

СЦЕНИЗМ ЖИЗНИ *

Занявшись творчеством Михаила Булгакова в числе первых, А. Смелянский издал свою книгу о нем, пропустив вперед себя многих публикаторов, исследователей и эссеистов. В предуведомлении «От автора» их имена упомянуты не только по этикету. Важен запас верного знания, добытого общим трудом, почва фактов. Мелькнет выражение: «Дело поставлено». Почва фактов все более противится развеванию, все более способствует пониманию писателя.

А. Смелянский присоединяется к общему делу — заполняет пробел и занимается Булгаковым как «автором театра».

* А. Смелянский, Михаил Булгаков в Художественном театре, М., «Искусство», 1986, 384 с.

Коренные «художественники», «мхатчики», наверное, написали бы иначе: «автор Театра». Заглавное Т в их письмах всегда означает, что речь о Художественном театре, не об ином.

Итак, книга называется «Михаил Булгаков в Художественном театре» и строится на архивных источниках. Взяты разные редакции пьесы «Белая гвардия», которая еще не стала пьесой «Дни Турбиных», варианты инсценировки «Мертвых душ», дневники репетиций, экземпляры с отзывами работников Главреперткома и иных инстанций, протоколы и стенограммы, переписка людей театра, письма и дневники Е. С. Булгаковой, альбомы, в которые сам Булгаков вклеи-

вал, монтируя, разные разности, связанные с судьбой его пьес... И еще, и еще.

Возможность концепций по мере накопления фактов скорей уменьшается, нежели увеличивается. Соединить элегантно движением мысли три-четыре жизненных точки, если остальные не брать во внимание, можно и так и эдак; но если сотни точек-фактов проясняются во взаимном расположении их, свобода рисунков-концепций уходит; зато возможна счастливая минута, когда проступает собственная реальность исследуемого.

С фактами, конечно, тоже можно играть. Всё же чем больше их, тем меньше тянет к играм, к версиям, острая энергия которых выдвигает в центр читательского внимания самого исследователя. Автор книги «Михаил Булгаков в Художественном театре» мало озабочен самовыражением; в этом смысле он проявляет себя как истый человек из того театра, где изначально считали: всего важнее сам предмет сценического высказывания, сама жизнь, которую надо разгадать и передать.

В сущности, книга А. Смелянского — традиционалистская по способу работы и по задаче. Задача — разузнать всё, что оказывается возможным разузнать; представить вживе то, что дали изыскания; понять проступившую перед тобой реальность исследуемого; вычитанный из тысяч сви-

детельств сложнейший психологический и исторический сюжет развить, дав простор ходу мысли, на который живая материя театрального прошлого не может не навести; ну и по возможности сделать всё это хорошо.

Внеполемическая, хрестоматийная установка, в чем-то продиктованная героем книги («чего не знаем, за то не ручаемся» и «что видишь, то и пиши, а чего не видишь — писать не следует»), позволила написать книгу разительно свежую и сказать то верное, что до сих пор сказано не было.

Заметив, что он своей работой намерен заполнить пробел, А. Смелянский выразился точно. Пробел предстояло заполнить, сперва разобрав завалы, которые образовались, когда делались самые первые попытки заняться Булгаковым, — эти попытки были предприняты именно в связи с историей «Дней Турбиных».

А. Смелянский разбирает завалы молча. Он счел неблагоприятным сегодня корить людей, лет тридцать назад старавшихся Булгакова, отлученного от истории литературы и от живой сцены, хоть как-нибудь вернуть туда. Он не привел ни одной строки, от которой сегодня уши со стыда горят, а ведь стоило руку протянуть к любой книжке.

«В первом варианте инсценировки «Белой гвардии» Булгаков не только не преодолел, но даже сконцентрировал идей-

ные ошибки своего романа», — «театр помог ему совершенно переосмыслить идею пьесы, изменить ее композицию, развить и углубить характеры героев. Талантливый писатель, охотно идя навстречу новым предложениям...». Поверьте на слово — эти строки принадлежат исследователю серьезному и порядочному, театральной жизни Булгакова знающему как мало кто. Иное дело, что получалось нечто вроде игры в «русские сани»: членам дружной компании по правилам этой игры надо себе представить, будто все вместе едут в санях, за санями волки, лошадям тяжело — кого выбрасывают из саней первым, кого — вторым, и так далее. Очень хотелось вывезти «Дни Турбиных», так что из саней естественно было выбросить никому в ту пору не дорогой роман «Белая гвардия» (кстати сказать, по развернутым выдержкам из него в процитированной выше книжке пятьдесят девятого года многие впервые узнали хоть фрагменты булгаковского текста). Так возникло одно из первых положений, с которым предстояло разобраться: «Талантливый писатель, охотно идя навстречу...»

О Булгакове как раз не враги, а благожелатели часто писали вопреки булгаковскому мнению: «чего не видишь — того писать не следует». Из практики диспутов 20-х годов это перенесено в лите-

ратуроведение 60-х. Писали о нем то, что было для наследия писателя — по вовсе не безосновательному суждению — благоприятнее. Были бы пьесы поставлены или проза напечатана, ради того и покривить не грех.

Возвращению Булгакова в историю и на сцену старались помочь тем, чтобы поправдоподобнее приравнять сделанное им — сделанному другими писателями, писателями вне подозрений на сегодняшний день. Например, желая, чтобы «Багровый остров» хотя бы полвека спустя после запрета его постановки у Таирова был бы у нас наконец и впервые напечатан, хорошие умные люди двигали идею, будто Булгаков в своем памфлете делал примерно то же, что Маяковский в «Бане» и Всеволод Вишневский в «Последнем решительном», пародируя театральное приспособленчество. «Багровый остров», однако, до сих пор не рекомендован для сцены и печати, — бедная научная истина, ради искусства принесшая себя в жертву, принесла себя в жертву зря.

Готовность отказать от истины, предпочтя ей Христа, пусть эта готовность и завещана самим Достоевским, вообще способна смутить. Христос, помнится, перед Пилатом сказал: «Всякий, кто от истины, слушает гласа моего». Отказаться от истины не значит ли отступить от сказавшего так? Впрочем, «чего не зна-

ем...»; не касаясь богословия, скажем о том, что знаем. Маневрирование, когда ради того, чтобы выручить художника и его создание, мы объявляем их не такими, каковы они на самом деле, — маневрирование это столь же редко помогало, сколь часто применялось. Вот положение: с одной стороны — каменно твердые и на камне стоящие параметры приемлемого; с другой стороны — обаятельнейшее дарование, которое по всем признакам иное; пересмотр параметров в обозримом будущем представляется невозможным; отбрасывать же дар до смерти жаль, пробросались; выходить из положения пробуют за счет все той же самоотверженной научной истины. Природные свойства, определяющие мастера, но не входящие в свод обязательных на нынешний день литературных добродетелей, либо именуются слабостями, в той или иной мере извинительными, либо оспариваются: нету этих свойств, навет!

Ясности в нашем деле не становится больше от того, что каменные представления о приемлемом подчас переносятся с места на место; в свое время в характеристике молодого ученого оговорили, что он ограниченно годен для идеологической службы, поскольку не критичен к Художественному театру и вообще к социальным корням психологизма. Этот доскональнейший

знаток истории МХАТа, однако, хорошо знал и Мейерхольда и оставил работу о нем, — теперь уже не хотели этой работы, хотя в ней, как и в иных трудах этого достойного человека, были скрупулезнейше собраны драгоценные следы улетучивающейся театральной реальности.

Нужно обладать неистребимым здравым смыслом и внутренней независимостью, чтобы работать, словно бы и понятия не имея об этой практике. Спокойствие ума и ясность взгляда не изменяют автору, вникающему в драматичный и сложный сюжет, в его суть и ход. Тот, кто преподнесет А. Смелянскому комплимент насчет блистательного пера, скажет ему правду, но вряд ли скажет главное: истинный дар его, кажется, в яркости и убедительности выявления того, что на самом деле было.

В старом Художественном театре любили выражение: «сценизм жизни». Здесь начинали с догадливой любви к потаенной и выявляемой на сцене собственной ее, жизни, образности, с ощущения художественного потенциала реальности.

Острейшее чувство, что стоит взять, повернуть, подуть словом — и сценизм жизни разворачивается сам собой, как угодно фантастично и всегда несомненно, — вот чувство, в котором Булгаков и Художественный театр были слитны.

Булгаков и Художественный театр могли быть неслитны в чем-то, очень важном для каждого из них. Так, неслитны были они в мотиве дома — Дома. Чеховское и тем более блоковское чувство необходимости расставаний, мотив ухода из дома, мотив — «ничего не жаль», важный не только в наброске пьесы Блока, где он сформулирован, не только в «Вишневом саде», но и в личной душевной жизни «художественников» (сожгли же в революцию усадьбу Немировича-Данченко, и он словом о ней не пожалел), чеховское и тем более блоковское ощущение конфликта Дома и Музыки — все это, входившее в кровный состав искусства старого Художественного театра, в кровный состав Булгакова никак не входило, ему противоречило. Но в чувстве «сценизма жизни» ни с каким другим театром Булгаков так сойтись не мог бы, и никакого другого автора, который был бы им в их главном так близок, Художественный театр тоже не мог найти. Они были назначены друг для друга и несовместимы; они знали счастье и хотели оставаться вместе, отчего общая их жизнь со временем должна была стать и стала невыносимой, разрыв же не мог не переживаться как несчастье и был несчастьем. Тут — большая история, и как большая история она и разгадывается автором книги во всем богатстве ее.

Сама методика А. Смелянского — от старомхатовского чувства «сценизма жизни», от убеждения, что у жизни есть ее собственная художественная организованность и задача в том, чтобы ее открыть и передать. Взять, повернуть, по-дуть словом.

Дар живящего слова у автора книги несомненен.

Разгадывая «большую историю» Булгакова в Художественном театре, А. Смелянский разгадывает и то, как сплетена она, как пронизана сплетеньями с «малой историей», со всем тем, что не принято замечать, о чем и говорить вроде неловко в серьезном месте. Захватана цитирующими строка Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» Здесь совсем об ином: о соре, который вовсе не взращивает стихов, глушит стихи и отправляет на тот свет поэтов. У исследователя хватает терпения и мужества разобратся в этом убивающем соре, как хватает такта, чтобы не зысыпать стыдными, печальными находками пространство рассказа.

Его работа тем существеннее, что разборка сора уясняет, как же именно на десятки лет законом становится слово, бессодержательность или злая чепуховость которого была же видна в самый момент, когда оно было сказано; нарастает не только живая почва жизни — нарастает и эта мертвая

труха, которая, слезавшись, наделяется обликом камня и непробиваемостью камня.

Может быть, нигде не накапливается столько сора, как в театре. Автор книги пишет самую природу театра, как видит ее: природу низкую и пленительную, предательскую и маящую. Благородство целей и благородство воспитания создателей Художественного театра, Театра с прописной буквы, умирало эту особую природу, но ее не умиришь раз навсегда. В сущности, правильно, что актеров, в своем ремесле не раскаявшихся, в освященной земле хоронить нельзя: законы этого ремесла запрещают актерам изживать в себе то, что всякому доброму человеку подобает изжить; актеры не вправе хотя бы держать на цепи свои дурные свойства — в том-то и дело, что все данности души должны оставаться под рукой и в состоянии мгновенной возбужденности, так, чтобы из возбужденных элементов самого себя в любой миг сложить другое, но не менее живое существо, человеко-роль. Грешное племя, лучше держаться подале, и вот с этим племенем сходится решительно иной человек, с решительно иным внутренним законом — житейским и творческим.

Что значит — быть «автором театра»? Книга не упускает оттенков, заложенных в словосочетании. Булгаков был автором театра — как можно

быть солдатом или генералом армии, участником общего дела — боя. Булгаков был автором театра — в том смысле, что театр ощущал автора своей собственностью, и он в самом деле был то счастливой, то мучающейся живой собственностью его. Булгаков был автором театра и в ином (для А. Смеянского, пожалуй, самом важном) значении: автор театра, сочинитель театра, тот, кто не пьесу для других пишет, а этот, сочиненный им театр в пьесе диктует. Смеянский остро вчитывается в архивные рукописи первых вариантов: что-то там связано с драматургической неопытностью, но ведь что-то — и с основами поэтики. Эту-то собственную театральную поэтику Булгакова — автора театра раскрывают страницы книги, где речь о «Беге», о «Мольере», о первых вариантах «Мертвых душ», — замечательные страницы.

У Анатолия Смеянского как ученого и литератора есть свои темы, свои «лирические мотивы». Его всегда волнуют моменты встреч, в которых столько же взаимной тяги встречающихся, сколько и неизбежных противоречий. Его волнуют жизнь и функционирование одной культуры в поле иной культуры, жизнь одной художественной традиции в поле иной, судьба наследия, осложняемая отношениями меняющихся наследников, — об этом написана

его книга «Наши собеседники», сборник статей о постановке русских классических пьес в наши 70-е годы.

Жизнь Михаила Булгакова для автора книги о нем волнующа, как жизнь человека, по происхождению и по сути принадлежащего не к тому слою культуры, в котором должны были жить его создания; развивается тема приезжего, тема человека из другого города, киевлянина в Москве, писателя в театре, традиционалиста в пору сокрушительных испытаний художественных и общекультурных традиций, традиционалиста в пору революции.

«Окунувшись в мешанину четырнадцати переворотов, Булгаков противопоставил беспмятству 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, пахнущих 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».

Традиционалистские 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 кабаре-ной культуры, «кривозеркальцев», начиная от иронической стилизации и приема «сцены на сцене»... 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» (стр. 27—28).

Тут ведь снова хрестоматийная задача: показать, каковы культурные связи и отталкивания художника. Цитируем, чтобы убедить, как можно выиграть, хрестоматийные задачи решая на уровне верного знания, спокойной правдивости и владения словом. Цитировать больше не будем: автор свои идеи не дает разъемными абзацами. Изложить их суть короче, чем они высказались в книге, не очень удается.

В книге не высказана, но теплится мысль, которую когда-то любили в Художественном театре. Там думали, что

опыт жизни не напрасен, что для того кому-то довелось терпеть, чтобы потом другому было не так тяжело. «Понимаете меня? Люди страдали от несправедливости для того, чтобы другие люди знали, что причина страдания была именно несправедливость, чтобы люди знали это и уже не так страдали»¹.

Кажется, что после такой книги что-то станет невозможным. Прочищается ум и слух от мертвых фраз, которыми все засорено. Впрочем, берешь новую, только что вышедшую книгу, тоже связанную с Булгаковым. Никуда не делось,

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма в двух томах, т. 2. М., 1979, с. 233—234.

все то же. «Слабые стороны его творчества», которые нельзя «оставлять без внимания». «В своих рассказах и повестях Булгаков иногда терял грани реальности». «Воланд бесшлен избавить Мастера от трагедии и победить зло на земле. И здесь чувствуется противоречивость мироощущения автора, порожденная особой его позицией».

Называть имя так пишущего бесполезно: это по природе своей анонимно, живет не от собственного лица. Лучше воспринимать это как сценизм жизни, игру ее масок, как ее юмор. Альбомы, куда клеивал разные разности про себя Булгаков, не заполнены до конца.

И. СОЛОВЬЕВА