивидуальными усилиями. Художник обращается к посред-

никам. Мастер приносит роман о Пилате в редакцию, и участь книги решают Ариман, Лаврович и Латунский, мало озабоченные тем, чтобы истина, угаданная художником, пришла в мир. Максудов отдает свою пьесу в Независимый театр, который всем своим устройством воспроизводит тоталитарное государство.

Отношение писателя к людям театра — трагическая любовь, «любовь-ненависть», как сказал бы А. Блок. Тяга драматурга к сцене совершенно чужда платонизму. Это любовь творческая, оплодотворяющая, взыскующая зачатия. Вне этих людей, вне сцены, вне луча света, вне смеха и слез тысячной толпы, наполняющей синеву зала, не может родиться истина. «Я вернулся в театр, без которого не мог жить уже, как морфинист без морфия». И еще: «Иссушаемый любовью к Независимому театру, прикованный теперь к нему, как жук к пробке, я вечерами ходил на спектакли». В этих острейших сравнениях (на втором из них обрываются «Записки покойника») видна до последней глубины проблема Булгакова как «автора театра».

Осенью 1937 года Булгаков неожиданно оставил работу над романом о театре. Нет никаких документальных данных для того, чтобы однозначно истолковать решение писателя.

Можно думать, что Булгаков решил сосредоточиться на «романе о дьяволе», который казался тогда наиболее существенным литературным поступком в плане подведения жизненных и творческих итогов. Есть точка зрения, по которой роман о театре сознательно оставлен незавершенным, как многие книги русской и мировой литературы. Как бы то ни было, мы уже никогда не дослушаем последнего возражения Максудова Ивану Васильевичу по поводу актерского перевоплощения. Мы никогда не прочтем, как прошла премьера «Черного снега» и прошла ли она вообще. Мы никогда не узнаем, как встретили премьеру критики, заклятые друзья драматурга. Острейшее чувство счастья, которое Булгаков умел переживать с максимальной полнотой в жизни и столь же полно выражать в искусстве, не дано пережить герою «Театрального романа». Максудову не дано дожить до премьеры, то есть увидеть, как истина, им угаданная, пришла к людям.

Открытый финал романа о театре воспринимается, независимо от литературно-биографических обстоятельств, как факт структурно значимый. Фраза, оборванная на полуслове, перехватывает волнением горло, как строфа цветаевского стихотворения о потерянной родной земле:

«Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...»

В архиве Булгакова в Пушкинском доме в Ленинграде сохранились листочки, озаглавленные «Заметки для доклада о Шекспире». На обороте одного из этих листочков есть несколько фраз, относящихся не к Шекспиру, а к роману о театре, оставленному за два года до этого. В 1939 году, за несколько месяцев до смерти, писатель неожиданно возвращается к «Запискам покойника» и создает новую редакцию того самого места, где Максудов перечисляет посетителей Фили и его «конторы». Булгаков пытается еще раз воссоздать образ тех, кто штурмует «двери райские»: «Стенографы, прорабы, курсанты, техники-электрики, радисты-слухачи, картотетчики, дозоры, сантехники, статистики-плановики, педерасты, отопленцы, инженеры проволочной связи, путейцы, мостовики, заместители бухгалтеров, плановики-нормировщики, диспетчеры, контролеры-браковщики, морзисты»⁵.

В перечне профессий, в их парадоксальном сочетании — образ «города и мира», обращенного к своему театру.

В первом «театральном» вступлении к «Фаусту», предваряющем «пролог на небе», дано классическое определение смысла театрального зрелища, его на века пущенное оправдание:

«В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад».

Булгаков прошел все ярусы «дощатого балагана», познал его небесное волшебство и ад его закулисья. Плодами этого познания остались пьесы, которые идут сегодня по всему свету, осталась недописанная книга, в которой с классической ясностью предстал крестный путь современного драматурга, пожелавшего стать «автором театра».

История небывалого времени и небывалого государства резко впечаталась в облик Художественного театра и в жизнь его крупнейшего советского автора. Театр, «созданный для славы страны», прошел свой путь, создатель «Турбиных» и «Батума» — свой. При всем глубочайшем различии эти пути неразделимы и неотторжимы друг от друга. Более того, в их сопоставлении и пере-

сечении по-настоящему открывается трагизм времени, неотвратимый характер всего того, что произошло и пережито. Разные судьбы, коллективные и индивидуальные, выкраивались по единой и жестокой мерке.

«История не в том, что мы носили, а в том, как нас пускали нагишом».

Память о том, что «носили» и как «пускали нагишом», есть часть нашей общей исторической памяти. В конце концов, каждому воздается по его делам и вере. На этом держится мир, как бы причудливо ни тасовалась колода. Вероятно, этот смысл и волновал Булгакова, когда он подыскивал эпиграф для пьесы о французском комедианте. Он выбрал надпись, выбитую на мольеровском памятнике в Париже. В булгаковском переводе она звучит так: «Для его славы ничего не нужно. Он нужен для нашей славы».

Вместо эпилога

У А. Ахматовой есть острое наблюдение, вынесенное «с похорон одного поэта»:

«Когда человек умирает,
Изменяются его портреты.
По-другому глаза глядят, и губы
Улыбаются другой улыбкой».

Изменяются, конечно не портреты, а наше понимание человека. Уходит случайное, сиюминутное, временное. Проступает главное выражение лица и судьбы.

Так случилось и с Булгаковым. В марте 1940 года завершилась его прижизненная биография и началась по-смертная, им же предсказанная. И хотя эта вторая жизнь выходит за непосредственные границы нашей книги, нельзя не вспомнить ее завязь в тех же мхатовских стенах, все в том же мхатовском кольце. Это надо сделать не для соблюдения биографического канона или привычного утешительного финала. Это нужно для правильного понимания сути всей книги. Жизнь писателя во времени дает объем теме «автор театра», открывает тот внутренний свет, который излучает искусство Булгакова и вне которого ничего не поймешь ни в его прижизненной биографии, ни в его посмертной высокой судьбе.

Вскоре после смерти Чехова Художественный театр начал репетировать раньше не игранную на его сцене

пьесу «Иванов». Немирович-Данченко ставил не мемориальный спектакль, не вечер памяти. Театр попытался тогда заново увидеть своего автора в большом историческом времени, которое началось для Чехова и его драм.

Вскоре после смерти Булгакова Художественный театр начал репетировать его пьесу о Пушкине. Немирович-Данченко выпустил этот спектакль в апреле 1943 года, за две недели до смерти. Булгаков написал пьесу о Пушкине без Пушкина, МХАТ поставил булгаковскую пьесу без Булгакова. Есть какой-то острый и волнующий смысл во всех этих сближениях и пересечениях. И сам спектакль, и последние режиссерские разборы, произведенные Немировичем-Данченко, и даже трагические обстоятельства военного времени, в которых начинала свою сценическую жизнь пьеса о Пушкине, — все это как бы итожит отношения Булгакова с Художественным театром.

Премьеру «Последних дней» планировали на осень 1941 года. В мае прошли первые прогоны и генеральные репетиции. В июне мхатовцы открыли гастроли в Минске и успели сыграть несколько спектаклей. Декорации других, еще не сыгранных, находились в незанятых вагонах. Началась бомбежка, от прямого попадания снаряда сгорело оформление нескольких спектаклей, в том числе и «Дней Турбиных». Театр эвакуировали сначала в Саратов, потом в Свердловск. Осенью 1942 года МХАТ вернулся в столицу. В это же время, впервые в свои восемьдесят с лишним лет сев на самолет, в Москву возвратился Владимир Иванович Немирович-Данченко. В городе, только что отстоявшем свою жизнь, театр открыл сезон. Спектакли начинали на час раньше, чем в мирное время. Синие лампочки в уличных фонарях света не давали — они только указывали путь к театру. Впрочем, особой нужды в том не было. На каждом шагу раздавались просьбы о лишнем билетике. Сам факт возвращения и работы Художественного театра в Москве был одним из наглядных залогов будущей победы. Искусство было частью тех сил, что противостояли фашизму.

«Не страшно под пулями лечь,/Не горько остаться без крова, — /И мы сохраним тебя, русская речь,/Великое русское слово». В сходном устремлении возник мхатовский спектакль.

Спектакль этот прожил на мхатовской сцене долгую и счастливую жизнь. Давно уже раскрыт замысел драматурга — создать пьесу о Пушкине без Пушкина — и описан «эффект отсутствия», которого добивался художник,

давно забыты споры вокруг работы В. Топоркова, вспыхнувшие в апреле 1943 года. Все вошло в хрестоматию, все стало легендой. В истории создания пьесы и спектакля было множество драматических коллизий, начиная с конфликтного соавторства Булгакова и Вересаева. Но не об этом сейчас речь. Жертвуй полнотой сюжета, попробую рассказать только о выпуске спектакля, тех днях, когда в работу включился Вл. И. Немирович-Данченко. В последних репетициях и беседах поневоле слышишь сегодня какой-то провидческий смысл, в равной степени обращенный и к Художественному театру и к его крупнейшему послереволюционному автору.

Владимир Иванович пришел впервые на репетицию 12 марта 1943 года. Его, как потом и зрителей, поразила прежде всего работа П. Вильямса. В характеристике усилий коллектива Немирович-Данченко наметил нестандартную схему: «постановка художника П. Вильямса при участии режиссеров таких-то» (режиссерами спектакля были В. Станицын и В. Топорков). В замечаниях Немировича была правда. Художник действительно во многом взял на себя функции истолкователя пьесы и нашел ей вдохновенный и покоряющий изобразительный эквивалент. Петр Вильямс в «Мольере» сотворил роскошные порталы и романтические задники, изображающие зрительный зал и кулисы старинного театра. В «Пушкине» художник вернулся к своей излюбленной черно-белой гамме. По-своему проникнув в парадоксальный строй пьесы о Пушкине без Пушкина, идя от ее сквозного рефрена «буря мглою небо кроет», художник своими средствами патался передать присутствие поэта в мире, который его уничтожил. Спектакль шел сквозь тюль, картины возникали в метельной дымке, проходили как воспоминания и в конце концов исчезали в серебристой пелене. Тревожный и фантастический колорит пьесы был передан не столько средствами традиционной живописи, сколько светописы, которая размывала и раздвигала границы происходящего на сцене. Пейзажи-стихи, созданные Вильямсом, были навеяны Пушкиным и противостояли тому, что происходило на сцене. «Эффект отсутствия» поэта в сюжете драмы как бы уравнивался его присутствием в атмосфере спектакля, в бесконечно изменчивом небе с луной и без луны, в губительных порывах и жалобном вое метели, сопритурной той, что звучала в строках «Зимнего вечера».

Вильямс-великолепный, как его иногда называли современники за пристрастие к высокому романтическому

стилю, оказался еще и трагическим поэтом, чувствующим подспудный гул русской истории. Мир, представавший глазу, был без Пушкина, но пушкинским, им опознанным и от него впервые получившим имя. Характерно восприятие критиком военных лет картины «Вынос на Мойке», с ее мрачным петербургским колоритом, горбатым мостиком через речку, перспективой Дворцовой площади и Александрийским столпом.

«В могучей красоте этой перспективы уже заключено отрицание нависшего мрака, и видятся здесь и скитания Гоголя, и муки Некрасова и терзания Достоевского, и все, чем полна была русская мысль, наследовавшая Пушкину и возникшая в пределах великого города».

Световая симфония Вильямса завершалась образом снежной пустыни, в которой небо смешивалось с землей. Изба станционного зрителя, одинокий гроб поэта, причудливая смесь пушкинских и булгаковских мотивов, в конце концов — образ посмертной жизни и посмертной судьбы.

В. Станицын на репетиции пересказывал Немировичу давнюю беседу с покойным драматургом: «Булгакову хотелось так: «Пьеса начинается «Буря мглою...» и кончается «Буря мглою...» Выполняя волю автора, создатели спектакля пропитали его насквозь образами метели, пурги, вьюги. Эти содержательные символы отечественной литературы пришли к Булгакову от Пушкина, от гоголевского разорванного в куски воздуха, становящегося ветром, от «Бесов» Достоевского, от блоковской поэмы.

«Белой гвардии» предпослан эпитафия из «Капитанской дочки» — «Ну, барин... беда: буря!»

В «Днях Турбиных» юнкера, распиливая гимназические парты, поют «Буря мглою...» на лихой солдатский напев; пушкинская тема здесь звучит как тема мирового катаклизма, разгула природной и социальной стихии, в которой надо найти «дорогу».

В пьесе о Пушкине этот мотив звучит в иной разработке. Из безначального хаоса извлечена гармония, найден заповедный путь. «Стихия свободной стихии» откликается в «стихии свободной стиха» — и в этом созвучии торжество поэта, оправдание его крестного пути.

В спектакле Художественного театра не было Пушкина, а были в основном его враги, завистники и злоязычники, светская чернь и жандармская сволочь, занятая государственным делом присмотра за «свободной стихией стиха». И вся эта разношерстная компания постепенно

и незаметно повязывалась и опрокидывалась навзничь одной пушкинской строкой. Происходило то, о чем А. Блок скажет в своей предсмертной речи «О назначении поэта»: «Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с нею превышает и личные и соединенные человеческие силы... От знака, которым поэзия отмечает на лету, от имени, которое она дает, когда это нужно, — никто не может уклониться, так же как от смерти. Это имя дается безошибочно».

Именно такой скрытой силой обладал в спектакле сквозной мотив «Буря мглою небо кроет...». Он начинал спектакль — его напевала, аккомпанируя себе на рояле Александрина — С. Пилявская. И, замороженный музыкой тайных созвучий, им внимал мелкий филер Битков — В. Топорков. Запомнив «криминальные» строки, исполнительный стукач торопливо и без всякого выражения выкладывал их в «уютном застенке» генерала Дубельта. Оставшись один, отечественный Пилат, не знающий цену стихам, но знающий цену предательству (всем доносчикам Леонтий Васильевич старается выписывать по старой таксе — ровно тридцать червонцев), начинал неожиданно мурлыкать и напевать привязавшиеся строки. Наконец, в финале спектакля пушкинские строки производили последний «отбор в грудях человеческого шлака» (А. Блок): начиналась исповедь Биткова.

Филер появлялся в избе стационарного зрителя в шубенке на рыбьем меху, продрогший до костей, в длинном шарфе висельника на шее, а поверх ушей повязанный еще каким-то бабьим платком. Выпив водки, чуть обогрившись, Битков погружался в разматывание какой-то сосущей его мысли, начинал до чего-то докапываться и перед кем-то невидимым оправдываться. Трезвый, он мог еще пугнуть изнемогающую от любопытства бабу причастностью к могучему ордену («не твое дело, а государственное»), но быстро терял полицейскую важность, становился жалким и тоскливым. Петляя в оговорках, он подходил наконец к главному моменту роли и, может быть, главному моменту спектакля. В запретном упоении, на сдержанном всхлипе Битков начинал читать строчки убитого поэта. Филер почти рыдал оттого, что и он причастился к чему-то несказанно высокому; так, вероятно, обретал новую веру римский центурион, сопровождавший пророка на Голгофу: «Я человек подневольный, — обращался Битков к высшему судье, — погруженный в нистожество» (именно так произносил В. Топорков). И озаренный страшной до-

гадкой, тихо вопрошал сам себя и замерший зал: «...Зароем мы его... а будет ли толк... Опять, может, спокойствия не настанет».

Тема пушкинского гения решалась от обратного: так солнце, заполняя мир, отражается и в грязной маленькой лужице.

В игре Топоркова была высшая правда спектакля, те секунды, ради которых, как любил повторять Немирович-Данченко, существует театр. К этим секундам надо было прийти. Когда Немирович включился в работу, многие важнейшие места пьесы были решены смутно или совсем не решены. Режиссеру оказалось мало того, что сделал и принес в спектакль Вильямс. Ему не хватало в этой работе той «трагической динамики», которой, говорил он, переполнена булгаковская пьеса.

«Зерно пьесы — трагедия Пушкина», сразу же формулирует режиссер и начинает выпытывать у каждого актера, какое место занимает тот или иной персонаж в трагедии поэта. «Нет травли Пушкина» — называет Немирович-Данченко свое первое впечатление. Нет потому, что актеры не чувствуют ситуации, вот этой самой метели за окном, вселенского холода, пробирающего до костей, того, что «мир опустел». Режиссер видит уверенных, благодушных артистов, играющих роли, но не проживающих жизнь. Он видит мхатовские штампы, расслабленный ритм, раскрашивание слов, паузы, в которых ничего не происходит. Он видит, скажем, что Николай I — В. Ершов очень хорош: «И фигура хорошая, и смотрит хорошо, и взгляд, и величественно, и жест, и встал, оправился, и пошел, и сел — все безукоризненно. И — пуст!»

Перебрав таким образом каждого и показав, как сужается жизненный круг поэта, как ему становится нечем дышать, как погибает он от отсутствия воздуха, Немирович-Данченко переходит от булгаковской пьесы к общим размышлениям об актерском искусстве и современном ему театре. «Последние пятнадцать лет во всех театрах... пошло тяготение к легкой комедии, к легко-комедийному тону. {...} Я бы сказал, мало злые вы все, очень добродушно общее актерское отношение к самому производству. Добродушно актерское отношение к судьбе Пушкина. Вас мало разозлило то, как относятся к Пушкину и дома, и во дворце, и в литературе. Вам мало, что затравили «солнце России», «солнце поэзии». Там, где-то в мозжечке актера, где находится идеологическое отношение к своей роли, — там инертно, слабо, не серьезно, не зло».

Восемь репетиций, восемь бесед Немировича-Данченко с исполнителями булгаковской пьесы поражают своей осмысленной и направленной энергией. Будто предчувствуя свой близкий конец, режиссер пытается втолковать актерам самое важное в понимании искусства театра. И не театра вообще, а именно Художественного театра. Все время уточняя, он пытается создать емкую формулу для обозначения того человеческого содержания в актерском искусстве, без которого, кажется ему, нет мхатовского направления. Это внутреннее содержание он называет сначала скрытым жизненным «грузом роли», потом — «душой роли». Это то, что накоплено, прожито, выстрадано актером, что сидит в его «мозжечке». Независимо от ранга артиста, как школьников, режиссер испытует каждого по этому высшему счету. Он может сказать М. Тарханову, что нельзя Богомазова играть «на своих штампиках». Он ведь доносчик, и надо это понимать. Режиссер добивается от Г. Конского, исполнителя Кукольника, точности социального и профессионального диагноза: «нет драматурга, злобного, завистливого». Немирович идет от пьесы, ему достаточно одного булгаковского намека, чтобы развить его в историю человеческой жизни, скрытой за словом. Так, например, возникает замечательная импровизация на тему Натали. Режиссер отталкивается от булгаковской ремарки, когда, оставшись одна, жена поэта «улыбается, как будто что-то приятное вспомнила». Не отягчая вины красавицы, Немирович-Данченко советует А. Степановой учесть только одно обстоятельство, отмеченное драматургом: жена Пушкина равнодушна к стихам.

Пушкинская история для Немировича-Данченко не седая древность. На одной репетиции он вдруг вспомнит, как встретил на водах старика Дантеса, пережившего русского поэта на полвека. Он будет добиваться от П. Масальского, чтобы тот передал в Дантесе черты извращенного, «изнеженного нахала», для которого нет ничего святого. Он будет просить А. Кторова так открыть Долгорукого, чтобы зритель увидел человека, готового убить Пушкина. Он фантазирует вместе с Н. Ковшовым, исполнителем роли А. Тургенева, «нагружая» роль человека, сопровождающего гроб поэта в Святые Горы. «Я друг дома, — сочиняет режиссер внутренний монолог, — Пушкина считаю великим поэтом... И вот я должен везти его таким воровским образом хоронить... С этим жандармом... Вот оно, царство-то нашего Николая!» Надо «зацепить крупного интеллигентного человека», и «надо, что-

бы все пронизано было физическим холодом», и надо думать еще о том, как ты выглядишь со стороны, и скрыть свое состояние, чтобы не донесли в III отделение. Выражение лица на похоронах тоже знак благонадежности — это надо помнить в атмосфере всеобщего сыска, «всевидящего глаза» и «всеслышащих ушей».

Владимиру Ивановичу нужны детали, точность, доходящая порой до натурализма ранней поры МХТ. Режиссер просит Н. Свободина, исполнителя Дубельта, расстегнуть мундир по-домашнему, чтобы было ощущение «квартала» («как к квартальному прийти, он всегда был расстегнут»). Режиссер настаивает, чтобы пар шел от самовара в избе у зрителя, чтобы люди несли в себе ощущение лютой стужи и никак не могли согреться. Немирович-Данченко нужна историческая и жизненная почва, на которой должна созреть и схватить зрителей за горло тоска по Пушкину. «Вот почему говорили, что из МХАТ уносят с собой жизнь», — обронит на одной из репетиций режиссер, и в этой фразе, может быть, сказано самое главное применительно к тому, чем был и чем должен быть Художественный театр.

Наибольшее время Немирович-Данченко отдал прояснению последней картины. Вначале режиссер задает самому себе и актерам недоуменный вопрос: «Почему понадобилось автору и театру показать травлю Пушкина, а в конце — раскаяние шпиона, черт его дерит, это неинтересно». Проходя роль вместе с В. Топорковым, обнаруживая ее скрытый «груз», Немирович приходит к пониманию решающего значения в структуре пьесы и раскаяния Биткова, и всей сцены на глухой почтовой станции.

«На почтовой станции надо дать атмосферу нехорошего... вся сцена живет тем, «кого везут». Что-то трагическое есть в том, что после того, как мы видим уютную квартиру, дворец, богатый салтыковский дом, спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова. Петербургский блеск, великолепная квартира, дворец, бал и т. д. — и вдруг: глушь, закоптелый потолок, сальные свечи... холодище... и какие-то жандармы... Это везут Пушкина. <...> Надо, чтобы я почувствовал: «Буря мглою небо кроет...».

От В. Топоркова режиссер, в связи с общим решением сцены, просит не раскаяния филера, а образа Иуды Искаротского. Он подсказывает актеру «физическое самочувствие человека, который не знает, как вырваться из того, что его сосет, гнетет», и развертывает внутрен-

ний монолог совестливого соглядатая: «Вот тот (это Битков о Тургеневе. — А. С.) сидит, плачет над ним, у него на душе спокойнее, радостнее. А я не знаю, куда деваться». И дальше движение монолога, его развитие: «Чем больше пьет, тем больше в себя уходит. «Мозжит» — это не слезы, а выковыривание души».

Перед самой сдачей спектакля возникла дискуссия о том, можно ли на такой ноте закончить спектакль о Пушкине. «Выковыривание души» многим казалось крайне сомнительным для апофеоза. Аргумент, который в связи с этим выдвигался, был по-своему неотразим: «Если бы этот спектакль шел так и кончался так, когда зрители выходили бы на ярко освещенную улицу, — это одно, — передавал В. Станицын общее мнение, — а в теперешние дни нельзя так кончать спектакль». Возникло заманчивое предложение товарищей, смотревших репетицию: «Вот Пушкина увезли, а Качалов читает великолепные пушкинские стихи: Пушкин живет до сегодняшнего дня».

Булгакова уже нет на свете, возразить он не может. Возражает Немирович-Данченко в какой-то усталой интонации: «Дважды два — четыре, дважды шестнадцать — тридцать два». А потом терпеливо внушает: «Надо великолепно сделать эту картину. (...) После этого (монолога Биткова. — А. С.) — чтение — это как-то дешево. Как бы ни было мрачно... все равно само искусство радостное и захватывающее, захватывающе-радостное». Немирович вспоминает «Катерину Измайлову», шекспировские пьесы с горами трупов в финалах, «Гамлета», над которым он думал и работал тогда, и определяет с исчерпывающей ясностью: «Радость имеется в самом искусстве».

Судя по документам, это объяснение не успокоило. На последней генеральной у Биткова все же отняли пушкинские стихи и передали их Тургеневу, как более прогрессивному и достойному. Один осторожный человек даже похвалил непрошенных соавторов Булгакова: «Вы хорошо поступили, что пушкинские стихи передали Тургеневу, а не оставили у Биткова. Тут надо поступиться правами автора».

Немирович-Данченко поступаться правами покойного автора не стал. 7 апреля, выступая на обсуждении, Владимир Иванович прямо скажет о том, что от «официального оптимизма» театр отказался, считая для себя невозможным идти нехудожественным путем. Театр доверился Булгакову. В. Топоркову вернули пушкинские стихи, и не ошиблись в этом. На протяжении шестнадцати лет жиз-

ни спектакля на мхатовской сцене возникал финал, очищавший душу страхом и состраданием. Человек, погруженный в «нистожество», под завывание метели за окном постигал механику судьбы поэта и пытался отгородиться от вечного позора и проклятия, которое почудилось ему в голосе разбушевавшейся стихии. Сдавленным рвущимся шепотком Битков косноязычно объяснял и извинялся; «А в тот день меня в другое место послали, в среду-то... Я сразу учуял, — один чтобы. Умные, знают, что сам придет, куда надо!» — Сделав большую паузу и не сумев подыскать никакого иного объяснения случившемуся, Битков толковал по старинке: «Потому как пришло его время», а потом в порыве безграмотного вдохновения упивался ладом и музыкой простых строк. Пушкинский голос то спорил с бесовским шабашем метели за окном, то отвечал снежной пустыне, окружавшей дом зрителя.

М. С. Петровский в прекрасной работе о киевских впечатлениях Булгакова выдвинул содержательную гипотезу об одном из источников пьесы «Последние дни». Конструктивная идея драмы — пьеса о Пушкине без Пушкина — восходит, по его предположению, к построению мистерии Константина Романова «Царь Иудейский». Пьеса, написанная братом венценосца под криптонимом К. Р., до революции не допускалась на сцену духовной цензурой. Она была сыграна в Киеве в октябре 1918 года, и Булгаков, по всей вероятности, был зрителем спектакля, повествовавшего о «последних днях» Христа без Христа. Драматургический ход, вынужденный и продиктованный цензурными условиями, запечатлелся в сознании писателя и через много лет откликнулся мощным импульсом в его собственной «светской мистерии» о жизни и смерти русского поэта.

Евангельские параллели и аналоги, которые прекрасно почувствовал в пьесе Немирович-Данченко (вплоть до «обращенного» Биткова), устанавливают глубокую внутреннюю связь пьесы о Пушкине с книгой о Мастере.

Финал «Последних дней» находит свою содержательную параллель в «Мастере и Маргарите». Напомним, как поэт Александр Рюхин, сдав своего приятеля Ивана Бездомного в клинику, возвращается в Москву в кузове грузовика. Настроение у пушкинского тезки отвратительное, в голове засели обидные слова, брошенные свихнувшимся Бездомным. «Правду, правду сказал! — безжалостно обращался к самому себе Рюхин. — Не верю я ни

во что из того, что пишу!..» Поэт, «отравленный взрывом неврастении», вдруг увидел, что он уже в Москве и «более того, что над Москвой рассвет, что облако подсвечено золотом... и что близехонько от него стоит на постаменте металлический человек и безразлично смотрит на бульвар.

Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. «Вот пример настоящей удачливости... — тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая на никого не трогающего чугунного человека, — какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло! — вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, — стрелял, стрелял в него этот проклятый белогвардеец, и раздробил бедро, и обеспечил бессмертие...»

Пушкин и Битков, памятник Пушкину и Сашка Рюхин, не верящий ни во что из того, что он пишет. Тема посмертной жизни, славы и позора, бессмертия и забвения чаще всего возникает у Булгакова через такие разительные сопоставления и столкновения. Поэт-сифилитик Русаков в «Белой гвардии» читает «вечную книгу» и видит «синюю бездонную мглу веков, коридор тысячелетий». В «Беге» бессмертие приравнено к «тихому светлomu берегу», который не дано достичь никому из бежавших. В повести о Мольере современники считают бессмертным короля Людовика, но рассказчик отводит ложное мнение и причащает к «истинному бессмертию» «бедного и окровавленного» создателя «Гартюфа». Мысль о бессмертии гложет Понтия Пилата, вызывая у него почему-то «нестерпимую тоску», вероятно, в сопоставлении с тем бессмертием, которое прокуратор «обеспечил» бродячему философу. Преданный Пушкину дядька Никита Козлов разбирает загадочные строчки, в которых «усталый раб» замыслил побег «в обитель дальнюю трудов и чистых нег», и никак не может взять в толк, где находится эта обитель. В «Мастере и Маргарите» нам дана возможность в эту обитель заглянуть и увидеть, как обрел «прощение и вечный приют» создатель романа о Пилате.

Любимые булгаковские герои обретают вечность, но поневоле вносят туда на своих плечах Пилатов и Латун-

ских, Николаев и Рюхиных. «Помянут меня — сейчас же помянут и тебя!» Однако каждому воздается по его вере, любви и делам. Никаким иным образом невозможно обеспечить «истинное бессмертие».

Образ чугунного человека, безразлично смотрящего на бульвар, — самый простой и безусловный знак отечественной славы. Этим знаком завершился мхатовский спектакль о Пушкине: в метельной дымке исчезала и растворялась почтовая станция и на постепенно светлеющее полотно проецировался опекушинский монумент. Чугунный человек, чуть наклонив голову, смотрел в зрительный зал. Удержаться от соблазна и оставить образ поэта только в сердце и памяти зрителей создатели мхатовского спектакля тогда не решились.

6 апреля после просмотра «Последних дней» Немирович-Данченко сказал актерам, что у него возникло «сегодня чувство гордости за театр. А это мне очень важно, потому что я так боюсь: театр сейчас на таком распытье...».

Надо полагать, что часть этой гордости шла от сознания исполненного долга перед автором «Турбиных».

10 января, в утро премьеры пьесы о Пушкине, перед последней генеральной, Немирович позвонил в театр и попросил, чтобы на репетицию вызвали хор и оркестр. Ночью у него возникла идея озвучить финал — похороны поэта — тихими, все удаляющимися звуками колокольцев, а потом — в мажоре — какими-то звуками хора и оркестра. Бури уже нет, возникает покой, а из него хор, оркестр и памятник Пушкину. «Он рассказал, — фиксирует Бокшанская, — что ночью не спал, стал это придумывать, не имея нотной бумаги под рукой, разлиновал листок и стал писать ноты этого звучания в мажоре. И вынул листок самодельной нотной бумаги из бокового внутреннего кармана пиджака».

Листок в то утро затерялся. На прогоне Немирович почувствовал резкий удар в сердце, его увезли домой. Премьеры булгаковского спектакля он уже не увидел. Через две недели фанфары из давней постановки «Гамлета» оплакали прах последнего из создателей МХАТ. Говорят, перед смертью Владимир Иванович произнес неожиданные слова: «Оттоптались мои ноженьки».

В апреле 1943 года «оттоптала ноженьки» классическая эпоха МХАТ. Началась иная жизнь и, в сущности, иной театр. За все пришлось платить сполна. Но это уже другой сюжет и другая книга.

Примечания

Как, вероятно, заметил читатель, книга во многом построена на архивных источниках. Наиболее часто цитируемые материалы следующие.

Разные редакции пьесы Булгакова «Белая гвардия», суфлерские экземпляры пьес Булгакова, подготовительные материалы к инсценировке «Мертвых душ» и разные редакции инсценировки, дневники репетиций «Мольера», «Последних дней», архивы постановок булгаковских пьес, дневники и письма деятелей Художественного театра, переписка Вл. И. Немировича-Данченко с О. С. Бокшанской, эпистолярная П. А. Маркова, протоколы обсуждений булгаковских пьес на художественных советах, протоколы заседаний репертуарно-художественной коллегии, письма деятелей советского театра в связи с булгаковскими пьесами и др. — архив Музея МХАТ СССР им. М. Горького.

Творческие рукописи произведений Булгакова, машинописные редакции его пьес, письма Булгакова родственникам, письма и дневники Е. С. Булгаковой, альбом рецензий и критических материалов, собранных Булгаковым, ответы Булгакова на вопросы П. С. Попова (1926 г.), автобиографии Булгакова разных лет и др. — архив М. А. Булгакова в отделе рукописей ГБЛ (ф. 562).

Переписка Булгакова с П. С. Поповым, письма разных лиц Булгакову, альбомы по истории постановок «Дней Турбиных», «Бега», «Мертвых душ», «Мольера», первая редакция пьесы «Белая гвардия» и др. — архив Булгакова в отделе рукописей ИРЛИ (ф. 369).

Кроме того, использованы документы, находящиеся в ЦГАЛИ (письма Булгакова А. Д. Попову, стенограмма диспута «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая» в Театре им. Мейерхольда 7 февраля 1927 г., экземпляры булгаковских пьес с отзывами работников Главреперткома и др.). Используются также документы, хранящиеся в архиве Центрального государственного театрального музея им. Бахрушина, Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства УССР, архивной комиссии СТД и др.

Многочисленно цитируется богатейшая четырехтомная «Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского», созданная И. Н. Виноградской (М.: Всерос. театр. об-во, 1971—1976), в дальнейшем: Летопись...; двухтомник избранных писем Вл. И. Немировича-Данченко (составитель В. Я. Виленкин) — М.: Искусство, 1979, в дальнейшем: *Немирович-Данченко. Избранные письма...*; работа М. О. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя». — Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, Записки отдела рукописей. Вып. 37. — М.: Книга, 1976, в дальнейшем: *Чудакова М. Архив Булгакова...*; мемуары С. А. Ермолинского «Михаил Булгаков (из записок разных лет)» в его кн.: *Драматические сочинения.* — М.: Искусство, 1982, в дальнейшем: *Ермолинский С. Михаил Булгаков...*; *Булгаков М. Избранная проза.* — М.: Худож. лит., 1966, с. 373. Ссылки на опубликованные тексты Бул-

Гакова даются также по следующим изданиям: *Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. — М.: Худож. лит., 1973; *Булгаков М.* Драмы и комедии. — М.: Искусство, 1965; ранняя проза, фельетоны и очерки из газеты «Гудок» и «Накануне», другие произведения цитируются в основном по первым публикациям и специально не оговариваются.

От автора

1. *Марков П.* В Художественном театре. Книга завлита. — М: Всерос. театр. о-во, 1976, с. 231, в дальнейшем: *Марков П.* В художественном театре...

Глава первая. «Этот мир мой!»

1. *Николаев Н.* Эфемериды. — Киев, 1912, с. 138.
2. *Летопись...* Т. 2, с. 339.
3. Музей МХАТ.
4. *Никулин Л.* Письма из Киева. — «Вестн. театра», 1919, № 25. Здесь отметим, что портрет киевской культурной жизни начала века и 1917—1919 гг. построен на материалах киевской прессы того времени, корреспонденциях из Киева, печатавшихся в журнале «Театр и искусство», а также на сведениях, почерпнутых из книг: *Дейч А.* Голос памяти. — М.: Искусство, 1966; *Каплер А. Я.* Долги наши. М.: Сов. Россия, 1973; *Крыжицкий Г. К.* Дороги театральные. М.: Всерос. театр. о-во, 1976; *Юткевич С. И.* Шумит, не умолкая, память. — В кн.: Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия, 1982 и др. В книге нашли также отражение беседы ее автора с С. И. Юткевичем, А. Я. Каплером. Важные наблюдения почерпнуты из воспоминаний В. А. Нелли, хранящихся в Государственном музее театрального, музыкального и киноискусства УССР. На ход моих мыслей оказала влияние содержательная статья М. С. Петровского «Киевские впечатления Булгакова», любезно предоставленная мне в рукописи. Ряд ценных замечаний сделан Р. Д. Тименчиком.
5. *Булгаков М. А.* Письма к родным (1921—1922). Публикация Е. А. Земский. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, т. 35, 1976, № 5. Все ссылки на эту публикацию далее не оговариваются.
6. *Чудакова М.* Архив Булгакова..., с. 95.
7. *Станиславский К. С.* Собр. соч. в 8-ми т. М.: Искусство, 1959, т. 6, с. 118.
8. *Летопись...* Т. 3, с. 91.
9. *Немирович-Данченко.* Избранные письма... Т. 2, с. 236, 243—244.
10. Там же, с. 244.
11. *Летопись...* Т. 3, с. 264.
12. *Немирович-Данченко.* Избранные письма... Т. 2, с. 250.
13. *Станиславский К. С.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 41.

14. Гинзбург Л. О старом и новом. — Л.: Сов. писатель, 1982, с. 373.
15. Шкловский В. Сентиментальное путешествие. — Л.: Атены, 1924, с. 8.
16. ИРЛИ, ф. 369.
17. Музей МХАТ, архив П. А. Маркова.
18. Там же.

Глава вторая. «Вошебная камера»

1. ИРЛИ, ф. 369.
2. Там же.
3. Там же.
4. Музей МХАТ.
5. Там же.
6. «Жизнь искусства», 1926, № 8, с. 12.
7. ИРЛИ, ф. 369.
8. Второй редакции пьесы «Белая гвардия» посвящена прекрасная работа английской исследовательницы Лесли Милн (Мюнхен, 1983); см. также: Лурье Я. Е. Булгаков в работе над текстом «Дней Турбиных». — В кн.: Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. Л., 1987, с. 16—39.
9. Марков П. Книга воспоминаний. — М.: Искусство, 1983, с. 291.
10. Судаков И. Прощальный взгляд на мою жизнь в труде и борьбе. — Архив мемуарной комиссии СТД РСФСР.
11. Летопись... Т. 3, с. 549.

Глава третья. Обретение дома

1. «Рабочая Москва», 1926, 14 окт.
2. ЦГАЛИ, ф. 2335, оп. 1, ед. хр. 5.
3. Судаков И. Ранние роли Хмелева. — Ежегодник Московского Художественного театра за 1945 год. — М.: Искусство, 1949, т. 2, с. 39.
4. Там же, с. 364.
5. Павлов В. Театральные сумерки. Статьи и очерки об академизме и о МХАТе (1926—1927). — Б-ка «Нов. зрителя», 1928, с. 86.
6. Музей МХАТ.
7. Бескин Э. Кремовые шторы. — «Жизнь искусства», 1926, № 41, с. 7.
8. См. статьи Н. Ашмарина в «Нашей газете» (1926, 4 окт.); Ю. Соболева в «Репертуарном бюллетене» (1927, № 6); А. Луначарского в «Известиях» (1926, 8 окт.) и др.
9. Булгаков М. Юрий Слезкин. Силуэт. — В кн.: Слезкин Ю. Роман балерины. — Рига, 1928, с. 9—10.
10. С этим письмом нас познакомил Е. Б. Пастернак.
11. Райх Б. К итогам театрального сезона. — «На лит. посту», 1927, № 11, с. 66.
12. ИРЛИ, ф. 369.
13. «Правда», 1929, 2 марта.

14. «Веч. Москва», 1926, 4 окт.
15. «Наша газета», 1926, 5 окт.
16. Литературное наследство. Новое о Маяковском. — М.: Изд-во АН СССР, 1958, т. 65, с. 40.
17. «Правда», 1926, 8 окт.
18. «Программы гос. академических театров», 1926, № 54.
19. «Нов. зритель», 1926, № 41, с. 3.
20. «Веч. Москва», 1926, 12 окт.
21. «Жизнь искусства», 1926, № 44, с. 12.
22. «Комс. правда», 1926, 29 дек.
23. «Красная газета», 1926, 9 окт.
24. Цитируется по альбому прессы, составленному Булгаковым. — ОР ГБЛ (ф. 562).
25. Там же.
26. Там же.
27. *Сурков Е. К. А. Тренев.* — М.: Сов. писатель, 1953, с. 402.
28. *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. — М.: Госполитиздат, 1956, с. 586.
29. Резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы». — В кн.: Русский советский театр, 1921—1926. Документы и материалы. Л.: Искусство, 1975, с. 29.
30. Пути развития театра (Стенографический отчет и решения партийного совещания при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г.). — М.: Театринопечать, 1927, с. 23, в дальнейшем: Пути развития театра...
31. *Алперс Б.* Театральные очерки в 2-х т. — М.: Искусство, 1977, т. 1, с. 193.
32. *Луначарский А. В.* Два спектакля. — «Заря Востока», Тифлис, 1927, 6 марта.
33. ЦГАЛИ, ф. 2335, оп. 1, ед. хр. 5.
34. «Программы гос. академических театров», 1927, № 7, с. 13.
35. Пути развития театра..., с. 233.
36. Там же, с. 229—231.
37. См.: *Ланина Т.* Станиславский и Енукидзе. — «Театр», 1967, № 6, с. 11.
38. *Садко.* Начало конца МХАТ. — «Жизнь искусства», 1927, № 43, с. 7.
39. *Боголюбов В., Чекин И.* Белый дом (О чем они молчали). — М.: Театринопечать, 1928. Все ссылки на этот источник далее не оговариваются.
40. «Багровый остров» (беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», 1928, № 49, с. 14.
41. *Новицкий П.* «Багровый остров» М. Булгакова. — «Репертуарный бюллетень», 1928, № 12, с. 10.
42. Пьеса здесь и далее цитируется по кн.: *Булгаков М.* Чаша жизни. М.: Сов. Россия, 1988.

43. Пути развития театра..., с. 148—149.
44. *Бабичева Ю. В.* Комедия-пародия М. Булгакова «Багровый остров». — В кн.: Жанры в историко-литературном процессе. — Вологда, 1985, с. 140.
45. *Рудницкий К.* Михаил Булгаков. — В кн.: Вопросы театра. — М.: Всерос. театр. об-во, 1966, с. 137.
46. «Октябрь», 1987, № 6, с. 178.
47. *Сталин И. В.* Сочинения. — М.: 1949, т. 11, с. 329.

Глава четвертая. «Полет в осенней мгле»

1. В. Э. Мейерхольд. Переписка. 1896—1939. — М.: Искусство, 1976, с. 283.
2. Летопись... Т. 3, с. 129—130.
3. Там же, с. 140.
4. Литературное наследство. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — М., 1963, т. 70, с. 152.
5. *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т. — М.: Гослитиздат, 1955, т. 29, с. 484—485.
6. См. в нашей статье: Горький и стилиевые поиски послереволюционной прозы и драматургии (Горький о Булгакове). — В кн.: М. Горький и русская литература. Учен. зап. Горьковского гос. ун-та им. Лобачевского. Серия филологическая. Вып. 118. — Горький, 1970, с. 165.
7. Там же, с. 164.
8. Там же, с. 165.
9. Протокол обсуждения пьесы «Бег» на художественном совете МХАТ. — Музей МХАТ. В дальнейшем все ссылки на этот источник не оговариваются.
10. *Шешуков С.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. — М.: Моск. рабочий, 1970, с. 211.
11. «Нов. зритель», 1928, № 48, 25 ноября.
12. *Каверин В. А.* Заметки о драматургии Булгакова. — В кн.: Булгаков М. Драммы и комедии. М.: Искусство, 1965, с. 10.
13. *Алперс Б.* Театральные очерки в 2-х т. — М.: Искусство, 1977, т. 1, с. 201—202.
14. *Берковский Н.* Литература и театр. — М.: Искусство, 1969, с. 277.
15. *Слащов Я.* Крым в 1920. Отрывки из воспоминаний. С предисловием Д. Фурманова. — М.—Л.: ГИЗ, 1923, с. 41.
16. *Лотман Ю.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — В кн.: Труды по знаковым системам. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975, т. 7, с. 135.
17. *Гудкова В.* Драматургия Булгакова («Дни Турбиных» и «Бег» на советской сцене 50—70-х гг.). Дис. Рукопись.
18. ИРЛИ, ф. 369.
19. *Фомин Ф.* Записки старого чекиста. Изд. 2-е испр. и доп. — М.: Политиздат, 1964, с. 148.

20. Пикель Р. Перед поднятием занавеса. — «Известия», 1929, 15 сент.
21. Архив ГЦТМ им. Бахрушина.
22. «Октябрь», 1987, № 6, с. 176.
23. Бялик Б. Еще о нравственной точности. — «Лит. газ.», 1987, 28 окт.
24. Аренский К. Письма в Голливуд. По материалам архива С. Л. Бертенсона. — Мюнхен, 1968, с. 41.
25. Там же, с. 49, 52.
26. Асеев Н. Работа над стихом. — Л., 1929, с. 14—15.
27. «Радуга», 1988, № 3, с. 22.
28. Чудакова М. Архив Булгакова..., с. 64.
29. Там же, с. 85—86.
30. «Октябрь», 1987, № 6, с. 180.
31. «Вопр. лит.», 1966, № 9, с. 138.

Глава пятая. «Укрой меня своей чугунной шинелью!»

1. Музей МХАТ.
2. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. — М.: Искусство, 1959, т. 6, с. 293.
3. Там же, с. 297.
4. Там же, с. 300.
5. Проблема творческих взаимоотношений Гоголя и Булгакова посвящена статья М. О. Чудаковой «Гоголь и Булгаков» в кн.: Гоголь: история и современность. — М.: Сов. Россия, 1985.
6. Сахновский В. Г. Работа режиссера. — М., 1937. Здесь и далее цитируется по более полной машинописной копии, сохранившейся в Музее МХАТ.
7. Чудакова М. Архив Булгакова..., с. 93—94.
8. Музей МХАТ.
9. Там же.
10. «Сов. искусство», 1932, 15 ноября.
11. Егоров Б. Ф. Булгаков — «переводчик» Гоголя (инсценировка и кино-сценарий «Мертвых душ», киносценарий «Ревизора»). — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. — Л.: Наука, 1978, с. 65.
12. Там же.
13. Мацкин А. П. На темы Гоголя. — М.: Искусство, 1984; Рудницкий К. «Мертвые души», МХАТ, 1932. — В кн.: Театральные страницы. — М.: Искусство, 1979.
14. Мацкин А. П. Указ. соч., с. 234.
15. Музей МХАТ.
16. Егоров Б. Ф. Булгаков — «переводчик» Гоголя..., с. 74.
17. См.: Рудницкий К. Указ. соч., с. 166.
18. Топорков В. К. С. Станиславский на репетиции. — М.: Искусство, 1950, с. 153.

19. Там же, с. 74—75.
20. *Мацкин А. П.* Указ. соч., с. 247.
21. *Ермилов В.* Театр и правда. — «Известия», 1933, 22 февр.
22. *Орлинский А.* Спектакль одностороннего мастерства. — «За коммунистическое просвещение», 1932, 23 дек.
23. *Белый А.* Непонятый Гоголь. — «Сов. искусство», 1933, 20 янв.
24. Архив М. Каростина. Сообщено Г. Файманом.
25. *Чудакова М.* Гоголь и Булгаков. — Указ. соч., с. 371.

Глава шестая. «Сказка театрального быта»

1. *Прокофьев В.* В спорах о Станиславском. — М.: Искусство, 1976, с. 115.
2. *Чудакова М.* Архив Булгакова..., с. 86.
3. Там же, с. 90.
4. Там же.
5. Там же.
6. «Горьковец», 1936, 15 февр.
7. Архив ГЦТМ им. Бахрушина.
8. *Чудакова М.* Архив Булгакова..., с. 93.
9. Музей МХАТ.
10. Дневник И. М. Кудрявцева. — Музей МХАТ.
11. *Марков П.* Книга воспоминаний, с. 296.
12. Летопись... Т. 4, с. 370.
13. *Ливанов Борис.* Композиция по материалам жизни и творчества. — М.: Всерос. театр. об-во, 1983, с. 52.
14. *Афиногенов А.* Дневники и записные книжки. — М.: Сов. пис., 1960, с. 154—155.
15. Летопись... Т. 4, с. 419.
16. Музей МХАТ (все дальнейшие ссылки на этот источник не оговариваются).
17. «Веч. Москва», 1935, 9 окт.
18. «Лит. газ.», 1936, 10 февр.
19. *Немирович-Данченко.* Избранные письма... Т. 2, с. 442.
20. Там же, с. 445.
21. «Сов. искусство», 1936, 11 февр.
22. «Лит. газ.», 1936, 10 марта.
23. «Правда», 1936, 9 марта.
24. *Виленкин В.* Воспоминания с комментариями. — М.: Искусство, 1982, с. 387.
25. Музей МХАТ.
26. *Яншин М. М.* Статьи. Воспоминания. Письма./ Ред.-сост. И. Н. Виноградская. — М.: Всерос. театр. об-во, 1984, с. 52.
27. *Строева М.* Режиссерские искания К. С. Станиславского. — М.: Наука, т. 2, 1977, с. 365.

Глава седьмая. Уход

1. «Октябрь», 1987, № 6, с. 179.
2. Судебный отчет по делу антисоветского «правотроцкистского» блока, рассмотренному Военной коллегией Верховного суда Союза ССР 2—13 марта 1938 года. Полный текст стенографического отчета. — М., 1938, с. 494.
3. «Горьковец», 1937, 3 июня.
4. «Октябрь», 1987, № 6, с. 181.
5. «Лит. газ.», 1933, 5 марта.
6. Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. — М.: Искусство, 1982, с. 296.
7. Ермолинский С. Михаил Булгаков. — В кн.: Ермолинский Сергей. Драматические сочинения. — М.: Искусство, 1982, с. 651.
8. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. — М.: Искусство, т. 7, с. 347.
9. Музей МХАТ.
10. Аренский К. Письма в Холливуд. По материалам архива С. Л. Бертенсона. — Мюнхен, 1968. В дальнейшем ссылки на это издание не оговариваются.
11. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. — М.: Искусство, т. 6, с. 353.
12. Там же.
13. «Горьковец», 1938, 25 янв.
14. «Горьковец», 1938, 25 марта.
15. Адамович Георгий. «Без Толстого». — «Последние новости», 1937, 18 февраля. Цит. по кн.: Флейшман Л. Борис Пастернак в 30-е годы. — 1984, с. 388—389.
16. «Горьковец», 1936, 2 февр.
17. «Горьковец», 1939, 11 марта.
18. См.: Чудакова М. Неоконченное сочинение Михаила Булгакова. — «Новый мир», 1987, № 8, с. 199—201.
19. Чудакова М. Архив Булгакова..., с. 140.
20. Там же, с. 141.
21. Там же.
22. ОР ГБЛ, ф. 562, 59.11.

Глава восьмая. «Театральный роман» или «Записки покойника»

1. Музей МХАТ, архив П. А. Маркова.
2. ИРЛИ, ф. 369.
3. Ливанов Б. Указ. соч., с. 124.
4. «Вопр. лит.», 1984, № 11, с. 197 (публикация Г. Файмана).
5. ИРЛИ, ф. 369.



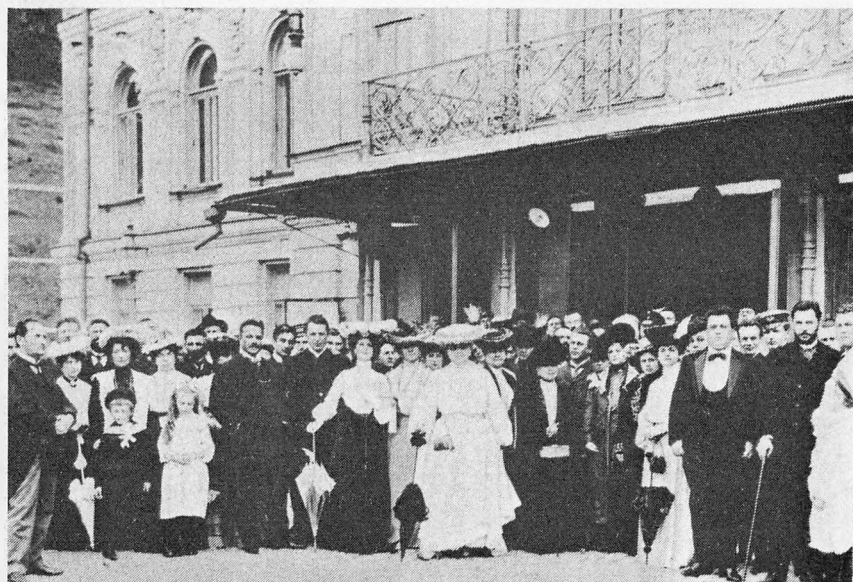
Весной зацвели белым цветом сады... Зеленое море уступами сбегало к разноцветному ласковому Днепру. Черно-синие густые ночи над водой, электрический крест св. Владимира, висящий в высоте... Но это были времена легендарные, те времена, когда в садах самого прекрасного города нашей Родины жило беспечальное, юное поколение... Легендарные времена оборвались, и внезапно, и грозно наступила история.

М. А. Булгаков



М. А. Булгаков — студент

Дом, в котором жил
М. А. Булгаков.
Киев, Андреевский спуск,
дом № 13



Труппа Художественного театра
на гастролях в Киеве.
1912 г.

Труппа театра «Соловцов».
Начало 1900-х гг.



В. П. Катаев, Ю. К. Олеша,
М. А. Булгаков.
1924 г.

Вторая студия МХАТ.
1924 г.

...«Дни Турбиных»... сыграли свою роль. Они были первой политической пьесой на нашем горизонте, которая ставила серьезные социально-политические проблемы.

А. В. Луначарский



Н. П. Хмелев, П. А. Марков,
Н. П. Баталов, И. Я. Судаков,
Ю. А. Завадский, М. И. Прудкин.
Молодое управление театра
(«шестерка»)

5-е Октября, Вторник
6-е Октября, Среда
7-е Октября, Четверг



Михаил БУЛГАКОВ:

ДНИ ТУРБИНЫХ

Пьеса в 4-х действиях (семь картин).

ИСПОЛНИТЕЛИ:

В. В. СОКОЛОВА, А. А. АНДЕРС, С. К. БЛИННИКОВ, В. А. ВЕРБИЦКИЙ,
Б. Г. ДОБРОУРАЧИН, В. Л. ЕРШОВ, В. П. ИСТРИН, Е. В. КАЛУЖСКИЙ,
М. Н. КЕДРОВ, И. М. КУДРЯВЦЕВ, Б. С. МАЛОЛЕТКОВ, В. К. НОВИКОВ,
М. И. ПРУДКИН, В. Я. СТАНИЦЫН, Н. Ф. ТИТУШИН, Н. П. ХМЕЛЕВ,
Р. Ф. ШИЛЛИНГ, М. М. ЯНШИН и друг.

Начало в 8 часов.

Режиссер **И. Я. СУДАКОВ.**
Художник **Н. П. УЛЬЯНОВ.**

Касса МХАТ открыта ежедневно с 10 часов утра.

Премьерная афиша
«Дней Турбиных».
1926 г.



К. С. Станиславский.
1926 г.

Большие надежды возлагаем на Булгакова. Вот из него может выйти режиссер. Он не только литератор, но и актер. Сужу по тому, как он показывал актерам на репетициях «Турбиных». Собственно — он поставил их, по крайней мере дал те блестящие моменты, которые сверкали и создавали успех спектаклю.

К. С. Станиславский





М. А. Булгаков с участниками
спектакля «Дни Турбиных».
1926 г.



Н. П. Хмелев — Алексей Турбин

Б. Г. Добронравов — Мышлаевский

Сцена из спектакля
«Дни Турбиных»
(2-я картина 1-го акта)





Все было сделано так, чтобы можно было посмотреть в лицо человека.

П. А. Марков



Работа над «Турбинами» не забудется, как первая любовь.

М. И. Прудкин

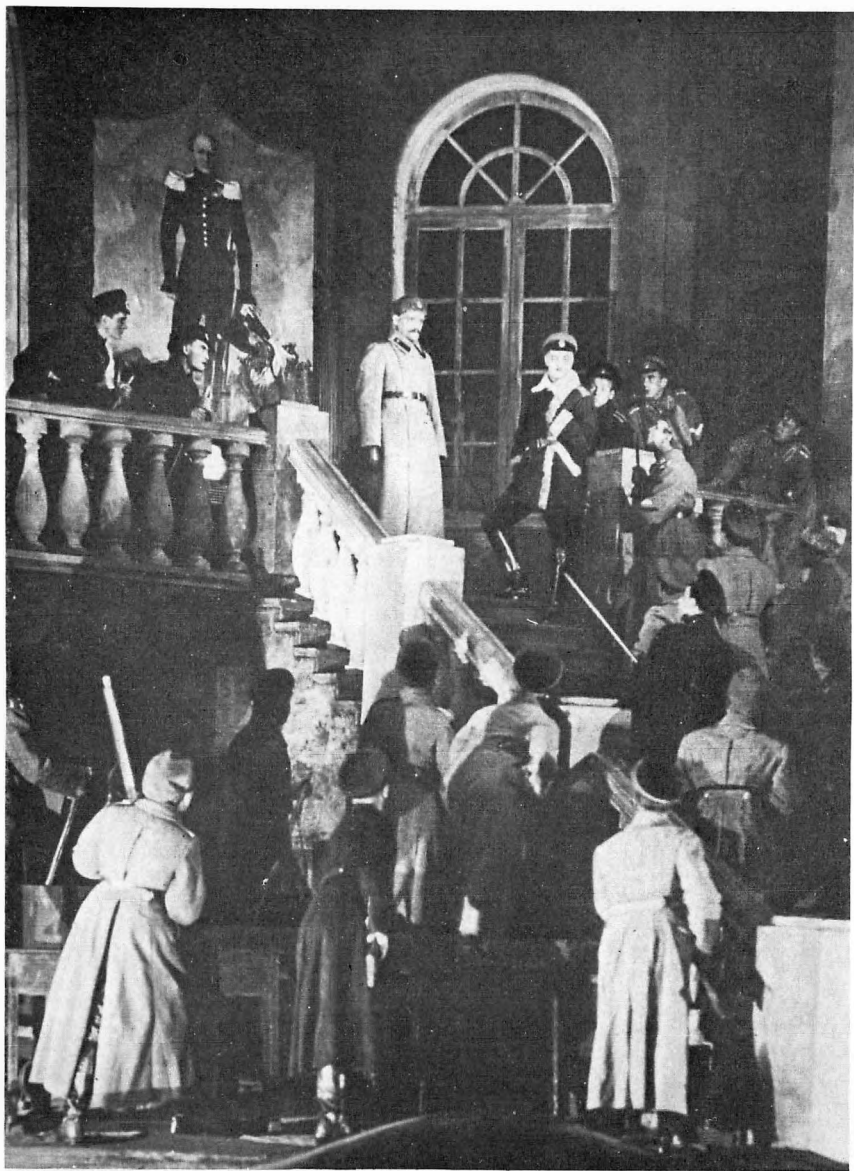
Если б у меня был собственный театр, я сделал бы его домом Булгакова.

В. А. Вербицкий



М. И. Прудкин — Шервинский

М. М. Яншин — Лариосик,
В. С. Соколова — Елена



Сцена из спектакля
«Дни Турбиных» («Гимназия»)



Это — превосходнейшая комедия... пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием. Хотелось бы, чтобы такая вещь была поставлена на сцене Художественного театра...

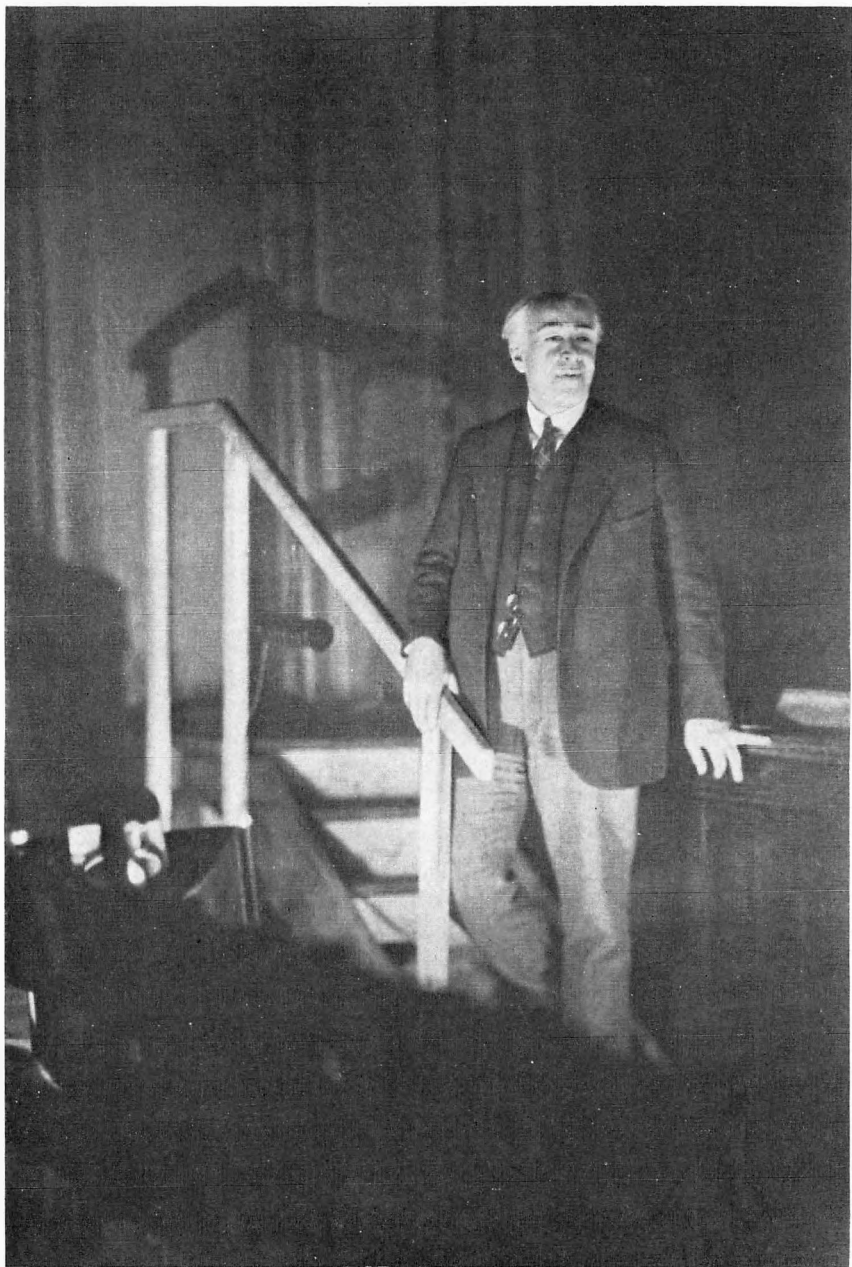
«Бег» — великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех...

М. Горький

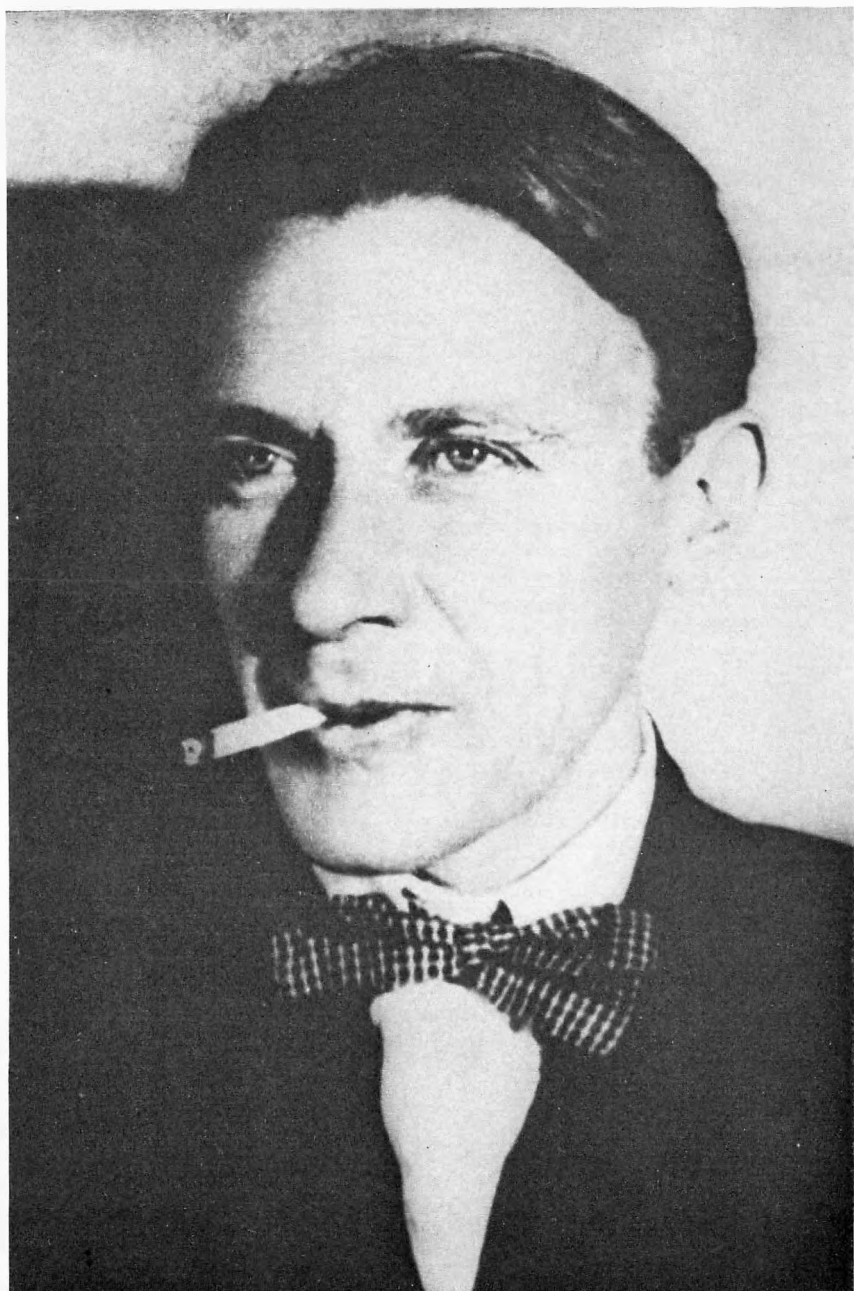


М. А. Булгаков.
1928 г.

Рисунок К. С. Станиславского, сделанный во время читки пьесы «Бег» в Художественном театре. 1928 г.



К. С. Станиславский.
1928 г.



М. А. Булгаков. 1926 г.

В Дирекцию
Московского Государственного
Художественного Театра

от
Михаила Францевича
Булгакова

Прошу Дирекцию М. Г. Х. Т. принять меня
и зачислить в штат Театра на должность
режиссера.

Михаил Булгаков

10-го мая, 1930 г.

Москва, Ть. Турквская 35^а кв. 6.

Тел. 2-03-27

Заявление М. А. Булгакова
с просьбой зачислить его
в штат Художественного театра.
1930 г.

Вы не представляете себе, до ка-
кой степени я рад Вашему вступ-
лению в наш театр!

К. С. Станиславский

18. III 3/2.



Дорогой
и многоважаемый
Константин Сергеевич!

Я ушел из Тирама, так как
никак не могу справиться с
трамбовкой работ.

Я обращаюсь к Вам с просьбой
включить меня помимо
режиссуры также и в актеры
Кудожественного Театра.

О моей фигуре по этому поводу
с М. С. Гейту подробно пишет
Валентин Сергеевич Керман

Преданный

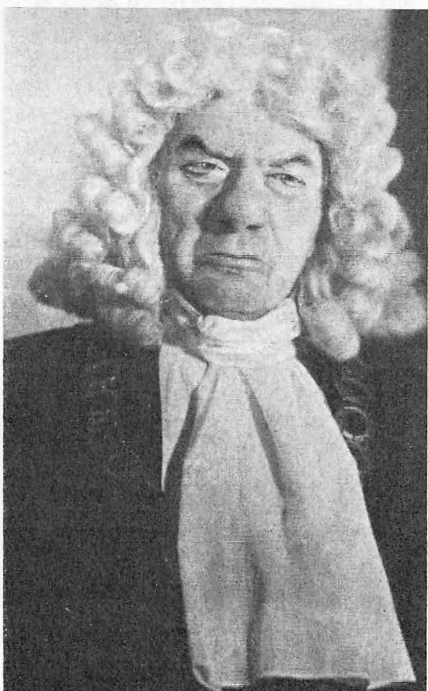
с любовью
Огодин, со мной. Товарищ по эрму

по поводу с Валент. Серг. Огодин
вам. Он мне не имеет
проще. К Сидорову

1931-19-IV

«Кто это?» — быстро шепотом спросил он Станицына, не узнавая актера. — «Булгаков». — «Какой Булгаков?» — «Да наш, наш Булгаков, писатель, автор «Турбиных». — «Не может быть». — «Да Булгаков же, Константин Сергеевич, ей-богу!» — «Но ведь он же талантливый...» — и опять захохотал на что-то громко и заразительно, как умел хохотать на спектакле только Станиславский.

В. Я. Виленкин



Письмо М. А. Булгакова
К. С. Станиславскому с резолюцией
на нем К. С. Станиславского.
1931 г.

М. А. Булгаков.
1932 г.

М. А. Булгаков — Судья.
«Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу.
1934 г.

Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернутый пеплом больших раздумий. Он придет.

*М. А. Булгаков —
К. С. Станиславскому*



В. О. Топорков — Чичиков,
А. П. Зуева — Коробочка.
«Мертвые души» по Н. В. Гоголю



Е. В. Калужский — Мижув,
И. М. Москвин — Ноздрев,
В. О. Топорков — Чичиков.
«Мертвые души» по Н. В. Гоголю



Эскиз декорации к спектаклю
«Мольер» М. А. Булгакова.
Художник П. В. Вильямс



А. И. Степанова — Арманда

О пьесе М. Булгакова «Мольер» я могу сказать, что — на мой взгляд — это очень хорошая, искусно сделанная вещь, в которой каждая роль дает исполнителю солидный материал... Он отлично написал портрет Мольера на сцене его дней, Мольера, уставшего от неурядиц его личной жизни и от тяжести славы. Так же хорошо, смело и — я бы сказал — красиво дан Король-Солнце, да и вообще все роли хороши... Отличная пьеса.

М. Горький



В. Я. Станицын — Мольер



М. А. Булгаков на генеральной репетиции спектакля «Мольер». 1936 г.

М. П. Болдуман — король Людовик XIV



Венюшкон Бенюшкан
мелю Оврон Серен!
Том Мотыгуш
Керпен Куплен

Москва
29.7.1935?

Образ зеленой лампы возник из
детских впечатлений. Это образ
моего отца, пишущего за столом.

М. А. Булгаков



М. А. Булгаков.
1935 г.

Кабинет М. А. Булгакова в доме на
улице Фурманова



Эскиз декорации к спектаклю
«Последние дни» М. А. Булгакова.
Художник П. В. Вильямс

В. Я. Станицын — Жуковский



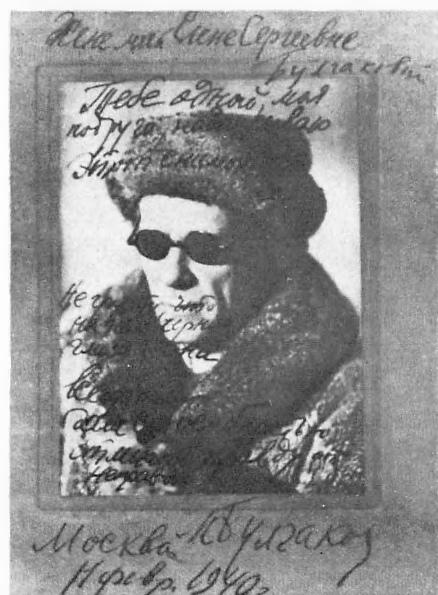
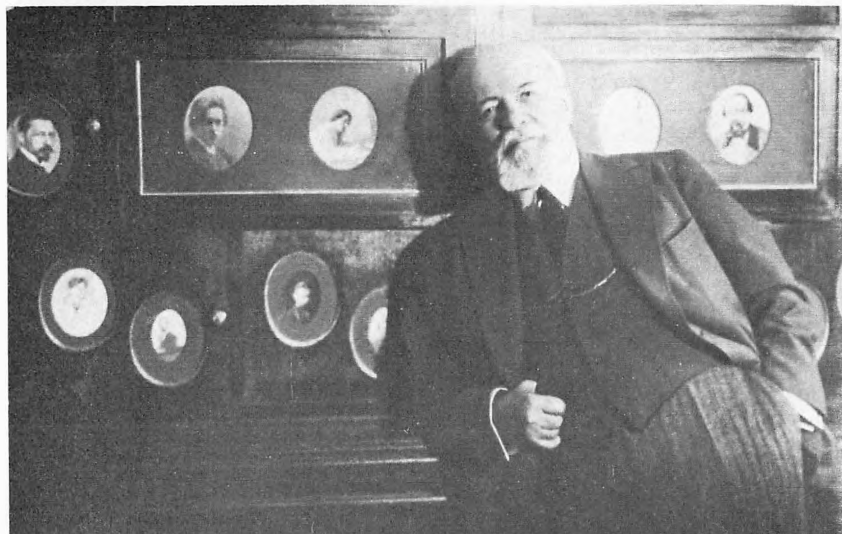
Что-то трагическое есть в том, что после того, как мы видим уютную квартиру, дворец, богатый салтыковский дом, спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова.

Вл. И. Немирович-Данченко



В. О. Топорков — Битков

Эскиз декорации к спектаклю
«Последние дни» М. А. Булгакова.
Художник П. В. Вильямс



Наконец, хочется сказать несколько слов об авторе. Мне хочется подчеркнуть то, что я говорил много раз, что Булгаков едва ли не самый яркий представитель драматургической техники. Его талант вести интригу, держать зал в напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее — совершенно исключителен...

Вл. И. Немирович-Данченко

Вл. И. Немирович-Данченко.
1939 г.

М. А. Булгаков. 1940 г.
(Дарственная надпись
Е. С. Булгаковой)



Сережа Шиловский,
М. А. Булгаков,
Е. С. Булгакова,
П. С. Попов,
М. А. Чемишкиан.
1940 г.

М. А. Булгаков
и С. А. Ермолинский.
1940 г.

М. А. Булгаков
и Е. С. Булгакова.
1940 г.



М. А. Булгаков. 1936 г.

— Вы писатель? — с интересом спросил поэт...

— Я мастер. — Он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он мастер.

М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита

Оглавление

О. Ефремов. Несколько слов о Михаиле Булгакове, Художественном театре и той книге, которую открыл читатель 5

От автора 10

Глава первая. «ЭТОТ МИР МОЙ!»

Киевский «карнавал» 15
«Написанное нельзя уничтожить» 30
«Доисторические времена» 35
Правая и левая рука пианиста 41
«Странные сближения» 47

Глава вторая. «ВОЛШЕБНАЯ КАМЕРА»

Пролог 63
Автор театра 70
Поиски героя 83
Премьера 98

Глава третья. ОБРЕТЕНИЕ ДОМА

Паровоз Стефенсона 109
«Суд над „Белой гвардией”» 129
Пародия и памфлет 146

Глава четвертая. «ПОЛЕТ В ОСЕННЕЙ МГЛЕ»

Перед праздником 159
Восемь снов 171
Выбор жанра 196

Глава пятая. «УКРОЙ МЕНЯ СВОЕЙ ЧУГУННОЙ ШИНЕЛЬЮ!»

Заколдованное место 207
«Не инсценировка, а совсем другое...» 220
«Кресты, вороны, поля. Николаевская Русь» 240

Глава шестая. «СКАЗКА ТЕАТРАЛЬНОГО БЫТА»

«Комедианты господина...» 256
Леонтьевский переулок 274
Високосный год 296

Глава седьмая. УХОД

«Приглашение на казнь» 316
Выбор Художественного театра 327
«Батум» 347
«Чтобы знали...» 370

Глава восьмая. «ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН, или ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА»

«Героев своих надо любить» 386
Максудов в закулисье 394
Преобразующее пространство 405
Вместо эпилога 413

Примечания 425

Смелянский А. М.

С 50 Михаил Булгаков в Художественном театре. —
2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1989. — 432 с.,
[16] л. ил.
ISBN 5-210-00336-1

Михаил Булгаков говорил, что проза и драматургия для него — как правая и левая рука пианиста. Но если о прозе автора «Мастера и Маргариты» написано много, то театральная его судьба освещена еще недостаточно. Книга А. М. Смелянского рассматривает историю таких пьес, как «Дни Турбиных», «Бег», «Мольер», инсценировки «Мертвых душ» и их постановки на сцене МХАТ. Завершается книга анализом «Театрального романа», как бы подводящего итог взаимоотношениям Булгакова и Художественного театра. Глава седьмая, называемая в первом издании «Концы и начала», заменена во втором издании заново написанной с привлечением нового материала главой «Уход», посвященной анализу пьесы «Батум». Книга иллюстрирована. Рассчитана на специалистов и широкий круг читателей, интересующихся театром.

С $\frac{4907000000-137}{025(01)-89}$ 99-89

ББК 85.334.3(2)7

Анатолий Миронович
Смелянский

Михаил Булгаков в Художественном театре

Редактор В. Н. Столная. Художник В. Ю. Марковский. Художественный редактор Л. А. Иванова. Технический редактор Н. И. Новожилова. Корректор Н. А. Медведева.

И. Б. № 4060

Сдано в набор 07.12.88. Подписано в печать 07.07.89. А 05953. Формат издания 84 × 108/32. Бумага кн. журнальная. Гарнитура типа Таймс. Высокая печать. Усл. печ. л. 24,36. Усл. кр.-отт. 26,79. Уч.-изд. л. 26,519. Изд. № 4252. Тираж 50 000 экз. Заказ 1726. Цена 3 р. 40 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ярославский полиграфкомбинат Госкомпечати СССР. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

БЕЛЬ-ЭТАЖ ЛОЖИ



3 р.40 к.

5-е Октября, Вторник
6-е Октября, Среда
7-е Октября, Четверг



Михаил БУЛГАНОВ:

ДНИ ТУРБИНЫХ

В 2-х и 4-х действиях с 1-м и 2-м действиями

ИСПОЛНИТЕЛИ:

В. В. СОКОЛОВА, А. А. АНДЕРС, С. К. БЛИННИКОВ, В. А. ВЕРБИЦКИЙ,
Б. Г. ДОБРОНРАВОВ, В. Л. ЕРШОВ, В. П. ИСТРИН, Е. В. КАЛУЖСКИЙ,
М. Н. КЕДРОВ, И. М. КУДРЯВЦЕВ, Б. С. МАЛОЛЕТКОВ, В. К. НОВИКОВ,
М. И. ПРУДКИН, В. Я. СТАНИЦЫН, И. Ф. ТИТУШКИН, И. П. ХМЕЛЕВ,
Р. Ф. ШИЛЛИНГ, М. М. ЯНШИКИН и др.

Режиссер **И. Я. СУДАКОВ.**

Начало в 8 часов.

Художник **Н. П. УЛЬЯНОВ.**

Насека МХАТ открыта ежедневно с 10 часов утра.