



В. В. ГУДКОВА

«Зойкина квартира» М. А. Булгакова*

Почти всю прессу, которую суждено было прочесть о своих произведениях М. А. Булгакову, он прочел в течение двух театральных сезонов 1926/1927 и 1927/1928 годов, когда в печати бурно обсуждались «Дни Турбиных» во МХАТе. «Зойкина квартира» в Студии имени Евг. Вахтангова, «Багровый остров» в Камерном театре. Уже в следующем сезоне имя Булгакова появлялось сравнительно редко, еще чуть позже — исчезло совсем. Спустя 10 лет в дневнике Е. С. Булгаковой появляется характерная запись, объясняющая положение активно работающего и вовсе неизвестного большинству современников писателя: «Разговор с поэтом Чуркиным. Чуркин: “А вот был такой писатель — Булгаков”, — “Это я”. <...> Чуркин выпучил на него глаза и говорит: “Вы даже не были в попутчиках, вы были еще хуже?!” М. А. ответил: “Ну что может быть хуже попутчиков?”»¹

А пока что, в 1926–1927 годах, именем драматурга пестрят журналы, вокруг него кипят споры. Под заголовком «Париж на Арбате» К. Минский пишет: «Таможенная стража зорко охраняет границы СССР от хозяйственной контрабанды, а в то же время в Москве, на сцене Государственного академического театра, актеры разыгрывают пьесу, контрабандой проникшую на советскую сцену...»², критики сходятся в том, что «Зойкина квартира» ость не что иное, как «сборник пошлейших обывательских анекдотов и словечек»³.

* Впервые: Гудкова В. В. «Зойкина квартира» М. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: СТД РСФСР. 1988. С. 96–124.

¹ Дневники Е. С. Булгаковой. Запись от 29 авг. 1937 г. ОР ГБЛ. Ф. 562. К. 28. Ед. хр. 25. О проблеме «попутчиков» см. содержательную книгу С. Шошукова «Неистовые ревнители». 2-е изд. М., 1984.

² Минский К. Париж на Арбате. Экран. 1926. № 44, 14 ноября.

³ Uriэль. Комсомольская правда. 1926, 13 ноября.

В одном из журналов читаем: «...потенциально-остренькую, псевдосовременную тему, изготовленную приемами газетного фельетона, для обывателей... режиссура пыталась спасти, но потерпела крушение»⁴. Отзыв сопровожден неожиданной «врезкой»: «Мнение М. Загорского о постановке “Зойкиной квартиры” является его индивидуальным мнением, которого редакция не разделяет. Взгляд редакции на пьесу будет напечатан в следующем номере». И в самом деле, в следующем номере появилась рецензия, в которой автор сообщает: «...После напряженной работы молодого коллектива... пьеса, в конце концов, нейтрализована от тонкой недоброжелательности к современности» и «изумительное мастерство коллектива... покрывает своей работой почти никчемный, ненужный и отчасти даже вредный сюжет “Зойкиной квартиры”»⁵.

Все мыслимые пределы грубости, допустимые на страницах печати, переходит выступление «Киевского пролетария», отметившего премьеру булгаковской пьесы в его родном городе: «Литературный уборщик Булгаков ползает по полу, бережно подбирает объедки и кормит ими публику...»⁶.

Но резкость печатных откликов еще не приводит к «оргвыводам», и «Зойкина квартира» широко идет по сценам страны в Ленинграде (БДТ), Саратовском театре им. Н. Г. Чернышевского, в Тифлисском рабочем театре и Крымском госдрамтеатре, Театре имени Л. В. Луначарского Ростова-на-Дону, Бакинском рабочем театре, в Рижском театре русской драмы и в Свердловском драматическом. Всюду спектакли по пьесе приносят ощутимый материальный успех и практически единодушное осуждение критики. Столь же единодушно отмечается литературная вторичность «Зойкиной квартиры». В частности, указывается на близость булгаковской пьесы к произведениям двух пишущих в это же время авторов: Б. Ромашова⁷ и С. Сабурова.

Сопоставление этих двух имен — Булгакова и Сабурова — на первый взгляд может показаться невозможным — в особенности, если смотреть из 1980-х годов, когда автор «Мастера и Маргариты» обрел всемирную славу, а Сабурова изредка вспоминают лишь историки театра. Во всяком

⁴ Загорский М. Программы государственных академических театров, 59. 1926, 9–15 ноября.

⁵ Моргенштерн М. Там же. № 60. 1926, 16–22 ноября.

⁶ Якубовский С. Киевский пролетарий. Киев, 1926. 29 октября. Фрагмент из данной рецензии цитировался Булгаковым и Письме к правительству СССР 28 марта 1930 г. (см. Октябрь. № 6. 1987. С. 177).

⁷ Тема взаимовлияния и взаимоотталкивания двух комедиографов — современников Ромашова и Булгакова, как требующая специального изучения, оставлена нами за рамками данной статьи.

случае, точка зрения, высказанная современниками, представляется заслуживающей рассмотрения⁸.

Хотя прямых документальных подтверждений знакомства Булгакова с многочисленными «эротическими фарсами» Сабурова и не отыскано, можно предполагать факт этого знакомства реальным. Киевский театрал, Булгаков мог помнить С. Сабурова еще с тех пор, когда тот появлялся в Киеве на гастролях (в 1904, 1909 и 1914 годах). А в 1907 году Сабуров даже формировал специальную «труппу для фарса» в Киевском малом театре Крамского⁹.

«Молодому театроколению это имя не говорит ничего или очень мало... зато театральные старожилы, свидетели дней “триумфа” Сабурова-актера, Сабурова-драматурга и Сабурова-теадиректора помнят его хорошо, — писал Виктор Эрманс в некрологе. — Он был удачливым переводчиком, счастливым и талантливым актером, смешилисм администратором. Увы! — все эти щедро отпущеные ему данные он растратил на никчемный театр — театр фарса. На портале сабуровской сцены висел лозунг “Смех — лучшее в жизни человека”»¹⁰.

Отметим редкую протяженность присутствия Сабурова в театральной жизни России. Еще в 1911 году «Театр» сообщает о годичных заработках заметных российских драматургов — Л. Андреева, С. Сабурова, М. Горького¹¹. Но даже спустя полтора десятилетия, в кардинально изменившейся общественной и культурной ситуации, Сабуров по-прежнему остается одним из самых репертуарных авторов театра¹². По кассовым сборам его пьесы стоят рядом с пьесами Булгакова и Тренева.

⁸ Определенный материал для сопоставления могут дать уже названия сабуровских фарсов: «Модная львица», «Московская гетера», «Домик на Монмартре», «Гоголь в Москве» и т.д.

⁹ Киевская мысль. 1907. № 4 20/1. С. 3.

¹⁰ Эрманс В. РАБИС. 1929. № 6. С. 11. Представляется, что сабуровский лозунг не вызвал бы столь решительного и сурового осуждения у Булгакова — ни при его вступлении на поприще драматурга, ни много позднее. Не случайным кажется, например, что не единожды повторенное слово «наслаждение» (даже — «острое наслаждение») в «Театральном романе» устойчиво связано у Максудова со «смешным» в театре. Напомним, что и единственная роль, сыгранная Булгаковым во МХАТе (Судья в «Пиквикском клубе» по Диккенсу), была ролью комической.

¹¹ Театр. 1911. № 925. С. 10.

¹² «Пьеса-победительница — “Зойкина квартира”... В то же время изо всех российских драматургов Сабуров и по сие время стоит на одном из первых мест по сумме гонорара. По справке МОДПиКа — только Тренев побивал его цифрой своих авторских (за “Любовь Яровую”)» (Соболев Ю. Театральная провинция // Рабочий и театр. 1927. № 31. С. 7).

Сабуровские бесчисленные фарсы, непрятязательные (он ввозил в Россию и многие годы активно культивировал в ней французский фарс), но с тую закрученной интригой, резко очерченными характерами, умело «сделанные», вполне вероятно, могли служить для Булгакова определенной школой драматургического ремесла (осознанно или неосознанно). «Творчество мое разделяется резко на две части: подлинное и вымученное, — пишет Булгаков сестре в 1921 году. — Лучшей моей пьесой подлинного жанра я считаю 3-актную комедию-буфф салонного типа “Вероломный папаша” (“Глиняные женихи”)¹³. И как раз она не идет, да и не пойдет, несмотря на то, что комиссия, слушавшая ее, хотела в продолжение всех трех актов... Салонная! Салонная! Понимаешь»¹⁴ (курсив мой. — В. Г.).

Отзыв представляется чрезвычайно симптоматичным, тем более что эти строчки пишутся автором в частном письме к близкому человеку и автохарактеристике нет причин не доверять. «Комедия-буфф салонного типа» — это «настоящее направление творчества». Но все решает другое: какое вино вливают Булгаков в старые мехи.

Указание современной критики на несомненную близость «Зойкиной квартиры» «эротическим фарсам» Сабурова встраивало произведение Булгакова в контекст «развлекательного», «вульгарного», «мещанско-го» — тем самым пьеса компрометировалась как бессодержательная и бульварная. С другой стороны — «Зойкина квартира» вызывала и прямые политические обвинения в адрес автора, то есть признавалась мировоззренческая определенность «пустенькой» пьесы.

Самым проницательным экспертом и, по-видимому, самым культурно подготовленным читателем по отношению к творчеству быстро получавшего известность литератора становится Мейерхольд. «В 1926 году уже знаешь, что кое-кто из писателей, после Гоголя приведших, начали творить по этим новым гоголевским традициям, что уже наброшена кое-кому на плечи эта драматургическая гоголевская (ждешь: “шинель”. — В. Г.) система...»¹⁵, — говорит Мейерхольд на репетиции «Ревизора» в марте 1926 года. С большой долей вероятности можно предположить, что сказанное в первую очередь относится к двум литературным именам, знакомым Мейерхольду:

¹³ Можно предположить, опираясь на пересказ сюжета и название вещи, данные Л. Е. Белозерской-Булгаковой, что ранняя «салонная» пьеса «Вероломный папаша» («Глиняные женихи») тесно связана с пьесой из французской жизни «Белая глина», которую уже в Москве для Театра бывш. Корша писал М. Булгаков (см.: Л. Е. Белозерская-Булгакова, с. 13–14).

¹⁴ М. А. Булгаков — В. А. Булгаковой 26 апреля 1921 г. См.: Булгаков М. Письма к родным... ОЛЯ. С. 458.

¹⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 2. С. 131.

М. Булгакову¹⁶ и М. Эрдману, чей «Мандат» годом раньше ставил режиссер.

Булгаков становится одной из тех фигур в истории русской литературы, которые не только подхватывают, «заканчивают» старую традицию, но и начинают новую, свою. История движения текста «Зойкиной квартиры» от 1925 по 1935 год дает тому поразительно интересный материал.

Удалось обнаружить один из первых вариантов пьесы, датированный 1925–1926 годами, в некоторых существенных, значимых элементах отличающийся от редакции 1920 года, послужившей литературной основой спектаклю Вахтанговской студии.

Итак, для сопоставительного анализа мы располагаем тремя вариантами первой редакции пьесы и текстом второй, окончательной редакции.

В 1925 году «Зойкина квартира» была написана в IV действиях, 10 картинах. По-иному работала тогда фабульная связь: Газолин не предает Херувима, а в МУРе не знают зойкиных китайцев, их необходимо еще опознать — и у Булгакова существовала специальная «сцена с аппаратами» в МУРе¹⁷, когда один за другим в «волшебном фонаре» появлялись лица участников чересчур частых именин в зойкиной квартире — а голос зачитывал досье на этих лиц. Скажем, в деле Фиолетова (так первоначально был назван будущий Аметистов) фигурировала запись о «краже белья с чердака редактора газеты Исполнительного комитета ВЦИК “Известия”», наряду с другими, более крупными нарушениями закона, и т.д.

Иными были фамилии и некоторых других персонажей. Так, Агнесса Ферапонтовна была и Ларисой Карловной (в театральном экземпляре появлялась и Гитана Абрамовна); Гусь-Багажный — был и Гусем-

¹⁶ К этому времени вышли из печати «Дьяволиада», «Похождения Чичикова», «Роковые яйца». Весной 1926 года сразу две пьесы Булгакова репетируются в московских театрах, и до Мейерхольда, по всей видимости, доходят о них какие-то известия. Л. Варпаховский, на протяжении трех лет работавший с Мейерхольдом, рассказывал: «...всякий раз, когда мне приходилось разговаривать с Всееволодом Эмильевичем о постановочном замысле “Бориса Годунова”, он с юмором, но и не без раздражения вспоминал булгаковских голых бояр». Шутка, прозвучавшая в 1924 году, не была забыта и 12 лет спустя (*Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967, С. 460*).

¹⁷ Ср. ремарку пьесы, описывающую «стол с множеством телефонов», со схожим фрагментом в рассказе «Богема»: «Для сведения лиц, не бывших в особом отделе: большая комната с ковром на полу, огромнейших, невероятных размеров письменный стол, восемь различных конструкций телефонных аппаратов, к ним шнурки зеленого, оранжевого и серого цвета...» (*Театр. 1987. № 6. С. 151. Публ. Г. Файмана*).

Хрустальным, и Гусем-Ремонтным; в действии участвовала «мифическая личность» — Ромуальд Муфтер, а также два дворника, вносившие в комнату Муфтера «ящик с образцами стекла из Фарфортреста» (на самом деле в ящике скрывался для решающей операции по аресту зойкиных гостей Ванечка).

В эпизоде визита сотрудников МУРа (под видом «комиссии из Наркомпроса») в зойкину квартиру Ванечка возмущался «халтурой» гримера, подсунувшего ему не ту бороду — не «наркомпросовскую эспаньолку под Луначарского» а «спецовскую», лопаткой («Экономическую жизнь»); Пеструхин, отчитывая гримера по телефону, произносил: «Вы это бросьте, художественный МХАТ устраивать», и т.д. Пьеса была жестче привязана ко времени — в частности, упоминавшимися фамилиями (Луначарского, Калинина, Пуанкаре).

Важно, что атмосфера публичного дома, устраиваемого Зойкой под вывеской «мастерской для пошива прозодежды», была выражена здесь много откровеннее, резче, персонажи «снижены». Так, существовала отдельная сцена ссоры «дам» ателье из-за очередности их появления перед гостем. Лизанька возмущалась тем, что она «последнее время в загоне», Мымра, появляясь, спрашивала о Гусе: «Богатый? Он будет мой». Затем манекенщицы дружно уличали Фиолетова в том, что он «неравнодушен к мадам Ивановой и всегда отводит ей первую роль», и т.д.

В интимных контактах с дамами «ателье» участвовал даже Обольянинов («Мне не хочется говорить вам пошлых комплиментов, Лизанька, а то бы я сказал, что вы сегодня очаровательней, чем обычно»). Лизанька отвечала: «Зоя Денисовна знает об этом?» Обольянинов (*интимно*): «Недобрая»).

Несколько по-иному была написана Алла. Значительно более грубой выглядела сцена ее совращения Зойкой, в которой Алла, уже дав согласие стать «манекенщицей» ателье, спрашивала: «Зойка, они ужасны?» — «Кто?» «Эти, которые...», а Зоя отвечала: «Джентльмены».

Именно этот вариант пьесы, со сравнительно частными поправками, и репетируется весной 1926 года. Действие пьесы много конкретней, второй план ее едва ощутим.

После генеральной репетиции, прошедшей 24 апреля 1926 года, Студия предлагает автору произвести определенные переделки. Сохранилась переписка М. А. Булгакова и постановщика «Зойкиной квартиры» А. Д. Попова, из которой становится возможным выяснить конкретные предложения по доработке пьесы. Совет Студии настаивает: свести пьесу к трем актам. Перенести «кутеж» к финалу. Убрать сцену в МУРе. Сделать скандал Аллы с Гусем публичным (он проходил с глазу на глаз). Изменить концовку 2-го акта (по плану

Совета он должен оканчиваться демонстрацией моделей). Поднять финальный акт.

Лето 1926 года Булгаков проводил в Крюково, под Москвой, на даче у Понсовых. Дочь хозяев дачи, Елена, занята в спектакле — играет Швею. В гости наведываются Р. Симонов (Аметистов), А. Орочки (будущая Алла), В. Львова (1-я безответственная дама).

Через месяц после заседания Совета, 16 июля, А. Д. Попов пишет Булгакову: «<...> целиком согласен с проектом переделки, предложенным советом студии, и еще к этому прибавил бы следующее: 1-ю и 2-ю картины I-го акта я бы соединил в одну картину, т.е. скомбинировал бы текст этих двух картин так, чтобы он перемежался между собой, — для этого Зойку отделил бы от “фабрики” маленькой ширмочкой. Эта комбинация сохранила бы нам обе картины, т.е. “фабрику на ходу” со сц. “Алла — Зоя”, и сэкономила бы время и перестановку и сгостила бы эти две вялых картины в одну густую компактную картину»¹⁸.

Булгаков отвечает письмом, исполненным сарказма и раздражения: «По-видимому, происходит недоразумение: я полагал, что я продал Студии *пьесу*, а Студия полагает, что я продал ей *канву*, каковую она (Студия) может поворачивать, как ей заблагорассудится.

Ответьте мне, пожалуйста, Вы — режиссер, как можно 4-актную пьесу превратить в 3-актную?!

1-й акт. Приезд Аметистова.

2-й акт. Кончается демонстрацией (*по плану Вашего совета*).

Из задания Евтушевского: спрашивается, что должно происходить в 3-м (последнем?) акте?! Куда я, автор, дену китайцев, муроцев, тоску и т.д.? Куда?

Убрать китайскую любовь? Зачем тогда прачечная и 1-м акте? Кому нужна Манюшка?

Коротко: “Зойкина” — 4-актная пьеса. Не-воз-мож-но ее превратить в 3-актную. <...>

Итак: я согласился на переделки. Но вовсе не затем, чтобы устроить 3 акта. <...> Затем, чтобы убрать сцену в Муре <...> Затем, чтобы переносить кутеж в 4-й акт. <...>

<...> У меня безжалостно вышибали (и без всякой цензуры!) лучшие фразы из текста: где “Зойка — вы чёрт!”, где “ландышами пахнет?” и т.д., и т.д.

<...> Готовлю ряд сюрпризов. Не 3 акта будет, а, как было, 4-е. Но Газолин будет увеличен, кутеж будет в 4-м акте. Мура (сцены с аппаратами) не будет. <...>

¹⁸ А. Д. Попов — М. А. Булгакову, 16 июля 1926 г. // Попов А. Д. Творческое наследие. М.: ВТО, 1988. Т. 3. С. 306–307.

На днях я студийной машинистке начну сдавать для переписки новую “Зойкину”. Если не сдохну. Если она выйдет хуже 1-й, да ляжет ответственность в этом на вас всех (*Совет в первую голову!*)»¹⁹.

3 августа Попов отвечает: «<...> нужно и можно сделать *три акта*. Газолина, третьестепенную фигуру, *увеличивать преступно*, т.к. это противоречит основным нашим желаниям, т.е. стремительному разворачиванию интриговой пружины во второй части пьесы, а мы будем заниматься “характеристикой” третьестепенного персонажа»²⁰. Попов напоминает драматургу его собственные слова: «...Вы “на перекладных” писали пьесу и говорили: “Излишнее многословие вы всегда можете сократить”». Успокаивает, сообщая, что пьеса находилась в работе два с половиной месяца и будет кончена, т.е. — спектакль выйдет на публику — в обычный для Студии срок, т.е. в три с половиной — четыре месяца.

Попов в письмах корректен и убедителен. Булгаков раздражен и нервен. «Переутомление, действительно, есть, — пишет он, уже несколько спокойнее, во втором споем письме от 11 августа. — В мае всякие сюрпризы, не связанные с театром²¹, в мае же гонка “Гвардии” в МХАТе 1-м (просмотр властями!), в июне мелкая беспрерывная работишко потому, что ни одна из пьес еще дохода не дает, в июле правка “Зойкиной”. В августе же все сразу»²². В самом деле, легко представить себе летнее состояние «отдыхающего» среди актеров автора, разодранного между двумя пьесами, судьба которых подвешена и каждая требует корректиров — с учетом требований Главреперткома (во МХАТе) и Совета (в Студии имени Вахтангова).

В письме от 3 августа Попов просит драматурга «черкнуть вкратце» о переделках, которые тот производит, последовательно их изложить с тем, чтобы он мог «кое-что прикинуть» и поработать над планом спектакля до открытия театрального сезона.

В ответ Булгаков излагает по пунктам структуру пьесы:

«1-й акт: как был, но с чисткой. Уходов Херувима не два, а один (“до чего ты оригиналный!”). <...> Кроме того, в 1-м акте несколько сокращений незначительных.

2-й. Фабрика на ходу, как была (ответственная: далее — Агнесса Ферапонтовна, появляется Зойка, у швеи слова: “зад, как рояль, только клавиши приделать и в концертах можно играть”). Затем, чтобы

¹⁹ М. А. Булгаков — А. Д. Попову, 26 июля 1926 г. ЦГАЛИ. Ф. 2417. Оп. 1. Ед. хр. 528.

²⁰ А. Д. Попов — М. А. Булгакову. Указ. изд. С. 308.

²¹ 7 мая 1926 г. у писателя был произведен обыск, в результате которого сотрудниками ОГПУ были конфискованы дневники Булгакова и рукопись «Собачьего сердца». — См. у Л. Е. Белозерской-Булгаковой и у М. О. Чудаковой: Жизнеописание. № 8. С. 50–57.

²² М. А. Булгаков — А. Д. Попову. ЦГАЛИ. Ф. 2417. Оп. 1. Ед. хр. 528.

Аметистов мог поговорить с ними (со швеей и закройщицей) и их убрать. Тогда Алла входит *без всяких перемен*. Что мною и сделано.

Демонстрация: отчищена до блеска. Карта эта, по-видимому, битая.

Конец 2-го акта:

Гусь — Ремонтий (фамилия). А-телье!

Аметист [о в]. Ан-тракт.

Занавес

3-й акт. Тоска, уход Аметистова, Обольянинова и Зойки. Китайцы. Мур. Предательство Газолина. (Ранее, в этом же письме сказано: “<...> Мура (учреждения) не будет и Газолин наведет из мести к Херувиму Мур на квартиру Зойки”.)

4-й акт. В работе!!

Начинается громом кутежа. Фокстрот на сцене и т.д.

Но вот в чем дело: скандал Аллы с Гусем *на публике* (как этого хочет Совет) провести крайне трудно. Я уже примерял, комбинировал, писал, зачеркивал (продуктивная работа, Алексей Дмитриевич!). Гостей нужно удалить (Роббер, Мертвое тело) после награждения червонцами, и тогда уже тоскующему неудовлетворенному Гусю Аметистов подаст Аллу как сюрприз <...> Их скандал, тоска Гуся, убийство, побег Херувима, Манюшки, Аметистова и появление Газолина с Пеструхиным, Ванечкой и Толстяком. Газолин бушует: “Как вы пустили (упустили) бандита Херувима?!”

Мифическую личность из пьесы вон! Берут Алилую, всех уводят, квартира угасает.

Конец.

Итак: 3-й и 4-й акты одновременно в работе. <...>

При всем моем *добром желании* впихнуть события из 3 акта, не понимаю, как это сделать!

Формула пьесы, поймите, четырехчленна»²³.

Тем не менее в результате летней работы драматург выполняет все требования и пожелания совета Студии, кроме сведения пьесы к трем актам. Но чуть позже находится устраивающий и театр, и автора выход: третий и четвертый акты идут в одном действии как две картины. Справедливости ради отметим, что исправления, произведенные Булгаковым, пошли на пользу пьесе. Совет решил художественные, не конъюнктурного характера задачи.

После 22 августа Попов возвращается в театр и работа продолжается.

Итак, репетируется пьеса в 3 действиях 8 картинах (снята шестистраничная «сцена с аппаратами» в МУРе; две картины, «Алла — Зоя» и «фабрика на ходу», объединены в одну).

²³ Там же.

На 15 сентября назначается чтение III действия, теперь это самое сложное место в пьесе (и спектакле). Фраза Булгакова из «Театрального романа», кажется, отсылает нас именно к этому эпизоду: «И куда отнести пьесу, в которой подобное третье действие?»

В третьем действии сошлось многое: и кутеж в сомнительном зойкином заведении «с громом фокстрота» на сцене²⁴. И еще более сомнительные частушки, которые пела Лизанька. И диалог Аметистова и Обольянинова в сцене «тоски».

По всей видимости, для решения судьбы «Зойкиной квартиры» в Вахтанговской студии важным было, чем окончится история с выпуском «Дней Турбиных» (тогда еще — «Белой гвардии») в Художественном театре.

17 сентября проходит «полная генеральная» во МХАТе с публикой, после которой Главрепертком сообщает руководству театра, что в таком виде спектакль выпустить нельзя. Режиссура срочно меняет звучание финала, тщательнейшим образом проверяет каждую реплику героев и добивается выпуска «Турбиных». Идет обычный процесс: то, что текстологами будет обозначено как «порча текста», в театре называется борьбой за спектакль.

«Дни Турбиных» выходят к зрителю, и победа МХАТа немедленно отзывается и в Студии. 21 октября В. Кузя просит Булгакова зайти в театр для проверки программы «Зойкиной квартиры», но «редактура» уже готового спектакля еще некоторое время продолжается. В самый день премьеры (по всей видимости, утром) В. Кузя посыпает записку автору: «Ваше присутствие срочно необходимо. Мы вынуждены сделать кое-какие купюры в III акте (незначительные)».

«Незначительные купюры» — это частушки Лизаньки, краткий диалог Аметистова с Аллилуей, вымогающим очередную взятку; реплика Зои, адресованная Гусю (после раздачи червонцев): «Ваша щедрость не по советским временам», частушка Мертвого тела и прочее.

Наряду со словом «товарищ» вычеркнуты слова «бог» и «чёрт», что, как можно предположить, отозвалось позже на страницах «Театрального романа» — в вычеркваниях, произведенных по требованию Рудольфи:

²⁴ В раннем варианте пьесы существовал даже диалог: «Толстяк. Танцуете фокстрот? У, по глазам вижу, что танцует. Плутовка какая... Танцуете?» — На что следовала реплика Манюшки: «Что вы, я девушка!» См. в ст. Эм. Бескина «Вот почему не фокстрот!»: «Танец “заката Европы”. Упаднический. Весь проникнутый скепсисом. Извращенный сексуальностью большого города. Эротикой замочной скважины. Кокайном. Танец, лишенный всякой бодрости... Танец Западной Европы — сумеречный... без перспективы. Танец-рамоли. Танец-вырождение. “Луч пурпурного заката” дегенерирующего буржуа... Рожденный ползать между столиками западноевропейских баров и ресторанов, он ни на какой “взлет” не способен. Пусть там и остается» (Новый зритель. 1926. № 52. С. 4–5).

«“Надо будет вычеркнуть три слова — на странице первой, семьдесят первой и триста второй”. — Я заглянул в тетради и увидел, что первое слово было “Апокалипсис”, второе — “архангелы” и третье — “дьявол” <...> Мне хотелось сказать, что это наивные вычеркивания...»²⁵.

И архиве сохранен экземпляр отдельно перепечатанного III акта, еще и еще подвергающегося исправлениям. Наконец, 17 ноября В. Кузя сообщает Булгакову: «На этот раз наши и Ваши мучения, кажется, окончились. Главрепертком приветствовал спектакль, назвал его интересным и общественно ценным. Сделаны только две поправки — о них завтра скажу при свидании»²⁶.

В экземпляре III акта легко отыскать две вклейки — очевидно, это и есть те «две поправки», которые рекомендованы Главреперткомом. Смысл их на редкость конкретен. Первая содержит короткий диалог между Газолином и Херувимом, где Херувим доводит до сведения зрителей, что Газолин есть «московский бурзуй» (во избежание того, чтобы сочувствия публики не привлек китаец, отвергнутый горничной и никого не убивавший, но, тем не менее, торгующий наркотиками).

Вторая поправка еще определенней: снимается фраза Толстяка, сообщавшего по телефону: «На все вокзалы. Аметистова, Сен Даи-По — по кличке Херувим... Марию Горбатову». Зоя бросала реплику: «А убийцы бежали», вторая Газолину («Выпустили Херувимку, выпустили Херувимку»).

Теперь в сцене ареста агент МУРа произносил: «Да, да, взяли в подъезде Аметистова и Херувима с горничной», снимая могущие возникнуть у зрителя сомнения по поводу оперативности сотрудников уголовного розыска.

Понятно, с чем связана специальная перепечатка III акта как подвергавшегося наибольшему количеству исправлений и корректив. Экземпляр сценической редакции «Зойкиной квартиры» состоит поэтому из двух частей: I и II действия — и отдельно III действия, на последней странице которого появляется наконец печать Главреперткома от 21.Х.1926 года: «Разрешается к продвижению в пределах РСФСР в театре Студия им. Вахтангова», но слова «в пределах РСФСР» зачеркнуты: «Зойкина квартира», как и «Дни Турбиных», первоначально разрешена только одному театру.

Какой вариант пьесы «Зойкина квартира» идет в сезоне 1926/1927 года и как относится к спектаклю автор, несколько месяцев назад писавший: «...Я “Зойкину” очень люблю...»²⁷?

²⁵ Булгаков М. С. 287.

²⁶ Обе записки В. В. Кузы М. А. Булгакову хранятся в РО ИРЛИ. Ф. 369.

²⁷ М. А. Булгаков — А. Д. Попову. 26 июля 1926 г. // Зоркая Н. Алексей Попов. М.: Искусство, 1983. С. 143.

Точный сценический текст спектакля хранится в музее Театра им. Евг. Вахтангова (№ 435 и № 436), пьеса в трех действиях, семи картинах. И именно об этом варианте «Зойкиной» Булгаков отзыается с горечью: «Пьеса осколена, выхолощена и совершенно убита»²⁸. Выскажем предположение, что столь резкое суждение автора относится к конечному результату, то есть не к пьесе, но в большей степени к спектаклю, толкованию режиссером ее литературной основы.

Среди вымарок, произведенных осенью, перед премьерой, следующие: в I акте, в рассказе Обольянинова о «бывшей курице» снято: «какой-то из этих бандитов, коммунистический профессор» (теперь «красный профессор»); в монологе Аметистова, повествующего о своих скитаниях Зойке, урано: «купил в культотделе Баку 50 экземпляров вождей — продавал по двугривенному» и «Какой ущерб для партии. Один умер, а другой становится в ряды. Железная когорта, так сказать...»

Во II акте сняты роли «голосов», пытающихся устроиться на работу в зойкину мастерскую (три диалога «голоса» с Аметистовым); вычеркнуты также некоторые фразы Аметистова, среди них: «почитаю что-нибудь на ночь из исторического материализма...», «отдыхайте согласно Кодекса труда...» и «Замучили окаянные, в глазах только зады и банты...»; купирована также фраза, адресованная Аметистовым портрету Карла Маркса (в эпизоде подготовки мастерской к вечернему приему гостей заменяемого «нимфой»): «Слезайте, старичок. Нечего вам больше смотреть. Ничего интересного больше не будет».

О вымарках в III акте речь уже шла.

Но, пожалуй, самое важное — это смена финальной точки. Тем больший интерес это вызывает, что финал у Булгакова менялся не единожды. Проследим варианты.

В 1925–1926 годах предложенный Булгаковым финал «Зойкиной квартиры» был таков. После убийства Херувимом Гуся-Хрустального из ящика «в смокинге и опилках» появлялся Ванечка, звонил Пеструхину, докладывая о случившемся, и просил сотрудников («Всех в смокингах надо. Гостями. В ожидании»). Обольянинов спрашивал работников МУРа: «Позвольте узнать, почему вы в смокинге?...» и объяснял: «К смокингу не надевают белый галстух. Полагается черный. А к фраку черный надевают только на похоронах». Далее Зойка кричит: «Вы — ловкач в опилках, кого же вы берете? ...Вполне приличного человека... А убийцы бежали, бежали...» Толстяк парировал: «Что ты? Куда ж это они убегут? По СССР бегать не полагается!

²⁸ Цит. по кн.: Новицкий П. Современные театральные системы. ОГИЗ — ГИХЛ, 1933. С. 163.

Каждый человек должен находиться на своем месте!» Потом Зою и Обольянинова уводили. Пеструхин приступал к разборке бумаг, а Толстяк и Ванечка готовились принимать гостей. (Ванечка садился к роялю и играл фокстрот, зажигался яркий свет и т.д.) Первой появлялась Мифическая личность Ромуальд Муфтер, затем входил Аллилуя²⁹. Ванечка, повторяя «фокус» Зойки, называл номер купюры, лежащей в кармане Аллилуи. Финальные фразы выстраивались следующим образом: «Т о л с т я к. Товарищ Пеструхин! Кандидат Аллилуя прибыл!³⁰ Теперь народонаселение целиком и полностью! П е с т р у х и н (за сценой). Этого ко мне! Меняйте свет для оживления! Принимайте посетителей!.. Т о л с т я к. Ванечка! (Зажигает яркую лампу, открывает окно.) В а н е ч к а. Есть. (Играет бравурный марш)... В ответ ванечкиному маршу, как страшная музыкальная табакерка, играет московский двор и улица...»³¹.

Оканчивала пьесу реплика уводимого муроцами Аллилуи: «Погубила ты меня, кандидата, змеиная квартира!..»³²

Сценически выигрышный (тут и трюк с появлением работника МУРа в смокинге — из ящика; и «фокус» с узнаванием, «что лежит в кармане», подчеркнутый искренним восхищением ловкостью Ванечки со стороны Обольянинова; и комический монолог «кандидата в ряды» Аллилуи; и яркость подготовленной «ловушки» для гостей) финал

²⁹ В. Новиков во вступительной статье к сборнику «Михаил Булгаков. Пьесы» (М.: Сов. писатель, 1986) «М. А. Булгаков-драматург», содержащей, к сожалению, целый ряд серьезных фактических ошибок, пишет, опираясь на свидетельства мемуаристов, о finale «Зойкиной квартиры»: «Когда приходили арестовывать завсегдатаев зойкиной квартиры, все успевали скрыться. Арестовывали только Мифическую личность» (с. 22). По всей видимости, все же имеется в виду описанный выше финал, в котором и самом деле арестовывали лишь Мифическую личность и Аллилую, но не потому, что «завсегдатаи успевали скрыться», а, напротив, они не успевали появиться в квартире. Не сохранилось и документальных, текстовых подтверждений тому, что в ранней редакции Гусь Хрустальный «был нэпманом», как сообщает В. Новиков. Этот персонаж был «председателем треста тугоплавких металлов» — в названии Булгаковым обыгрывалась «тяжеловесность», душевная неподвижность героя, подчеркивающая затем с тем большей силой его упорную, захватившую Гуся целиком, страсть к Алле: «тугоплавкий металл» плавится на наших глазах. Во второй редакции Гусь становится «коммерческим директором». Заметим, что частное лицо, частный предприниматель, по всей видимости, не мог быть всевластным в отношении заграничных виз — тогда как причастность Гуся к выдаче виз специально подчеркнута автором (это важно и Зойке, и Алле).

³⁰ В данном варианте пьесы Аллилуя, будучи «кандидатом в ряды», сообщал, например, отказываясь от рюмки ликеру, что ему «на ячейку идти надо», и т.д.

³¹ Экземпляр музея Театра им. Евг. Вахтангова. № 437.

³² Там же.

ранней редакции «Зойкиной квартиры» предвосхищал «московские сцены» романа «Мастер и Маргарита», в частности — сцены в варьете, в ряде реплик персонажей отчетливо проступали интонации будущих Маргариты и Бегемота, Никанора Ивановича и Коровьева.

Устойчивый образ поэтики Булгакова — замкнутое, «волшебное», способное к трансформациям пространство — рождается именно в «Зойкиной квартире» (московский двор играет, как страшная музыкальная табакерка). Далее «волшебная камера» зазвучит в комнате Максудова, чтобы еще позже, на страницах последнего романа появиться одновременно и в «хрустальном глобусе» Воланда, и в «большом», шекспировском «театре людей».

В литературном варианте «Зойкиной квартиры» 1926 года финальной была реплика Зойки: «Прощай, прощай, моя квартира!»³³, тоже, по всей видимости, не совсем устроившая автора.

Но самой плоскостной и нехудожественный финал был избран театром, заканчивавшим спектакль фразой муровцев: «Граждане, ваши документы!» Режиссер, таким образом, реализовывал свое «чувство протеста», но зрелище обретало черты уголовной хроники, судебного репортажа.

Приступая к репетициям пьесы, А. Д. Попов выступил с небольшим, продуманным докладом на труппе «Основные режиссерские задачи в постановке “Зойкиной квартиры”»: «Что это за пьеса? Есть ли она комедия нравов или комедия о нэпе? Мы на это ответим отрицательно. Сердцевина пьесы в другом, — формулировал режиссер свою позицию. — Пошлость, разврат и преступление являются тем жутким треугольником, который замыкает в себе персонажей этой пьесы. Этот треугольник и есть тот прицел, по которому должен быть театр. Причем по такой цели быть неуверенно и мягко нельзя, иначе это будет неприятное и общественно вредное сююканье на очень большую тему. Поэтому резец театра, которым он работает эту пьесу, должен быть крепким и острым.

<...> Мы естественно пришли к тому тембровому звучанию спектакля, которое назвали “трагифарсовым”. Конечно, элемент трагического... не в том, что переживают персонажи (Гусь теряет любовницу, Обольянинов страдает от условий жизни, Зойку арестовывают, Гуся убивают), а в том, что люди скатились до пределов человеческого падения, внешне пытаясь сохранить фиговое достоинство.

Театральные средства <...> следующие. Образы толкуются сообразно <...> профессиональному признаку, о которых исчерпывающее понятие дает текст и их поступки в ходе пьесы.

³³ Экземпляр ОР ГБЛ. Ф. 562. Оп. 11. Ед. хр. 8.

Всякая неясность в толковании образов и тем белое актерская реабилитация образа будет противоречить смыслу и цели постановки. <...> В «Зойкиной квартире» каждый актер должен быть художником-прокурором для своего образа.

Все типы в пьесе отрицательны. Исключение представляют собой агенты Угрозыска, которых следует толковать без всякой идеализации, но делово и просто. Эта группа действующих лиц положительна тем, что через нее зритель разряжается в своем чувстве протesta.

<...> В декоративном оформлении спектакля нагрузка делается на пышное безвкусие и пошлую роскошь обстановки «Зойкиной квартиры». Гримы должны быть заострены в реалистическом гротеске.

<...> Музыкально-шумовая краска и пьесе должна помочь общей задаче театра — подчеркнуть пошлость и комизм происходящего надрыва, как в веселье, так и в «страданиях» завсегдатаев зойкиной квартиры³⁴.

Позиция режиссера была определена со всей ясностью. Принцип Станиславского («играешь злого — ищи, где он добрый»), дающий возможность объемного, многокрасочного толкования человека, казался ему не слишком пригодным. Причины этого понятны: нэпманы были рядом, «сильные, зубастые, злобные», отыскать в себе сочувствие и интерес к их, пусть запутавшимся жизням было Попову трудно. Булгаков же, наследуя гоголевской и толстовской традициям русской литературы, схематизировать и «обличать» отказывался. Драматург, как всегда, рассказывал о людях. Режиссер — судил виноватых. Коли Художественный театр, репетируя пьесу о белых офицерах (и тем самым находясь в положении еще более сложном, нежели Студия), стремился к более широкому, свободному взгляду на вещи, за принадлежностью к «белой гвардии» видел часть интеллигенции, ее исторической драме сопереживал, то вахтанговцы, влекомые А. Д. Поповым, проблемное поле пьесы сужали.

«А героине, Зойке, нос наклеили. Зачем? Она гораздо лучше без носа. Я в крайне раздраженном состоянии...»³⁵ — записывает автор вскоре после премьеры³⁶. Режиссер выполняет обещанное: «гримы должны быть заострены...», и Ц. Л. Мансурова через три дня после премьеры уже играет с наклеенным «уточкой» носом, снижая образ своей героини простым, но сильнодействующим театральным средством.

³⁴ Музей Театр им. Евг. Вахтангова. № 440. Св. 10. Оп. № 1.

³⁵ Ср.: «Прибегают к носам, когда внутреннего рисунка в роли нет» — слова К. Станиславского, произнесенные на репетиции «Талантов и поклонников» (цит. по: Виноградская И. Н. Летопись... Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись 1863–1938. В 4 т. Т. 4. 1927–1938. М., 2003. С. 335).

³⁶ Тетрадь с шуточными записями. ОР ГБЛ. Ф. 562. Оп. 17. Ед. хр. 19.

Тем не менее актеры вносили в режиссерское построение свои корректизы. Так, о Мансуровой мемуаристка пишет: «В своих ролях она никогда не была прокурором».

«У Ц. Л. Мансуровой и Зойка была необыкновенно обаятельной, не понимающей всей преступности своего поведения <...> на сцене злобы не было никогда»³⁷. О лиризме в трактовке ролей Аллы и Гуся вспоминала М. О. Кнебель³⁸.

Те (к сожалению, немногие) театралы и театральные деятели, которые описывали спектакль много лет спустя, вспоминали об удачной музикально-шумовой партитуре (автором ее был А. Д. Козловский), о великолепии «парижских моделей от Пакэна» (выполненных в Студии под руководством знаменитой Н. П. Ламановой) и блестательной актерской игре.

«У нас с Михаилом Афанасьевичем была игра, — вспоминал позже Р. Симонов, — рассказывать друг другу биографию Аметистова. На каждом спектакле мы придумывали что-то новое. И наконец решили, что Аметистов — незаконнорожденный сын великого князя и кафешантанной певицы»³⁹. В герое Булгакова — Симонова восхищала жизненная энергия, победительность комической стихии, дар лицедейства. «...Принимай заказы в мастерский, он обычно спокойно вертел манекен или похлопывал его но “бедрам”. А однажды так шлепнул его <...> что манекен завертелся волчком. И в этом проглянула особая лихость и авантюренность натуры его <...> А как он <...> “сыграл” этажи, по которым поднимался к Зойке! Он трудно дышал, и, как бы оправдывая это, останавливался на площадке, плевал вниз и отсчитывал этажи рукой...»⁴⁰.

Зрительский успех «Зойкиной квартиры», как и «Дней Турбиных», бесспорен. Спектакль, несмотря на множество ругательных печатных отзывов (адресованных, впрочем, автору текста — не актерам), пользуется таким спросом, что система его проката близка к так называемой «бродвейской» — его играют чуть ли не через день — так что к концу сезона, спустя всего шесть месяцев, прошло уже более ста представлений⁴¹.

³⁷ Синельникова М. Всегда живая и любимая... // Первая Турандот. М.: ВТО, 1986. С. 210.

³⁸ Кнебель М. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. С. 424.

³⁹ Симонов Р. Творческое наследие. М., 1981. С. 164.

⁴⁰ Синельникова М. См. ее ст. в кн.: Симонов Р. Творческое наследие. С. 369.

⁴¹ Сохранилась недатированная телеграмма, отправленная в Судак, где в начале лета 1927 года отдыхал Булгаков: «Театр имени Вахтангова поздравляет дорогого Михаила Афанасьевича сотым спектаклем Зойкиной квартиры». — РО ИРЛИ. Ф. 369.

Мнения критики сходны в том, что «в исполнительском отношении сплошной триумф, большие достижения»⁴², в особенности же отмечены актерские работы Ц. Л. Мансуровой (Зойка), Р. Н. Симонова (Аметистов). И. М. Толчанова (Газолин), А. И. Горюнова (Херувим), О. Ф. Глазунова (Гусь), Б. В. Щукина (Мертвое тело) и Б. Е. Захавы (Аллилуя).

Столь же единодушны критики и в том, что успех спектакля целиком отнесен насчет режиссуры и актеров — упреки же в схематизме и одномерности «уголовной хроники», «судебного репортажа», «редкой стереотипности финала»⁴³ — адресованы автору пьесы.

Между тем, рассмотренная в ее глубинной сути, «Зойкина квартира» обнаруживает свою тесную связь с центральными темами творчества Булгакова.

Осознавая себя летописцем, чуждым любой, всякой однозначно политической ориентации, писатель размышляет, как правило, не столько над поступками людей — сколько над причинами, побуждающими к поступкам. Скажем, в «Днях Турбиных» на Дон собираются бежать двое — Тальберг и Николка. Но оценены они драматургом по-разному. В «Беге» на панель выходит Люська — оттого, что у нее «принципов нету» и сидеть «не жравши» она не будет. И туда же выходит и Серафима — но именно потому, что у нее-то принципы есть. Она совершенно справедливо полагает, что сделать это самой честнее, нежели посыпать туда кого-то другого.

Аллу в «Зойкиной квартире» Булгаков пишет не без сочувствия и симпатии⁴⁴. Но в публичный дом она приходит, еще имея бриллиантовые кольца на пальцах. Оттого, если ей и суждено будет увидеть «ландыши на всех углах» в сиреневом Париже — это будет уже совсем другая женщина.

Год за годом пишет Булгаков историю современности. Появляющаяся одновременно с «Днями Турбиных» и предваряющая «Бег» «Зойкина квартира» исследует все ту же «сломанную» жизнь, все тех же, оказавшихся в новой, непонятной им действительности, людей.

Уже и ремарке, в раннем варианте начинаящей пьесу, заявлена антитеза: какофония дворовых криков, диссонирующая, «страшная» — и волшебство, красота зойкиной квартиры, как бы «осколка» прежней,

⁴² Моргенштерн М. Программы... 1926. 16–22 ноября.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Из письма М. Булгакова к М. Рейнгардт: «Алла... молодая женщина из хорошей семьи. Очень красива. Конечно, ни служить, ни работать не может. Воспитана и умна» (Булгаков М. Из писем. Современная драматургия. 1986. № 4. С. 265).

упорядоченной жизни, протекающей в облагороженных традицией формах, ритуалах. Старинный романс и ария из «Травиаты», звучащие у Зойки, кажется, противостоят резким зазывным голосам улицы, гудкам трамвая, гармонике. Но позже выясняется, что противостояние того, что «внутри», и того, что «снаружи», — ложно. Пространство искривлено, деформировано, лица искажены дьявольской, «сатанинской» ухмылкой.

Из-за любви — Алла идет в публичный дом. Пытаясь сохранить честь — граф вынужден принимать чаевые. Стремясь к свободе — Зойка и граф кончают тюрьмой.

По Булгакову, содеянное — неуничтожимо... Культурные ценности «красоты» и «морали» оказываются трагически разъединенными. Тот, кто способен ценить красоту, оказывается вне морали. С этим и связано авторское определение жанра пьесы как «трагифарса» — то есть трагедии, вырождающейся о фарс.

При обилии печатных откликов на премьеру «Зойкиной квартиры», к сожалению (как и в случае с «Днями Турбиных»), отсутствует анализ собственно художественной ткани спектакля, преобладают прямые, идеологического характера, оценки и претензии. Поэтому трудно переоценить важность для историка театра сохранившегося документа: детального профессионального разбора каждой роли в отдельности, проведенного Б. В. Щукиным 19 октября 1927 года⁴⁵.

«Я看了 спектакль впервые... На меня он произвел впечатление очень крепкого... по ансамблю, интересного театрально и совершенно блестящего местами по актерскому мастерству. Вполне хорошо идет 2-й акт, за исключением “фабрики на ходу” и 3-й акт, кончая аукционом.

Сцены: Аллы с Зойкой, Аметистова с Ивановой, приход Гуся и до конца акта <...> дуэль китайцев, сцена Аметистова с графом (вершина блеска спектакля), сцена с момента убийства Гуся и до выхода гостей доставляют настоящее наслаждение четкостью, легкостью, серьеzem, сочностью рисунка; словом, здесь истинное мастерство и прекрасный вкус.

Первый акт и “фабрика на ходу” выпадают из спектакля. Здесь другая манера игры, здесь актеры (исключая Мансурову и отчасти Козловского) играют текстом, высказывают из образов, здесь состязание, кто больше выжмет смеха в зрительном зале... В результате этого получается эстрада, безвкусница...»

Далее Б. Щукин детально разбирает все роли спектакля, делая конкретные замечания актерам.

⁴⁵ Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 440. Св. 10. Оп. 1.

«Б. Е. Захава (Аллилуя). Не играть взяточничество так много-значительно. Ведь он берет взятки везде, поэтому привык и делает это мимоходом.

В. Попова (Манюшка) — мне показалось, занята текстом, а потому и испуг, и ужас, и слезы, и покой, и смех, — словом, все — ведет на одной краске (нет задач, действия, событий).

Р. Н. Симонову по I акту советую крепче взять задачу устроиться всеми правдами и неправдами в должности администратора и только во имя этого так или иначе вести себя в квартире Зойки.

А. Д. Козловскому — не надо графу замечать юмора своего положения... мягче и меньше мелких движений.

Ц. Л. Мансурова везде серьезна и прекрасно играет.

В прачечной — утрачен уголок бандитов и нечто, похожее на воровской жаргон. Отношения друг к другу (неприятия) стали не той остроты, какой искались. Доходит: милые люди и честная прачечная.

А. М. Наль. Советую играть Херувима двуликим. ...Он примитивен. Дуэль китайцев хороша.

И. М. Толчанов (Газолин), мне показалось, утерял хищность образа и твердость своего сквозного действия.

Е. М. Берсенева (Лизанька) как будто все благополучно, но не понятна по характеру (не яркая).

В. Ф. Тумская (Алла) — хорошо⁴⁶. Советую к темпераментным местам подбираться заранее и не бояться их. “Ax!” (встреча с Гусем) и “Сдохну, а сбегу!” — не звучат.

О. Ф. Глазунов (Гусь). Мне показалось, что надо текст ужать вдвое, в остальном все мягко, органично и очень хорошо.

Б. М. Шухмин (Иван Васильевич из Ростова) — образ заострить. Слишком мягок и добродушен, скорее, персонаж из “Свадьбы” Чехова, а не из “Зойкиной квартиры”. Опьянение хорошо. Танец более азартно.

И. М. Рапопорт (Толстяк). Следовало бы включить в образ (добродушия и покоя) местами острый глаз и острую фразу. Это подчеркнуло бы профессию.

Мизансцена под занавес не четка. Мне кажется, следует сделать так: мурровцы выходят вперед, становятся спиной к зрителю, говорят свои реплики... Пауза — и только тогда гости сорвались со своих мест к ним. Точка. Мужчины полезли в карманы за бумагами. Занавес».

После стенограммы разбора Щукина краткая запись А. Д. Попова: «Со всеми замечаниями Б. В. Щукина согласен».

⁴⁶ В булгаковской «Тетради с шуточными записями» после сообщения о «наклеенном носе» Зойки далее следует: «Ну, все равно сам себе признаюсь: Тумская очаровательна!» Аллу играли в очередь А. А. Орочки и В. Ф. Тумская.

Сохранена ансамблевость спектакля, по-прежнему прекрасна сцена «тоски», описание которой оставлено Р. Н. Симоновым в его воспоминаниях. «В последнем акте, мучаясь тревожными предчувствиями, сидели в гостиной два человека — граф Обольянинов и проходимец Аметистов. ...Граф садился за пианино и пел романс: “Ты придешь ли ко мне, дорогая...” Музицируя, граф неожиданно переходил на “Боже, царя храни...” Тогда Аметистов вскакивал верхом на пианино, как на лошадь, брал под козырек, и ощущая себя на параде в присутствии высочайшей особы, истошно патриотическим голосом кричал: “Ура!!” Эта сцена родилась на самостоятельной репетиции...⁴⁷ Михаил Афанасьевич принял и горячо похвалил Козловского и меня...»⁴⁸.

Не один эпизод был нафантазирован актером, смело импровизирующим в роли: «<...> в разговоре с председателем домкома Аметистов, чтобы доказать, что он истинно советский человек, расстегивал френч, под которым была ярко-красная рубашка. Этот трюк всегда проходил под аплодисменты, а родился он неожиданно. Однажды костюмеры вместо синей рубашки, которую я всегда надевал под френч, принесли красную. На сцене я неожиданно вспомнил, что на мне красная рубашка и, чтобы показать председателю домкома свою “советскую сущность”, распахнул френч и выдернул ее, как красный флаг»⁴⁹.

Ц. Л. Мансурова вспоминала, что при этом «...в зрительном зале стоял стон, актеры на сцене всхлипывали от смеха...»⁵⁰.

Возвращаясь к замечаниям Б. В. Щукина, отметим: он предлагает строить более сложные образы, не удовольствоваться однозначностью оценки персонажа. Так, об Аллилуе, в частности, сказано: «Б. Е. Захава должен <...> найти теперь деловитость, загруженность, озабоченность, а то играются только положения, дискредитирующие образ, а где же те стороны и краски, на фоне которых дискредитация образа должна заблистать?» Либо о работе Р. Н. Симонова: «Первое появление на лестнице не серьезно. По-прежнему манера игры в I акте выпадает из спектакля <...> носит какой-то полуэстрадный характер, перегиб в трюковую сторону и уход в подачу текста на публику. Вообще, мне кажется, нужно возложить на него обязанность быть администратором, а для этого надо действительно дело делать. Надо быть не менее изворотливым и крепким в деле, чем Ц. Л. Мансурова в Зойке. В этом смысле очень верны такие места роли: 1. “Замучили, проклятые”.

⁴⁷ Репетиция, на которой актеры работают без режиссера.

⁴⁸ Симонов Р. Мои любимые роли, созданные М. Булгаковым (цит. по кн.: Неизданный Булгаков. Тексты и материалы. Анн Арбор: Ардис, 1977. С. 71).

⁴⁹ Там же. С. 70–71.

⁵⁰ Симонов Р. Творческое наследие. С. 344.

2. “Аллу даешь в срочном порядке”, “жми, жми”. 3. “Не нахожу вульгарным человека, получающего 200 червонцев в месяц”. 4. “А я вам говорю — пардон” (Гусю)»⁵¹.

Один из спектаклей «Зойкиной квартиры» видел К. С. Станиславский. Мемуарист — актер Театра им. Евг. Вахтангова И. Рапопорт — свидетельствует, что спектакль Станиславскому понравился, он много смеялся. И. Рапопорту запомнилось, что по поводу «сцены тоски» были произнесены слова «французская игра»⁵². Сопоставляя это определение с замечаниями, высказанными Б. Щукиным, можно предположить, что имелось в виду: легкость, техничность исполнения, виртуозность оправданного трюка — но, тем не менее, таящие в себе опасность «поверхностно-эстрадного» способа существования актеров.

Информация о спектакле уходит за рубеж 1 ноября. «Пьеса сценична. Но по существу — совершенно бессодержательна, местами смахивает на фарс. Общественное ее значение — ничтожно. Много внешних эффектов. Поставлена хорошо. Актеры играют талантливо, показали высокий образец актерской техники. Особенно удались главные роли...»⁵³ — передает агентство СССР для зарубежной прессы. Пьесой заинтересовываются итальянские деятели. А спустя несколько лет, в 1933 году, во МХАТ приходит «официальное» письмо от французской актрисы М. Рейнгардт: «Дорогой месье. Ваша пьеса произвела на меня глубокое впечатление и я взяла на себя смелость ее перевести на французский язык...»

В шести письмах, адресованных М. Рейнгардт⁵⁴, Булгаков дает свой режиссерский план постановки и детальную характеристику действующих лиц. Через некоторое время заключается Договор между Булгаковым и М. Рейнгардт, ставшей инициатором постановки пьесы «Зойкина квартира» в парижском театре «Старая голубятня»⁵⁵.

Весьма важны, конечно, те характеристики героев, которые предлагает автор будущим постановщикам. Бессспорно, интересны нам сегодня неизвестные ранее страницы булгаковского эпистолярного наследия. Но еще более существенно другое: то, что благодаря готовящейся постановке пьесы в Париже, в апреле-мае 1935 года на свет появляется новая, окончательная редакция произведения.

⁵¹ Архив Театра им. Евг. Вахтангова. № 440. Св. 10. Оп. 1.

⁵² Рапопорт И. Михаил Булгаков у вахтанговцев // Неизданный Булгаков. Тексты и материалы. С. 68.

⁵³ Архив Театра им. Евг. Вахтангова. № 442.

⁵⁴ Переписка М. Булгакова с М. Рейнгардт, хранящаяся в РО ИРЛИ. Ф. 369. № 97 и 111 полностью опубликована нами в альманахе «Советская драматургия». 1986. № 4.

⁵⁵ Режиссеры Р. Роше, Г. Кремье. См. ст. М. Федеричи в журнале «Scenario». Roma. 1937. № 3 (обзор парижской выставки).

Автор возвращается к тексту спустя длительный промежуток времени, материал драмы («действие у меня происходит в 1924–25 годах», — сообщает Булгаков М. Рейнгардт) «остыл», отодвинулся. Некогда сражавшемуся за четыре акта «Зойкиной квартиры» драматургу теперь кажется, что пьеса «содержит длинноты».

В апреле 1935 года Булгаков начинает от руки переписывать текст пьесы в тетрадь, на титульном листе определен жанр: «трагический фарс»⁵⁶. Но уже на 10-й странице I акта переписка от руки прекращена. Булгаков продолжает диктовку пьесы на машинку. Запись Е. С. Булгаковой от 13 мая свидетельствует о том, что работа Михаила Афанасьевича над «Зойкиной квартирой» продолжалась «в течение недели» и 10 мая была окончена⁵⁷.

13 мая Булгаков пишет брату в Париж: «<...> переводчик Эммануил Львович Жуховицкий (Москва), совместно с Чарльзом Боолен... секретарем Посольства Соединенных Штатов в Москве, обратившийся ко мне с просьбой перевести “Зойкину” на английский язык, эту пьесу на английский язык перевели. Они сделали перевод с экземпляра, собственноручно мною откорректированного и сокращенного. ...В моем исправлении пьеса приобрела, наконец, компактный и очищенный вид»⁵⁸.

Правильным представляется говорить не о переделках 1-й редакции — но об изменении задания, в терминологии Томашевского, перемене того, что прежде называли «литературным вкусом». В окончательном варианте пьесы, по всей видимости, необходимо разделять два слоя авторской правки: правку конъюнктурную, «внешнюю», и правку собственно художественную, смысловую.

В правке внешней коррективы касаются таких мест, как тирада Аметистова о партийной неудавшейся карьере (в частности, рассказ о продаваемых им портретах вождей теперь заменен рассказом о продаже брошюр «Существуют ли чудеса?»); как монолог Аболянинова⁵⁹ об экспериментах над «бывшей курицей»; купированы частично реплики гостей Зойки, типа: «убрать китайцев и латышей» и прочее.

⁵⁶ Заметим, что в разные времена Булгаков по-разному определяет жанр пьесы: «трагическая буффонада», «трагикомедия», «трагифарс». Но при переменах второй части названия первая часть остается неизменной: автор настаивает на трагическом элементе.

⁵⁷ См.: Дневник Е. С. Булгаковой. ОР ГБЛ. Ф. 562. Оп. 28. Ед. хр. 24.

⁵⁸ М. А. Булгаков — Н. А. Булгакову. ОР ГБЛ. Ф. 562. Оп. 19. Ед. хр. 16.

⁵⁹ Об изменении фамилий некоторых персонажей «Зойкиной квартиры» (в частности, Оболянинова на Аболянинова) см. в наших коммент. к публ. «Зойкиной квартире» (Современная драматургия. 1982. № 2. С. 194).

Но еще более важно изменение сюжета, произведенное автором при сохранении прежнего событийного скелета пьесы, которое дает иное освещение знакомым, казалось бы, персонажам.

Теперь центр тяжести заметно перемещен с изображения «веселого дома», кутежей — зато нарастает тема «волшебства», «дьявольского искушения», соблазна. В ремарках Булгаков еще и еще раз повторяет: «волшебно», «странны», «сатанински», «как ад», «тайно...». Возвращают реплики, некогда снятые А. Д. Поповым — «Вы, Зоя Денисовна, с нечистой силой знаетесь», — говорит Аллилуя (теперь он носит новую фамилию Портупея), либо: «Знаете, Зойка, кто вы? Вы — чёрт!» — произносит Алла.

Смягчены речевые характеристики «дам» ателье, да и пространство, отведенное им и пьесе, теперь заметно уже. Уходят снижающие Аллу штрихи, реплики, сценки.

Но, пожалуй, наибольшее значение для новизны редакции имеет тема «остранения», «взгляда со стороны», явственно проступающая и образе Абольянинова⁶⁰. Резкая выделенность героя изо всех прочих, его принадлежность к старинному роду, приверженность к осмысленной традиции «другой жизни»⁶¹ — все это позволяет объединить Абольянинова 2-й редакции «Зойкиной квартиры» с такими героями булгаковских драм, как Хлудов в «Беге», «белая ворона»⁶² Мольер в «Кабале святош», «загородный граф» профессор Ефросимов в «Адаме и Еве», безумец Дон Кихот в пьесе по мотивам Сервантеса,

⁶⁰ Характерно, что в 1926 году ни автор, ни режиссура, ни критика не рассматривала Обольянинова в качестве главного героя. В 1934 году, объясняя М. Рейнгардт своих действующих лиц, Булгаков начинает с характеристики именно Абольянинова.

⁶¹ Музыкальный лейтмотив, сопровождающий Абольянинова, — пушкинские строки: «Не пой, красавица, при мне, / Ты песен Грузии печальной: / Напоминают мне оне / Другую жизнь...»

⁶² Выписка о белой вороне предваряет в «Большой конторской книге» наброски пьесы о Мольере: «Дело о белой вороне. Сего 1725 году января 25 дня, будучи мы в Новодевичьем монастыре, усмотрели летает птица белая ворона с галками. И о поимке той птицы требуем у вашего сиятельства позволения, дабы тое ворону в оном монастыре поймать было невозбрано...» (из архивных бумаг о Петре Великом) (ОР ГБЛ. Ф. 562. Оп. 17. Ед. хр. 4). Опубликовано в «Архиве М. А. Булгакова... С. 85. М. О. Чудакова заметила там же, что данная выписка не имеет отношения к пьесе «Кабала святош». Нам, напротив, представляется, что выписка о «белой вороне» находится в прямой связи с глубинной темой пьесы о Мольере, равно как и с устойчивыми мотивами творчества писателя в целом. Ср., например, автохарактеристику Булгакова в его письме к Сталину 30 мая 1931 года: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк», где иными словами выражена схожая мысль о «выделенности» одного среди прочих и о его травле.

и другими. (Понятно при этом, что определенная функция героя в произведении никоим образом не означает его «безупречности», «идеальности» — речь идет лишь о функции образа в структуре пьесы.)

Человек, который «не постигает» происходящего, последовательно демонстрирует те реакции, которые стали абсолютно немыслимыми, вдруг отодвинулись в прошлый век: обещает «прислать секундантов» к Гусю за нанесенное оскорбление, вступается за честь женщины в публичном доме и даже в миг катастрофы, когда рухнула последняя надежда на отъезд, — поражен несовпадением смокинга и желтых ботинок как вопиющей «неправильностью». Каждая комичность ситуации, когда в момент ареста человек находит необходимым сделать подобное замечание, усугубленное словами «ни в каком случае» и привычной корректностью тона — при размышлении обнаруживает и второй план, и нешуточный смысл. В этой фразе — не только (а может быть, и не только) авторская усмешка в адрес безнадежно «выпавшего» из современной жизни героя — но и упрямое утверждение должного, правильного.

В редакции 1935 года осуществлена некоторая перемена речевой характеристики Абольянинова (смягчен его морфинизм, более физиологично выписанный в 1-й редакции; более сдержаны интонации, он несколько «идеализирован» и отодвинут и от опекающей его Зойки, и от прочего окружения). Более настойчиво проводится мотив неприятия Абольяниновым непонятной ему действительности (от рассказа о «бывшей курице» к сцене «тоски», далее, к реплике «Что происходит? Я играю, горничная танцует на эстраде...» и, наконец, к заключающим пьесу фразам, где добавлено: «У меня мутится рассудок...»). «Экзотическое растение» (по выразительной характеристике Аметистова), граф Абольянинов⁶³, — это герой, не изменяющийся с изменением обстоятельств, помнящий о том, что «есть ценностей незыблемая скала...». Именно ему доверено теперь окончить пьесу.

Образ Аметистова — это актуализация древней маски «слуги» еще плавтовских комедий (далее — Арлекина итальянской комедии масок, мольеровских слуг), в самых разнообразных трансформациях часто появляющейся в булгаковских произведениях. Старинная маска плута, неистощимого в выдумках, жизнерадостного, остроумного и потому на редкость обаятельного, — напоминает о себе и в Шервинском «Дней Турбиных», и в Бутоне «Кабалы святош», будто «раздаваясь» между

⁶³ «Графство» Абольянинова — указание на отмеченность, выделенность персонажа, не просто фиксация родословной. Существенно то, что графом нельзя «перестать быть», факт рождения неуничтожим.

Коровьевым и Бегемотом с его «враньем от первого до последнего слова» в романе «Мастер и Маргарита».

Для нас же важен не столько генезис героя, сколько его современное звучание, в первую очередь связанное с полнотой и свободой владения всем многообразием социальных языков. Стоит перечислить, к примеру, все те обращения, с которыми Аметистов адресуется к Абольянинову: коллега, конт, граф, маэстро, папаша, гражданин, отец, сеньор, батюшка. Доходит даже до «братишки»!

На одном языке он говорит с «сочувствующим» Аллилуей: «старый боевик, со стажем... поверну лицом к деревне... фракционные трения... нечего терять, кроме цепей...» По-французски пытается вести беседу с Аллой и Абольяниновым, совсем по-иному завоевывает доверие Гуся и т.д.

Его блестательное хамелеонство составляет разительный контраст с владеющим одним-единственным языком Абольяниновым, вовсе не способным применяться ни к обстоятельствам, ни к собеседнику. При пересказе чужой речи Абольяниновым у читателя (зрителя) не остается сомнений в том, что есть цитата, а что подлинные слова графа.

Аметистов решает проблему кавычек иным, прямо противоположным образом. Он включает «чужое слово» с легкостью и органичностью прирожденного актера⁶⁴, который в игре не лжет и не фальшивит, а в данную минуту и в самом деле ощущает себя таким, каким представляется.

В контрапункте двух центральных образов — графа Абольянинова и Аметистова — рождается новый смысл старой вещи.

Во второй редакции рассматриваемой нами пьесы явственно ощутим историзм Булгакова-драматурга, его стремление отыскать и утвердить точку зрения, вынесенную за пределы здесь, сейчас текущих событий. Другими словами — оценить современность с позиции «синей, бездонной мглы веков, коридора тысячелетий». Кратко проследим конструктивные средства реализации этой задачи.

Уже в «Белой гвардии» Булгаков вводит две системы отсчета, как бы «оглядывающиеся» друг на друга: «Велик был год и страшен год от Рождества Христова 1918, от начала же революции второй...» В «Беге» речевой материал Хлудова открыто ориентирован на библейские тексты, а в пространных ремарках устойчиво фиксируются две системы времени: образ «вечного» времени (нетленных ценностей) — и соотносимых с ним сиюминутных событий. В «Адаме и Еве» противопоставлены разодранная, прожженная, «никому не известная

⁶⁴ Не случайно Аметистов появляется с чемоданом — как бродячий актер без антагонизма — но с театральным гардеробом и реквизитом.

книга» (Библия) — и рукопись романа Пончика-Непобеды, написанная по следам только что произошедших событий. В «Зойкиной квартире» — пушкинские строки о «другой жизни» и образ Абольянинова (каким он предстает во 2-й редакции пьесы) контрастируют с уличными криками и темой Аметистова (воплощающего своеобразный эталон жизненной «устойчивости» при максимальной гибкости жизнеповедения) и т.д. В «Мастере» прием развернут на всем пространстве текста.

Таким образом, литературный путь писателя, явственно прослеживающийся в драматических вещах от комедии-буфф салонного типа к «Последним дням» и «Дон Кихоту», пьесам трагического плана, — другими словами, эволюция всего творческого пути просматривается и *внутри* одного и того же произведения. Вторые редакции пьес «Бег» и «Зойкина квартира», рожденные спустя десятилетие после появления первых вариантов, кардинально меняют звучание текстов.

Вопрос рождения новой редакции «Зойкиной квартиры» — это вопрос эволюции миропонимания писателя, в «свернутом» виде отразившейся в процессе переориентации, переадресации произведения.

