

РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД КНИГОЙ

В. ЛАКШИН

НА ОБЛОЖКЕ изящно оформленной книги А. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» — манящие высокие двери с медными кольцами, двери старого МХАТа с «Пловцом» Голубкиной над входом в бельэтаж... Сейчас они приоткроются, и по ступенькам, по которым когда-то поднимался робеющий Булгаков, мы войдем в здание, где развернется «роман» драматурга и театра — история мгновенного взаимного увлечения, совместного успеха, тягостных разочарований.

Читая книгу А. Смелянского, я не однажды вспоминал рассказ Е. С. Булгаковой. В дни предсмертной болезни писатель часто возвращался к разговору о театре. «Театр он и любил, и ненавидел, — говорила Елена Сергеевна. — Так можно любить оставившую тебя женщину». «Театр — кладбище моих пьес...» — говорил Булгаков, и это напоминает горькие слова Чехова о сцене, как об «эшафоте», на котором казнят драматургов. Впрочем, в минуты досады авторы часто неблагодарны: они забывают о радостях, что дал им театр, о своих сценических триумфах.

Когда в 60-е годы имя Булгакова вдруг загорелось на литературном небосводе как сверхновая звезда, первыми растерялись профессоры и искусствоведы: в их курсах и учебных пособиях по советской литературе и театру

вотром, да еще одна инсценировка («Мертвые души»). Долго репетировавший «Пушкина» («Последние дни») вышел к зрителю уже после его смерти. «Бег» так никогда и не увидел подмостков прославленной сцены. Между тем Смелянский прав, когда принимает и развешивает определение, данное П. А. Марковым: не просто драматург, но Автор театра. Как Чехов в начале века, Булгаков в советскую эпоху был со-создатель театра, его линии, его репертуара.

Смелянский уходит в глубь биографии Булгакова, чтобы понять корни его увлечения сценой, близкую ему театральную эстетику. Он живописно воссоздает по мелочам театральную атмосферу Киева 1910-х годов; в ранних пьесах, написанных автором во Владикавказе в 1920—1921 гг., обнаруживает горький опыт неудач, вызывающих неудовлетворение и авторский стыд, двигатель позднейшего совершенства.

Наивному взгляду кажется: в «Днях Турбиных» случилось чудо — драматург вышел во всеоружии новой сценической эстетики, и все это родилось внезапно в том и состоит, чтобы понять, сплав каких, часто неожиданных, впечатлений, влияний и стихий создал новую природу «булгаковской пьесы». И тут Смелянский не обходит даже и увлечения Булгакова оперной «карка-

Театральные романы

Михаила Булгакова

20—30-х годов этому писателю почти не находилось мест. И поскольку его трудно было уже заметить, его стали отсылать в общую шеренгу, подравнивая, как в строю, литературные затылки. Это выглядело, как если бы в ряд Нарезного, Вельмана, Бестужева-Марлинского вдруг, в согласии с алфавитом, затесался Гоголь. Раскат славы Булгакова, сначала отечественной, а потом и мировой, был столь оглушительным, что понуждал поначалу видеть в этом скоропалительную и мимолетную сенсацию. «Вот увидитесь, пройдет два-три года, и интерес к Булгакову схлынет», — говорили, случалось, знатоки. Но прошло пять лет и еще пять, минуло читателя, в частности молодых, которым кажется, что он существовал всегда, и для всего читающего мира Булгаков — одно из привлекающих имен советской русской литературы.

У всякого, кто болеет за нашу культуру, в недавнем прошлом вызывало досаду то обстоятельство, что мы часто опаздывали, мешкая и робко оглядываясь друг на друга, когда за рубежом подхватывали лучшее из нашего недавнего наследия — публиковали, собирали, растолковывали на свой вкус и лад, тогда как мы делали вид, что безразличны к своему богатству и не замечаем этой интеллектуальной аннексии. Так случилось и с Михаилом Булгаковым. Пока мы годами обдумывали и догласывали, издавая по два собранные сочинения Булгакова в четырех томах умеренного объема или в трех томах потопитом, за океаном стало выходить десятикратное количество сочинений нашего Мастера. Пока утрясали издательские планы и спорили, стоит ли издавать его «малую прозу» — московские фельетоны и рассказы 20-х годов, в ФРГ, а затем в ГДР вышли сборники «Избранного Булгакова» — из подшивки «Гудка» и газеты «Накануне», хранящихся в наших библиотеках. К сожалению, и первые монографии о Булгакове появились не у нас. Отрадно, что теперь положение начинает меняться. Сравнительно недавно появился содержательная книга Л. Яновской «Творческий путь Михаила Булгакова», журнал «Москва» готовит работу известного исследователя М. Чудаковой, а того, что вышла и монография А. Смелянского, освещающая связь Булгакова с театром.

Надо сказать, до 60-х годов в сознании читателей Булгаков-драматург решительно заслонял Булгаков-прозаик. Потом проза Булгакова как бы потеснила интерес к его драматургии. Смелянский восстанавливает справедливость: у искусства Булгакова два крыла.

Автор книги принадлежит к тем людям, что в сравнительно молодом возрасте увлеклись Булгаковым — однажды и навсегда. Есть большая разница: получить из профессорских рук академическую тему и благоговейно ее разрабатывать или быть подхваченным турбулентными вихрями живой полемики, когда репутация автора еще не устоялась; выдвигать его как свое приращение, противостоять желанию замолчать или принизить дорогой тебе талант. Этим памятна одна из первых статей Смелянского о прозе Булгакова, напечатанная лет двадцать назад в «ЛГ».

С другой же стороны, безразлично и то, что А. Смелянский по долгу службы узнал Художественный театр изнутри — в живых преданиях и сегодняшней практике. «Такую книгу нельзя написать без личного отношения к Художественному театру, к его истории и к тому, как он сейчас живет», — отмечает в предисловии к книге О. Н. Ефремов.

В самом деле, Смелянский пишет «изнутри» театра. Но он смотрит при этом в два глаза — из-за кулис и из кресла зрительного зала, как смотрел бы драматург на свою пьесу. Он старается полнее понять идеи больших режиссеров, воодушевленные или обреченные временем. Но не менее сочувствия отдаст он и драматургу, сокрушаясь тем, как приблизительно, обуженно представляли порой его художественные идеи на сцене.

Всего две пьесы Булгакова поставлены при его жизни Художественным те-

атром, да еще одна инсценировка («Мертвые души»). Долго репетировавший «Пушкина» («Последние дни») вышел к зрителю уже после его смерти. «Бег» так никогда и не увидел подмостков прославленной сцены. Между тем Смелянский прав, когда принимает и развешивает определение, данное П. А. Марковым: не просто драматург, но Автор театра. Как Чехов в начале века, Булгаков в советскую эпоху был со-создатель театра, его линии, его репертуара.

Иногда в пользу Художественного театра (или в укор ему) говорили о том, что на «Дни Турбиных» Булгакова подвинул театр; для МХАТа он написал и «Мольера», да и последнюю пьесу — «Батум» — начал сочинять будто бы не по своей инициативе. Смелянский показывает, что дело обстояло сложнее. И «Дни Турбиных» Булгаков уже собирался писать, когда получила приглашения режиссера Б. И. Вершилова, приглашавшего его к сотрудничеству. И «Батум» он задумал сам, а не по подсказке театра. (Другое дело, что стоило бы разобраться, как случилось, что драматург пришел к внутренней готовности написать такую пьесу.)

Что происходит, когда писатель-прозаик переступает порог театра? Сцена требует простоты и ясности, и в этом смысле театр — искусство грубое. Нелегко было автору романа «Белая гвардия» уложить все богатство своих художественных видений в форму сценической пьесы. Смелянский бережно воссоздает начальные замыслы «Дней Турбиных», «Мольера», инсценировки «Мертвых душ», где автору хотелось вообразить Гоголя-рассказчика в Риме. То, что возникло потом на сцене, было всегда лишь тенью вдохновенной фантазии писателя, да иным и быть не могло. «Воплощая» — то есть буквально переводя в плоть сценического действия задуманные автором сцены и фигуры, — театр от многого вынужден был отказаться по условиям сцены. Но это не помешало ему — во всяком случае, однажды — создать свой шедевр в законном Мельпомены: «Дни Турбиных» 1926 года.

В этом объективная сторона, так сказать, «онтология» проблемы «драматург и театр». В данном случае она тем показательнее, что речь идет о выдающемся художнике и об удивительном театре. И оттого, скажем, понятно, что несчастную историю постановки «Мольера» А. Смелянский рассматривает не как следствие чье-то упрямства или злого умысла, а как объективную драму расхождения замысла драматурга и режиссера. Непонимание же новизны формы булгаковских «Мертвых душ» объясняет, в частности, тем, что привычная и никого не корящая ныне идея переноса прозы на сцену, как бы минуя этап инсценировки, еще не утвердилась в театральном мире.

Работа А. Смелянского принадлежит к числу тех не часто встречающихся театроведческих книг, где наблюдения, суждения, попутные мысли касаются не одного лишь театра, но и критики, литературы, пульса общественной жизни, сменяющихся эпох, — хочется раздумывать об этом заодно с автором. Смелянский нащупана своя интонация, свой метод разбора, опробованный им еще в предшествующей работе о постановках русской классики: факты «малой» театральной истории, летописи закулисы он умеет сопоставить с голосами и настроениями эпохи, незаметно меняющейся с каждым десятилетием социальной психологии, «цветом времени».

Разбор «Театрального романа» составляет в книге Смелянского как бы развернутый эпилог. Ведь герой исследования сам воспользовался возможностью в романической форме рассказать в свое время нечто об интересующем нас сюжете. Смелянский не мешает ему своим комментарием. Заслуга автора книги не в том, что он раскрывает прототипы героев, и не в том, что сопоставляет жанр романа со стихией мхатовских «капустников» (все это писалось и до него). Его заслуга иная: уважительно и тактично, а вместе с тем не взирая на правду, помогает он читателю взглянуть в булгаковский сатирическое зеркало.

Скажу в заключение, что слог автора, его способ письма imponируют простотой, ясностью и занимательностью, до иного тона рассказа многочисленные почитатели Булгакова критичку бы и не простили.