

ЗАМЕТКИ

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-3-249-252

© Л. В. Хачатурян

М. А. БУЛГАКОВ В ПОИСКАХ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПЬЕСЫ: СЦЕНИЧЕСКАЯ ХРОНИКА «ДНЕЙ ТУРБИНЫХ»*

4 января 1927 года в статье Александра Орлинского «Камо грядеши?» Михаил Булгаков подчеркнул фразу: «...прекрасный ответ на „Дни Турбиных“!» Статья была вырезана из журнала «Новый зритель» и вклеена Булгаковым в его первый театральный альбом.¹ Сценической истории «Турбиных» («Белой гвардии» — «Братьев Турбиных» — «Дней Турбиных») посвящено четыре альбома Булгакова, последний из которых был завершён уже Е. С. Булгаковой.² В альбомах собраны письма, эскизы декораций, новые вставки в текст, замечания цензоров и режиссеров, афиши и рецензии, из которых Булгаков конструирует сценическую историю своих пьес.³

* Исследование подготовлено в рамках проекта РНФ № 19-18-00353, НИУ «Высшая школа экономики».

¹ Орлинский А. Камо грядеши? (После постановки «Орестей») // Новый зритель. 1927. 4 янв. № 1 (156). С. 2–3 (ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 75. Л. 30. Вклейка 4). См. также портал «АВТОГРАФ. XX ВЕК»: <http://bulgakov.literature-archive.ru/ru/content/voyna-i-mir-inscenirovka-ma-bulgakova>; дата обращения: 31.08.2021.

² Речь идет о четырех альбомах, находящихся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 75–78). Всего это собрание включает восемь театральных альбомов, посвященных постановкам пяти пьес М. Булгакова: «Дни Турбиных», «Бег», «Мольер», «Последние дни», «Дон Кихот» (ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 143, 163, 244, 251). Подробнее об этом см.: Мишуровская М. В. «Дни Турбиных» М. А. Булгакова в архивах Москвы и Санкт-Петербурга. К истории первых изданий пьесы в СССР, в России и за рубежом // История и архивы. 2017. № 3. С. 90–97.

³ Сценическая история здесь рассматривается как коллективная работа над пьесой автора и театра. См. выступление П. А. Маркова на публичном диспуте, посвященном пьесе «Дни Турбиных» (1927): «Когда я смотрю на „Дни Турбиных“, когда я вспоминаю ту работу, которую проделал театр, то, что пережила труппа, когда она этот спектакль работала, я говорю: этим все ошибки оправданы, ибо этим

Чаще всего, к булгаковским альбомам принято обращаться для установления или уточнения того или иного факта творческой биографии автора. Чтобы сделать это, большинство литературоведов проделывают работу, обратную той, которую совершил Булгаков, продвигаясь от хроники к ее документальным элементам. Так, в книге А. М. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» использована переписка между актером Борисом Вершиловым (режиссер Ксаверий Ильчин «Театрального романа») и самим Булгаковым (драматург Максудов).⁴ Схожим образом поступает в своей работе А. Н. Варламов, рассматривая альбом в первую очередь как собрание документальных источников: «Тот упрямый факт, что Булгаков собирал в альбом все отрицательные рецензии и, очевидно, не по одному разу их прочитывал, заново переживал, проживал, а потом обильно цитировал в письме Сталину, характеризует его как человека, завороненного враждою к себе и по-своему зависимого от литературной шпаны, как зависел от белого порошка несчастный доктор Поляков».⁵

Изучение жанрового своеобразия театральных альбомов Булгакова, которые можно отнести к такому явлению, как «текст в тексте

спектаклем театр сделал такой внутренний ход, такой внутренний шаг, которого он никогда не забудет» (Марков П. А. В Художественном театре: Книга завлита / Предисловие М. Л. Рогачевского. М., 1976. С. 291). Приведем и характерный пример булгаковского комментария: «Итак, к началу сезона пьеса имела три заглавия: 1. Белая Гвардия / 2. Семья Турбиных / 3. Дни Турбиных» (ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 75. Л. 11). Здесь и далее авторская орфография и пунктуация сохранены.

⁴ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. [2-е изд., перераб. и доп.]. М., 1989. С. 61–63.

⁵ Варламов А. Н. Михаил Булгаков. М., 2020. С. 434 (сер. «Жизнь замечательных людей»). См. также: Грознова Н. А. М. Булгаков и критика его времени (по материалам булгаковских альбомов) // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография: В 2 кн. СПб., 1994. Кн. 2. С. 5–73.

или текст о тексте»,⁶ появляется только в работах последних лет: «Театральный альбом Булгакова — это и архив, коллекция газетно-журнальных вырезок — рецензий, это и бытовые зарисовки, рисунки, записки, это и лаборатория, в которой апробировались принципиальные для Булгакова, и шире — культуры XX века — новые художественные формы, это и дневник, фиксирующий мелкие и важные для Булгакова события 1920–1930-х годов. Причем все эти элементы существуют не раздельно, а в ансамбле».⁷

Подобный подход может прояснить специфику создания автодокументального романа, а также развитие сквозного сюжета «Белая гвардия» («Дни Турбиных») — «Театральный альбом» — «Театральный роман». Мы уже рассматривали параллели (в том числе хронологические) между работой над пьесой М. А. Булгакова и Максудова в «Театральном романе».⁸ В обоих случаях (и для реального и вымышленного автора) кульминацией развития событий становится театральная афиша, где пьеса поставлена в один ряд с классикой мировой драматургии:

РЕПЕРТУАР, НАЗНАЧЕННЫЙ В ТЕКУЩЕМ СЕЗОНЕ

Эсхил — «Агамемнон»
Софокл — «Филоклет»
Лопе де Вега — «Сети Фенизы»
Шекспир — «Король Лир»
Шиллер — «Орлеанская дева»
Островский — «Не от мира сего»
Максудов — «Черный снег».⁹

Кажется, Булгаков и его герой Максудов — «нетеатральный человек»,¹⁰ живущий

⁶ Тороп П. Х. Проблема интекста // Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. Тарту, 1981. С. 39 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 567).

⁷ Пенская Е. Н. Театральные альбомы М. А. Булгакова в историко-культурном контексте // Русская литература. 2021. № 1. С. 178.

⁸ Реальная хронология работы над пьесой Булгакова (полтора года) в романе сокращена: Максудов превращает роман в пьесу за девять месяцев. Подробное см.: Хачатурян Л. В. «Неевклидова геометрия» рукописи: цифровой архив Михаила Булгакова // Вестник Томского гос. ун-та. 2020. № 460. С. 55–60.

⁹ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2004. Т. 5. С. 359.

¹⁰ См. у А. М. Смелянского: «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

в совершенно ином окружении (мирке газеты «Вестник Пароходства»), кардинально отличаются друг от друга. Но если сопоставить роман не только с театральным альбомом, но и с единственным сохранившимся дневником Булгакова,¹¹ то различия постепенно нивелируются; более того, в дневнике отчетливо слышны интонации героя романа:

«26 октября. Пятница

Вечер

<...> В минуты нездоровья и одиночества предаюсь печальным и завистливым мыслям. Горько раскаиваюсь, что бросил медицину и обрек себя на неверное существование. Но, видит Бог, одно только, любовь к литературе и была причиной этого.

Литература теперь трудное дело. Мне с моими взглядами, волей-неволей выливающимися в произведениях, трудно печататься и жить.

Нездоровье же мое при таких условиях тоже в высшей степени не вовремя. <...> Нездоровье мое осложненное затяжное. Весь я разбит. Оно может помешать мне работать, вот почему я боюсь его, вот почему я надеюсь на Бога».¹²

Если заменить «медицину» на «Пароходство», то эта запись могла бы совершенно органично войти в «Записки покойника» (в этом случае окончательное название романа приобрело бы дополнительный смысл). И дневник, и роман показывают непубличного Булгакова: больного человека, полного тревожных предчувствий. Оба, и Булгаков, и Максудов, принимают «игру на проигрыш», единственную стратегию, которая позволяет им продолжать писать. Это прослеживается и далее, в по-

него понятие „наложить“» (Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 399).

¹¹ Записи в дневнике Булгакова, изъятом в ходе обыска ОГПУ 7 мая 1926 года, охватывают период с 24 мая 1923 года по 13 декабря 1925 года. Булгаков неоднократно пытался вернуть три тетради, которые называл «Мой дневник» (первое название) или «Под пятой» (окончательное название), и в 1930 году получил разрешение на возврат рукописей. В 1930-е годы эти материалы были уничтожены самим Булгаковым, так как представляли непосредственную опасность для него и его семьи. Тем не менее в ОГПУ были сделаны фото- и машинописные копии записей, которые впоследствии были рассекречены и переданы в РГАЛИ (Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1, 2). Далее все цитаты приводятся по фотокопии дневника. Записи сделаны скорописью, при публикации исправлены орфографические ошибки (там, где прочтение однозначны) и добавлены знаки препинания.

¹² РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 70–72. См. также портал «АВТОГРАФ. XX ВЕК»: <http://bulgakov.literature-archive.ru/ru/content/pod-pyatoy-dnevnik-negativ>; дата обращения: 31.08.2021.

следней дневниковой записи 1923 года: «Я буду учиться теперь. Не может быть, чтобы голос тревожащий сейчас меня не был вещим. Не может быть. Ничем иным я быть не могу, я могу быть одним — писателем.

Посмотрим же и будем учиться, будем молчать».¹³

Булгаков сознательно лишает Максудова единственного возможного выигрыша в этой игре — времени. В этом отношении «Записки покойника» — это роман-экстраполяция, проекция наиболее вероятного будущего автора.¹⁴ После ухода из МХАТа и начала работы над романом у Булгакова — четыре года. У Максудова времени намного меньше.

Короткий триумф Максудова был связан с появлением афиши. Учитывая зеркальное строение романа, именно афиша должна была привести к трагической развязке, показав не только несостоятельность, но и абсолютную утопичность его попыток стать драматургом. Но для этого на второй афише должна была появиться пьеса-отражение (в романе — «Монмартрские ножи», метафора здесь неслучайна) — конъюнктурная революционная пьеса,¹⁵ написанная по жесткому социальному заказу, озвученному в знаменитом письме Сталина драматургу В. Н. Билль-Белоцерковскому: «Почему так часто ставят на сцене пьесы Булгакова? Потому, должно быть, что своих пьес, годных для постановки, не хватает. На безрыбье даже „Дни Турбиных“ — рыба. Конечно, очень легко „критиковать“ и требовать запрета в отношении непролетарской литературы. Но самое легкое нельзя считать самым хорошим. Дело не в запрете, а в том, чтобы шаг за шагом выживать со сцены старую и новую непролетарскую макулатуру в порядке соревнования, путем создания могущих ее заменить

настоящих, интересных, художественных пьес советского характера».¹⁶

В романе автором «Монмартрских ножей» назван Измаил Бондаревский (Алексей Толстой). Толстой постоянно упоминается в дневнике Булгакова, причем в совершенно разном контексте. В первом же блоке записей появляются посвященные ему строки: «Из Берлина приехал граф Алексей Толстой. Держит себя распущенно и нагло. Много пьет».¹⁷ 3 сентября Булгаков продолжил записи, на этот раз дав развернутую характеристику: «Сегодня я с Катаевым ездил на дачу к Алексею Толстому (Иваньковцы). Он сегодня был очень мил. Единственно, что плохо, это плохо исправимая манера его и жены богомемо обращаться с молодыми писателями. Все впрочем искупает его действительно большой талант <...> Он смел, он ищет поддержки и во мне, и в Катаеве. Мысли его о литературе всегда правильны и метки, порой великолены».¹⁸

Тем не менее уже в октябре тон дневника изменился: «...компания исключительной сволочи группируется вокруг „Нак<ануне>“». Могу себя поздравить, что я в их среде. О, мне очень туго придется впоследствии, когда нужно будет <1 слово вымарано. — Л. Х.> соскребать Накануневскую грязь со своего имени. Но одно могу сказать с чистым сердцем перед собою. Железная необходимость вынудила меня печататься в нем».¹⁹ Наконец, больше года спустя, в конце декабря 1924 года Булгаков записывает последнее суждение, после которого Алексей Толстой в дневнике не упоминается: «В<асилевский> мне рассказывал, что Алексей Толстой говорил: „Я теперь не Алексей Толстой, а рабкор-самородок Потап Дерьмов. Грязный, бесчестный шут“».²⁰

Почти идеальный портрет для автора правильной советской пьесы, «белого снега» в противовес «черному снегу» Максудова. Проблема в том, что у реального Толстого не было современной пьесы, имеющей достаточную художественную ценность, чтобы изменить не только конъюнктурное, но и качественное соотношение весов. Тем не менее, если мы вернемся к первоисточнику — театральному альбому, — то «годную» по сталинскому определению пьесу (и даже ее афишу) мы найдем. В начале января 1927 года под общим лозунгом

¹³ РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 80–81.

¹⁴ См. также у Смелянского: «Перед нами не просто книга о театре, но „Записки покойника“. Это смех, раздающийся на границе небытия, это театр, увиденный с „порога“ исчезающей жизни» (*Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 393).

¹⁵ Важно отметить, что первый вариант пьесы «Братья Турбины» (премьера состоялась 21 октября 1920 года) и был тем самым требуемым «революционным» освещением событий Гражданской войны. См. фрагмент из письма Булгакова двоюродному брату К. П. Булгакову (февраль 1921 года): «В театре орала „Автора“ и хлопали, хлопали... Когда меня вызвали после 2-го акта, я выходил со смутным чувством... Смутно глядел на загримированные лица актеров, на гремящий зал. И думал: „А ведь это моя мечта исполнилась... но как уродливо: вместо московской сцены — сцена провинциальная, вместо драмы об Алексее Турбине, которую я лелеял, наспех сделанная, незрелая вещь“» (*Булгаков М. А.* Чаша жизни: повести, рассказы, пьесы, очерки, фельетоны, письма. М., 1988. С. 550).

¹⁶ *Сталин И. В.* Соч.: В 13 т. М., 1949. Т. 11. С. 326–329. См. также в работе Варламова: «Надо признать, что здесь весьма точно расставлены акценты, только вот беда: не было у революции преданных ей драматургов класса Булгакова, что очень скоро признает в письме к Билль-Белоцерковскому Сталин, а пока что критика без устали отработывала на Булгакове свой горький хлеб» (*Варламов А. Н.* Михаил Булгаков. С. 404).

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 40 (запись от 24 мая 1923 года).

¹⁸ Там же. Л. 46–47.

¹⁹ Там же. Л. 74–75.

²⁰ Там же. Л. 130.

«Театры, готовы ли вы к десятилетию Октября?» Булгаковым вклеено в альбом несколько заметок, посвященных революционному ответу на «Дни Турбиных». ²¹ Именно тогда в вырезке из журнала «Новый зритель» красными чернилами Булгаков подчеркнул фразу, которая полностью звучит так: «...актеры дают <...> „Любовь Яровую“ Тренева (прекрасный ответ на «Дни Турбиных»!)». ²²

Теми же чернилами в следующей вырезке подчеркнуто целых два абзаца: «Последняя постановка Малого театра (Старый театр. — Л. Х.) — пьеса Тренева „Любовь Яровая“ прежде всего вызывает сравнение с постановкой МХАТ I „Дни Турбиных“ М. Булгакова.

Если булгаковские „Дни“ явились спектаклем чуждым советской современности, идео-

логически искривленным в сторону правого сменовеховства устряловского толка, то „Любовь Яровая“ Тренева в интерпретации Малого театра может считаться постановкой на 100 % удовлетворяющей советскую общественность». ²³

Триумфальное шествие советской пьесы по советским театрам в десятилетнюю годовщину революции и непосредственно ее постановка во МХАТе в 1936 году и стали убившими Максудова «монмартрскими ножами» (в романе он возвращается в родной город и бросается с уже несуществующего к тому времени Цепного моста). И если Максудову Булгаков отдал только потаенную, «дневниковую» часть себя, то для создания образа Измаила Бондаревского понадобились сразу два «прототипа»: писатель стопроцентного литературного успеха и «на 100 %» советская пьеса.

²¹ ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 75. Л. 28 об. Вклейки 1–4.

²² Там же. Л. 30. Вклейка 4 (Орлинский А. Камо грядеши? (После постановки «Орестей»). С. 2).

²³ ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 75. Л. 30. Вклейка 1 (Ашмарин В. «Любовь Яровая» // Новый зритель. 1927. 4 янв. № 1 (156). С. 6).