



А. М. СМЕЛЯНСКИЙ

«Театральный роман» или «Записки покойника»*

«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 признавал 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

* Впервые: *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. С. 347–375.

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 прочитает 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», выходявшего 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 кривотолки 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.

¹ Музей МХАТ, архив П. А. Маркова.

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 вовсю 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. Пр-р-р-равильно!..»²

Раскатисто-ликующее «р» и следовавший за ним острый выпад внутримхатовского порядка свидетельствовали о том, что роман в своем истинном значении еще совершенно не воспринимался. 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 гётевского «Вильгельма Мейстера». Страсть гётевского героя к кукольному ящику, его способность при помощи клея, ножниц, бумаги и картона 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

² ИРЛИ. Ф. 369.

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 действо 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 непрерывный ряд номеров...

О. В. Гзовская доставила много удовольствия своей блестящей имитацией шансонетных певиц.

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 шутовщиной.) 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 Филипповых глаз «покоилась не видная никому грусть, затаянная, 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 предрасполагают 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 острословы, те, кого в старом МХТ называли «номерными», то есть способными «спеть, сыграть, рассказать, симитировать», люди, поразительно ясно представлявшие механику театральной жизни. Среди таких «номерных» людей с живыми глазами можно выделить Г. Конского или

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 x 7 метров, обладал и даром актерского показа и талантом графически запечатлеть ускользающее 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 основоположниками, 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,

³ Ливанов Б. Композиция по материалам жизни и творчества. М.: Всерос. театр. об-во, 1983. С. 124.

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 снисходительную улыбку, как тот *полный актер*, который, зажав в зубах кусочек чужого остроумия, носится 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 *первоначальном заглавии*, тут же реализуется в предисловии: нам сообщают, что Максудов через два дня после того, как поставил точку в конце записок, кинулся в Киеве 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 Пряхиной 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 «жеманфишизмом», 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 бессмысленности такого труда. «Героев своих надо любить; *если этого не будет*, не советую никому браться 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 посылках.

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

⁴ Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 197 (публикация Г. Файмана).

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, льющимся 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, поднявшийся 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 заклание, 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 нашептывает ему какие-то диковинные слова о том, что «чем чёрт не шутит, вдруг старика удасться обломать». Потом тот же Ильчин, Миша Панин и Евлампия начинают *беседовать на таком жаргоне*, что Максудов теряется, 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 Иваныч? — тихо спросил Ильчин, щурясь.

— 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 зановенный 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 предшественников (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.

Мы уже имели 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 театральности, 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 точку 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 хитросплетения 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 невыносимо. 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 *замывается только на театре*, когда сцена оказывается герметически закрытой для проникновения воздуха и шума живой 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, приведем 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 театральных делах и «психологиях», которые выше жизни и смерти. Беспредельная преданность Немировичу (не идущая ни в какое сравнение с домашними или родственными обязанностями булгаковской «кумы, сестренки и благодетельницы»), театральный ум и невиданная энергия ставили Бокшанскую в особое положение. «Предбанник» 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» этажа Независимого театра в топографии «Записок покойника» достаточно значимо. Гавриил Степанович и Августа Менажраки охраняют покои 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 соболезнует: «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 задушевно 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, искривляющая цели художественного учреждения, вошла в плоть романа, в состав ключевого для книги понятия «театральный человек».

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 зеркале 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, мазались 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 переселивший Аристарха Платоновича из Индии в Москву, или Коровьев, бросивший Степу Лиходеева из Москвы в Ялту), есть явление природы.

Искусство 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 сиплый, 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 тетрадочку 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 Мастера 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 атрибуты, 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 посредникам. 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, и судьба пьесы начинает зависеть от десятков и сотен людей, от их капризов и настроений, привязанностей и обязанностей.

Отношение писателя к людям театра — трагическая любовь, «любовь-ненависть», как сказал бы А. Блок. Тяга драматурга к сцене совершенно чужда платонизму. Это *любовь творящая*, 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 спектакль». 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. Есть предположение, 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, картотечки, доноры, 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 стали гордостью отечественной сцены и идут сегодня по всему свету. Пьесы остались жить потому, что в них действительно была угадана истина о человеке переломного века.

Искусство Булгакова стало неотъемлемой частью советского театра, нашей культуры. В этом, вероятно, заключен исторический оптимизм судьбы писателя, подтверждение его веры в то, что «рукописи не горят». Сходное чувство внушает и путь Художественного театра, другого героя нашей книги. Театру, созданному «для славы страны», предстояло выстрадать и оправдать присвоенный ему писателем высочайший титул. Это оправдание продолжается сегодня и *будет продолжаться до тех пор*, пока стоит театр.

Новые поколения актеров и режиссеров ступают по сукну, устилающему зал.

Новые авторы театра «иссушаются любовью» к мхатовской сцене и отвечают за ее судьбу, как за свою собственную.

Новые поколения зрителей вот-вот заполнят ярусы помолодевшего здания в бывшем Камергерском переулке.

Память о том, как жили в старых стенах, как постигали истину, есть часть нашей общей исторической памяти. 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».

