

КНИГИ ОБ ИСКУССТВЕ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН

Булгакова никак нельзя отнести к писателям, обойденным вниманием как критиков, так и историков-литературоведов, театроведов. О его драматургии, о романах сегодня пишутся не только статьи — диссертации. Постановка первой же (не считая ранних опытов) пьесы «Дни Турбиных» вызвала поток откликов. Но доброжелательно, со стремлением понять явление, причины успеха писали о премьере «Турбиных», кажется, только А. В. Луначарский и П. А. Марков. Зрительский успех спектакля был огромен: «Турбиных» да свою инсценировку «Мертвых душ» мог видеть Булгаков на сцене МХАТа до конца своей недолгой жизни. Другие его пьесы либо вовсе не ставились, либо быстро изымались из репертуара: «Мольер», на который МХАТ истратил сотни репетиций, был снят после семи спектаклей. Пьесы эти заново открываются театрами и исследователями через десятилетия, восприятие драматургии сливается с восприятием прозы Булгакова. Можно говорить об открытиях — воплощениях булгаковских героев в театре и в кино, можно говорить о подлинном «булгаковедении». В нем замечательны воспоминания — исследования современников — П. Маркова, В. Виленкина, С. Ермолинского, труды В. Лакшина, К. Рудницкого, М. Чудаковой, среди «и других» нужно упомянуть молодую В. Гудкову.

А. Смелянский — автор многих статей о современном театре, автор книги о классике в современном театре — критик острый, пристрастный (в этой профессии и не может быть подлинного беспристрастия), любящий пестроту, подвижность самой театральной жизни; оценки его полемичны, спорить с ним интересно.

В новой своей книге он выступает как историк театра и литературы. Историк не только спектаклей Булгакова в Художественном театре, но взаимоотношений Бул-

гакова и Художественного театра, равно важных, равно острых и сложных для обеих сторон. В восьми главах книги (самое количество глав — явная аналогия восьми «снам»-картинам булгаковского «Бега») эта тема раскрывается прежде всего в бесспорности, в конкретности документальных свидетельств-воспоминаний, фактов жизни 20—30-х годов, газетных статей, протоколов многочисленных театральных заседаний и обсуждений, которые сами могут быть материалом пьесы. Смелянский излагает то день жизни Михаила Булгакова, то день жизни Станиславского, то меняющуюся расстановку сил в театре (и не только в театре), то диспут о спектакле — диспут неравный, потому что нападающая сторона несравненно многолюднее и вооруженнее.

Масса фактов, известных и вновь открытых, составляет основу книги: они не распадаются, не теснятся, но дополняют друг друга и образуют картину столь же цельную, сколь и сложную. Картину отношений истинного литератора-драматурга и театра, призванного воплощать истинную драматургию. Отношения эти исполнены любви, понимания, непонимания, нежности, резких противостояний, почти разрывов и возвращений друг к другу. При всей трудности, порой крайней обостренности ситуаций («вписывать зеленые заплатки в черные фартушные штаны» приходится неоднократно) МХАТ для Булгакова — единственный, истинный «театральный роман». И театр, непрерывно ощущающий притяжение Булгакова, одновременно жесток к нему и анимателен, до предоставления «службы» с твердой зарплатой, до самой простой и самой нужной бытовой помощи.

В середине двадцатых годов этот «театральный роман» обещал полную радость обеим сторонам. «Дни Турбиных» — один из совершеннейших спектаклей театра, Горький пророчит «анафемский успех» пьесе «Бег», Хмелев мечтает о роли Хлудова, поистине для него созданной. Но биографу не приходится драматизировать взаимоотношения писателя и театра — они изначально драматичны. Кажется, что главы книги, посвященные этим отношениям, могут кончатся многоточиями, восклицаниями, вопросительными знаками, но не мирными точками. Драматичны обстоятельства внешние, изменения времени,

обостренная бдительность лидеров РАПП, руководителей тогдашнего реперткома — по отношению к «чуждому» писателю.

Пьесы читаются актерам, читаются актерами; главы «Мастера и Маргариты» читаются немногим друзьям, буквально не выходят из стен квартиры. Но пьесы и проза сохранились; рукописи, как утверждают Булгаков и его герои, не горят — а спектакли исчезают во времени, и если «Дни Турбиных» шли до сорок первого года, и память спектакля реальна, то память первого сценического «Мольера» достаточно разноречива. Краткая, прерванная жизнь спектакля — свидетельство трудных внешних обстоятельств, но не меньшее свидетельство внутренней драмы автора и театра, их союзничества и их разноречий.

В начале пятидесятых годов, кончая аспирантуру, мне пришлось сравнивать пьесу «Дни Турбиных» с романом «Белая гвардия», варианты пьесы, сделанные уже в процессе репетиций. Помня каждую интонацию, каждую мизансцену мхатовского спектакля, я вполне искренно представляла историю его создания так, словно театр был всезнающим, мудрым учителем, а Булгаков — способным, хотя иногда и строптивым учеником. То же случилось с «Мертвыми душами». Где автор принимал и осуществлял советы театра — все получалось, где не принимал — срывался; «Мольер» — такой срыв. Если бы послушался театра...

Если бы все обстояло так однозначно, как легко было бы разобраться в судьбах писателя и театра, оценив их по школьной шкале «пятерок» — «троек»!

Конечно, правы те исследователи, в их числе А. Смелянский, которые умеют раскрыть (или хотя бы приоткрыть) истинность отношений художника с «художественниками», писателя — с коллективным искусством театра. Писатель вполне может быть исполнителем воли, «заказа» театра — и в этом качестве одержать победу. Но Булгаков — не ученик, не исполнитель, при всей общности его воззрений с воззрениями, основными убеждениями Станиславского. Им равно чужды те, кто смотрит в будущее, не оглядываясь в прошлое, — преемственность, историческая память необходимы Булгакову, Станиславскому и его театру, жизнь они видят «через душу человека».

МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Но, ощущая неповторимость и масштабы своего театра, Булгаков не подчинялся ему, не подгонял свою драматургию к потребностям — предлагал МХАТу свою художественную систему, свой, претворенный, выстраданный мир. В этом мире живет его Мольер; театр более устремлен к исторической реальности, нежели к этому, булгаковскому, варианту образа и эпохи. Схожее случилось с «Мертвыми душами», союзничество обернулось противоборством; в «Мертвых душах» Станиславский решительно ушел от булгаковской гоголяды к Гоголю историческому, в «Мольере»... Все свидетельствуют неудачу центрального образа, пышность внешнего решения. Для одних эта пышность — недостаток, для других — воплощение эпохи. Востановить же спектакль невозможно. Смелянский и не пытается это осуществить. Он собирает все свидетельства краткой жизни спектакля, в том числе его противоречий, и предоставляет себе и нам право размышлений. В этом достоинство и значения главы «Сказка театрального быта».

Можно не соглашаться с А. Смелянским в трактовках отдельных явлений или «роли личностей» театральной истории — скажем, В. Г. Сахновского или параллели пьесы о Пушкине и «Мастера и Маргариты». Может быть, не о «счастливой жизни» спектакля о Пушкине стоило бы сказать, но и о том, почему редко обращаются сегодняшние театры к этой пьесе, судьба которой была наиболее благополучна. Наши знания о Пушкине, о его близких, о его времени существенно дополнены сравнительно с булгаковско-вересаевским временем, и персонажи пьесы кажутся в чем-то прямолинейными, и тень Пушкина скользит над эпохой, не живет в ней.

Все судит и поверяет время. Многие сверстники Булгакова, значительно более счастливые при жизни, не прошли проверки. Значение же Булгакова — драматурга, прозаика, личности — растет и растет. В книге А. Смелянского существует эта жизнь во времени.

Е. ПОЛЯКОВА,
доктор искусствоведения