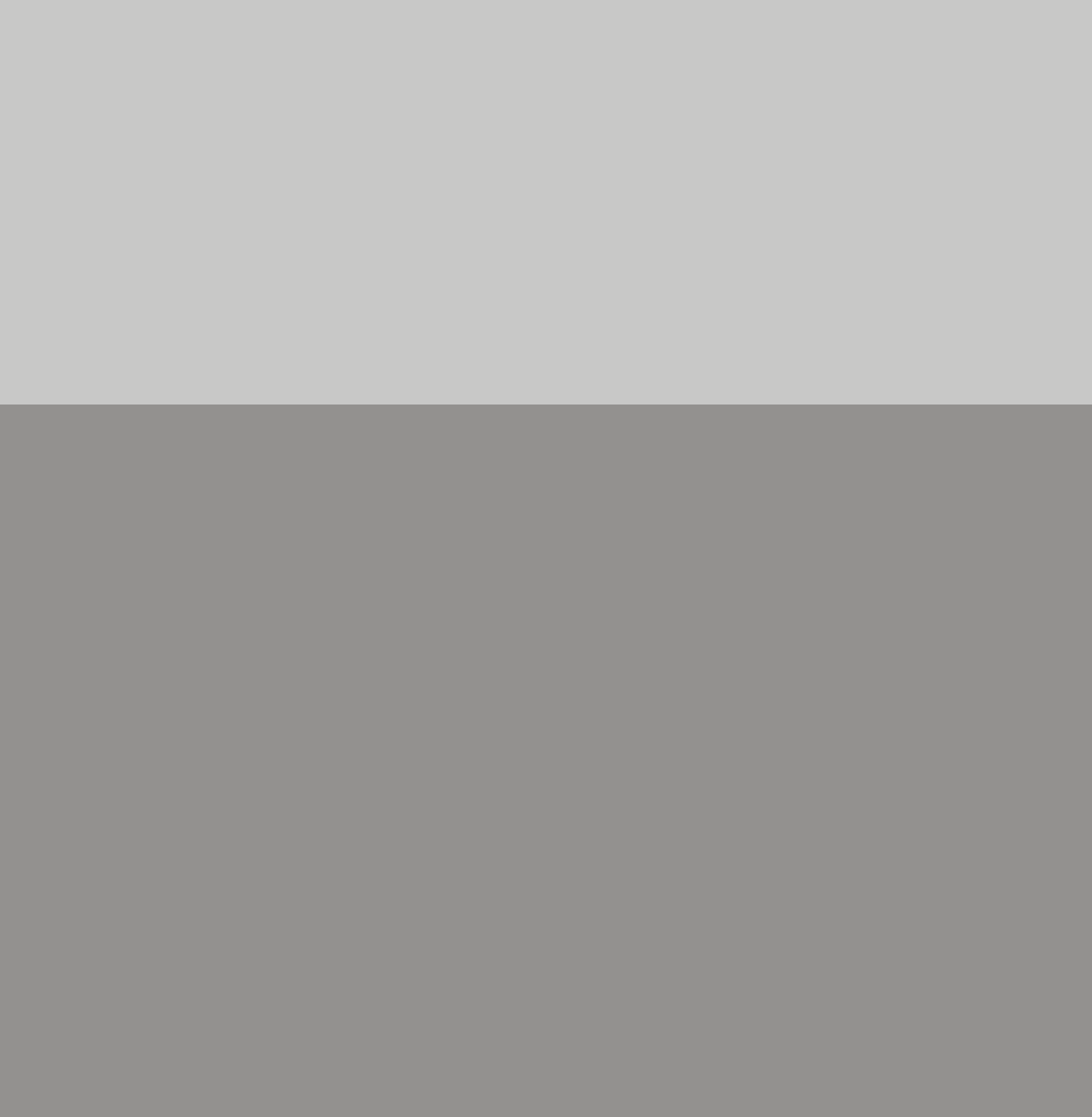




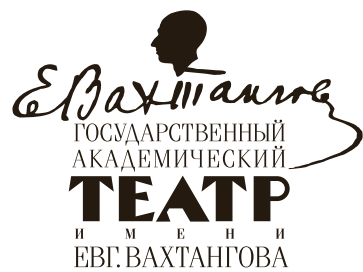
Михаил Булгаков и Театр имени Вахтангова

«**Пьеса
принята
единогласно**»





«**Пьеса**
Михаил Булгаков и Театр имени Вахтангова **принята**
единогласно»»



Издание Государственного академического
театра им. Евг. Вахтангова

«**Пьеса**
принята
единогласно»

Автор-составитель
Виктор
Борзенко

Михаил Булгаков и Театр имени Вахтангова

Москва
«Театралис»
2017

УДК 821.161.1.09+792.2(470-25)
ББК 83.3(2=411.2)6+85.334.3(2)6
Б90

«Пьеса принята единогласно». Михаил Булгаков и Театр им. Вахтангова
М.: Театралис. 2016. – 176 с. : илл.

Автор-составитель Виктор Борзенко

Михаил Булгаков и театр — тема увлекательная, «нестареющая» и уж поистине бездонная. Множество статей, телепрограмм, книг и диссертаций приоткрывают завесу тайны булгаковской драматургии, рассказывают о его замыслах и творческих мытарствах, о непростых взаимоотношениях с театральной дирекцией и трагическом, ускорившем болезнь, официальном запрете целого ряда произведений. Булгаков и МХАТ, Булгаков и Станиславский, Булгаков — актер, Булгаков — автор инсценировок... Написано обо всем. Однако затерялся на общем фоне не менее увлекательный сюжет — Булгаков и вахтанговцы, с которыми выдающегося писателя связывали годы дружбы и сотрудничества. В книге, которую читатель держит в руках, предпринимается попытка восстановить историю этих отношений.

ISBN 978-5-902492-39-9

© Борзенко В.В., текст. 2017
© Осенева А.Б., дизайн. 2017
© Государственный академический театр
имени Евг. Вахтангова. 2017
© Издательство «Театралис». 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

«На Арбате надо быть поосторожнее». Вместо предисловия	6
«Зойкина квартира»	10
Визит незнакомцев	11
«Поздравляю Вас и благодарю от лица всей Студии»	24
Недремлющий глаз цензуры	34
На спектакль пришел Станиславский	36
«„Зойкину квартиру“ можно стерпеть…» (критика о спектакле)	42
Обаяние Мансуровой	50
Рубен Симонов в роли Аметистова	54
Где жила Зойка?	62
«Квартира» закрывается	68
Судьба и жизнь	72
«Первый карандаш мне подарил Булгаков»	73
«Ни слова об „Адаме и Еве“»	78
Пьеса о Пушкине	82
«Господи, только бы и дальше было так!»	86
Керженцев вынес смертельный приговор	92
«Дон Кихот»	96
«В доме у нас полная бесперспективность и мрак»	97
«Здесь нужен громадный режиссер»	100
«Обсуждать нечего! Ставить! Ставить»	106
«Болезнь ваша не лечится…»	112
«Это лучшее, что я сыграл на сцене»	120
«Их нельзя хлопать по плечу»	126
«Многое осталось неразгаданным…» Послесловие	136
Именной указатель	160

«На Арбате надо быть поосторожнее»

Вместо предисловия

В своем многострадальном романе, который Булгаков завершил за пару месяцев до смерти, есть одна из самых фантастических сцен в истории мировой литературы — полет Маргариты над советской Москвой. Ведьма летит на шабаш к Сатане. Помните?..

”

Она пересекла Арбат, поднялась повыше, к четвертым этажам, и мимо ослепительно сияющих трубок на угловом здании театра проплыла в узкий переулок с высокими домами.

Нетрудно догадаться, что угловое здание — это, несомненно, Театр им. Вахтангова. Булгаков, в произведениях которого ничего не бывает случайного, проложил маршрут Маргариты над домами, с которыми так или иначе была связана его собственная жизнь.

Промелькнул Театр им. Вахтангова. Остался позади оживленный Арбат... Маргарита влетает в Большой Николопесковский переулок и движется к «роскошной восьмизетажной громаде» недавно отстроенного Дома Драмлита. В своем произведении Булгаков поселил здесь критика Латунского, а также других одиозных литераторов и драматургов, не признавших Мастера. Сюда, в одно из темных окон на верхнем этаже, ворвется Маргарита и устроит в квартире Латунского погром.

Но то — литература. На деле в этом здании, и ныне примыкающем к Щукинскому училищу со стороны Нового Арбата, Булгакова всегда ждали и очень любили, ведь жили здесь не критики, а артисты и режиссеры второго поколения Вахтанговского театра (дом построен в 1936 году). Был, впрочем, и еще один дом, в Большом Левшинском переулке, где жили все первачи — от Бориса Щукина до Цецилии Мансуровой, с которыми тоже Булгакова многое связывало.

Черты этой взаимной симпатии и, наверное, дружбы отразились в дневниках Елены Сергеевны (жены писателя). Скажем, 16 мая 1939 года она пишет:



Вчера были у Лены Понсовой. Кроме нас — Вильямсы и Цецилия Мансурова и родственники Понсовой. Мансурова — интересно рассказывала о халтурных выступлениях, нравах их. В этот вечер в Театре Вахтангова шли «Без вины виноватые» — и часов в десять или одиннадцать вечера по радио — передававшему спектакль, слышались какие-то невнятные слова, звуки разные. Оказалось, все три диктора вдребезги напились и черт знает что говорили¹.

Или запись от 18 декабря 1933 года:

Пришел Рубен Симонов слушать «Полоумного Журдена». [...] Завтракали, потом обедали, а поздно вечером Рубен Симонов потащил нас к себе. Там были еще другие вахтанговцы, было очень просто и весело. Симонов и Рапопорт дуэтом пели «По диким степям Забайкалья...» (Один из поющих будто бы не знает слов, угадывает, вечно ошибается: «навстречу — родимый отец...» (поправляется: мать!) и т.д.)
Обратно Симонов вез нас на своей машине — по всем тротуарам — как только доехали!²



Много интересного о взаимоотношениях Булгакова с театром можно узнать из мемуаров самих вахтанговцев. Евгений Симонов рассказывал, например, как Михаил Афанасьевич, регулярно навещавшийся в их дом, разыграл однажды здешних обитателей, а пятилетнему Егору Щукину подарил карандаш. И таких историй, надо полагать, было великое множество. Чем глубже погружаешься в материал, тем отчетливее проступает любопытная взаимосвязь: писательский темперамент Булгакова, его нетривиальный взгляд на вещи во многом импонировал вахтанговцам.

1

Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 271.

2

Там же. С. 47.

Он быстро напишет «Зойкину квартиру» (1926), и роль Зои Денисовны Пельц так и останется одной из самых ярких в биографии Мансуровой. Он сделает инсценировку романа «Дон Кихот» (1938), и образ странствующего идадьго надолго войдет в жизнь Рубена Симонова. А еще весьма интересно и неожиданно в постановках спектаклей по его пьесам проявится талант Бориса Щукина и Бориса Захавы, Освальда Глазунова и Анатолия Горюнова, Веры Львовой и Галины Пашковой...

* * *

В 1920-е годы, когда после смерти Вахтангова студиицы натужно искали дальнейший путь развития своего коллектива, Борис Захава на одном из заседаний худсовета сказал, что, наверное, Булгаков и мог бы стать автором новой «Турандот». Имелось в виду, разумеется, не подражание полюбившейся сказке Гоцци, а способность давать театру актуальный материал, в котором драма, ирония и гротеск отражались бы в зеркале современности. Так было с «Зойкиной квартирой». Этого ждали и впредь.

В 1934 году Михаил Афанасьевич специально для вахтанговцев напишет «Александра Пушкина», а в 1936-м — «Адама и Еву» — пьесы, в которых история и мифы обрели острую злободневность; оживали, становясь болезненным предостережением для современников. Наверняка эти постановки стали бы событием в истории советского театра, если бы не внезапный запрет Главреперткома, наложенный на все произведения драматурга. «Александра Пушкина» закроют на стадии репетиций, «Адама и Еву» не допустят к постановке. Но примечательно, что при этом ни постановщики, ни артисты не отрекутся от своего автора (по нынешний день факт удивительный).

Недавно ушедшая из жизни актриса Галина Коновалова (в труппу театра она была принята в 1936 году) считала, что причиной тому — прирожденный альтруизм, свойственный первым поколениям вахтанговцев. Когда человек попадал в беду, это не оставалось незамеченным: ему помогали словом, жестом, деньгами — всем, что человеку в тот момент было нужнее. Галина Львовна была свидетельницей того, как в 1938 году небольшая делегация от Театра им. Вахтангова отправилась к опальному и отовсюду изгнанному Булгакову с тем, чтобы заказать ему инсценировку «Дон Кихота». В эпоху первых пятилеток и бурного социалистического строительства театр не очень нуждался в романтической истории об одиноком странствующем рыцаре. Но поскольку инсценировка романа Сервантеса по сути своей не попадала под запрет Главреперткома, договор был заключен, и обнищавший драматург получил спасительное вознаграждение.

Как ни парадоксально, столь увлекательная тема, как сотрудничество Театра им. Вахтангова с выдающимся писателем, долгое время оставалась за рамками издательского интереса. Возможно, она не бросалась в глаза, поскольку о Булгакове-драматурге написано и рассказано достаточно много, но, как правило, большинство публикаций посвящено тому периоду, когда Михаил Афанасьевич работал во МХАТе.

В книге, которую читатель держит в руках, впервые предпринимается попытка собрать воедино сведения, относящиеся к сотрудничеству Булгакова с Театром им. Вахтангова. Основными источниками для этого стали документы из фондов Музея театра — письма, рецензии, дневники, стенограммы репетиций, служебные записки, мемуары, в которых отразились радости и печали, надежды и треволения, а главное — атмосфера давно ушедшей эпохи и несомненное движение навстречу друг к другу. Неспорно следы этого общения и сотрудничества можно обнаружить в «Записках покойника» и «Мастере и Маргарите» — главных по части автобиографичности произведениях Булгакова.

В своей легендарной фантазмагории Михаил Афанасьевич напишет:

”

На Арбате надо быть поосторожнее, подумала Маргарита, тут столько напутано всего, что не разберешься.

И эта фраза, надо полагать, родится не на пустом месте. Именно Арбат с прилегающими кроссвордно вычерченными переулками, с гремящим трамваем и древней мостовой станет той первой волшебной «дорогой», пойдя по которой, реальная жизнь обычной москвички Маргариты Николаевны превратится в «виртуальную жизнь» ведьмы — вершительницы судеб.

Выражаю сердечную благодарность директору театра **Кириллу Кроку** за поддержку идеи этой книги, научным сотрудникам музея **Ирине Сергеевой** и **Маргарите Литвин**, доктору искусствоведения **Дмитрию Трубочкину** и заведующей литературной частью **Людмиле Остропольской**, чья активная помощь в работе над рукописью оказалась бесценной.

Виктор Борзенко



Зойкина квартира

Визит незнакомцев

Одна из самых популярных фраз «Мастера и Маргариты» принадлежит Воланду:



Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут!

В справедливости этой фразы Булгаков убеждался, пожалуй, не раз. Вспомнить хотя бы такой эпизод...

Свои первые шаги на поприще драматургии Михаил Афанасьевич совершил еще в 1919–1921 годах во Владикавказе³. Там он, будучи врачом армии Деникина, оставил медицинскую службу и, устроившись сотрудником местных газет, а затем и завлитом Русского театра, написал несколько пьес: «Братья Турбины», «Самооборона», «Сыновья муллы», «Парижские коммунары» и «Глиняные женихи». Надо ли говорить, что театр на будущего писателя действовал магически. В зале мерк свет, за сценой начиналась музыка, и на подмостки выходили артисты, произносящие слова твоих персонажей. Это влекло и вселяло надежду, хотя в то же время оставляло чувство глубокой досады: Русский театр в те времена был достаточно местечковым. После премьеры «Братьев Турбиных» 1 февраля 1921 года Михаил Афанасьевич отправил своему двоюродному брату письмо, полное горечи и разочарований:

3

Любопытное стечение обстоятельств: драматургический путь Булгакова начинался в том же самом городе, где 10–15 лет назад Евгений Вахтангов ставил свои первые спектакли.



В театре орали «автора» и хлопали, хлопали... Когда меня вызвали после 2-го акта, я выходил со смутным чувством... смутно глядел на загримированные лица актеров, на гремящий зал. И думал: «А ведь это моя мечта исполнилась... но как уродливо: вместо московской сцены — сцена провинциальная, вместо драмы об Алеше Турбине, которую я лелеял, наспех сделанная, незрелая вещь. Судьба-насмешница»⁴.

И вот проходит всего лишь четыре года, и судьба-насмешница оборачивается к Булгакову лицом. В 1925 году он — уже фельетонист московского «Гудка», автор «Роковых яиц» и романа «Белая гвардия», первые главы которого печатаются в журнале «Россия».

Жизнь его предельно скромна (со своей второй женой Любовью Белозерской 34-летний Михаил Афанасьевич живет в покосившемся флигеле дома № 9 в Обуховом переулке). Именно здесь, в коммунальной квартире на втором этаже, иронично прозванной голубятней, однажды раздастся звонок в дверь и... на пороге появятся два незнакомца.

Оба высоких, оба очень разных, — напишет о них спустя годы Любовь Белозерская. — Один из них молодой, другой значительно старше. У молодого брюнета были темные дремучие глаза, острые черты и высокомерное выражение лица. Держался он сутуловато (так обычно держатся слабогрудые, склонные к туберкулезу люди). Трудно было определить его национальность: грузин, еврей, румын — а, может быть, венгр? Второй был одет в мундир тогдашних лет — в толстовку — и походил на умного инженера.

Оба оказались из Вахтанговского театра. Помоложе — актер Василий Васильевич Куза (впоследствии погибший в бомбежку в первые дни войны); постарше — режиссер Алексей Дмитриевич Попов. Они предложили М. А. написать комедию для театра⁵.



4

Чудакова М. О.
Жизнеописание
Михаила Булгакова. М.,
1988. С. 141.

5

Белозерская-
Булгакова Л. Е. О, мёд
воспоминаний. М.,
1979. С. 29.

Они «сами пришли» и «сами предложили». А вскоре (16 сентября 1925 года) прибывшему писателю дирекция Студии им. Вахтангова⁶ присылает аванс и сообщает, что ждет его для подписания договора.

Авансу Булгаков рад. Скучный коммунальный быт с его беспрерывно текущими кранами, кислыми щами и вечной заботой о завтрашнем дне хотя бы на время не вызывает удрученности. Но главный вопрос — о чем сочинять пьесу?

Рубен Симонов утверждал, что вахтанговцам нравилась «Белая гвардия»⁷, они хотели бы получить инсценировку романа, но их в этой просьбе уже опередил МХАТ. Ничего не оставалось, как заказать автору другую пьесу — комедию на какую-нибудь остросоциальную тему. И вот теперь, в сентябре 1925 года, в тесноте голубятни Михаил Булгаков замышлял свое будущее произведение.



Просматривая как-то отдел происшествий в вечерней «Красной газете», — пишет Белозерская, — М. А. натолкнулся на заметку о том, как милиция раскрыла карточный притон, действующий под видом пошивочной мастерской в квартире некой Зои Буюльской. Так возникла отправная идея комедии «Зойкина квартира». Все остальное в пьесе — интрига, типы, ситуация — чистая фантазия автора, в которой с большим блеском проявились его талант и органическое чувство сцены⁸.



Писал Булгаков быстро. К концу 1925 года первый вариант пьесы был готов⁹, и вечером 15 декабря домой к драматургу снова приходят вахтанговцы Алексей Попов и Василий Куза. Начинаются переговоры о будущей постановке.

В воспоминаниях писателя Льва Славина, сотрудничавшего с Булгаковым еще в «Гудке», есть любопытный штрих. Оказывается, Михаил Афанасьевич говорил ему в ту пору:

6

В Театр им. Вахтангова Студия будет переименована в день своего пятилетия — 13 ноября 1926 года.

7

См.: Симонов Рубен. Творческое наследие. М., 1981. С. 152.

8

Белозерская-Булгакова Л. Е. Указ. соч. С. 29.

9

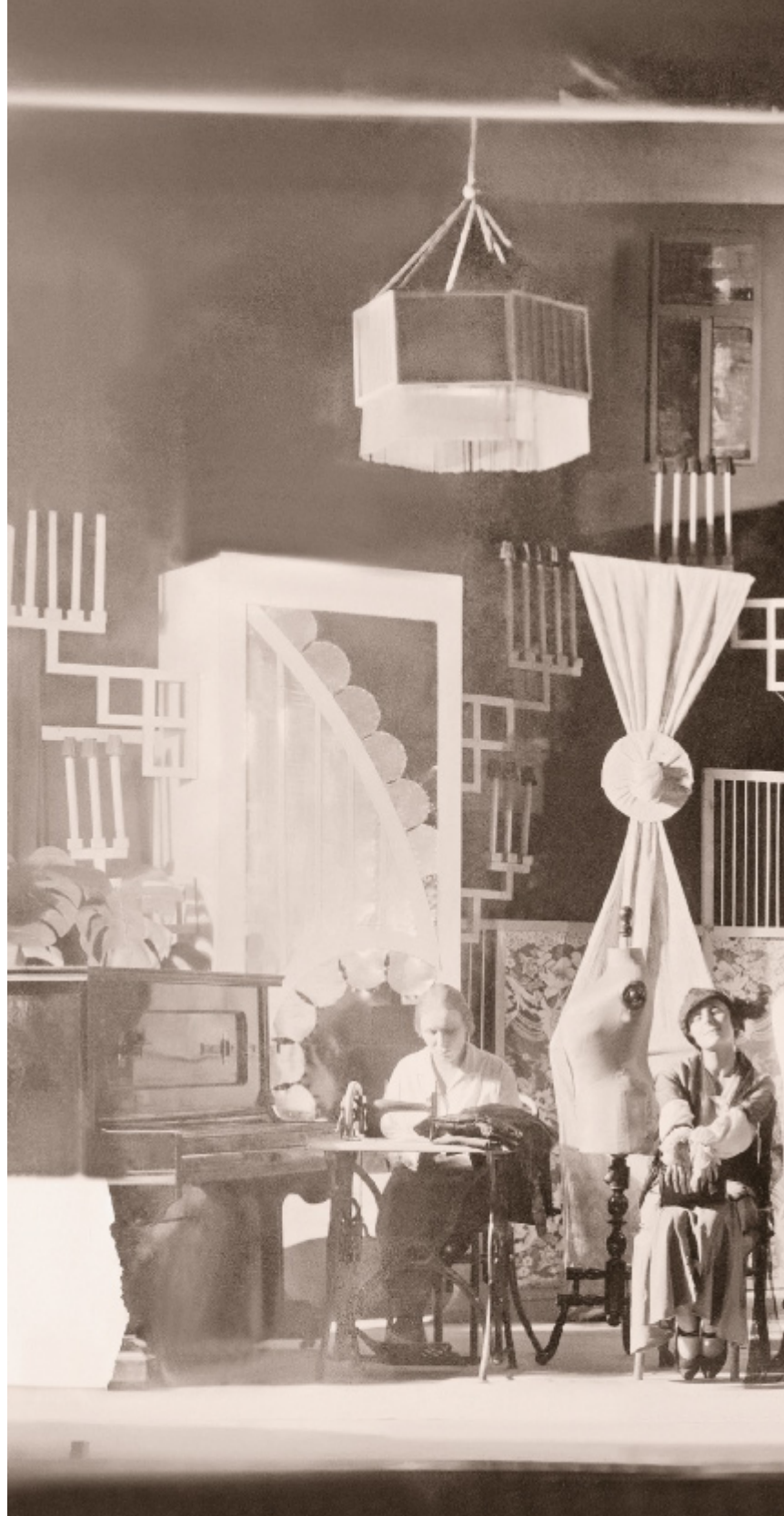
С 1925 по 1935 гг. произведение выдержит несколько редакций.

” Вы думаете, что я написал «Зойкину квартиру»? Это Куза обмакнул меня в чернильницу и мною написал «Зойкину квартиру»!¹⁰

«Мною написал»... Фраза вроде бы странная, но в то же время не лишенная логики. Ведь что сделал Булгаков? Он решил показать в своей пьесе сколок современной жизни — ее типичных персонажей, явлений и нравов, появившихся с объявлением нэпа. Здесь не обойдешься слепым сочинительством — жизнь все равно окажется хитрей и сложнее. Нужны прототипы, а также знание весьма характерных для нового времени конфликтов и ситуаций. И Булгаков, чьи произведения всегда историчны и биографичны, несомненно, вел такой поиск. Оттого понятен энтузиазм исследователей, стремящихся обнаружить реальную фактуру, которая послужила основой для пьесы.

10

Чудакова М. О. Указ.
соч. С. 329







Мыра — Вера Головина,
Роббер — Николай Яновский

Наиболее скрупулезное исследование этой области провел **Борис Мягков**. Ему и предоставим слово:

Многие пытались отыскать в «Вечерней Красной газете» и в вечерних выпусках ленинградской «Красной газеты» за 1924–1925 годы заметку, упоминаемую Белозерской.

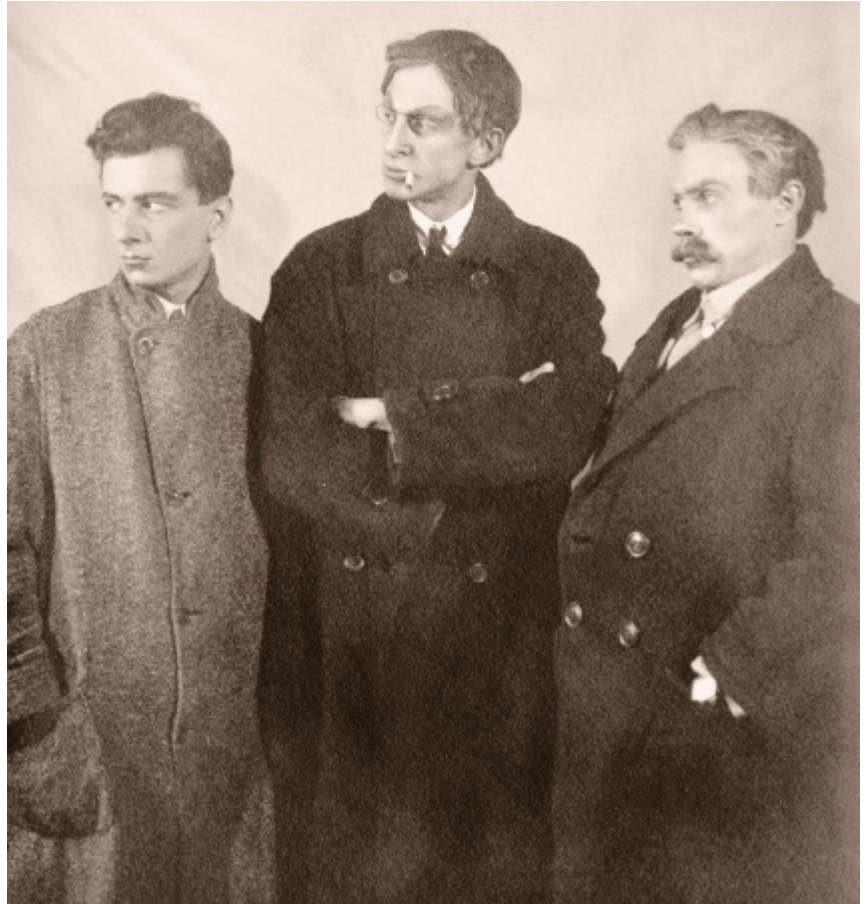
Были там похожие случаи, разоблачения, суды, но конкретную Зою Буяльскую найти не удалось. Зато привлек внимание громкий процесс, состоявшийся 24 октября 1924 года. Читателей вечерних выпусков «Красной газеты» целую неделю пичкали репортажами о суде над группой лиц во главе с Аделью Адольфовной Тростянской, организовавшей притон и дом свиданий под видом пошивочной мастерской и массажно-маникюрного кабинета. Дело было поставлено широко. 27-летняя бывшая баронесса Тростянская для привлечения новых посетителей публиковала в газете объявления о массаже и уроках французского языка для взрослых. Хозяйка салона, ее компаньонки (Кукушкина, Селяминова-Урванцева, Брувер, Гейнчке) и компаньоны (Гурвич и прохо-

дивший по делу как главный развратник Борис Борисович Сеченский) получили по заслугам.

Не этих ли уголовников Булгаков перенес в свою явно московскую пьесу с берегов Невы? На титульном ее листе так и написано: «Действие происходит в городе Москве в двадцатых годах XX столетия». Отчасти, возможно и так, и не исключено, что новые поиски приведут именно к Зое Буяльской. Но все это могло быть взято и из московской «Вечерней Москвы», откуда черпал новости Максудов, чьим

прототипом был, как известно, сам его создатель (между прочим, московская «Вечерка» перепечатывала и происшествия из вечерней «Красной газеты»). Во всяком случае, в Москве была разоблачена и судима содержательница притона как раз по имени Зоя. По иронии судьбы, во время ее ареста весной 1921 года зашли за контрабандным вином (она занималась и подпольной торговлей) известные поэты-имажинисты Сергей Есенин и Анатолий Мариенгоф – и были арестованы и посажены в тюрьму вместе с другими Зойкиными «гостями». Мариенгоф в своем мемуарном «Романе без вранья», изданном шестью годами позже в Ленинграде, вспоминает: «На Никитском бульваре в красном доме на седьмом этаже у Зои Шатовой найдешь не только что николаевскую белую головку, „Перцовку“ и „Зубровку“ Петра Смирнова, но и старое бургундское, и черный английский ром. Легко взбегаем на нескончаемую лестницу. Звоним условленные три звонка. Открывается дверь. Смотрю: Есенин пятится... В коридоре сидят с винтовками красноармейцы. Агенты проводят обыск».

История Зои Шатовой попала в московскую печать. В это время драматург находился во Владикавказе, но, возможно, читал центральные газеты, или потому, листая их подшивки в Румянцевском музее, мог наткнуться на эту заметку. Много позже, в мартовском номере «Огонька» за 1929 год, когда пьеса Булгакова уже была исключена из репертуара, появилась большая, с фотографиями, статья следователя ВЧК т. Самсонова под названием «„Роман без вранья“ плюс



Ванечка – Константин Миронов,
Пеструхин – Василий Куза,
Толстяк – Борис Шухмин



Гость —
Виктор Кольцов,
Мадам Иванова —
Елизавета Алексеева

„Зойкина квартира“». И хотя весь критический запал ее был брошен на роман Мариенгофа (имя драматурга не упоминалось, не было даже намека на пьесу с таким названием, прошедшую по многим театрам страны), рассказ этого своеобразного прототипа булгаковского «товарища Пеструхина» все же интересен: «Зойкина квартира (так у автора.— *Б. М.*) существовала в действительности. У Никитских ворот, в большом красного кирпича доме на седьмом этаже находился салон Зои Шатовой.

Его мог посетить не всякий. Он не всем был доступен. Свои попадали в Зойкину квартиру конспиративно, по рекомендациям, паролям, условным звонкам. Для пьяных оргий, недвусмысленных и преступных встреч Зойкина квартира была удобной: на самом верхнем этаже большого дома, на отдельной лестничной площадке, тремя стенами выходила во двор, так что шум был не слышен соседям. Враждебные советской власти элементы собирались сюда, как в свою штаб-квартиру, свое информационное бюро».

Что и говорить, красочное и топографически точное описание! Эта краснокирпичная громада — дом № 15 на Суворовском бульваре (бывшем Никитском) — велика даже по нынешним московским масштабам.

Подъезд — первый. Этаж, правда, шестой. И единственная на последней лестничной площадке коммунальная квартира под восемнадцатым номером. Стены ее действительно выходят выступом во двор.

Но все-таки адрес булгаковской «Зойкиной квартиры» иной, в другом, хоть и близком от Суворовского бульвара районе. Поиску его помогут внимательное прочтение первой редакции пьесы и свидетельства недавно скончавшегося ученого

Владимира Артуровича Левшина — в прошлом студийца Камерного театра и соседа Булгакова в 1923–1924 годах по первому его московскому жилищу в доме номер десять на Большой Садовой. Он усматривает прототип главной героини в жене жившего здесь и имевшего свою мастерскую театрального художника Г. Б. Якулова — Наталье Юльевне Шифф, женщине странной, броской внешности.

«Есть в ней что-то от героинь тулуз-лотрековских портретов,— вспоминает Левшин,— великолепные золотистые волосы, редкой красоты фигура и горбоносое, асимметричное, в общем, далеко не миловидное лицо. Некрасивая красавица... О ней говорили по-разному. Некоторые восхищались ее элегантностью и широтой. Других шокировала свобода нравов, которая царила в ее доме: студия Якулова пользовалась скандальной известностью. Здесь, если верить слухам, собирались не только люди богемы, но и личности сомнительные, темные дельцы, каких немало расплодилось в эпоху нэпа. И доля правды в этих обывательских пересудах, очевидно, была».

В пользу этого прототипа говорят не только сходство иноязычных фамилий (Шифф — Пельц) и асимметричность лица (из истории постановки известно, что Булгаков настаивал на том, чтобы у Зойки непременно было асимметричное лицо, и Ц. Л. Мансурова играла ее с разными бровями: левая выше правой), а и то, что Зойкина квартира



Поэт — Дмитрий Журавлев,
Лизанька — Зоя Бажанова

помещена автором именно по этому адресу. Кое-что напоминает в ней и якуловскую квартиру-мастерскую, и левшинскую — номер 34 в пятом этаже правого крыла дома.

Действительно, в ремарках пьесы то и дело упоминается двор громадного дома, гремящий, как страшная музыкальная табакерка. Закат отражается в окнах квартиры 50, расположенной через двор зеркально по отношению к 34-й. Позже эти противоположные окна зажигаются одно за другим. Наконец, прямо говорится, что эта шестикомнатная квартира — на Садовой, что там слышна отдаленная музыка из «Аквариума» (летнего сада близ этого дома — на Большой Садовой, 16, где давались концерты на открытой эстраде) и что она на пятом этаже. Все это прекрасно соответствует сохранившейся до наших дней 34-й квартире. [...]

Михаил Булгаков жил в этом доме сначала в квартире номер 50, затем, как мы уже знаем, в 34-й. Первые его впечатления были оптимистичны, они сохранились в письме Н. А. Земской от 23 октября 1921 года:



Дом на Большой Садовой, 10

На Большой Садовой
Стоит дом здоровый.
Живет в доме наш брат —
Организованный пролетариат.
И я затерялся между пролетариатом,
Как какой-нибудь,
 извините за выражение, атом.
Жаль, некоторых удобств нет:
Например, испорчен ватер-клозет;
С умывальником тоже беда:
Днем он сухой,
 а ночью из него на пол течет вода.
Питаемся понемножку:
Сахарин да картошка.
Свет электрический — странной марки:

То потухнет, а то ни с того,
ни с сего разгорится ярко.
Теперь, впрочем,
уже несколько дней горит подряд,
И пролетариат очень рад.
За левой стеной женский голос
выводит «Бедная чайка...»,
А за правой играют на балалайке.

Позже первое московское жилище Михаила Афанасьевича попало в его рассказы «Воспоминание», «Псалом», «№ 13 — Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Трактат о жилище», фельетоны «День нашей жизни», «Три вида свинства», «Самогонное озеро» и, конечно же, в роман «Мастер и Маргарита». А как эти впечатления нашли отражение в «Зойкиной квартире», мы уже знаем¹¹.

11

Мягков Борис. Зойкины
квартиры // Нева.
1987. № 7. С. 200.

О рождении своего замысла сам Булгаков поиронизирует в «Записках покойника». Вот как это было:

« Из-под полу по вечерам доносился вальс, один и тот же (кто-то разучивал его), и вальс этот порождал картинки в коробочке, довольно странные и редкие. Так, например, мне казалось, что внизу притон курильщиков опиума, и даже складывалось нечто, что я развязно мысленно называл — «третьим действием». Именно сизый дым, женщина с асимметричным лицом, какой-то фрачник, отравленный дымом, и подкрадывающийся к нему с финским отточенным ножом человек с лимонным лицом и раскосыми глазами. Удар ножом, поток крови. Бред, как видите! Чепуха! И куда отнести пьесу, в которой подобное третье действие? »



Зойкина квартира



Типажи и характеры современников — одно из главных достоинств «Зойкиной квартиры». Алла Вадимовна — Анна Орочко

И все-таки почему среди множества современных тем, весьма актуальных для сцены, именно история о карточном притоне привлекала писателя? Надо полагать, что она была слишком типична для нэповской поры, примелькалась на страницах печати.

Виолетта Гудкова, исследователь и комментатор произведений Булгакова, обнаружила рассказ Михаила Зощенко «Веселая масленица»¹², в котором говорится об управдоме, обязанном «по декрету» донести, если какая-нибудь из квартир окажется «веселющейся»¹³. В квартире № 48, где живут «две девицы» — Манюшка и еще одна гражданка «с эстонской фамилией», — «пение, шум, разгул вообще». Бдительный управдом размышляет: «Хорошо бы девиц этих с поличным накрыть, с уликами». Однако рассказ заканчивается тем, что управдом не может устоять против соблазна — и развлекается вместе с прочими гостями подозрительной квартиры.

В 1924 году в «Красном вороне» было опубликовано стихотворение Дмитрия Цензора «Квартирка», в котором есть такие строки:

**Как только в ночь и по утрам
Поднимается в квартире
Невозможный тарарам...**¹⁴.

В другом номере журнала красноречивая карикатура изображала компанию сомнительных личностей в «черном воронке», обменивающихся репликами:



- Нечего сказать, хороша компания! Какие-то шулера, валютчики, торговцы кокаином!..
- А вы, сударыня, чем заниматься изволили?
- У меня — дело чистое. Я — квартирку сдавала. Шесть девушек, и такие, что пальчики оближешь!¹⁵



Одним словом, сюжет витал в воздухе, легко обрастал свежими фактами и будто бы просился на бумагу.

12

См.: «Красный ворон»
1923. № 7.

13

См.: Комментарии //
Булгаков М. А. Собр.
соч.: В 5 т. Т. 3. М.,
1990. С. 620.

14

Там же. С. 620.

15

Там же. С. 621.

«Поздравляю Вас и благодарю от лица всей Студии»

Договор на пьесу между автором и Студией заключается 1 января 1926 года, а 11-го числа в полдень Булгаков читает свое произведение на труппе.
Вскоре Василий Куза присылает ему домой записку:

” Поздравляю Вас и благодарю от лица всей Студии.
Пьеса принята единогласно ¹⁶.

Наверняка здесь сказались и обаяние Булгакова-чтеца (читки его пьес не только у вахтанговцев, но и впоследствии во МХАТе и в Камерном театре не раз прерывались аплодисментами).



Читал он изумительно,— подтверждает историк театра **Виталий Виленкин**,— предельно строго, ненавязчиво, никого из персонажей не играя, но с какой-то невероятной, непрерывной напряженностью всех внутренних линий действия. Читая, он мог не повторять имен своих персонажей: они мгновенно узнавались, становились видимыми и совершенно живыми благодаря тончайшим сменам интонации и внутреннего ритма ¹⁷.



Во время той первой читки у вахтанговцев Рубену Симонову приглянулась роль Амелистова — центрального персонажа комедии, поведение которого менялось в зависимости от того, с кем он общается. С председателем домкома — он «истинно советский

16

Чудакова М. О. Указ.
соч. С. 330.

17

Виленкин В.
Незабываемые
встречи //
Воспоминания
о Михаиле Булгакове.
М., 1988. С. 293.

человек», с графом Обольяниновым — «аристократ», с нэпманом Гусь-Ремонтным — «подхалим и угодник». Он был душой, главным «администратором» Зойкиной квартиры. Интереснейший для любого актера герой, но... попробуй сыграй!

Я знал, что Алексей Дмитриевич Попов намечает на эту роль отнюдь не меня, — пишет Рубен Симонов. — И прекрасно понимал, что у Щукина гораздо больше шансов.

И вот настал день заседания художественного совета, по окончании которого ко мне подошел Михаил Афанасьевич Булгаков и сказал, что роль Аметистова поручена мне.

— Но ведь Алексей Дмитриевич на роль Аметистова намечал Щукина, — пробормотал я, еще не веря своему счастью.

Михаил Афанасьевич ответил мне:

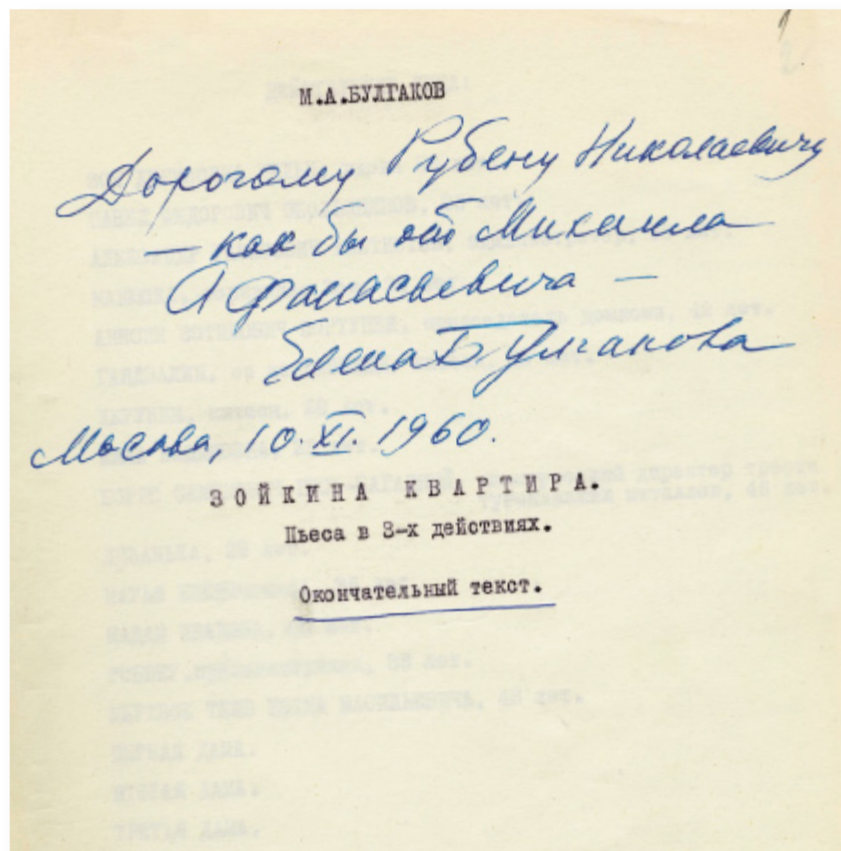
— Я просил художественный совет, чтобы эту роль исполняли вы. Художественный совет и режиссер согласились со мной.

— Но почему вы считали, что именно я должен играть роль Аметистова?

— Я видел вас в «Карете святых даров» и в «Принцессе Турандот».

Мне запомнился ваш трюк с палкой в «Турандот», когда Панталоне подряд несколько раз промахивается мимо палки, заинтересовавшись, что пишет Калаф. Я понял после этого трюка, что вы должны играть эту роль, а Щукину поручена роль Ивана Васильевича из Ростова.

Когда в двадцать шесть лет получаешь такую роль, как Аметистов, то можно понять, как я был счастлив и как дорого для меня было доверие Булгакова¹⁸.



Много лет спустя после премьеры Елена Булгакова преподнесет Рубену Симонову дорогой подарок — авторский экземпляр пьесы из домашнего архива

18

Симонов Рубен. Указ. соч. С. 152.

19

Музей Театра
им. Вахтангова. Ед.хр.
437. Оп.1.

20

Анализ изменений сюжета, включая характеристику персонажей, произвела Виолетта Гудкова. Подробнее см.: Гудкова В. В. „Зойкина квартира“ М. А. Булгакова // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 96–124.

21

Аметистов входит к Зойке с обшарпанным чемоданом. Финальный монолог Аметистова: «... вечер был, сверкали звезды... Чего я сижусь? Ходу!.. Верный мой товарищ чемодан, опять мы с тобой вдвоем. Но куда податься теперь? Объясните мне, товарищи, куда податься? Ах, звезда ты моя, безутешная!.. Ах, судьба моя! Прощай, Зоя, прости! Иначе я поступить не мог! Прощай, Зойкина квартира! (Исчезает с чемоданом.)». То есть все возвращается на круги своя.

В самых общих чертах напомним фабулу пьесы. 35-летняя Зоя Денисовна Пельц открывает в своей квартире швейную мастерскую, а под ее прикрытием устраивает дом свиданий. В качестве помощников к ней устраиваются обаятельный мошенник Аметистов и бывший дворянин, возлюбленный Зои Обольянинов. Как и многие нэпмановки, Зоя надеется заработать деньги, сорвать куш, чтобы уехать во Францию, и поначалу ее бизнес развивается весьма успешно.

Главным клиентом Зои становится коммерческий директор треста тугоплавких металлов Гусь-Ремонтный, который однажды в работнице Зое узнает свою любовницу Аллу.

Цепь событий приведет к убийству Гуся китайцем Херувимом (подручным Зои). Хозяйку квартиры арестуют. Последние слова Зойки: «Прощай, прощай, моя квартира».

Впрочем, такой «Зойкина квартира» известна в своем окончательном, растиражированном варианте.

В Музее Театра им. Вахтангова хранится ранний вариант пьесы¹⁹, в котором не только фабульные связи, но и сами персонажи были иными²⁰. Именно тот вариант и репетировался с января по апрель 1926 года (Попов работал быстро, уверенно). Вахтанговцы сыграли его 24 апреля перед художественным советом Студии. Однако спектакль показался еще сырым и требовал доработки.



После просмотра Алексей Дмитриевич Попов получил несколько писем – откликов друзей, видевших спектакль, – пишет биограф Попова **Нея Зоркая**. – В письме писателя В. Е. Ардова содержалась чуть ли не целая рецензия. Называя спектакль «прекрасным», корреспондент делал много замечаний режиссеру. Говорил, что длинная сцена в МУРе излишня, что четвертый акт утомляет повтором. «Симонов (Аметистов. – **В. Б.**) очень по существу, но как бы ему и прийти с тем же, с чем он уходит, т.е. бездомнейшей бродячей собакой, не имеющей своего угла... Не для смеха же писал последние фразы автор²¹. То же и у Глазунова (Гусь-Ремонтный. – **В. Б.**): нет, не только клубничка и девочки-манекены, а и от чего он пришел сюда, важно, тогда понятна и его тоска по Алле... Ну, скажем, как у Щукина о его некрасивости...



Прекрасна Алексеева (играла мадам Иванову.— **В. Б.**), как она чиста во всех слишком рискованных сценах. А вот с зеркалом уж слишком старается быть модной и величаться. Некрасова (если она Машенька) может по-настоящему дойти до гротеска, а не от нарочитого глаза прищуренного. В общем, мужчины несравненно сильнее женщин. Уж очень они все внешни и не оправдывают ни поз, ни нога на ногу, ни рук! Тут гротеск для гротеска или от гротеска!»

Упомянутый в письме Щукин играл гостя по имени Иван Васильевич из Ростова, или «мертвое тело», как числится он в списке действующих лиц. Провинциал, толстенький, отечный и мертвецки пьяный, тоскливо блуждает в ночном Зойкином раю и ищет подругу, партнершу для танца. Приглашает Херувима, приняв разряженного китайца за «мадам». Потом подходит к деревянному манекену, обнимает его, делает круг фокстрота и, разглядев, начинает горько плакать. В этот момент прорывалась наружу боль за людей, подтекст булгаковской пьесы. Но Попов, все же сохранив в спектакле эту одну-единственную драматическую интермедию, хотел еще больше усилить сатирическое и трагифарсовое звучание спектакля в целом²².

22

**Иван Васильевич —
Борис Щукин**

Зоркая Нея. Алексей
Попов. М., 1983. С. 143.



**Мадам Иванова —
Елизавета Алексеева**

Летом между режиссером и драматургом разгорелась эпистолярная борьба. Попов атакует Булгакова из Зубриловки под Саратовом, где гостил у сестры с матерью. В письме от 16 июля читаем:



Здравствуйте, дорогой Автор!

Пишет Вам Ваш злейший враг, ненавидимый Вами режиссер. Весной, перед отъездом моим из Москвы, Вы меня надули, обещая позвонить мне или зайти в Студию, чтобы показать выверенный Вами экземпляр (помните наш уговор у окна?! А?!)...

Умоляю, в интересах дела, в интересах успеха спектакля и пьесы свести ее к трем актам, т.е. так, как предлагал Вам совет и на что Вы не согласились и предлагаете оставить третий акт («Китайская любовь» и «Тоска»)...

Еще к этому прибавил бы следующее: 1-ю и 2-ю картины второго 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» и сцену «Алла — Зоя», и сэкономила бы время и перестановку, и сгустила бы эти две вялые картины в одну густую компактную картину...

А главное — это сведете пьесу по плану совета к трем актам, и Вы увидите, какая это получится крепкая насыщенная (без воды) пьеса. Буду рад, если Вы, «стиснув зубы», ответите мне...²³



23

Попов А. Д. Творческое наследие: Работа над спектаклем. Избр. письма. М., 1986. С. 306.

24

Там же. С. 307.

В письме была и такая весьма назидательная фраза:



Ваше недоверие к театру, в который Вы отдали пьесу, мешает деловой и продуктивной работе²⁴.

Государственный
театр имени Эв. Вахтангова

Арх. № 434
Связка № 10
Опись № 1

"ЗОЙКИНА КВАРТИРА",
пьеса в 3 действиях
М.А. Булгакова

Экземпляр театра
Машинный

[1926]
на 66 листах

М.А. Булгаков

-2-

Зойкина квартира

1926

2-я безответственная дама.

3-я безответственная дама.

Зембошница

Товариш НЕСТРУХИН

Толстяк.

Ванюшка.

Шня.

Голоса.

Действие происходит в городе Москве в 20-х
годах XX-го столетия.

1-я акт в мае, 2-й и 3-й осенью, при чем между

2-й и 3-й актами проходит 3 дня.

Починки
Синдром
Трусы и Виселица

ЗОЙКИНА КВАРТИРА

Пьеса в 3 актах.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Зоя Денисовна ПЕЛЫ, вдова 35 лет.

Павел Федорович ФВОЛЯНИНОВ, 35 лет.

Александр Тирасович АМЕТИСТОВ, администратор, 38 лет.

Манюшка, горничная Зои, 22 лет.

Анисим Зотикович Алашул, председатель домкома, 42 лет.

ГАН-ДЗА-ЛИН, он же ГАЗОЛИН, китаец 40 лет.

ХЕРУВИМ, китаец 28 лет.

Алла Вадимовна, 25 лет.

Борис Семенович ГУСЬ, ремонтный коммерческий директор
треста тугоплавких металлов.

Лизанька, 23 лет.

Импра, 35 лет.

Идеи ИВАНОВА, 30 лет.

Роббер, член коллегия свидетников.

Мертвое тело Ивана Васильевича.

Степанида Агнесса Ферлантовна.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.

Степанида дама.



Курильщик — Иван Лобашков

25

РГАЛИ. Ф. 2417.
Оп. 1. Ед. хр. 528. Л. 1.

На эти предложения драматург отвечает Попову не менее эмоционально (письмо от 26 июля):

Здравствуйте, дорогой режиссер!

Письмо Ваше от 16 июля получил вчера в Крюкове под Москвой. По-видимому, происходит недоразумение: я полагал, что я продал Студии пьесу, а Студия полагает, что я продал ей канву, каковую она (Студия) может расшивать, как ей заблагорассудится. Ответьте мне, пожалуйста, Вы — режиссер, как можно четырехактную пьесу превратить в трехактную?!

1-й акт. Приезд Аметистова. 2-й акт. Кончается демонстрацией (по плану Вашего совета). Из задачника Евтушевского: спрашивается, что должно происходить в 3-м (последнем?!) акте?! Куда я, автор, дену китайцев, муровцев, тоску и т.д.? Куда?

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

У меня безжалостно вышибали (и без всякой цензуры!) лучшие фразы из текста: где «Зойка — вы черт!», где «ландышами пахнет?» и т.д. и т.д.

Понижение к концу пьесы?

А публика (квалифицированная, отборная, лучшая — театральная) говорит, что... третий и четвертый акты просто не сыграны. Стало быть, незачем и переделывать.

Но ладно. Я переделываю, потому что, к сожалению, я «Зойкину» очень люблю и хочу, чтобы она шла хорошо. И готовлю ряд сюрпризов. Не три акта будет, а, как было, четыре. Но Газолин будет увеличен, кутеж будет в четвертом акте, МУР (сцены с аппаратами) не будет... Но сколько бы мы ни переделывали, я не могу заставить актрис и актеров играть ту Аллу, которую я написал, ту Зойку, которую я придумал. Того Аллилую, которого я сочинил. Это Вы, Алексей Дмитриевич, должны сделать²⁵.

Попов упорствует:

” ... Нужно и можно сделать три акта. Газолина, третьестепенную фигуру, увеличивать преступно, так как это противоречит основным нашим желаниям, т.е. стремительному разворачиванию интриговой пружины во второй части пьесы, а мы будем заниматься «характеристикой» третьестепенного персонажа ²⁶.

Режиссер снова не замечает своего существенного расхождения с автором. Даже в приведенном фрагменте письма заметно, насколько разнятся их взгляды.



Для Булгакова сошедшийся, страшный китаец из курильни-подвала — тайный дирижер убийства, вдохновитель опаснейшего бандита, сладкого Херувима,— поясняет Нея Зоркая,— а гибель Гуса — кульминация пьесы, расплата, возмездие.

Для Попова Газолин — «третьестепенный персонаж», переживания остальных, на его взгляд, неинтересны, «патологичны», кончать спектакль надо быстрее; нарастает кошмар кутежа, и на высшей точке трагифарса — обвал, расплата, развязка, как в «Ревизоре», приход агентов МУРа: всем оставаться на местах!



Работа над постановкой будет сопровождаться еще множеством споров. Так, например, однажды Булгаков пожалуется на то, что после переделок «Зойкина квартира» окажется «выхолощена, оскоплена и совершенно убита»²⁷.

Но все-таки взвинченность и нервозность постепенно отойдут на второй план. 11 августа в письме к Попову Михаил Афанасьевич решит смягчить разгоревшийся конфликт и объясняет, что его настроение вызвано накопившимся переутомлением:



Херувим — Анатолий Наль

26

Попов А. Д. Указ. соч. С. 308.

27

Новицкий П. Современные театральные системы. М., 1933. С. 163.

Зойкина квартира

28

7 мая сотрудники ОГПУ произвели в квартире Булгакова обыск, изъяв дневники и рукопись «Собачьего сердца». Этот факт Михаил Афанасьевич переживал болезненно и с тех пор дневников не вел.

29

РГАЛИ. Ф. 2417. Ед.хр. 528. Оп. 1. Л.1.

30

Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 622.

В мае всякие сюрпризы, не связанные с театром²⁸, — пишет он, — в мае же гонка «Гвардии» в МХАТе 1-м (просмотр властями!), в июне мелкая непрерывная работишка потому, что ни одна из пьес еще дохода не дает, в июле правка «Зойкиной». В августе же все сразу²⁹.

Кстати, об утомлении Михаил Афанасьевич сообщает и в письме Вересаеву, отправленном 19 августа 1926 года:

Мотаясь между Москвой и подмосковной дачей (теннис в те редкие промежутки, когда нет дождя), добился стойкого и заметного ухудшения здоровья. Радуют многочисленные знакомые: при встречах говорят о том, как я плохо выгляжу, ласково и сочувственно осведомляются, почему я в Москве, или утверждают, что... с осени я буду богат!!! (Намек на Театр)³⁰.

Как бы то ни было, к началу сезона драматург выполняет все требования и пожелания совета Студии. Правда, он продолжает настаивать на четырех актах, но чуть позже выход из положения будет найден: третий и четвертый акт объединят в одно действие, как две картины, и к октябрю 1926 года роли в предстоящей премьере распределятся следующим образом:



Ган-Дза-Лин — Иосиф Толчанов

Зоя Денисовна Пельц
(Зойка), вдова, 35 лет

Павел Федорович Обольянинов
бывший граф, 35 лет

Александр Тарасович Аметистов
(личность), администратор, 38 лет

Манюшка
горничная Зои, 22-х лет

Анисим Зотикович Аллилуйя
председатель домкома,
сочувствующий, 42-х лет

Ган-Дза-Лин
(он же Газолин), содержатель
прачечной, китаец, 40 лет

Сен-Дзин-По
(Херувим), китаец, 28 лет

Алла Вадимовна
25 лет

Цецилия Мансурова

Александр Козловский

Рубен Симонов

Варвара Попова,
Мария Некрасова

Борис Захава

Иосиф Толчанов

Анатолий Горюнов
Анатолий Наль

Валерия Тумская
Анна Орочко



Аллилуйя —
Борис Захава

Борис Семенович Гусь-Ремонтный коммерческий директор треста тугоплавких металлов	Освальд Глазунов
Лизанька 23-х лет	Зоя Бажанова Елена Берсенева
Мымра 35 лет	Татьяна Шухмина Вера Головина
Мадам Иванова 30 лет	Елизавета Алексеева Анна Мильнер
Роббер член коллегии защитников	Николай Яновский Александр Хмара
Иван Васильевич из Ростова	Борис Щукин Борис Шухмин
Ответственная дама Агнесса Ферাপонтовна	Мария Синельникова
1-я безответственная дама	Вера Львова
2-я безответственная дама	Анна Запорожец Вера Макарова
3-я безответственная дама	Александра Ремизова
Закройщица	Валентина Вагрина Елена Меньшова
Швея	Дина Андреева Елена Понсова
Пеструхин	Василий Куза Лев Русланов
Толстяк	Борис Шухмин Иосиф Рапопорт
Ванечка	Константин Миронов Владимир Москвин
Курильщик	Иван Лобашков Борис Семенов
Гость	Виктор Кольцов Николай Богданов
Поэт	Дмитрий Журавлев Виктор Кольцов
Мертвое тело	Михаил Державин
Художник	Сергей Исаков
Музыкальный шумовой монтаж	Александр Козловский
Женские костюмы	Надежда Ламанова



Обольянинов —
Александр Козловский



Безответственные дамы (слева направо):
Александра Ремизова, Анна Запорожец,
Вера Львова

Недремлющий глаз цензуры

Злоключения, связанные с переделкой пьесы, не завершились перед началом сезона. Они продолжались и в сентябре, и в октябре — вплоть до самой премьеры, назначенной на 28 октября.

15 сентября студии спорят над сценическим решением III действия. После переделки это теперь самое сложное место в спектакле (как тут ни вспомнить фразу из «Записок покойника»: «И куда отнести пьесу, в которой подобное третье действие?»).

Но то был творческий спор.

Гораздо больше беспокойств вызывало предстоящее обращение в Главрепертком, который должен был выдать разрешение на спектакль. Тревоги добавила новость, пришедшая из МХАТа 17 сентября: там состоялся прогон «Дней Турбиных», после которого представители Главреперткома заявили, что «в таком виде спектакль выпускать нельзя». Начался тщательный отсев «неудобных» реплик героев. Произведение на глазах тускнело, сочная речь булгаковских персонажей от репетиции к репетиции теряла художественную привлекательность. Легко представить, какую досаду вызывала эта вынужденная редакция в душе Булгакова, болезненно реагирующего на любые мельчайшие поправки. Но другого выхода не было.

Месяц спустя аналогичные просьбы Главрепертком адресовал и вахтанговцам. 21 октября (т.е. за неделю до премьеры) Василий Куза присылает Булгакову записку, в которой говорится, что Студии необходимо срочно согласовать с драматургом кое-какие «незначительные купюры».

На деле «незначительные купюры» представляли собой частые пометки красным карандашом, сделанные цензором на всех трех частях пьесы (его экземпляр и по сей день хранится в Музее Театра им. Вахтангова). Так, например, вместо булгаковского финала сотрудник Главреперткома предлагал закончить пьесу в стиле, типичном для

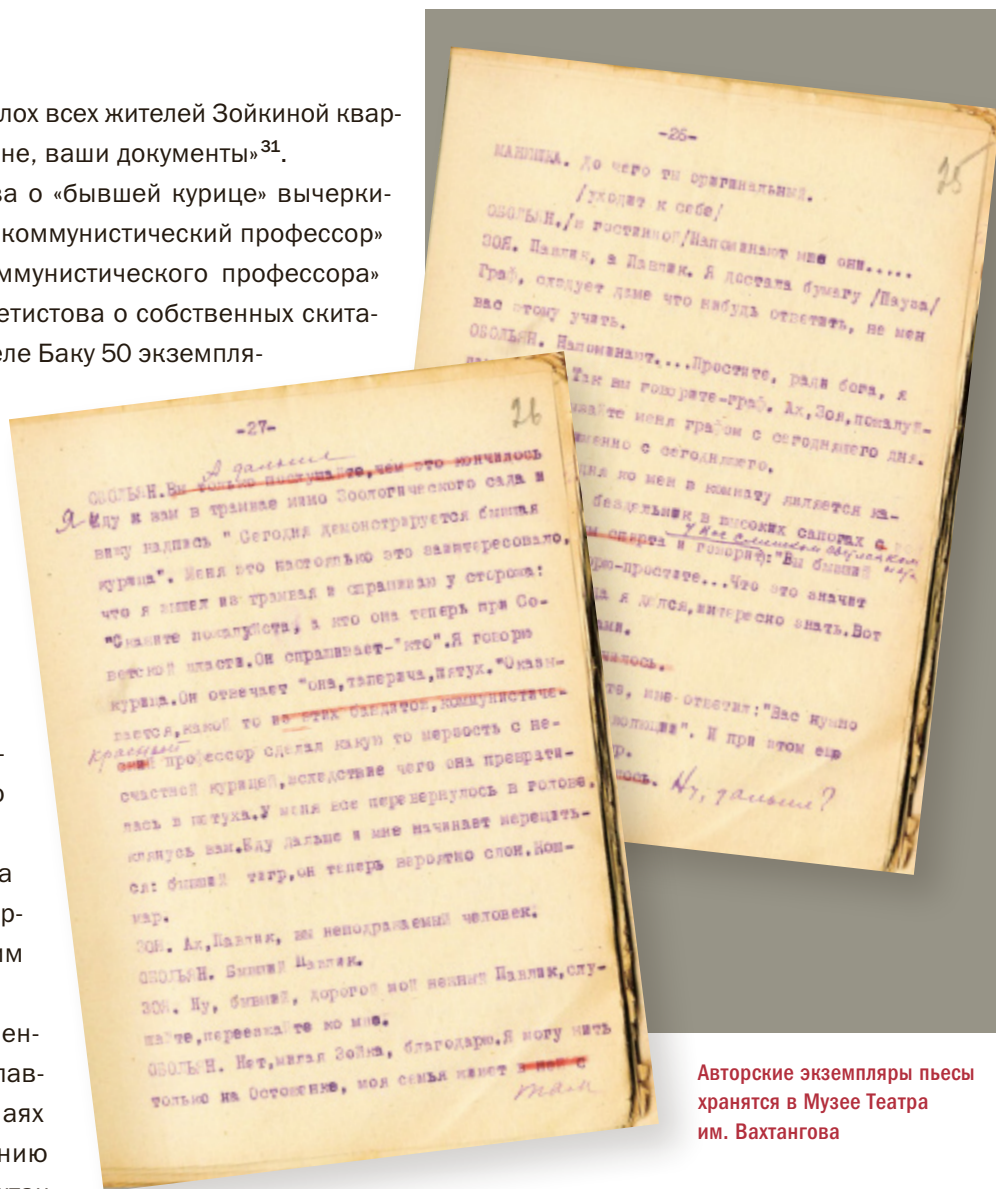
всех агиток. Входят муровцы, застают врасплох всех жителей Зойкиной квартиры и произносят суровую фразу: «Граждане, ваши документы»³¹.

В первом акте в рассказе Обольянинова о «бывшей курице» вычеркивалась фраза: «Какой-то из этих бандитов, коммунистический профессор» (как вариант, разрешалось заменить «коммунистического профессора» на «красного профессора»). В рассказе Аметистова о собственных скитаниях убиралась реплика: «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 втором акте не допускалась фраза Аметистова, обращенная к портрету Карла Маркса: «Слезайте, старичок. Нечего вам больше смотреть. Ничего интересного больше не будет». Вычеркивались фразы: «почитаю что-нибудь на ночь из исторического материализма...», «отдыхайте согласно Кодекса труда...» и многие другие.

В третьем акте купировалась реплика Зои, обращенная к Гусю после раздачи червонцев: «Ваша щедрость не по советским временам».

Но все же путем этих жертв на исправленных листах пьесы появилась синяя печать Главреперткома со стандартной в таких случаях резолюцией: «Разрешается к продвижению в пределах РСФСР в театре Студия им. Вахтангова». При этом фраза «в пределах РСФСР» была зачеркнута чернилами. Главрепертком не торопился отпускать свою власть над этим скользким произведением: в сезоне 1926–1927 гг. постановка «Зойкиной квартиры» (равно как и «Дней Турбиных») позволялась пока только одному-единственному театру на весь Союз.



Авторские экземпляры пьесы хранятся в Музее Театра им. Вахтангова

31

См.: Музей Театра Вахтангова. Ед. хр. 437. Оп. 1.

На спектакль пришел Станиславский

Премьера «Дней Турбиных» породила занятную тенденцию: публика, открывшая для себя нового автора, спешила на Арбат — познакомиться с очередным булгаковским произведением. Подогревала ажиотаж и заметка, опубликованная в «Комсомольской правде», с броским заголовком «Булгаков взялся за нэп». Характерно, что в дни первых показов «Зойкиной квартиры» один из арбатских постовых потребовал выписать дополнительный наряд для охраны Студии Вахтангова, поскольку в очереди в кассу случалась перебранка (небольшой зал особняка Берга, рассчитанный всего лишь на 400 зрителей, не мог вместить всех желающих). Поговаривали, что у одной гражданки по пути на премьеру в трамвае украли билет на «Зойкину квартиру». И эта история среди артистов стала предметом множества шуток, поскольку деньги мошенник не тронул.

Между «Днями Турбиных» и «Зойкиной квартирой» московская публика 1920-х годов находила множество интересных переключек. «Зойкина квартира» как бы дополняла, развивала тему социального расслоения, крушения надежд, начатую МХАТом. И одним из ярчайших образов этих двух спектаклей стал *дом*. Не зря в «Днях Турбиных» Алексей Васильевич произносит фразу: *«Дом наш — корабль»*. Для Булгакова родовое гнездо Турбиных стало символом прочности бытия. За окном гремит Гражданская война, на грани раскола семья интеллигентов-белогвардейцев, но этот дом с часами, играющими гавот, мебелью красного бархата, шкафами с книгами, пахнущими шоколадом, и всегда теплой изразцовой печью стал образцом семейного очага во всей его хрупкости и незащитности. Мхатчики (слово времен нэпа) мастерски показали, что значит для русского человека терять привычное, бесконечно любимое. Тревога постепенно проникала под крышу старого дома. Оттого внезапно гас свет, в окна и двери ломилась метель, течение разговора то и дело прерывалось отдаленными, но отчетливыми

выстрелами. Переборы гитары, куплеты про дачников и дачниц, офицерские ухаживания, огни на елке, нескончаемые интеллигентские споры — все это, так щемяще-узнаваемо написанное Булгаковым, вдруг оказалось под угрозой. Создавалось впечатление, что совсем скоро дни Турбиных с их притягательным миром навсегда канут в Лету.

Совершенно другой образ дома показал Булгаков в «Зойкиной квартире», действие которой происходит уже не в Гражданскую войну, а в разгар нэпа. То есть для зрителей, пришедших на премьеру в 1926 году, это было произведение, что называется, «о наших днях». Они не увидели на сцене белогвардейской интеллигенции. В пьесе Булгакова родился тип современного человека, который в эпоху «жилтовариществ» и «уплотнений» обрастает, как шерстью, липовыми документами. Есть документ — есть человек, нет документа — нет человека. В замкнутом мире, над которым властвует управдом Аллилуя, нормой становится уголовная психика. Хозяйка просторной квартиры Зоя Денисовна Пельц, собрав множество незаконных справок, свидетельств и разрешений, всеми правдами и неправдами оберегает свое жилище от уплотнения. А по ночам ее квартира превращается в типичный притон с полным гербарием авантюристов, жуликов, махинаторов, факиров на час, дутых миллионеров, жестоких суперменов из азиатских наших соседей, буржуазных дамочек, поддельных аристократов и т.д. Это уже не дом-корабль, а Ноев ковчег, населенный криминалитетом. Здесь — и «бывшие», и нынешние, и осколки «разбитого вдребезги», и новые «красные директора», уже тронутые стихией глобального взяточничества...

Спектакли МХАТа и Театра им. Вахтангова, безусловно, рифмовались друг с другом, вступали в диалог. Эту парность, внятную для современников, с течением времени перестали улавливать.

Подробности первых показов «Зойкиной квартиры» зафиксировал режиссер Студии Вахтангова Иосиф Рапопорт:



Пьеса была явно и откровенно сатирическая. Смех не прекращался в течение всего спектакля. Вот главные персонажи: страдающий граф Обольянинов, красивый и нежный, энергичная, ищущая средств бежать и спасти своего возлюбленного Зоя Денисовна и присоединившийся к ним авантюрист-полууголовник типа Остапа Бендера. Роли были написаны превосходно, с таким юмором, знанием сцены, с такой смелостью и вкусом, что все поголовно влюбились



Режиссер Иосиф Рапопорт

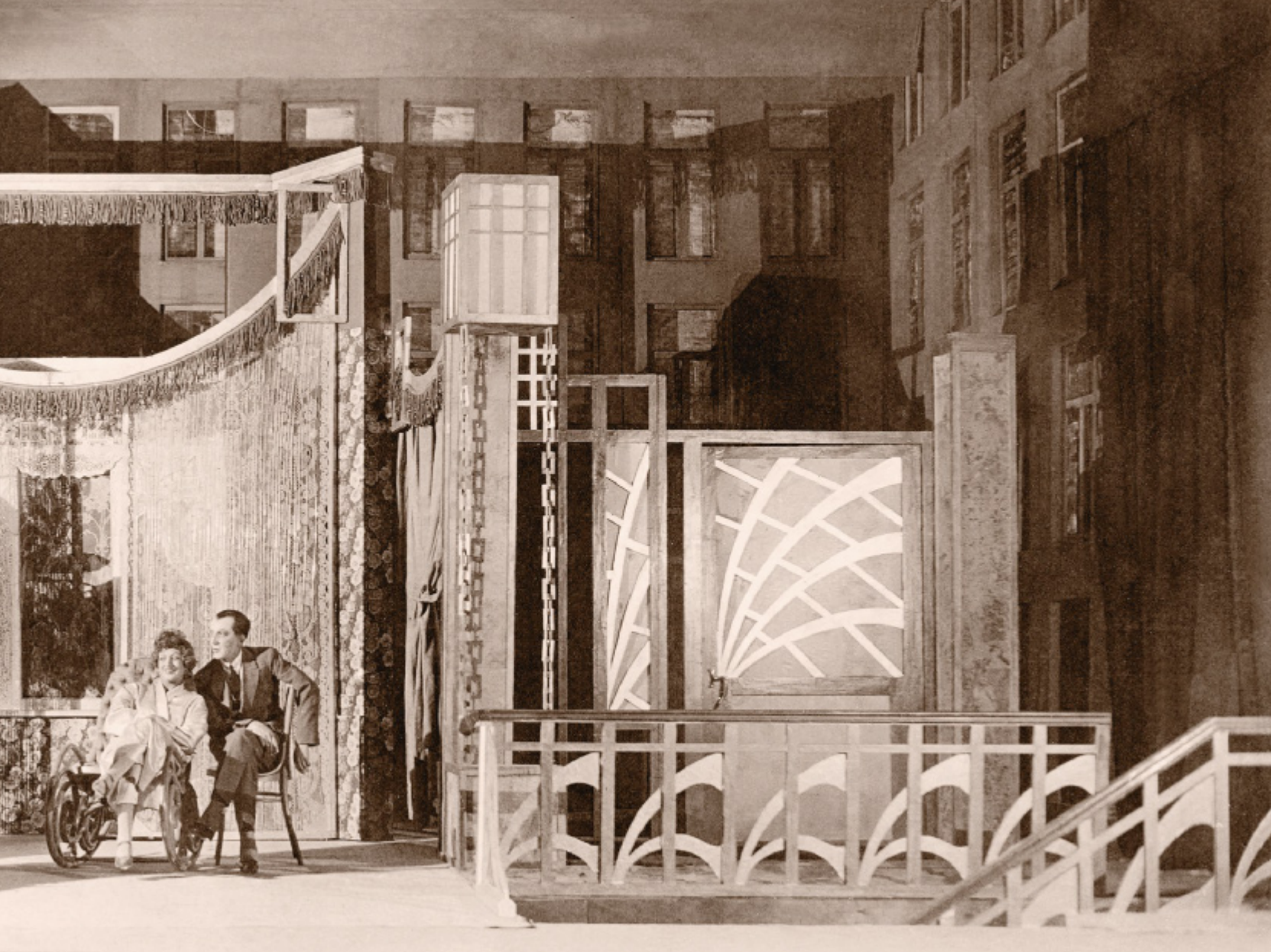
в автора, захотели играть в пьесе все, хоть и полусловесные, а то и выходные роли. Достаточно сказать, что Щукин, перед этим сыгравший Синичкина и Павла в «Виринее», с увлечением взялся за эпизодическую роль под названием «Мертвое тело», или Иван Васильевич. Это был командировочный из провинции, хозяйственник, сильно захмелевший и, так как дамы для него не оставалось, плясавший с манекеном.

Помню, что реплики из пьесы, как это часто бывает, когда роли нравятся, переходили в жизнь: «Граф, коллега, прошвырнемся в пивную, раки — во...» — говорил исполнитель роли проходимца Симонов. «Какая вы, Зоя Денисовна, обаятельная», — реплика из роли управдома — Захавы, обращенная к Ц. Мансуровой, — стала ходячей, и с тех пор термин «обаятельный» в смысле похвалы был убит, скомпрометирован и стал запретным в театре.

Может быть, актеры «пересочувствовали» героям или, лучше сказать, «антигероям» пьесы и не стали, как тогда любили выражаться, «прокурорами» образов. Вернее, прокурорами они были, но не требовали для своих персонажей высшей меры наказания.

Говорили, что аншлаги создавал «нэпманский зритель», что смех этот «нездоровый». Но ведь в эти же годы четырехсотместный зал Студии с белыми, свежевоструганными стульями так же наполнялся и на «Виринее», — и сцена «выборов в учредительное собрание» сопровождалась таким же незадавленным смехом зрителя.





Кто мог «учесть», где был «нэпманский», а где наш, вахтанговский зритель? И тут и там зал наполняла молодая рабочая и старая служилая интеллигенция, был один и тот же умный и сильный режиссер Ал. Попов, и смелая вахтанговская ирония находила отклик в зале³².

32

Рапорт И. Булгаков
и вахтанговцы //
Воспоминания
о Михаиле Булгакове.
М., 1988. С. 360.

В день премьеры одна из зрительниц (госслужащая Ольга Головина) написала в Коктебель своему другу Максимилиану Волошину:

”

По-моему это блестящая комедия, богатая напряженной жизненностью и легкостью творчества, особенно, если принять во внимание, что тема взята уж очень злободневная и избитая и что игра и постановка посредственны. Жаль, что писательская судьба автора так неудачна, и тревожно за его судьбу человеческую.

На один из спектаклей приехал Константин Сергеевич Станиславский, о чем его племянница Алла Севастьянова оставила такое воспоминание:

«

В самом начале моей учебы в школе Театра Вахтангова дядя Костя пришел неожиданно на спектакль «Зойкина квартира». До этого он не был в этом театре чуть ли не с премьеры «Турандот». Он пришел и встал в очередь за билетом в кассу. Один человек из очереди побежал к главному администратору Николаю Мефодьевичу Королеву и сказал: «Что вы делаете, что у вас Станиславский в очереди в кассу стоит?» Конечно, все засуетились и с почетом провели его в зрительный зал и усадили. Актеры рассказывали, что они с ума сошли от волнения³³.

Об этом же визите, который действительно «сводил с ума» своей значимостью и неожиданностью, рассказывал и Рапопорт:

Помню, как на один из спектаклей «Зойкиной квартиры» приехал К. С. Станиславский. Это было последнее его посещение Студии Вахтангова.

В маленьком голубом фойе в антракте собрались несколько человек из занятых в спектакле, — участники не выходили, это было не положено, а может быть, «боялись».

Разговаривали кто посмелей, помню попытки В. В. Кузы выяснить мнение К. С. Станиславского. Много было пауз. Константин Сергеевич покашливал, как бы

33

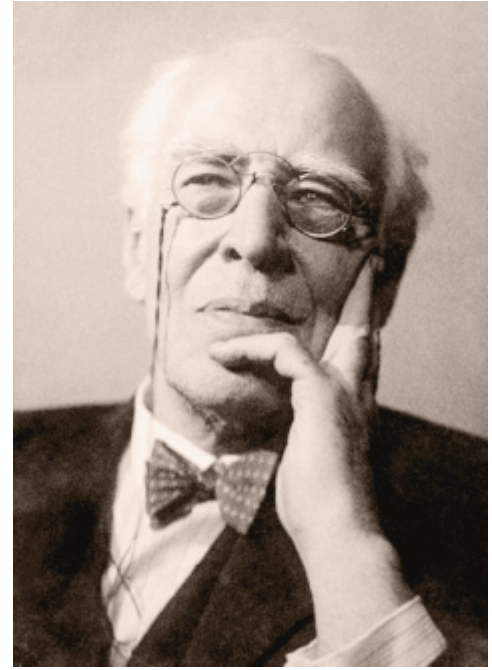
Сидоркин М. Пути и перепутья. М., 1982. С. 58.

прочищая горло, улыбался, хмурился, точь-в-точь, как его изображает Борис Ливанов. Он, видимо, подыскивал слова, но, не находя их, заменял вежливым покашливанием. Это происходило после блестяще принимавшейся сцены Симонова и Козловского: граф, сидя за пианино, играл царский гимн сначала грустно, затем все больше воодушевляясь. Симонов взбирался верхом на пианино, держа руку под козырек, как бы проезжая мимо строя войск... Оба вспоминали парад царской гвардии... Графу Обольянинову, скажем, было что вспомнить, но с чего «гарцевал» в своей роли «проходимец» Симонов — было не ясно и очень смешно.

Так вот, после этой сцены К. С. Станиславский ходил по мягкому ковру «голубого фойе», поглядывал на нас, ждущих его слова, покашливал и наконец произнес: «Французская игра...» И вновь покашлял. Интонация была неопределенной. Никто из присутствующих не попросил разъяснения этого термина. Я думаю сейчас так: в те времена считали, что вахтанговцы играют не образы, но «отношение к образам». Положение ошибочное и долго остававшееся неразъясненным. Во всяком случае, я считаю, что если это и была «французская игра», то очень хорошая. И зритель это мнение разделял. Автор, кажется, тоже.

Приезд Станиславского на спектакль был знаменателен. Его интересовал автор «Турбиных», и Константин Сергеевич сделал из просмотра свои выводы.

Полагаю, что спектакль в итоге Константину Сергеевичу понравился — он много смеялся³⁴.



Визит Станиславского стал для вахтанговцев приятной неожиданностью

34

Рапопорт И. Указ. соч. С. 360.

«Зойкину квартиру» можно стерпеть (Критика о спектакле)

А что же критика? Отклики на спектакль последовали самые противоречивые. Пьесу сравнивали с произведениями Эрдмана («Мандат»), Ромашова («Воздушный пирог», «Конец Криворыльска») и Файко («Евграф — искатель приключений»), рассказывающих о современных Хлестаковых, Чичиковых, Расплюевых, о жуликах и нэпманах. Однако это были поспешные выводы. Во всяком случае, сегодня никому и в голову не придет искать сходство между Борисом Семеновичем Гусем и финансовым авантюристом Семеном Раком из «Воздушного пирога», а Аметистова сопоставлять с Севостьяновым из «Конца Криворыльска». Этих персонажей объединяла только эпоха.

С годами, кстати, придет другое, более подходящее сравнение: Дмитрий Сергеевич Лихачев скажет, что у Аметистова (равно как и у Остапа Бендера) есть общий «литературный предок» — диккенсовский Джингль. Обнаружится и еще одна любопытная взаимосвязь: Аметистова вполне справедливо будут сопоставлять с таким же краснобаем и лжецом Шервинским из «Дней Турбиных», с Жоржем Милославским из «Ивана Васильевича», ну и, конечно, с котом Бегемотом из дьявольской свиты Воланда. Проще говоря, Аметистову трудно найти соответствие во «внешней» литературе: он по духу и плоти своей — чисто булгаковский персонаж. Оттого заметна легкая растерянность журналистов, принявшихся в 1926 году оценивать «Зойкину квартиру». Их рецензии и заметки вызывают смутное впечатление: вроде бы и чувствуют авторы, что перед ними — какое-то особое сатирическое произведение, но в то же время не торопятся его похвалить.

Театровед **Давид Золотницкий**, проанализировав рецензии, описал противоречивую природу всех этих откликов.

Три премьеры // Жизнь искусства. 1926. № 46. 16 ноября. С. 11–12.
Три премьеры // Жизнь искусства. 1926. № 46. 16 ноября. С. 11–12.

Критика, если не считать некоторых отъявленных антибулгаковцев, таких, как А. Р. Орлинский³⁵ или В. А. Павлов³⁶, отнеслась к спектаклю «Зойкина квартира»

мягче, чем к мхатовским «Дням Турбиных», — писал он. — Один рецензент великодушно допускал: «После „Дней Турбиных“, после этого сменовеховства в театре, „Зойкину квартиру“ можно стерпеть». Он объяснял это тем, что «общественная баня», устроенная мхатовцам, вынудила Попова «вступить в героическую борьбу с автором и придать комедии тот сравнительно мало оскорбительный вид, в котором она сейчас и идет». При этом критик от души недоумевал: «Что прельщает в Булгакове наши театры, так жадно набросившиеся на его пьесы?»³⁷.

Да, пьесы шли, и даже заголовки рецензий на «Зойкину квартиру» имели, со своей стороны, «сравнительно мало оскорбительный вид». Для дней премьеры был характерен почти благодушный отзыв еженедельника «Новый зритель». Там говорилось: «Очень хорошо играли Мансурова — Зоя Денисовна, Симонов — Аметилов, Попова — Манюшка, недурно играли и все остальные; неплохи декорации, костюмы, грим, — но все это впустую... Спектакль идет гладко, как мотор на холостом ходу... Никакой культурной ценности такой спектакль, разумеется, иметь не может» и т. п.³⁸

Спектакль, вслед за пьесой, полагалось ругать, но доказательности не доставало. Бранные выводы о недурной, хорошей и очень хорошей игре как-то не убеждали.

Не договориться было с самим собой и опытному критику М. Б. Загорскому, хотя он посвятил «Зойкиной квартире» не меньше трех статей. Настраивая себя



„большой драм“ Об а...
мива, но имея сре...
к жила, в тире и а...
публичной бан под...
дом „художествен...
мастерской“. Усердн...
сапателем „Зойкиной...
шери“ является „м...
ческий директор тур...
них мажорант“ Бор...
мюнов Гусь. Кате...
слуга этого прина...
целью грабежа убивает...
ся, Миллины всех цр...
вывает, Заливас.

Что же хотел ска...
мной лаской Булгаков...
Может быть, „Зо...
надрываю“ — высле...
медик?

Василья и астури...
ней блок не мало, из...
коммунисты в „Док...
фильм“.

В чем не ситас...
пастаивани?

В СМАНОВАНИИ „ЛИ...
ННЫХ“ СЦЕН И В ДЕ...
СТРАЦИИ НА СЦЕНЕ А...
СКИХ ТУАЛЕТОВ СО ВСЕВОЗМО...
МИ РАЗРЕЗАМИ: СПЕРЕДИ И СЗ...
У ПЛЕЧ И У ПОЯСА.

Тамановича ступил зарю...
никт зрители СССР от евангели...
контрабанды, а я не не вра...
Москва, на сцене Государствен...
Академического театра, автор...
интерпретирует пьесу, КОНТРАБАНДА...
инициру на советскую сцену и до...
ную только канале-мобиль трель...
рядного театратора Варина или...
ляла

И. МИЯСИ

37

Боголюбов.
Еще о «Зойкиной
квартире» //
Программы гос. акад.
театров. 1926. № 64.
14–20 дек. С. 11.

38

Б. [Псевдоним
не раскрыт].
На холостом
ходу («Зойкина
квартира» в Студии
им. Вахтангова) //
Новый зритель. 1926.
№ 45. 9 ноября.
С. 13–14.



ТЕАТР-МУЗЫКА-КИНО
„ЗОЙКИНА КВАРТИРА“
 Гол. режиссер им. Вахтангова

Повесть Юрия Булгакова и пьеса Юрия Загорского. Премьера в Студии им. Вахтангова 1-го ноября 1926 г. в 8 часов вечера. В программе: «Жизнь искусства», «Три премьеры», «Путь-дорога».

Великолепная картина. Центральную Комитету и Наркомпросу Профсоюзам Советские и Торговые Соединения СССР.

№ 254
СРЕДА
 3 НОЯБРЯ
 1926 г.
 МОСКВА,
 Тургенев, д. № 26.

ЗОЙКИНА КВАРТИРА
 Повесть Юрия Булгакова и пьеса Юрия Загорского. Премьера в Студии им. Вахтангова 1-го ноября 1926 г. в 8 часов вечера. В программе: «Жизнь искусства», «Три премьеры», «Путь-дорога».

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА



ТРИ ПРЕМЬЕРЫ
ЦЕМЕНТ в 1 акте им. ШКОЛА
ПУТЬ-ДОРОГА
 в 1-м Раб. Театре Пролетарского

ЗОЙКИНА КВАРТИРА
 в Студии им. Вахтангова

Повесть Юрия Булгакова и пьеса Юрия Загорского. Премьера в Студии им. Вахтангова 1-го ноября 1926 г. в 8 часов вечера. В программе: «Жизнь искусства», «Три премьеры», «Путь-дорога».

на брань, он все сбивался на похвалы в превосходной степени. Не в силах отрицать крупные удачи Мансуровой, Поповой, Симонова, Горюнова, «давших высокий образец актерской техники и умения лепить сочный сценический образ», он заключал: «Актерски спектакль был разыгран крепко, уверенно и талантливо»³⁹. Но если дело обстояло так, концы с концами огорчительно не сходились.

Еще того невразумительней оказался второй опус Загорского на ту же тему: там логика была совсем пародийна. «На премьере спектакль потерпел жуткий провал,— уверял критик,— хотя актерски он был разыгран хорошо, а местами превосходно, со многими находками в области интонаций и движений. Из занятых в этот вечер актеров надо отметить игру Мансуровой, Симонова, Захавы и Поповой, кото-

рая в роли горничной Манюшки показала очень свежую и приятную манеру сценической характеристики. Работа художника С. Исакова над оформлением спектакля очень интересно задумана и выполнена»⁴⁰. В общем, доказательств «жуткого провала» опять явно недоставало. Чувствуя это, редакция «Программ» вслед за статьей дала примечание: «Мнение М. Загорского о спектакле „Зойкина квартира“ является его индивидуальным мнением, которого редакция не разделяет». Статье, на взгляд редакции, скорее всего не хватало не так логики, как натиска и кавалерийского размаха. Но помещенная затем рецензия Боголюбова ответила задаче еще того меньше: как показано выше, она была кратчайшей.

№ 46
СРЕДА
 1926 г.

39

Загорский М. Второй опус Булгакова — «Зойкина квартира» // Веч. Москва. 1926. № 252. 1 ноября.

40

Загорский М. «Зойкина квартира» в Студии им. Вахтангова // Программы гос. акад. театров. 1926. № 59. 9—15 ноября. С. 9.

Убедительных доводов не находилось. Даже резкий — уж на что резче! — гонитель «булгаковщины» В. А. Павлов в упомянутой рецензии сообщал с душевным прискорбием, что Мансурова, Симонов и Горюнов были «прямо превосходны. Данные ими сценические типы обнаруживают высокое мастерство и культуру и, что самое важное для современности, — умение выразительной передачи психологических моментов внешней динамики действия». Число подобных примеров можно было бы без труда умножить⁴¹.

Во времена нэпа за негативные отклики прессы художника еще не призывали к административной ответственности, не заводили на него уголовных дел, не устраивали обличительных диспутов и товарищеских судов (хотя сталинское лихолетье было уже не за горами). Оттого и понятен сдержанный, почти ироничный тон Любви Белозерской, вспоминаяшей о том, как «мудро и сдержанно» Михаил Афанасьевич отнесся к рецензиям на «Зойкину квартиру». Для него было главным не мнение критиков, а то, что спектакль идет на аншлагах. В сезоне 1926–1927 гг. вахтанговцы играют его чаще других своих постановок.



В ознаменование театральных успехов, — пишет Любовь Белозерская, — первенец нашей кошки Муки назван «Аншлаг».



**В доме также печь имеется,
У которой кошки греются.
Лежит Мука, с ней Аншлаг.
Она — эдак, а он так.**

Это цитата из рукописной книжки «Муки-Маки»⁴².

Вспоминается еще один эпизод, весьма характеризующий отношения Булгакова и вахтанговцев тех лет. Довольно быстро драматург и актеры подружились, часто гостили у Симонова и Понсовых, охотно и сами принимали гостей:



41

Золотницкий Д. И.
Комедии
М. А. Булгакова
на сцене 1920-х
годов // Сб.: Проблемы
театрального наследия
Булгакова. Л., 1987.
С. 64–66.

42

Белозерская-
Булгакова Л. Е. Указ.
соч. С. 61.

Когда приходили к нам старые приятели,— продолжает Любовь Евгеньевна,— [...] мы устраивали «блошинные бои». М. А. пристрастился к этой детской игре и достиг в ней необыкновенных успехов, за что получил прозвище «Мака-Булгака — блошинный царь»⁴³.

”

Вечерами ходили в театр или, например, в «Кружок» — клуб работников искусств в Старопименовском переулке, где Михаил Афанасьевич играл в бильярд с Маяковским. Любовь Евгеньевна удивлялась этому партнерству, ведь было известно, что на одной из конференций Маяковский критиковал МХАТ за постановку «Дней Турбиных». Однако забывала она, что Маяковский был высокого мнения о «Зойкиной квартире» и что Театр Вс. Мейерхольда, заключая с Маяковским договор на «Комедию с убийством», хотел отчасти повторить успех Вахтанговской труппы.

Через месяц после премьеры Студия была преобразована в Государственный театр имени Евг. Вахтангова. Такого права студийцы добивались давно. Но думается, что не последнюю роль здесь сыграли заметно окрепшие, достигшие высокого уровня молодые актеры и, прежде всего, Цецилия Мансурова, Рубен Симонов, Освальд Глазнов, Борис Щукин, Борис Захава, Анатолий Горюнов, Варвара Попова и многие другие.

Примечательно, что вахтанговцы, получив государственный статус, продолжали поддерживать студийные традиции своего коллектива. Работа вприглядку друг за другом по-прежнему оставалась здесь на первом месте, что видно и на примере «Зойкиной квартиры». Так и не решив, как относиться к ерническим рецензиям центральной печати, **Борис Васильевич Щукин** напишет свою, так сказать, внутреннюю рецензию, с которой выступит на художественном совете. И если для журналистов важен был, прежде всего, гражданский пафос спектакля, то для Щукина — совершенно другое. Он говорит о сохранении вахтанговской школы, об актерском мастерстве, о природе комедии. Вот несколько цитат:

43

Там же. С. 83.

Я смотрел 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.

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, безвкусица.

Б. Е. Захава (Аллилуя). Не играть взяточничество так многозначительно. 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 всегда серьезна и прекрасно играет.



Сидят:

Оболянинов —
Александр Козловский,
Зоя — Цецилия Мансурова,
Гусь — Освальд Глазунов,
1-я безответственная дама —
Вера Львова.

Стоят:

Аллилуя — Борис Захава,
Ган-Дза-Лин — Иосиф Толчанов



Борис Щукин — актер,
педагог, строгий критик

В прачечной — утрачен уголок бандитов и нечто, похожее на воровской жаргон. Отношения друг к другу (неприятя) 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, утерять 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) — хорошо. Советую к темпераментным местам подбираться заранее и не бояться их. «Ах!» (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». Оьянение хорошо. Танец более азартно.

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

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

* * *

Любопытно, что выступление Щукина было застенографировано и выпущено в театре как своеобразная памятка, на титульном листе которой стоит резолюция Алексея Попова: «Со всеми замечаниями Б. В. Щукина согласен»⁴⁴. Эта реплика весьма примечательна, ведь когда Алексей Дмитриевич едва только приступил к репетициям спектакля, он написал доклад, в котором давал оценки булгаковским персонажам. И эти оценки значительно отличаются от щукинских.

Для Щукина «Зойкина квартира» — комедийная фантасмагория, призванная посмеяться над реалиями наших дней. Более строго относился к произведению Попов. Он говорил, что ставит спектакль о «гримасах нэпа», которые отталкивали его, о «пошлости,

разврате и преступлении». Режиссеру чужды были сомнения Булгакова — темы отчаяния, обманутости и тоски. В экспрессионистских декорациях Исакова он ставил трагифарс об угаре нэпманской жизни. И предлагаемые обстоятельства, в которые вовлекал он актеров, были соответствующие.



В «Зойкиной квартире» каждый актер должен быть художником-прокурором своего образа⁴⁵, — говорил Попов. — Все типы в пьесе, безусловно, 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 протеста. Сцены кутежа и пьянства должны быть поданы в музыкально-эксцентрическом плане, только тогда их можно смело заострять до кошмарного угара, иначе они будут выглядеть слюняво патологическими и недопустимыми в театре. [...]

Самая большая ошибка театра будет в том случае, если он из «Зойкиной квартиры» сделает комедию с претензией на легкую веселость. В данной трактовке пьеса потеряет всякую социально-общественную значимость и станет вредной пьесой⁴⁶.



Однако сколь бы ни были чужды режиссеру обитатели Зойкиной квартиры, с их пошлостью и страстью к красивой жизни, прекрасные актеры все равно играли сложнее, чем требовала тогдашняя сатира. Они приносили на сцену тоску, бездомность и униженность людей, вовлеченных в угар нэпа. И особенно ярко здесь проявился талант Цецилии Мансуровой.

45

«Слова о том, что актер должен стать „художником-прокурором для своего образа“, были сказаны Поповым в 1926 году, — писала Кнебель. — Широко известно положение Вл. И. Немировича-Данченко: „Надо быть прокурором своего образа и уметь жить его мыслями и чувствами“, — к этому выводу Немирович-Данченко пришел значительно позже. Алексей Дмитриевич много раз говорил, что формулировка Немировича-Данченко точно выражает его собственные мысли и чувства. Но ни разу он не вспомнил, что сам за много лет до Немировича-Данченко, встретившись с сатирической драматургией, поставил перед актерами ту же задачу. В этом сказывалась великая скромность Попова — художника».

46

Музей Театра им. Вахтангова. Ед. хр. 440. Св. 10. Оп. 1.



Трудно забыть Зойку — Ц. Мансурову, — писала режиссер **Мария Кнебель**, — владелицу притона, скрытого за ширмой пошивочно-показательной мастерской. Красивая, наглая, хищная, беспредельно циничная, она идет на авантюру в полной уверенности, что на нее управы нет.

Помню, как она прихорашивалась перед зеркалом, напевая полечку: «Пойдем, пойдем, ангел милый», — потом при сообщении, что идет управдом, мгновенно пряталась в шкаф, а через несколько реплик оттуда раздавался ее голос: «Портупея, вы свинья!» — и она вылезала из своей засады. С великолепной небрежностью она давала управдому взятку — пятичервонную, якобы фальшивую бумажку: «Возьмите эту гадость и выбросьте». Но наглость Зойки — Мансуровой бледнела перед наглостью свалившегося на ее голову бывшего любовника — афериста Аметистова, избежавшего расстрела⁴⁷.

47

Кнебель М. О.
Вся жизнь. М., 1967.
С. 426.

Мансуровская Зойка, нагло форсистая, небрежно самоуверенная, была сыграна хлестко и лихо: мурлыкала песенки с видом «сам черт мне не брат», бесцеремонно оценивала клиентов — любителей легкой жизни, независимо протягивала пятичервонную взятку управдому Аллилуйе.

48

Синельникова М. Д.
Всегда живая
и любимая... // В сб.:
Ц. Л. Мансурова.
Первая Турандот. М.,
1986. С. 210.

В своих ролях она никогда не была прокурором, — говорила о Мансуровой **Мария Синельникова**. — [...] У Ц. Л. Мансуровой и Зойка была необыкновенно обаятельной, не понимающей всей преступности своего поведения. Злоба, раздражительность — эти краски совершенно отсутствовали в работе Ц. Л. Мансуровой. В жизни у нее, конечно, как у всех людей, бывали вспышки негодования, но и тут она умела все переводить в юмор. А уж на сцене злобы не было никогда⁴⁸.

Сохранившиеся воспоминания самой **Цецилии Мансуровой** позволяют хотя бы в общих чертах узнать ее отношение к этой работе.

Это была одна из самых трудных для меня ролей,— писала она.— Я ее долго не понимала. Я должна была играть содержательницу публичного дома, дялягу до мозга костей, женщину, очень хорошо знавшую, что и когда ей выгодно и невыгодно, что можно допустить в отношениях с окружающими и что нельзя. Воплотиться в этот образ мне было чрезвычайно трудно: я никогда не видела содержательниц публичных домов; что касается моего дялячества, то даже самые простые житейские операции, как например, уплата за газ и электричество, повергают меня в трепет и даже в слезы. Я никогда не умела считать на счетах, и задача войти в кожу этой женщины, думать, чувствовать, как она, казалась мне совершенно непосильной. Не знала, с чего начать, от чего оттолкнуться. Кроме того, я не могу играть абсолютно отрицательные роли, у меня они просто не получаются в силу моего психического склада. Как ни старался режиссер скомпрометировать Зойку хотя бы внешне, сделать ее уродливой,





отталкивающей, мне это не помогало. Мне нужно было понять склад ее души, внутренне оправдать ее, и это было трудно.

Тогда я обратилась к своему товарищу, актеру К. Я. Миронову, человеку с железной логикой, и он шаг за шагом стал мне растолковывать логику поведения этой женщины, логику ее поступков. Постепенно я стала постигать те внутренние пружины, которые двигали ею, и как-то само собой поступки и движения внутренне и внешне стали вытекать один из другого. Поняв ее сущность, поняв внутреннюю логику ее поступков, я стала понимать, как она должна действовать в каждом данном случае и почему именно так, а не иначе.

Например, я поняла ее отношения с Аметистовым, тот тон, которого она должна держаться с ним. Для меня стало ясно, что он ей очень нужен, и поэтому моя Зойка хитрила с ним, старалась привлечь его к себе. Но и ясно осознала, что нельзя ему дать «сесть себе на голову», искала грань, до которой можно его допускать.

Я научилась считать на счетах, стала считать очень бегло, и этот процесс создавал определенное внутреннее самочувствие, нужное для роли Зойки,— ощущение деловитости, заинтересованности в результате подсчета.

Я решала каждую мелочь во внешнем поведении Зойки. Например, курение (я не курю). Наблюдала над заправскими курильщиками и заметила, что у них есть определенные привычные жесты во время курения. Они не видят ни папирсы, ни пепельницы, жестикулируют папиросой во время разговора, кладут ее в пепельницу, не глядя, и всегда безошибочно. Так именно, по-моему, должна курить Зойка — завзятая курильщица.

Из понимания логики поступков Зойки, из проникновения в ее внутренний мир выросла целая система ее внешнего поведения и выкристаллизовался этот образ, давшийся мне с таким трудом...⁴⁹

Рубен Симонов в роли Аметистова

Не без сочувственного любования играл Рубен Симонов обтрепанного шулера Аметистова.



Я ринулся в бой репетировать, — вспоминал он. — В этот период была у нас очень хорошая актерская смелость, не боялись придумывать смешные сценические ситуации. (И в дальнейшем оправдывать их.) Можно, конечно, находить смешные ситуации, вытекающие из развития действия. Мне кажется, что при хорошей технике допустим и первый прием. [...].

Начиналась роль с неожиданного появления Аметистова в квартире двоюродной сестры — Зойки. Тут происходит такой диалог:

Зойка. Тебя же расстреляли в Баку?!

Аметистов. Пардон, пардон, так что же из этого?

Если меня расстреляли в Баку, я, значит, и в Москву не могу приехать? Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно!

Самая интересная и яркая сцена была, пожалуй, с графом Оболяниновым, так называемая «сцена тоски». В последнем акте, мучаясь тревожными предчувствиями, сидели в гостиной два человека — граф Оболянинов и проходимец Аметистов. С графом Аметистов вел себя как истинный дворянин, у которого советская власть отобрала имение (имения у Аметистова, конечно, никогда не было).

Граф садился за пианино, я пел романс «Ты придешь ли ко мне, дорогая». Музыцируя, 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 воображаемой высочайшей особы, истошно патриотическим голосом кричал: «Ура!!»

Эта сцена родилась на самостоятельной репетиции. Мы ее показали Алексею Дмитриевичу Попову. Тот просил нас зафиксировать то, что было нами сделано, и эта лучшая сцена так и вошла в спектакль. Михаил Афанасьевич принял и горячо похвалил Козловского и меня, считая, что мы до конца раскрыли авторский замысел⁵⁰.

Столь удачная импровизация имела продолжение. Оказывается, однажды на спектакль пришел Сталин. Но это ничуть не смутило молодого Рубена. В тот вечер, по словам Евгения Симонова, «отец совсем обнаглел и, взяв под козырек, посмотрел на Сталина и закричал: „Ура!“» Кормчий шутку оценил и «именно в этом месте громко смеялся и аплодировал»⁵¹.

Впрочем, это был не единственный экспромт Рубена Симонова.

Как-то на спектакле, во время спора с Хозяйкой, которую играла я, Аметистов — Симонов кричал, что он сам красный, почти коммунист,— писала **Цецилия Мансурова**.— И для доказательства лез за пазуху, долго там копошился и вдруг из-под ослепительной белой сорочки вытаскивал клок кумачевой ситцевой рубахи.



Аметистов — Рубен Симонов,
Обольянинов — Александр Козловский

50

Симонов Рубен. Указ.
соч. С. 151.

51

Симонов Евгений.
Наследники Турандот.
М., 2010. С. 297.

Еще на предыдущей генеральной репетиции такой мизансцены не было⁵².

Он придумал этот трюк между спектаклями и, не предупредив никого, исполнил прямо на сцене. Он был озорным и любил подобные розыгрыши.

Но, наверно, Симонов и сам не ожидал такого эффекта. В зрительном зале стоял стон, актеры на сцене всхлипывали от смеха.

Да, с таким партнером не может быть скучных и заигранных ролей, он держит вас в постоянной творческой чуткости, с ним всегда надо быть начеку, никогда не знаешь, что придет ему в голову, какую интонацию или жест будет пробовать он на спектакле. И к этому надо быть всегда готовым.

В той же «Зойкиной квартире» его Аметистов неожиданно шлепнул мою Хозяйку по колену, чем совершил вопиющую, оскорбительную бестактность. Наверно, можно было бы и пропустить этот жест, оставить незамеченным, но это было бы против правды характера. К тому же, жаль было упускать острую игровую ситуацию. Находки не должны пропадать.

Я не растерялась и молча, поскольку у Булгакова для этого движения слов заготовлено не было, со значительным, гневно-назидательным взглядом сняла его руку с колена так, чтобы Аметистов никогда уже повторить этого жеста не осмелился. Но в нашей с Симоновым сцене появилась еще одна острая минута.

Сколько бы я ни играла с Рубеном Николаевичем, я всегда удивлялась его способности быть партнером. В молодости удивлялась инстинктивно, а со временем — осмысленно, начиная понимать, в чем суть этого для меня «блистательного удобства»⁵³.

Цецилии Мансуровой Аметистов запомнился прежде всего мерзавцем и пошляком. «Замечателен был уже сам вид этого проходимца: черные армянские глаза и белесые волосы — более пошлой внешности представить себе было невозможно», — отмечала она. И при этом утверждала, что «быстрота сценического приспособления», а также «искрометная фантазия Симонова особенно заработала, когда Алексей Дмитриевич

52

В своих воспоминаниях Рубен Симонов утверждал, что этот трюк родился 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, чтоб показать председателю домкома свою „советскую сущность“, распахнул френч и выдернул ее, как красный флаг».

53

Симонов Рубен. Указ. соч. С. 361–362.



В своем Аметистове Рубен Симонов видел не просто шулера. В какой-то степени это была пародия на битых жизнью мошенников

Зойкина квартира

Попов [...] начал усиливать не бытовую, а сатирическую, даже фарсовую линию постановки».

Сам же Рубен Николаевич считал, что заслуга здесь принадлежит не столько Попову, сколько Булгакову.

Как всякий хороший драматург, Булгаков давал огромный простор для фантазии, — продолжает Рубен Симонов. — У нас с Михаилом Афанасьевичем была игра — 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. Я получал огромное удовольствие от бесед с Михаилом Афанасьевичем. Булгаков был истинным представителем русской интеллигенции, исключительно воспитанным, скромным, редкого человеческого обаяния.

К сожалению, подробности своих встреч с писателем Рубен Николаевич в мемуарах не оставил. Но все же они нашли отражение в воспоминаниях **Евгения Симонова** (видно, что дома о Булгакове говорилось не раз):



Рубен Николаевич рассказывал мне, что при встречах с Булгаковым они всегда продолжали весело придумывать биографии героев «Зойкиной квартиры». Вообще импровизации были неотъемлемой частью общения драматургов и артистов тридцатых годов. Стихия творческой фантазии не оставляла мастеров театра. Таким образом, как бы наяву осуществлялся завет Вахтангова: «Творить. Лишь бы радостно!» Живые традиции «Принцессы Турандот», естественно, перекочевывали со сценических подмостков в повседневное общение художников.

Однажды Булгаков позвонил моему отцу по телефону и совершенно серьезно сказал:

- А вы знаете, что я сегодня случайно выяснил в ГПУ?
- Что? — тревожно спросил отец.
- Я узнал, кто были родители Аметистова. Только умоляю вас — никому не говорите, потому что это может скомпрометировать одну весьма уважаемую даму.
- Так кто же?
- Спуститесь во двор,— таинственным шепотом сказал Булгаков,— подойдите к водосточной трубе у первого подъезда. Там лежит записка, в которой сообщается, что его отцом был Александр III, а матью — Александра Яблочкина!

Удивительно, что великий писатель не поленился не только написать шуточную записку, но и тайно пробраться во двор нашего дома, положить записку в трубу, предварительно убедившись, что дождя не будет, и, наконец, срежиссировать все это наивное действие, как профессиональный постановщик. Да, Михаил Афанасьевич был не только писателем и драматургом, он был и блистательным режиссером, отчего его романы наиболее театральны из всех романов, когда-либо сочиненных на Руси!⁵⁴

По мнению писателя **Льва Славина**, Рубен Симонов обладал редким качеством для деятеля сцены — он умел слушать автора, внимательно следовал слову. Так было в роли Аметистова. Стало так и много позже, когда Рубен Николаевич сам сел за режиссерский столик. Чуткий слух никогда его не подводил.

Есть режиссеры, которые боятся автора, — пишет Славин. — Боятся его вмешательства в замысел постановки, в трактовку образов, в самую манеру произносить написанные им же — автором — слова. Ибо, как бы ни клялись люди театра в своей преданности слову, оно подчас пребывает у них в обидном пренебрежении. Короче: есть постановщики, которые рассматривают автора, как своего естественного врага, и расставляют у входов в театр стражу, дабы автор не прокрался на репетиции своей пьесы.

Не таков был Рубен Симонов. В отличие от режиссеров-недотрог, он стремился к тесному общению с автором. Он понимал музыку слова, его ритмичность, его чувственную окраску. Страсть, заключенная в слове, и плоть его сливались для Симонова в одно живое существо. Он обращался к автору, как к первоисточнику⁵⁵.

Еще один любопытный штрих к портрету Симонова в образе Аметистова дает актриса **Мария Синельникова**, игравшая в «Зойкиной квартире» ответственную даму Агнессу Ферापонтовну:

Играть с ним было легко. В «Зойкиной квартире», принимая заказы в мастерской, он обычно спокойно вертел манекен или похлопывал его по «бедрам». А однажды так шлепнул его по «бедрам», что манекен завертелся волчком. И в этом проглянула особая лихость и авантюризм натуры его Аметистова. А как он в том же спектакле «сыграл» этажи, по которым поднимался к Зойке! Он трудно дышал и, как бы оправдывая это, останавливался на площадке, плевал вниз и отсчитывал этажи рукой. Он владел какими-то особыми актерскими тайнами — на сцене, например, исчезал его маленький рост, и он всегда казался высоким⁵⁶.



Швея — Дина Андреева,
Ответственная дама —
Мария Синельникова

55

Симонов Рубен. Указ.
соч. С. 377.

56

Там же.

Больше всего описаний актерских работ в том спектакле оставила Мария Кнебель. Не ускользнули от ее острого глаза не только работы Мансуровой и Симонова, но и других вахтанговцев, благодаря чему «Зойкину квартиру» и нынче можно представить достаточно полно.



У Симонова была, по-моему, одна из самых сильных ролей его актерской юности,— пишет Мария Кнебель.— Отрепья вместо брюк, чемодан с краплеными картами и ассортиментом различных удостоверений — багаж, с которым являлся к Зойке этот авантюрист, нахально пересыпая речь французскими словами, ничуть не стесняясь своего ужасающего произношения. Все это Симонов делал с блеском. Потом происходило его превращение. В чине администратора Аметистов ставил Зойкин дом на большую ногу. Причесанный на прямой пробор, в смокинге, и жест, который кажется ему верхом аристократизма,— большой палец, упирается в борт смокинга, мизинец шикарно оттопырен... Аметистов — Симонов, Зойка — Мансурова, Херувим — Горюнов, Портупея — Захава — это были блестящие зарисовки типов, которых мы все тогда, во времена нэпа, знали и которых жестоко высмеивали Булгаков, Ромашов, Файко, а жестче и талантливее всех — Маяковский.

Декоративное решение спектакля было тоже очень выразительным и смелым (художник — С. П. Исаков). Огромные, гиперболизированные банты украшали стены «мастерской», манекены, роскошные ткани создавали впечатление «дела», поставленного на европейскую ногу. Потом эта «трудовая квартира» меняла свой облик и ритм — начиналось ночное демонстрирование живых моделей. Помню, как на фоне бешеной активности Зои и Аметистова, таинственных появлений и исчезновений дам и кавалеров возникал выход «мертвого тела», звавшегося Иваном Васильевичем. «Мертвое тело» играл Б. Щукин. Тоскливо оглядываясь, он направлялся к Херувиму — китайцу, занимавшемуся тайной торговлей кокаином, и приглашал его на вальс. Дело было не только в ярком юморе исполнения, но в том, что режиссер Попов и актер Щукин нашли в этом юморе ноту подлинного драматизма. Танец бесконечно грустного «мертвого тела» с манекеном, слезы Щукина в момент, когда он понимает, что его рука обнимает не женщину, а торс на деревянной подставке,— это был момент настоящей трагикомедии. «Отойдите от меня»,— говорил

Щукин, обращаясь к «утешителям и утешительницам», и уходил. И несмотря на то, что это было всего-навсего «мертвое тело» какого-то Ивана Васильевича, казалось, что в нем живет что-то настоящее, человеческое.

Думая сейчас о том, почему спектакль подвергся такой жестокой критике, я прихожу к убеждению, что одной из причин этого был самый жанр, вернее — непривычность его. Второй и, возможно, главной причиной было то, что произошло на сцене с двумя действующими лицами: Аллой — А. Орочко и Гусем — О. Глазуновым. Они поставлены в пьесе в более сложную ситуацию. Алла любит человека, бежавшего в Париж, Гусь любит Аллу. Зойка обещает переправить Аллу в Париж, за что та становится «живой манекенщицей».

Гусь — пьяница, развратник, использующий служебное положение для того, чтобы побольше урвать у жизни, упрямо добивается взаимности Аллы, и это пьяное желание гордо называет любовью. Глазунов играл эту роль талантливо, но он сместил в ней что-то очень существенное. Идеализируя чувство своего героя, он вызывал неверные реакции зрительного зала. Ему сочувствовали, его жалели. То же было и с Орочко. Она играла великолепно, но это была не та Алла, которую написал Булгаков. У Булгакова Алла рвется в Париж прежде всего потому, что не хочет жить нормальной трудовой жизнью. И в лапы к Зойке она попадает вполне закономерно. Орочко же играла чистую, глубоко любящую девушку. Пусть позор, пусть оскорбления, лишь бы быть рядом с любимым. Актриса идеализировала свою героиню, и таким образом талантливое исполнение спутывало режиссерский замысел. Уже значительно позже, став режиссером, я поняла, какова власть драматической ситуации над актером. Желание вызвать к себе человеческое сочувствие может быть еще более острым, чем желание вызвать смех и аплодисменты⁵⁷.



Алла Вадимовна — Валерия Тумская

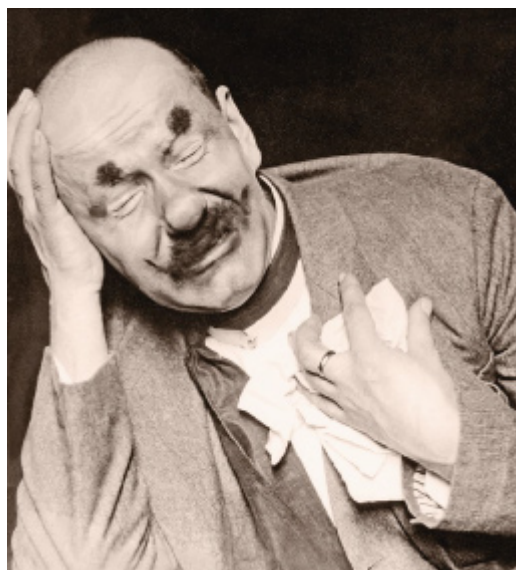
57

Кнебель М. О. Указ. соч.
С. 358–360

Где жила Зойка?

То, что у многих булгаковских персонажей были свои прототипы, — факт общеизвестный. Иногда прототипов бывало несколько — начиная от друзей и родственников и заканчивая врагами. Порой они сливались друг с другом в причудливых сочетаниях, предъявляя литературоведам таинственный иероглиф.

Не менее интересно разгадывать и «места прописки» персонажей: они либо легко узнаваемы в фактических адресах, либо чуть зашифрованы или неуловимо-таинственно изменены.



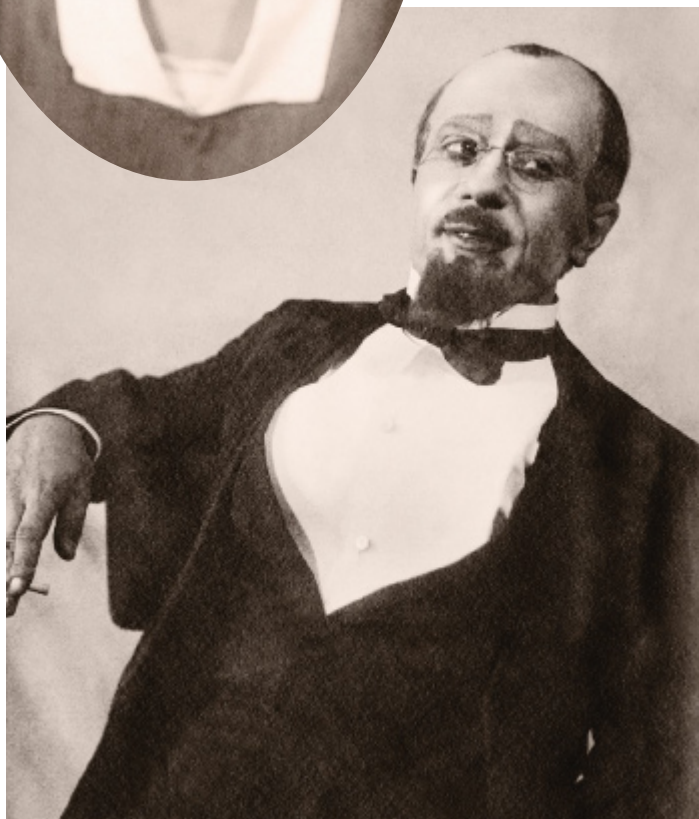
Иван Васильевич — Борис Жукин

Конечно, образ Зойки Пельц достаточно собирателен и в какой-то степени типичен для того времени, — пишет биограф Булгакова Борис Мягков. — Таковы же и бывший граф Оболянинов, нэпман Гусь, гости Зои, работницы и заказчицы ее пошивочной мастерской, хотя в каждый персонаж драматург вложил определенную «изюминку», личное свое отношение. Более того, некоторые образы у него сквозные, переходящие в так или иначе изменяемом и дополняемом виде из произведения в произведение.

Вот преддомкома Аллилуйя-Портупея, наиболее ненавистный Булгакову тип хозяина «квартирного вопроса». Черты его можно узнать и в «барашковой шапке» из рассказа «Воспоминание», и в Егоре Нилушкине из «Дома Эльпит», и в «красном, как флаг» «от самогона» председателе правления из «Самогонного озера», и в Бунше Корецком из «Блаженства» и «Ивана Васильевича», и в незабвенном Никаноре Ивановиче Босом из «Мастера и Маргариты».



Манюшка —
Варвара Попова,
Роббер —
Николай Яновский



Бойкая «племянница Манюшка» взята прямо из жизни. Девушка-прислуга с таким именем была у его знакомых — супругов Коморских, живших неподалеку, в доме номер 12 по Малому Козихинскому переулку. Жена адвоката В. Е. Коморского, Зинаида Николаевна, была симпатична Булгакову, о ней и о ее Манюшке рассказано в очерке «Москва 20-х годов», а сама квартира Коморских попала в «Театральный роман». Вообще, наличие в доме прислуги, домработницы символизировало для писателя образ обеспеченной благополучной семьи, добропорядочного дома. Были домработницы и в семье самого Булгакова в последнее десятилетие его московской жизни. Реальны Анюта в «Белой гвардии», Ксюша в «Спиритическом сеансе» (она же горничная в «Записках на манжетах»), Бетси в «Багровом острове» и Наташа в «Мастере и Маргарите».

Парочка гостей — адвокат Роббер и ростовский Иван Васильевич — тоже из жизни. И у Коморского, и у их общего с Булгаковым знакомого, тоже адвоката Давида Кисельгофа вполне могли быть такие коллеги. Еще раньше писатель заклеил такого «бывшего присяжного поверенного» в остросатирическом фельетоне «Четыре портрета». А вечно пьяный гость Иван Васильевич из Ростова — далеко не безобидная, а, скорее, зловещая фигура. Судя по его контрреволюционным частушкам, он бывший белогвардеец, недобитый, нераскаявшийся, надеющийся на возврат старого, но именно бывший. Фамилия или прозвище, данное ему драматургом — Мертвое

тело,— красноречиво говорит об этом. Возможно, автор встречал таких типов на дорогах гражданской войны, в том числе, и в Ростове, куда его заносила судьба.

Особый разговор о «булгаковских китайцах». Ведь китайская прачечная выделена как своего рода филиал. Темные кулисы квартиры Зои Пельц. Умея наблюдать и примечать лучше других, Булгаков уловил опасное и коварное явление

20-х годов — дно дна, подполье «Зойкиных квартир»: китайские прачечные, где «тихие и льстивые раскосые мужчины идеально стирали и крахмалили белье». Это были китайцы, принесенные в русские города несколькими волнами миграции (после боксерского восстания 1900 года, после русско-японской войны, после 1917 года) и незаметно, тихонечко обосновавшиеся по подвалам, откуда валили клубы пара. Несколько десятков таких прачечных было официально зарегистрировано в Москве. Все бы ничего, тем более, что со стиркой тогда было туговато, да вот беда: быстро почуяв конъюнктуру и спрос, «шафранные жители Поднебесной империи» начали подпольно торговать контрабандным рисовым спиртом (были у них специальные спиртоносы-ходоки, отсюда, видимо, и русское прозвище всех китайцев — хóдя), опиумом, кокаином, мор-

фием. Во время революции и гражданской войны эта деятельность несколько приутихла, но при нэпе вновь расцвела пышным и ядовитым цветом.

Писатель не впервые изображал этих людей. В рассказе 1923 года «Китайская история» тоже фигурируют два китайца, оба — опиекурильщики (хоть один из них, Сен-Зин-По, становится виртуозом-пулеметчиком Красной Армии и геройски погибает). В «Зойкиной квартире» эти персонажи иные. Видно, достаточно Булгаков понаблюдал их быт, послушал их «русскую» речь: старожилы-москвичи помнят, как комически она звучала и как точно перенес ее драматург в текст пьесы. Старый вахтанговец И. М. Толчанов рассказывал, как мастерски передавал Михаил Афанасьевич эту речь при чтении пьесы в театре. Имя Херувима — Сен-Зин-По точно перенесено из «Китайской истории». Ган-Дза-Лин (так «правильно»



Никитский бульвар, 15.
Здесь на последнем этаже
в начале 1920-х находился
салон Зои Шатовой





зовут Газолина) обязан своим происхождением, видимо, китайскому генералу Чжан-Цзо-Лину, о котором много писали тогдашние газеты.

Где же могла быть эта китайская прачечная? По приметам, разбросанным по пьесе, видно, что она где-то на Садовой, но не рядом с квартирой Зои: та посылает за китайцем Манюшку на извозчике. Ближайшая оказалась почти напротив дома Коморских: Малый Козихинский переулок, 7 (дом на углу с улицей Остужева

не сохранился), и название ее — «Шанхайская» — можно отыскать в старых московских справочниках. В булгаковской пьесе слова «Шанхай», «шанхайская» повторяются довольно часто: сами китайцы оттуда родом, туда убегают (или пытаются убежать) Херувим с Манюшкой. А одна из старожилок этого переулка, архитектор С. З. Долинская до сих пор хранит вещи с вышитыми на них иероглифами-метками этой прачечной.

Несмотря на все перипетии, на злую, трагикомическую, скандальную ситуацию, в булгаковской пьесе присутствует столь нежная материя, как неподдельная любовь. Но не столь высокая и романтическая, как в будущем романе о Мастере и Маргарите, а приземленная, бытовая, изломанная, несчастная, показанная гротескно и сатирически. Любовь к Обольянинову в конечном счете движет Зойкой, мечтающей увезти его в Париж. По-своему любят Манюшку оба китайца. Гусь любит Аллу, из-за нее бросил семью и жестоко страдает перед своей гибелью. Алла, чтобы встретиться с любимым человеком в Париже, идет на сатанинский соблазн Зойки. Ее реплика: «Знаете, кто вы, Зойка? Вы — черт!», которой очень дорожил Булгаков и которую театр выкинул, соотносится со сценой Маргариты и Азазелло в «закатном» романе. Как тот искушает встречей с Мастером Маргариту, так Зойка соблазняет Аллу парижскими Большими Бульварами, даря ей своего рода бесовский знак — сиреневое платье от Пакена. А бал у Зойки с оглушительным фокстротом и не менее оглушительным скандалом и убийством не проецируется ли на будущий бал Сатаны, тоже завершившийся смертью гостя?..

Арестом Зойки и ее клиентов заканчивается пьеса. Порок наказан, хотя некоторые герои ускользнули от правосудия. Зойкина квартира в финале спектакля исчезает, как сон⁵⁸.

58

Мягков Борис. Указ.
соч. С. 201–204.

«Квартира» закрывается

За два с половиной сезона спектакль был сыгран, по разным сведениям, от 188 до 200 раз — своего рода рекорд для столь короткого времени.

Но нэп доживал свои последние дни, а вместе с ним менялась и политическая атмосфера. С весны 1928 года все настойчивее звучат руководящие упоминания о «внутренних врагах». Летом в Москве прошел грандиозный показательный процесс — Шахтинское дело, где руководители угольной промышленности Донбасса обвинялись во вредительстве и шпионаже. Охота на вредителей начиналась со «спецов» — с технической интеллигенции. За ней следовала очередь интеллигенции творческой. Понимая это, в 1928 году не вернулись из-за границы домой Михаил Чехов и руководитель ГОСЕТа Алексей Грановский.

В то же время при Главреперткоме образовался карательный орган с весьма романтичным названием — художественно-политический совет. 8 июня члены этого совета взялись за судьбу «Зойкиной квартиры», о чем торжественно сообщила «Вечерняя Москва»:



Из репертуара Студии им. Вахтангова решено исключить «Зойкину квартиру»⁵⁹.

59

Новое в работе
Главреперткома //
Веч. Москва. 1928.
№ 132. 9 июня.

Актриса **Нина Русинова**, ученица Евгения Богратионовича Вахтангова, так комментирует это решение в своих мемуарах:

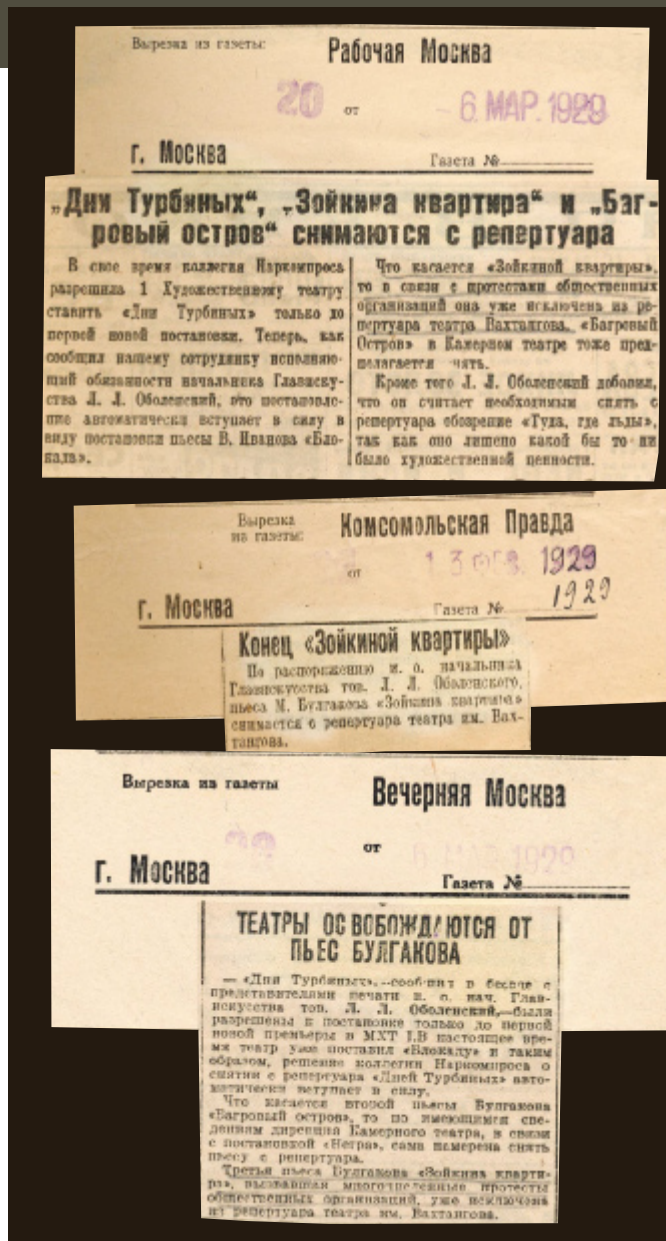
В спектакле «Зойкина квартира» усмотрели то, чего в нем не было, — любование «нэпманской атмосферой», сожаление об уходящей «красивой» жизни. Все это было неправдой. Руководство театра упорно сопротивлялось, делало все возможное, чтобы сохранить спектакль. Но ожесточенные атаки критики продолжались с нарастающей силой. И Попов почему-то начал «сдавать позиции»: он признал свою ошибку в выборе пьесы, и в такой ситуации отстоять спектакль уже не представлялось возможным⁶⁰.

Ситуация развивалась стремительно. В августе 1928 года коллегия Наркомпроса утвердила решение Главреперткома «об исключении из репертуара Театра им. Вахтангова пьесы „Зойкина квартира“ за искажение советской действительности».

Новый сезон вахтанговцы встречали уже без полюбившегося спектакля. И как справедливо заметила Любовь Белозерская, первая половина 1928 года стала последним спокойным временем в жизни Булгакова, когда на столичных сценах можно было увидеть сразу три его пьесы (наряду с «Днями Турбиных» и «Зойкиной квартирой» шел еще и «Багровый остров» на сцене Камерного театра).

То, что Попов отрекся от своей постановки, не было секретом.

«Отречение» режиссера, по-моему, было данью времени, — напишет сорок лет спустя Мария Кнебель, — и взгляд на эти сценические создания Попова сегодня, думается, должен быть более мудрым, многосторонним и непредвзятым⁶¹.

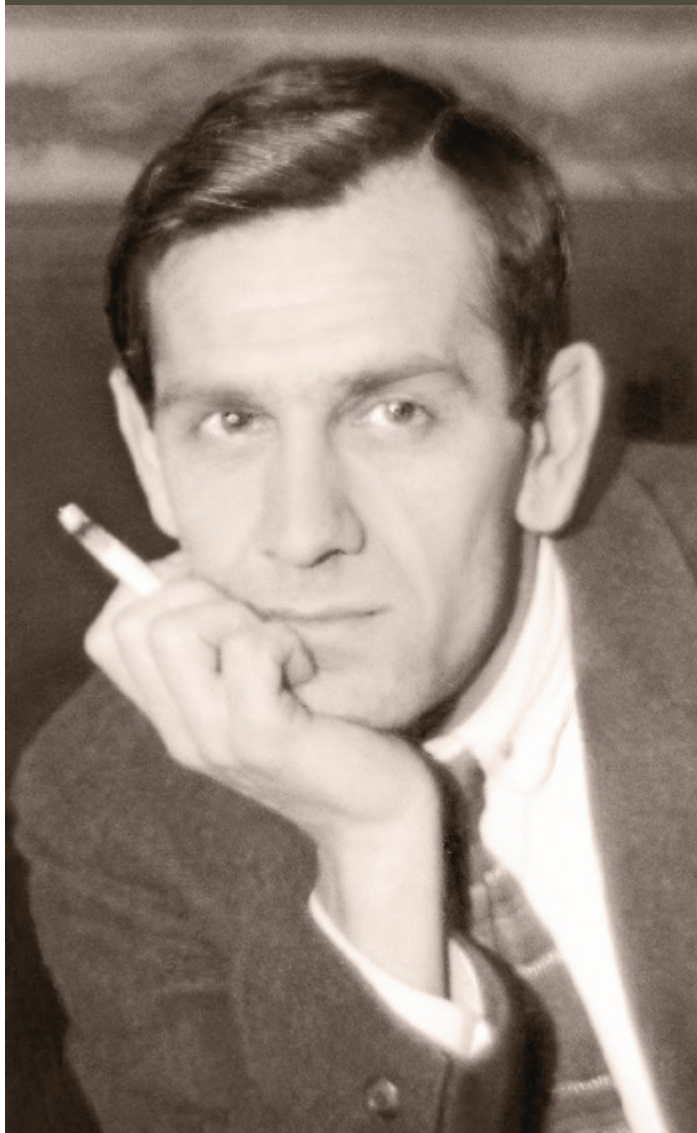


60

Русланов В. Л.
Дом в Левшинском. М.,
2007. С. 136.

61

Кнебель М. О. Указ. соч.
С. 355.



Алексей Попов был главным режиссером театра с 1924 по 1930 год

62

Попов А. Д.
Воспоминания // Театр.
№ 5. С. 118

В чем же выразилось «отречение»? Как и полагалось маститому советскому художнику, Алексей Дмитриевич Попов в зрелый период своей жизни, уже будучи художественным руководителем Центрального театра Красной Армии, часто выступал на страницах печати. В одном из очерков он написал о «Зойкиной квартире»:

Студия и я как режиссер обрадовались этой, как нам казалось, сатире на нэпманскую публику. Но подлинной сатиры, разоблачительной силы, ясности идейной программы в пьесе не оказалось. Она представляла собой скорее «лирико-уголовную комедию». Благодаря таланту драматурга и блестящему исполнению ряда ролей Р. Симоновым, Ц. Мансуровой, Б. Щукиным, И. Толчановым, В. Поповой спектакль имел довольно большой успех. Правда, успех особого, скандального рода. Спектакль «работал» явно не в том направлении, как он был задуман театром: он стал приманкой для нэпманской публики, чего никак не хотела ни Студия, ни я, как режиссер. Едва ли ожидал этого и автор пьесы. После того как «Зойкина квартира» прошла на сцене более ста раз, студия сняла ее с репертуара.

Режиссера-сатирика из меня не вышло. «Зойкина квартира» показала мне, что когда я в своем творчестве зол, желчен, то становлюсь как художник неинтересен, теряю убедительность. Моей главной стихией, как оказалось впоследствии, была патетическая комедия, героика и лирика. Но разобрался я в этих вопросах значительно позднее⁶².

Попов написал эти строки о Булгакове в конце 1950-х годов, когда непрерывный поиск идейного врага (вкуче с запредельным количеством запрещенных авторов) достиг своего апогея. Многие Алексею Дмитриевичу сочувствовали. А куда, в самом деле, было деваться образцовому педагогу, трижды лауреату Сталинской премии, народному артисту СССР, члену КПСС, кавалеру ордена Ленина и т.д.? Вахтанговцы старшего поколения прекрасно понимали мотивы его заявления, но, надо отдать им должное, никогда не заостряли на этом внимание. Менялись времена, наверняка, многие зрители, пришедшие в театр в 1950–1960-е годы, ничего и не знали о блестящем режиссерском успехе Попова, достигнутом в 1926 году, но для участников того спектакля Алексей Дмитриевич, смеем полагать, все же запомнился победителем. Вспомнить хотя бы то, что любой артист Театра им. Вахтангова, принявшись писать мемуары, непременно уделял место «Зойкиной квартире». Ее действительно трудно было забыть. По уровню актерской импровизации, свободе актерской игры ее ставили в один ряд с «Принцессой Турандот»; она заметно выделялась на фоне других премьер периода нэпа, среди которых «Лев Гурыч Синичкин» (1924), «Виринея» (1925), «Марион де Лорм» (1926), «Партия честных людей» (1927), «Барсуки» (1927) и «Разлом» (1928). И тем болезненнее горечь утраты...



Судьба и жизнь

«Первый карандаш мне подарил Булгаков»

После снятия «Зойкиной квартиры» в отношениях Булгакова с вахтанговцами наступил длительный перерыв. Перерыв в творчестве, но не в дружбе. И, по словам Евгения Симонова, на стыке 1920–1930-х годов, когда «Зойкина квартира» уже не шла, писатель оставался частым гостем их хлебосольного актерского дома в Большом Левшинском переулке. Вот, например, один весьма характерный сюжет:

[...] К нам во двор из тусклой подворотни въехал в пролетке Михаил Афанасьевич Булгаков, щедро расплатившись с извозчиком, подошел к окну первого этажа и, постучав в стекло согнутым указательным пальцем, звонко крикнул:

— Олег! Государь прибыл! Где туш?

Мне запомнился белоснежный, туго накрахмаленный воротничок, окаймлявший изящную и подвижную шею писателя, новая черная обувь, в которой, как в тротуаре, умытом недавним дождем, отражались лучи выглянувшего из-за серой тучи солнца. Врезались мне в память и отутюженные брюки, причем сама складка была доведена до такого совершенства, что казалось, если быстро провести по ней ладонью, то можно порезаться.

Михаил Булгаков, живший неподалеку, часто посещал своего друга, театрального критика и сценариста Олега Леонидовича Леонидова. После их смерти вдова Булгакова Елена Сергеевна чуть ли не ежедневно бывала у своей подруги — вдовы Олега Леонидова Хеси Львовны.

Олег Леонидович был первым и лучшим другом Е. Б. Вахтангова. Сохранилась их дружеская переписка — живая, остроумная, талантливая. Доброе, широкое и вечно улыбающееся лицо Леонидова, его бритая, круглая голова и синие, чуть выцветшие глаза создавали облик бесконечно доброжелательного человека, готового выслушать первого встречного и прийти на помощь каждому, кто к нему обратился. Леонидова любили Вахтангов и Булгаков — лучшей рекомендации трудно себе представить!

После небольшой паузы окно на первом этаже отворилось, и Олег Леонидов, не поворачивая головы, лег животом на подоконник, держа в руках маленькую коробочку.

- Где оркестр? Где тушь? — удивленно повторил Булгаков.
- Вот она! — смеясь, ответил Леонидов.
- Что это? — спросил Булгаков.
- Черная тушь французского производства, предназначенная для ресниц вашей супруги Елены Сергеевны. Я выполняю повеление государя.
- Благодарю, — серьезно ответил Булгаков и принял из рук Леонидова маленькую коробочку. — Разрешите открыть?
- Воля ваша, — почтительно произнес друг Булгакова.
- Нет уж! Пускай открывает Елена!
- Как вам угодно, — поклонившись, ответил Леонидов.
- А я ведь и в самом деле возьму! — предостерегающе произнес Михаил Афанасьевич и, положив коробочку в верхний, рядом с сердцем находящийся карман клетчатого пиджака, направился к подворотне, постепенно увеличивая и ускоряя шаг.
- Миша! Постой! Куда ты? — крикнул Леонидов.

Но Булгаков исчез в тусклой подворотне и некоторое время не возвращался.



1920
23 2011

ГАН.

— А он ведь и в самом деле может не вернуться,— не на шутку беспокоясь, сказал Леонидов.— От Миши всего можно ожидать. А ну-ка, мальчишки, верните его немедленно!

— Я тут! — весело крикнул Булгаков.— Ну, дети, теперь проверим вашу наблюдательность. Что изменилось в моем лице?

При этих словах Михаил Афанасьевич направился к нам и, остановившись, смешно вытянул шею, выставляя напоказ свое лицо с закрытыми глазами, словно щурясь от солнца. Мы, мальчишки, не торопясь, осторожно подошли к писателю и стали внимательно разглядывать его красивое лицо, по которому блуждала едва заметная лукавая улыбка.

— Ну же! — нетерпеливо повторил Булгаков, не открывая глаз.

— А я знаю,— озорно произнес Леонидов.

— А тебя и не спрашивают,— одернул своего друга Михаил Афанасьевич и открыл глаза.

— Вы ресницы намазали,— медленно и восхищенно произнес самый догадливый из нас, сын Щукина, пятилетний Егор.— Ой, как у вас глаза блестят, как у мамы.

— Ну, раз как у мамы, то все в порядке. Вот тебе награда за наблюдательность.

И Булгаков вынул из внешнего кармана своего элегантного клетчатого пиджака тонко очиненный карандаш и подарил его ошеломленному Егору.

Мы завидовали, но старались держаться мужественно.

Егор Щукин был человеком разносторонне одаренным. Но я уверен, что из множества его дарований самым ярким и определенным было дарование карикатуриста. Он был талантливым рисовальщиком и с поразительной легкостью схватывал не только внешнюю, но и внутреннюю сущность человека. Он с истинным юмором придумывал для своих карикатур смешные сюжеты, всегда изображал человека в действии, в динамике. Его рисунки насквозь пронизаны чисто вахтанговской театральностью, иронией и изяществом. Вот этому талантливому мальчику и подарил Булгаков свой тонко отточенный карандаш, словно предчувствуя в пятилетнем ребенке будущего карикатуриста!



В жилом доме, расположенном в Большом Левшинском, 8а, Булгаков был частым гостем

— А первый карандаш мне подарил Булгаков,— любил вспоминать Егор Щукин.

Правда, Борис Васильевич — отец Егора — сразу отобрал у своего сына булгаковский карандаш и хранил его, как реликвию, на своем небольшом письменном столе, обитом зеленым бильярдным сукном. Этот стол красного дерева и сейчас украшает мемориальный кабинет великого артиста⁶³.

Сегодня трудно понять, приукрасил ли автор эту историю, но то, что она в стиле того времени — факт совершенно очевидный. Есть в ней одна особо привлекательная черта: оказывается, ведь не только вахтанговцам, но и Булгакову тоже был присущ дух высокой театральности — то есть когда в «предлагаемых обстоятельствах» ты как бы играешь ту или иную роль. А уж розыгрыши Булгаков любил — прекрасно чувствовал, понимал их природу. Возможно, отсюда — известная досада Рубена Симонова: за всю свою жизнь первоклассный актер так и не смог разыграть писателя.

” Михаил Афанасьевич обладал каким-то звериным чутьем, моментально чувствовал любую неправду, даже если была она тщательно скрыта актерскими средствами,— сказал однажды Рубен Николаевич.— Вот что, на мой взгляд, отличает выдающегося писателя от посредственности.

63

Симонов Евгений. Указ. соч. С. 11–13.

Ни слова об «Адаме и Еве»

Со своим будущим мужем Елена Сергеевна Шиловская (Булгакова) познакомилась в тяжелый для него период — в феврале 1929 года. «Зойкина квартира» уже не шла, сняли во МХАТе и «Дни Турбиных», произведения не публиковались, редакции газет в отношении с автором тоже осторожничали. Михаил Афанасьевич в короткий срок превратился в опального автора. В 1929 году, «лишенный огня и воды», он готов был наняться рабочим, дворником — куда угодно. Ему отказывали везде.



В марте 1930 года Булгаков обращается к правительству, — пишет **Игорь Золотусский**. — Он говорит о невозможности жизни в стране, где его не печатают, не ставят и даже не берут на работу. «Прошу приказать мне, — заканчивает он, — в срочном порядке покинуть пределы СССР».

Надо сказать, что Булгаков играет с властью в открытую. Он не притворяется писателем, сочувствующим коммунистам. Он не хочет признать себя даже «попутчиком», как тогда называли литераторов-непролетариев, готовых сотрудничать с режимом. Ему советуют сочинить «коммунистическую пьесу», советуют смириться и покориться — он этого совета не слушается. Проклятье интеллигентности (которая есть прежде всего внутренняя независимость) мешает ему совершить этот, как он выражается, «политический курбет».

В письме приводится список разносов его произведений в печати. Газеты и журналы утверждают, что созданное Булгаковым «в СССР не может существовать». «И я заявляю, — комментирует он эти строки, — что пресса СССР совершенно права».

В его письмах «наверх» нет ни малейшего намека на готовность оправдаться за свою неуступчивость. Он признает: а) что не может создать ничего

«коммунистического», б) что сатира потому и сатира, что автор не приемлет изображаемого, в) что представить себя «перед правительством в выгодном свете» он не намерен.

18 апреля 1930 года в квартире Булгакова раздается звонок. Звонят из секретариата Сталина. Трубку берет сам вождь. И тут же прицельно бьет по совести:

«Вы хотите уехать?» Затем извиняюще-лицемерно спрашивает: «Что, мы вам очень надоели?» Булгаков отвечает (и это его убеждение), что русский писатель должен жить в России. Булгаков говорит, что он хотел бы работать в Художественном театре, но его не берут. «А вы подайте заявление туда, — отвечает Сталин. — Мне кажется, что они согласятся».

И — финал диалога по телефону. Сталин: «Нам бы нужно встретиться, поговорить с вами». Булгаков: «Да, да! Иосиф Виссарионович, мне очень нужно с вами поговорить». Сталин: «Да, нужно найти время и встретиться, обязательно».

Диктатор забрасывает Булгакову мысль, что с ним, диктатором, можно вести цивилизованный диалог, что он, наконец, в состоянии понять творца. Ложная мысль. Ложное внушение. Но Булгаков до конца своих дней будет искать встречи со Сталиным. Это станет наваждением его жизни⁶⁴.

После телефонного разговора Булгаков бросил револьвер в пруд.

В жизни писателя появилась надежда... Надежда на то, что его, наконец, услышали, что ворох исписанных бумаг найдет своего читателя, а сам Булгаков не погибнет от прозябания (фактически Сталин устроил его во МХАТ, где начиная с 1930 года Михаил Афанасьевич будет работать ассистентом режиссера).

Его по-прежнему не печатают, но отношение к этому уже не столь безнадежно-трагическое. Он продолжает настойчиво писать, словно верит в однажды открытый закон: «Написанное нельзя уничтожить»⁶⁵. Принимается за роман о дьяволе, хотя и подозревает, что произведение не скоро увидит свет. Продолжает сочинять пьесы, в одной из которых — «Адам и Ева» — стремится утвердить себя как советского



Елена Сергеевна и Михаил Афанасьевич Булгаковы

64

Золотусский Игорь.
Булгаков и Сталин // Литература. 2001. № 32.

65

Фраза
из автобиографических
«Записок на манжетах».

писателя-гуманиста. Дело в том, что в этом произведении Булгаков нарисовал картину будущей войны, которая в начале 1930-х годов представлялась, прежде всего, как война с использованием новейшего химического оружия. Тогда многие политики считали, что применение в военных целях отравляющих веществ приведет к глобальной катастрофе и гибели человечества. У Булгакова пьеса завершалась традиционной победой коммунистов и торжеством мировой революции.

18 сентября 1931 года газета «Советское искусство» сообщала:



Драматург М. А. Булгаков написал новую пьесу о будущей войне. В Москве пьеса передана для постановки Театру им. Евг. Вахтангова, в Ленинграде — Красному театру.

Пьесой заинтересовались также Ленинградский театр драмы и Бакинский рабочий театр.

В «Адаме и Еве» библейский сюжет книги Бытия пародийно перенесен в эпоху послевоенного коллапса, вернувшего человечество в первобытное состояние, — сообщает Булгаковская энциклопедия. — Ева здесь отвергает своего мужа, инженера Адама, в пользу ученого-творца Александра Ипполитовича Ефросимова (его фамилия в переводе с греческого означает радость или счастье). Ефросимов стоит в ряду образов гениев в булгаковском творчестве — Персикова из «Роковых яиц», Преображенского из «Собачьего сердца», Пушкина, Мольера, Мастера. Герои «Адама и Евы» как бы изгнаны из «рая» и теперь тяжким трудом вынуждены зарабатывать хлеб насущный. В их руках — спасение от смертоносных газов, но, кажется, нет возможности донести его до уцелевших людей. Сюжет пьесы во многом повторяет сюжет романа Джека Лондона (Джона Гриффита) (1876–1916) «Алая чума» (1915), где гибнет четырехмиллионный Сан-Франциско. Лекарство от алой чумы находит, но слишком поздно, сотрудник Мечниковского института в Берлине⁶⁶.

Раньше других премьеру должны были выпустить в Москве. Однако Булгаков понимал, что сами вахтанговцы относятся к своему плану настороженно. 30 августа в «Известиях» была опубликована беседа с заведующим художественной частью Театра им. Вахтангова Василием Кузой, который сообщал о том, что в новом сезоне театр выпустит «Гамлета» и «Егора Булычова».

66

Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. М., 2003. С. 16.

В архиве Булгакова, хранящемся в рукописном отделе РГБ (Библиотека им. Ленина), есть вырезка той публикации. Поверх текста Михаил Афанасьевич написал красным карандашом: «Ни слова об „Адаме и Еве“». Впрочем, через две недели справедливость, казалось бы, восторжествовала. 14 сентября драматург получил записку, которую тоже решил сохранить:

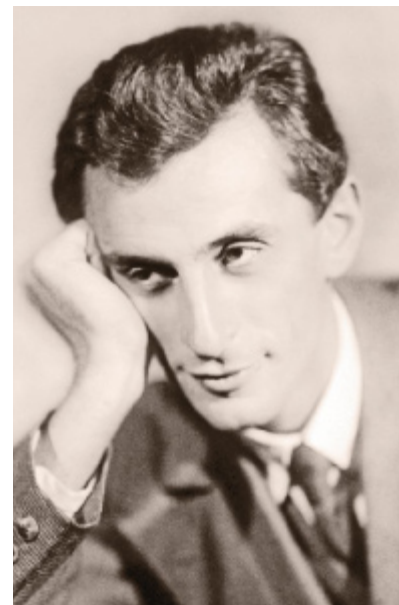
**Глубокоуважаемый Михаил Афанасьевич!
Прошу дать подателю сего один экземпляр «Адам и Ева».
Через три дня по перепечатке будет возвращен.
Искренне уважающий Вас В. Куза.**

В октябре устроили читку пьесы, о чем Любовь Евгеньевна Белозерская вспоминала с досадой:

М. А. читал пьесу в Театре имени Вахтангова в том же году. Вахтанговцы, большие дипломаты, пригласили на чтение Я. И. Алксниса, начальника военно-воздушных сил... Он сказал, что ставить эту пьесу нельзя, так как по ходу действия погибает Ленинград. Конечно, при желании можно было подойти к этому произведению с другими критериями. Во-первых, изменить название города, а во-вторых, не забывать, что это фантастика, которая создает и губит — на то она и фантастика — целые миры, целые планеты...⁶⁷

Не исключено, что в условиях нарастающей советской идеологии насторожить могла и мысль, вложенная в уста академика Ефросимова. Согласно сюжету он, как известно, являлся автором изобретения, нейтрализующего боевые газы и, стало быть, способного предотвратить химическую войну. Ефросимов утверждал, что ради мира во всем мире его изобретение должно быть передано всем правительствам земного шара, поскольку от войны не застрахован ни один политический режим, если в его основе лежит тотальная идеология.

Как бы то ни было, отзыв командира Якова Алксниса (1897–1938), ставшего в 1931 году начальником Военно-Воздушных Сил РККА, сыграл роковую роль как для вахтанговцев, так и для самого драматурга. Театр оставался без современной пьесы, Булгаков — без права на долгожданную постановку. Но даже в эту нерадостную пору жизни отношения Булгакова и вахтанговцев не прекращались. Оставалась какая-то внутренняя надежда на то, что еще не раз им доведется сотрудничать.



Василий Куза

67

Белозерская-Булгакова
Л. Е. Указ. соч. С. 181.

Однажды Елена Булгакова рассказала литературоведу Владимиру Лакшину удивительный эпизод писательской биографии. Оказывается, когда в 1928 году Главрепертком запретил «Зойкину квартиру», «Багровый остров» и «Дни Турбиных», Михаил Афанасьевич остался без средств к существованию, поскольку от каждого спектакля он получал проценты. В конце года ситуация усугубилась, поскольку выяснилось, что драматург должен заплатить налоги с полученных ранее отчислений. Как выйти из сложившегося положения, Булгаков не знал. Но вдруг к нему на квартиру явился Вересаев — с предложением денег. Это было необыкновенное событие — будто литература минувшего века протянула руку помощи молодому автору.

Интересен сам факт знакомства двух писателей. Елена Сергеевна рассказывала, как в начале 1920-х годов молодой Булгаков без предупреждения пришел домой к Викентию Викентьевичу Вересаеву. Позвонил у дверей, вошел, какое-то замешательство в передней (открыла ему женщина). Пока Булгаков снимал калоши, из комнаты вышел старик. Булгаков робко и невнятно представился:

- Я Булгаков.
- Кто?
- Булгаков.
- Простите, я не принимаю.

Булгаков от растерянности долго искал свои калоши и опять надевал их. Они, как назло, не надевались. Стыд, ужас. Булгаков вышел, и уже на лестнице Вересаев, что-то вспомнив, окликнул его:

- Позвольте, позвольте, не вы ли автор «Записок на манжетах»?
- Да, я...
- Так что же вы не сказали? Заходите, милости прошу!..

С тех пор писателей связывали товарищеские отношения. Вересаев ходатайствовал перед Горьким о приеме Булгакова в Союз писателей. Так они познакомились, а позже Горький хорошо отзывался о «Роковых яйцах», хвалил пьесу «Бег» и в 1932 году предложил Михаилу Афанасьевичу написать биографию Мольера для одного из первых выпусков придуманной им серии «ЖЗЛ», чем, возможно, подтолкнул Булгакова к изучению биографий великих людей.

18 октября 1934 года Булгаков предложил Вересаеву, как известному историку литературы, автору книг «Пушкин в жизни» и «Современники Пушкина», совместную работу. Викентию Викентьевичу предлагалось взять на себя доставку исторических и биографических материалов. Булгаков же брал на себя написание пьесы и договоры с театрами.

Замысел произведения к этому времени уже сложился: Михаил Афанасьевич намеревался писать пьесу о последних днях Пушкина без... Пушкина. Вересаеву идея понравилась. В центр внимания авторов попадала цензурная машина III Отделения, цинизм императора, робкие попытки друзей защитить поэта...

Работа шла быстро (Булгаков вообще не любил, если творческий процесс надолго затягивался).

9 декабря днем супруги «с великим облегчением» отнесли Вересаеву последнюю тысячу долга, а на обратном пути, заглянув в диетический магазин, встретили актера Вахтанговского театра Льва Русланова. Начались расспросы. Михаил Афанасьевич ответил, что пишет пьесу о Пушкине без Пушкина. Русланов заинтересовался — захотел почитать наброски.



Викентий Вересаев видел
в Булгакове единомышленника

Дальнейшее известно из дневников Елены Сергеевны.



11 декабря

Позвонил днем Русланов и сейчас же пришел. Очень заинтересован, очень любезен. Тут же устроил Сергея с Екатериной Ивановной на «Турандот». Разговор начал с того, что Театр и сам давно хотел обратиться к М. А. по поводу Пушкина (близкий юбилей), — только они не надеялись, что М. А. согласится. Вместе вышли. Спрашивал, не хотим ли строить дачу, — можно было бы записаться в их кооператив дачный. [...]

12 декабря

Днем были у Вересаева. Рассказали о предложении вахтанговцев, решили идти на договор с театром.

14 декабря

Русланов звонил дважды, просит прийти в театр. [...]

15 декабря

Русланов не позвонил. Неужели опять начинаются эти таинственные исчезновения людей? [...]

16 декабря

М. А. и Вересаев были в Вахтанговском театре. Договорились. [...]

17 декабря

Вчера мы были у директора Вахтанговского театра Ванеевой — М. А. подписал договор. М. А. говорил вахтанговцам, что ему крайне неприятно подписывать договор после Толстого, с которым они обвенчались раньше. Вахтанговцы клялись, что они не верят, что Толстой напишет хоть что-нибудь подходящее, и идея его — писать пьесу с Пушкиным — для них неприемлема. [...]

18 декабря

У Вересаева. М. А. рассказывал свой план пьесы. Больше всего запомнилось:

Наталья, ночью, облитая светом с улицы. Улыбается, вспоминает.

И там же – тайный приход Дантеса. Обед у Салтыкова. В конце – приход Данзаса с известием о ранении Пушкина.

19 декабря

Вечером – Дина Радлова. Откуда-то уже знала о пушкинской пьесе, не советовала работать с Вересаевым.

- Вот если бы ты, Мака, объединился с Толстым, вот была бы сила!
- Я не понимаю, какая сила? На чем мы можем объединиться с Толстым? Под руку по Тверской гулять ходить?
- Нет!.. Но ведь ты же лучший драматург, а он, можно сказать, лучший писатель...

Просила рассказать содержание пьесы, М. А. отказался⁶⁸.

Между тем содержание пьесы сложилось сразу и не менялось на протяжении всей работы. Оно включало в себя десять картин, которые Булгаков называл в плане «Разметкой действий»:

Акт первый

Картина первая

1. У Пушкина

Картина вторая

2. У Салтыкова

Акт второй

Картина первая

3. Бал у Воронцовых

Картина вторая

4. III-е Отделение

Акт третий

Картина первая

5. У Геккеренов

Картина вторая

6. Дуэль

Картина третья

7. Квартира Пушкиных

Акт четвертый

Картина первая

8. Вынос

Картина вторая

9. Мойка

Картина третья

10. Станция

68

Дневник Елены
Булгаковой. М., 1990.
С. 243.

«Господи, только бы и дальше было так!»

После подписания договора работа пошла стремительно. Казалось, что ничего не помешает «Александру Пушкину» — пьесе о пороках царизма — выйти на сцену. Булгакова вновь охватила надежда. В приближающийся 1935-й год супруги смотрели с оптимизмом. Не зря 31 декабря Елена Сергеевна записывает в своем дневнике:

”

Кончается год. Господи, только бы и дальше было так!⁶⁹

А несколькими днями ранее в ее тетрадке появляется заметка, свидетельствующая о том, что мхатовцы жалеют об упущенной пьесе: «Александр Пушкин» мог бы органично вписаться в репертуар Художественного театра.

28 декабря

М. А. перегружен мыслями, мучительными. Вчера он, вместе с некоторыми актерами, играл в Радиоцентре отрывки из «Пиквикского клуба» (мхатовский спектакль, где у Булгакова была роль Судьи.— **В. Б.**). Звонила Оля (Ольга Сергеевна Бокшанская, сестра Елены Булгаковой, секретарь Немировича-Данченко.— **В. Б.**):

— Судаков до того взволновался, что заявил, что расторгнет договор с вахтанговцами! Укорял Пашу (Маркова), но тот клянется, что не знал ничего о пьесе [...] ⁷⁰.

69

Там же. С. 81.

70

Там же. С. 81.

Виталий Виленкин, в ту пору сотрудник литчасти МХАТа, дает такое объяснение этой «закулисной интриге»:

«Пушкин» был уже отдан Театру имени Вахтангова. Думаю, что так случилось главным образом из-за бесконечных откладываний выпуска «Мольера» во МХАТе. Булгаков переживал их все более мучительно. Мы не теряли надежды хотя бы на параллельную постановку к столетию со дня смерти Пушкина. Экземпляр пьесы в Художественном театре был и обсуждался долго. Ставить ее здесь мечтал И. Я. Судаков; ее активно поддерживали Сахновский и Литературная часть; она определенно нравилась Немировичу-Данченко. Станиславский остался к ней холоден. Леонидов, ценя в ней литературное мастерство, резко не принимал самого замысла: как это так — пьеса о Пушкине без роли Пушкина, публика никогда этого не примет! Качалов был всей душой за постановку именно этой пьесы к пушкинским торжествам: он видел в замысле Булгакова и тонкий художественный такт, и свежесть драматургии. [...]

Итак, я стал частым гостем в доме Булгакова как раз в тот тяжелый период его жизни, когда его не печатали и не ставили совсем (только в репертуаре МХАТа сохранялись его «Дни Турбиных», возобновленные в 1932 году), когда он имел право считать себя несправедливо отвергнутым, многими преданным.

— Скажите, какой человеческий порок, по-вашему, самый главный? — спросил он меня однажды совершенно неожиданно.

Я стал в тупик и сказал, что не знаю, не думал об этом.

— А я знаю. Трусость — вот главный порок, потому что от него идут все остальные.

Думаю, что этот разговор был не случайным.



Дневник Елены Сергеевны стал настоящей летописью жизни писателя — уникальным свидетельством последних лет его жизни

Вероятно, у него бывали моменты отчаяния, но он их скрывал даже от друзей. Я лично не видел его ни озлобившимся, ни замкнувшимся в себе, ни внутренне сдавшимся. Наоборот, в нем сила чувствовалась. Он сохранял интерес к людям (как раз в это время он многим помогал, но мало кому это становилось известным). Сохранял юмор, правда, становившийся все более саркастическим. О его юморе проникновенно сказала Анна Ахматова в стихотворении, посвященном его памяти:

**Ты пил вино, ты как никто шутил
И в душных стенах задышался...**⁷¹

Впрочем, вернемся к дневнику Елены Булгаковой. Запись 28 декабря заканчивается такими фразами:



В девять часов вечера Вересаевы. М. А. рассказывал свои мысли о пьесе. Она уже ясно вырисовывается. Звонил Русланов – вахтанговцы зовут к себе встречать Новый год. Но мы не хотим – будем дома [...] ⁷².

В исходном варианте своих дневников (перед публикацией Елена Сергеевна, как известно, их слегка сократила) есть также и такая любопытная подробность, зафиксированная 28 февраля:

Прекрасный вечер: у Вересаева работа над «Пушкиным». Мишин план. Самое яркое: в начале – Наталья, облитая светом с улицы ночью, и там же, в квартире, ночью тайный приход Дантеса, в середине пьесы – обед у Салтыкова (чудак, любящий книгу), в конце – приход Данзаса с известием о ранении Пушкина ⁷³.

Весна уходит у Булгакова на доработку пьесы. Много времени отнимает стилизация разговорной речи «под XIX век». Но все-таки к маю произведение обретает более-менее законченный вид.

Начинаются читки — первые пробы на слушателях.

71

Виленкин В. Указ. соч.
С. 293.

72

Дневник Елены
Булгаковой. С. 81.

73

Булгаков Михаил.
Письма. М., 1989.
С. 358.



Михаил Булгаков
в 1930-е годы

18 мая Елена Сергеевна записывает в дневнике:

”

В двенадцать часов дня М. А. читал пьесу о Пушкине. Были: Русланов, Рапопорт, Захава, Горюнов и Вересаевы. После чтения завтракали [...] ⁷⁴.

Пьесу вахтанговцы принимают благосклонно. В разговорах рисуется образ будущего спектакля, который, конечно же, будет разительно отличаться от свежей премьеры театра — погодинской пьесы «Аристократы». Булгакова, кстати, приглашают посетить премьеру, и уже 24 мая Елена Сергеевна отмечает в своем дневнике:

Были на премьере «Аристократов» в Вахтанговском. Пьеса — гимн ГПУ. В театре были: Каганович (в ложе с левой стороны), Ягода — в ложе с правой стороны, Фирин (нач. Беломорского канала), много военных, ГПУ, Афиногенов, Киришон, Погодин.

После спектакля Симонов пригласил нас к себе, поехали в его машине, по дороге заезжали за вином и закусками.

У него собрались Погодин, Русланов, Захава, Горюнов, Рапопорт, жены их.

Погодин много рассказывал: о Буденном, о том, как он — Погодин — попал в плен и как его чуть не расстреляли.

Симонов отвез нас домой часа в три ⁷⁵.

Даже в этих скупых строчках видно, что спектакль Театра им. Вахтангова стал продуктом нового времени, его неотъемлемой частью. Неудивительно, что 18 числа дома у Булгакова вахтанговцы вынуждены были слегка, так сказать, направить драматурга. Их пожелания, хотя и прозвучали достаточно робко, сводились, в основном, к тому, чтобы Михаил Афанасьевич постарался смягчить некоторые аллюзии, избежав прямых намеков на современность. И драматург эти просьбы постарается учесть. При работе уйдет, например, диалог двух жандармов, столь характерный для 1930-х годов:

Бенкендорф. Много в столице таких, которых вышвырнуть бы надо.
Дубельт. Найдется!

74

Дневник Елены Булгаковой. С. 96.

75

Там же. С. 97.

Тема художника и власти, личности и государства,— читаем в комментариях к собранию сочинений писателя,— которая стала главной в пьесах Булгакова «Мольер», «Адам и Ева», «Блаженство», в «Александре Пушкине» воплощена по-новому. Конфликт, сосредоточенный на противопоставлении главного героя и того или тех, кто имеет власть над ним, в этой пьесе значительно расширяется. Душевная усталость и безрассудство Натальи, сосредоточенность на своей страсти Александрины, узкая, прямолинейная доблесть Данзаса, придворная прирученность Жуковского, глупость Кукольника, безмятежное отсутствие в настоящем Салтыковых создают мир, в котором гений Пушкина не может существовать. Конфликт художника и власти в этой пьесе превращается в конфликт художника и общества, причем не того общества великосветских негодяев, которое травило Пушкина, но того, которое не смогло его защитить. Ситуация бездеятельности и беспомощного сочувствия болезненно переживалась самим Булгаковым именно в 30-е годы⁷⁶.

Впрочем, деликатные пожелания вахтанговцев в те майские дни, похоже, мало тревожили Михаила Афанасьевича. Гораздо большее беспокойство вызвало письмо, полученное от Вересаева. 18 мая он, как и вахтанговцы, слушал пьесу впервые, а через сутки после прочтения «прислал совершенно неожиданное письмо,— пишет Елена Сергеевна в дневнике от 20 мая.— Смысл в том, что „его не слушают“. Нападает на трактовку Дантеса в особенности. Кроме того, еще на некоторые детали („Дубельт не может цитировать Евангелие“...). М. А. тут же засел за ответ»⁷⁷.

Между соавторами затянулся спор. Вересаев требует в корне пересмотреть целый ряд сцен, но Булгаков настаивает на своем и... 2 июня читает труппе Театра им. Вахтангова свой собственный вариант — без вересаевских правок. Пьеса принимается единогласно.

76

 Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 3. С. 686.

77

 Дневник Елены Булгаковой. С. 96.

Керженцев вынес смертельный приговор

В Музее Театра им. Вахтангова сохранилась записка, посланная Михаилом Булгаковым Василию Кузе (относится она, по всей видимости, именно к этому времени):

”

Дорогой Василий Васильевич!
Я очень рад, а всех артистов благодарю за теплое внимание, с которым они приняли пьесу.
Ваш М. Булгаков
P. S. В 3 часа приду⁷⁸.

Тем временем в отношениях с Вересаевым нарастал разлад. 6 июня Викентий Викентьевич отправил Булгакову письмо, в котором предлагал снять свое имя.

Отныне судьбу «Александра Пушкина» Булгакову предстоит решать самому, ведь, несмотря на блестяще прошедшую читку, драматург не спешил радоваться успеху. Сохранилось письмо, в котором Булгакова утешает Борис Захава:

«

Дорогой Михаил Афанасьевич!
[...] Какие могут быть сомнения?! Пьеса, разумеется, принята. Я надеюсь, что к началу сезона (1 сентября) мы получим пьесу в окончательной редакции. Со всеми замечаниями, которые были высказаны на обсуждении. Вы вольны считаться, как сами найдете нужным.

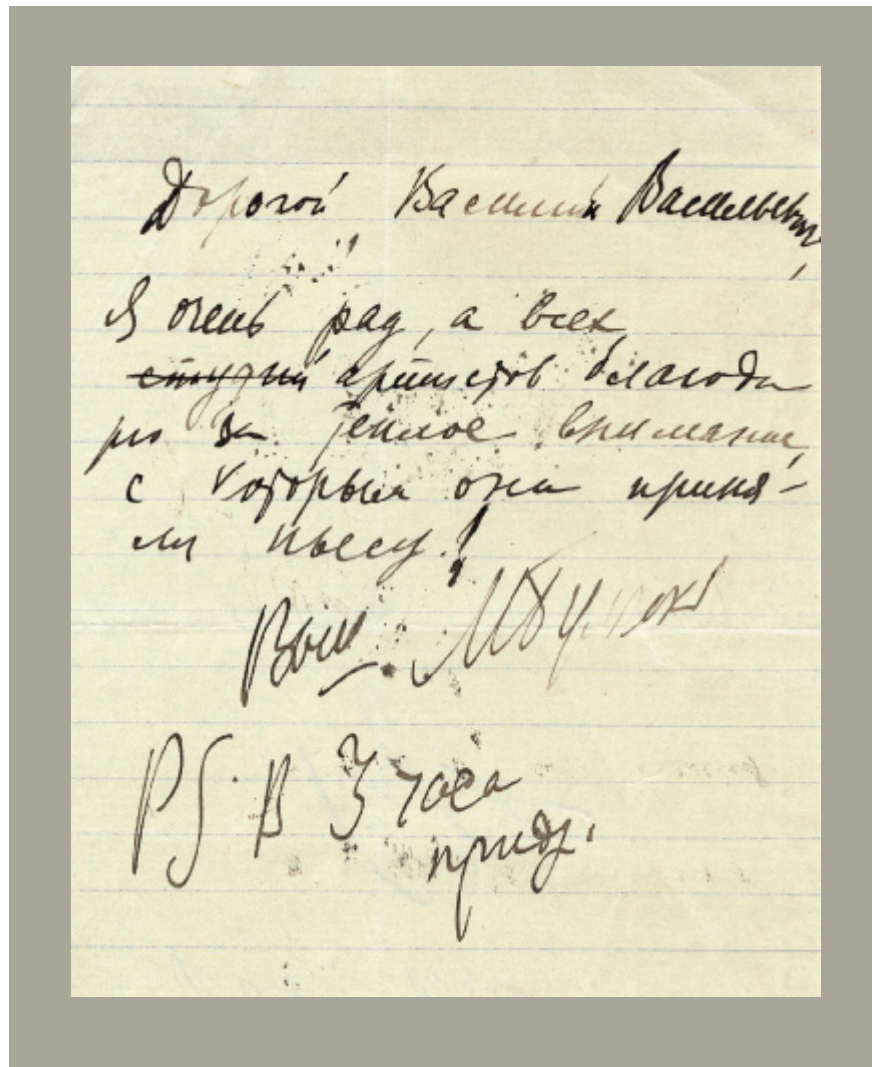
78

Музей Театра
Вахтангова. Ед. хр. 438.

Единственное, что следует считать установленным, это необходимость шире и полнее показать отношение к Пушкину широкой разночинной общественности. Как Вы это сделаете – путем ли введения новой дополнительной сцены (мой совет) или же путем развития сцены на Мойке (рецепт Миронова) – это совершенно предоставляется на Ваше с Викентием Викентьевичем усмотрение.

Немедленно по открытии сезона, получив от Вас окончательную редакцию текста, мы составим режиссуру спектакля и наметим исполнителей главных ролей. До 1-го января режиссуре будет предоставлено время для кабинетной проработки замысла. С 1-го января должна будет начаться репетиционная работа и работа художника над макетом (художник, я думаю, В. В. Дмитриев – как Вам кажется?). Летом 1936-го года осуществляется монтировка. С осени 36-го года репетируется в монтировке и выпускается в юбилейные дни. [...]

Ваш Б. Захава



Записка Булгакова хранится
в Музее Театра им. Вахтангова

Интрига нарастает, и уже не только вахтанговцы, но и театралы ожидают выхода спектакля. О предстоящей премьере 5 сентября 1935 года сообщает «Вечерняя Москва»:

”

Драматург М. А. Булгаков закончил новую пьесу о Пушкине. Пьеса предназначена к постановке в Театре имени Вахтангова.

10 сентября Михаил Булгаков сдал свое произведение в театр, а 20 сентября Главрепертком выдал на постановку разрешение.

Оставалось ждать, когда Театр им. Вахтангова приступит к репетициям (параллельно у драматурга были в работе пьесы для МХАТа и Театра сатиры).

16 февраля 1936 года во МХАТе выходит спектакль «Кабала святош» (по роману Булгакова о жизни Мольера). Театралы восторженно принимают постановку, однако критика выносит смертельный приговор: 9 марта в «Правде» печатается печально известная статья «Внешний блеск и фальшивое содержание», вслед за которой последует целый ряд подобных публикаций. Во времена нэпа это сошло бы с рук. В 1930-е годы на такие выступления прессы необходимо было чутко реагировать. И, конечно, реакция последовала незамедлительная. Первым делом Булгакова вызвал к себе начальник Главреперткома Керженцев.

Из дневника Елены Сергеевны:



16 марта

В новом здании в Охотном ряду, по пропускам, поднялись вверх. После некоторого ожидания М. А. пригласили в кабинет. Говорили они там часа полтора.

Керженцев критиковал «Мольера» и «Пушкина».

Тут М. А. понял, что и «Пушкина» снимут с репетиций.

М. А. показал Керженцеву фотограмму отзыва (очень лестного) Горького о «Мольере». Но вообще не спорил о качестве пьесы, ни на что не жаловался, ни о чем не просил.

Тогда Керженцев задал вопрос о будущих планах. М. А. сказал о пьесе, о Сталине и о работе над учебником [истории СССР].

Бессмысленная встреча⁷⁹.

Весьма характерны и две последующие записи в дневнике:

18 марта

В «Советском искусстве» от 17 марта скверная по тону заметка о «Пушкине».

М. А. позвонил Вересаеву, предлагал послать письмо в редакцию о том, что пьеса подписана одним Булгаковым, чтобы избавить Вересаева от нападок, но Вик. Вик. сказал, что это не нужно.

19 марта

На сегодня были званы на вечер к французскому послу, но не поехали — все по той же причине — не хочется расспросов⁸⁰.



В 1939 году после того, как Булгаков заключит договор со МХАТом на постановку «пьесы о Сталине» («Батум»), Главрепертком вновь разрешит «Александра Пушкина». Однако на сей раз произведение перейдет в руки мхатовцам. В силу целого ряда обстоятельств репетиции начнутся не сразу: постановка увидит свет лишь в 1943 году — через несколько лет после смерти Булгакова (спектакль, в котором, кстати, задействован был весь звездный состав Художественного театра, получил в афише двусмысленное название — «Последние дни», словно символизируя не только финал жизни Пушкина, но и финал самого драматурга).

79

Дневник Елены
Булгаковой. С. 117.

80

Там же.



Дон Кихот

**«В доме у нас полная
бесперспективность и мрак»**

Помимо «Александра Пушкина» еще одно булгаковское произведение увидело свет рампы уже после смерти автора. Речь идет об инсценировке романа Сервантеса «Дон Кихот», работа над которым началась в 1937 году (премьера состоится 8 апреля 1941 года). Актриса Галина Коновалова утверждала, что, по словам Анатолия Горюнова, вахтанговцы обратились к Булгакову, прежде всего, с тем, чтобы поддержать его в трудную минуту.

С 1931 по 1936 год у Михаила Афанасьевича не вышло ни одной публикации, не было ни одной поставленной пьесы (за исключением инсценировки на мхатовской сцене «Мертвых душ»). Даже Вересаев, не пожелавший оставаться соавтором «Александра Пушкина», искренне сочувствовал Булгакову:

”

**Я глубоко потрясен снятием Вашей пьесы,— писал он 11 марта 1936 года.—
Неизбывно труден Ваш творческий путь.
Желаю Вам силы душевной перенести
этот новый удар.⁸¹**

К 1937 году положение Булгакова усугубилось. Новым ударом оказался критический отклик Керженцева на оперное либретто «Петр Великий», которое драматург написал для Большого театра. «Петра Великого» не приняли к постановке.

81

Есипова О. Е. О пьесе М. Булгакова «Дон Кихот» (Из творческой истории) // Проблемы театрального наследия Булгакова. Л., 1987. С. 89.

2 октября Михаил Афанасьевич отправил композитору Борису Асафьеву письмо, где были такие строчки:

”

За семь последних лет я сделал шестнадцать вещей разного жанра, и все они погибли. Такое положение невозможно... В доме у нас полная бесперспективность и мрак⁸².

Удар за ударом. Крушение надежд. Словно где-то наверху внедрили негласное правило — не применять в адрес драматурга кровавых репрессий (он не пострадал от сталинских «зачисток» 1937 года), но в то же время держать его в постоянной зависимости от решений начальства из главков.

При всем при этом удивляет оптимизм — неподдельная писательская охота, с которой всякий раз он берется за новое произведение. Вот и в мае 1937 года на предложение вахтанговцев написать для театра инсценировку одного из трех романов (на выбор предлагались «Нана», «Евгения Гранде» и «Дон Кихот») Булгаков отвечает согласием.

Кому именно принадлежала идея, установить теперь невозможно. Но первым такое сотрудничество предложил опять-таки Василий Куза.

Сохранилось письмо (без даты, но, по косвенным признакам, написанное в мае), в котором Василий Васильевич предлагает драматургу взяться за инсценировку:

Подумайте об этом вплотную. Мы могли бы с Вами немедленно заключить договор и дать срок для переделки «Дон Кихота» в пьесу года 1½–2⁸³.

Впрочем, немедленно заключить договор не удалось. 29 июня Елена Сергеевна записывает в дневнике:

М. А. рассказал, что утром звонила Ванеева и выложила следующее: она говорила в Комитете с Боярским⁸⁴ по поводу «Дон-Кихота». В Комитете поражены темой. Она не может самостоятельно, без коллектива, подписать договор, просит М. А. подождать до осени. М. А. не должен думать, что это против него в Комитете. Что ее страшно крыли на активе. Словом, собачья чепуха, из которой ясно одно,— что она трясется за себя и не смеет сделать ни одного шага решительного⁸⁵.

82

Цит. по.:
Есипова О. Е. Указ. соч.
С. 90.

83

Там же. С. 88.

84

Яков Осипович
Боярский (1890–1940),
первый заместитель
председателя Комитета
по делам искусств
при СНК СССР.

85

Дневник Елены
Булгаковой. С. 161.

В воспоминаниях друга Михаила Афанасьевича, киносценариста **Сергея Ермолинского** эта история обрастает интересными подробностями.



[Идея ставить «Дон Кихота»] показалась заманчивой,— пишет он.— Директор театра Ванеева говорила об этом в Комитете, но там были недовольны. «Ну, знаете, теперь „Дон Кихот“! Зачем? Вот именно — зачем? Написал бы он лучше что-нибудь современное, героическое». Тем не менее в декабре согласились подписать договор. Торговались, чтобы взял поменьше (в Комитете-то не одобряли, сплошной риск!). Сошлись на том, что выплачивать будут малыми порциями. Начал работать. В доме появляются странные люди. Вот какой-то Доброницкий. Намекает, что имеет «влияние». Складывает ручки в восхищении: «Такой драматург, как вы... Подумаем, подумаем... И вы увидите, что скоро...» А затем исчез, как будто ветром его сдуло⁸⁶.



86

Ермолинский С.
Из записей разных лет // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 470.

«Здесь нужен громадный режиссер»

Как бы то ни было, трудовой договор с Булгаковым заключается лишь в конце 1937 года.

”

Звонил Куза о «Дон-Кихоте», — записывает Елена Сергеевна 1 декабря. — Братся?.. Не братся?.. Денег нет, видно — братся⁸⁷.

Про деньги есть в дневнике и такие подробности:

3 декабря

М. А. был у Ванеевой — торговалась плаксиво. Деньги будут давать по частям — седьмого, десятого. [...]

7 декабря

[...] Днем пошли за деньгами в Вахтанговский театр. [...] ⁸⁸.

⁸⁷

Дневник Елены
Булгаковой. С. 183.

⁸⁸

Там же.

Согласно договору, Булгаков обязался «не позднее 3 декабря 1938 года» (т.е. ровно через 12 месяцев) передать театру «Дон Кихота». Но работу писатель не начинал вплоть до лета — слишком задержала его переделка, перепечатка «Мастера и Маргариты».

Дон Кихот

В конце июля он пишет супруге на дачу:

...работаю над Кихотом легко... Наверху не громяют пока что, телефон молчит, разложены словари. Пью чай с чудесным вареньем, правлю Санчо, чтобы блестел. Потом пойду по самому Дон Кихоту, а затем по всем, чтобы играли, как те стрекозы на берегу – помнишь?

Примечательна фраза «разложены словари». Над инсценировками Булгаков работал всегда добросовестно. Когда писал о Мольере, читал о нем книги на французском языке. Переводя «Виндзорских кумушек», изучал английский. В работе над «Дон Кихотом» он занялся... староиспанским. Елена Сергеевна утверждала, что ее муж «желает услышать Сервантеса в оригинале». И, надо полагать, это ему удалось.

Прекрасно помню рассказ Анатолия Горюнова о том, как позвонили Михаилу Афанасьевичу, тот назначил встречу у себя в Нащокинском, – говорила Галина Коновалова, – и туда отправились Куза, Симонов, Миронов, Горюнов. И какими взволнованными вернулись после того, как Булгаков прочел им свою инсценировку «Дон Кихота»⁸⁹.

89

Коновалова Галина.
Это было недавно... М.,
2007. С. 70.

Михаил БУЛГАКОВ.

"ДОН - КИХОТ"

Пьеса по Сервантесу

в 4-х действиях и 9 картинах.

Р. Москва
1987 - 1988 г.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА.

Алонсо Кихано, он же Дон-Кихот Ламанчский
Антония, его племянница
Клеяница Дон-Кихота
Санчо-Панса - оруженосец Дон-Кихота
Перо Перес деревенский священник, лицензиат
Николао, деревенский цирюльник
Альдола Лорансо - крестьянка
Салеси Карраско, бакалавр.
Паломак-Ларна, хозяйка постоялого двора.
Посыльный мулов
Телорис Бригидес } постояльцы Паломыка.
Падро Мартинес }
Слуга Мартинеса }
Работник на постоялом дворе
Герцог
Герцогиня
Духовник герцога
Индер-дес герцога
Доктор Агуэро
Луэнья Родригас
Паж герцога
Свиновод
Женщина
Первый и второй старик, первый и второй монахи,
первый и второй слуги, погоняли лошадей, свита
герцога, возница.
Действие происходит в Испании, в самом конце XVI века

Судя по дневнику Елены Булгаковой, эта история произошла 4 сентября:



Сегодня первая ласточка из Вахтанговского театра,— пишет она.— Горюнов, который прослышал о читке «Дон-Кихота». Сегодня же вечером, черт знает как поздно, просятся придти слушать несколько вахтанговцев.

5 сентября

Вчера в полночь явились: Горюнов, Куза, Симонов, Ремизова. Видимо, понравилось. В некоторых местах валились от хохоту (янгуэсы, бальзам). Но тут же и страхи: как пройдет? Под каким соусом подать? Да как начальство посмотрит?..⁹⁰



90

Дневник Елены
Булгаковой. С. 209.

Дон Кихот

У Булгакова Дон Кихот проходит в потоке смеха. Смешное плотно одевает его, как тяжело сидящие на нем доспехи. Оборачивается печальной буффонадой приключений на большой дороге. Взрывается фейерверком здоровых грубоватых шуток на подворье придорожной корчмы. Выливается в веселую импровизацию с переодеваниями в истории с очаровательной принцессой Микомикон. Смешное грохочет вокруг Дон Кихота. А он идет, прямой, несгибаемый, одержимый, живущий в идеальном мире своих фантазий, где зло воплощено в волшебниках и колдунах, где зло можно повергнуть мечом одинокого рыцаря.



Дон Кихот —
Николай Бубнов



В спектакле,
оформленном Петром
Вильямсом, динамично
менялись сцены
и декорации



В те осенние дни Булгаков читал свое произведение еще не раз: двери в доме не запирались. 9 сентября Елена Сергеевна пишет в своем дневнике:

Переписка «Дон-Кихота» закончилась, экземпляр выдан курьеру из Вахтанговского театра. После этого Козловский по телефону:
— Если разрешите, придем 11-го.
А кто — неизвестно [...] ⁹¹.

11-го числа пришли Захава, Глазунов, Рапопорт, Орочко, Козловский, Горюнов и братья Эрдманы.

Очень хорошо слушали Орочко, Рапопорт, Захава, — свидетельствует Елена Сергеевна. — Пьеса, видимо, очень понравилась.

— Но кто же может поставить? — говорит Орочко, — здесь нужен громадный режиссер. Надо Мейерхольда просить.

— Вещь замечательная, — сказал Рапопорт, — но при чем тут Мейерхольд? (Он даже насупился.)

Борис Эрдман сказал, что для художника — мечта сделать эту пьесу. Вообще расшевелились все. За ужином вахтанговцы стали просить М. А. прочесть из «Записок покойника» — они уже слышали об этом романе.

Успех был громадный, хохотали, как безумные. Еще бы — МХАТ выведен!

Глазунов, больной и усталый, а потом осовевший после ужина, засыпавший, — начисто проснулся, вытаращив глаза, слушал и хохотал чуть ли не больше всех. Долго аплодировали после.

Глазунов сказал:

— Вот, приглашай вас в театр, — а потом на, поди, что получается!

М. А. сказал:

— Я ведь актеров не трогаю [...] ⁹².



91

Там же. С. 209.

92

Там же. С. 211–212.

Еще один любопытный эпизод писательской жизни того периода:

”

20 сентября

Сегодня утром пришел Акимов,— пишет Елена Сергеевна,— сказал, что вахтанговцы совершенно очарованы «Дон Кихотом». Он хочет прочесть. Расхвалил свой театр (комедии?).

Прочитал пьесу тут же, сказал, что сейчас ничего не будет говорить, а вечером — надо, чтобы все осело. Позвонил вечером, по словам М.А., разговор был утомительный и нудный. С одной стороны — он чего-то не понял, а чего — неизвестно. Но с другой стороны — хочет ставить, просит прислать экземпляр пьесы в Ленинград в дирекцию и не заключать договора ни с одним ленинградским театром — не предупредив их⁹³.

Инсценировка не была опубликована, но после первых же чтков вызвала живой интерес в театральной среде: о булгаковском «Дон Кихоте» восторженно отзывался специалист по культуре Возрождения Алексей Дживелегов. Узнали о «Дон Кихоте» и режиссеры других, в том числе и провинциальных, театров: начиная с октября 1938 года Булгаков получал множество писем с просьбой ознакомиться с пьесой, однако все его надежды сводятся к Вахтанговскому театру.

93

Там же. С. 213.

«Обсуждать нечего! Ставить! Ставить!»

5 ноября Куза сообщает, что «Дон Кихот» разрешен и Главреперткомом, и Комитетом по делам искусств. 9-го пришла и долгожданная официальная бумага. 10-го днем автор читает пьесу вахтанговцам.

”

Встретили аплодисментами,— читаем в воспоминаниях Сергея Ермолинского.— Кричали: — Обсуждать нечего! Ставить! Ставить!

Кажется, это произошло в то время, когда уже происходили события с пьесой «Батум».

Москва замерла в ожидании нового спектакля. Но вот прошел месяц, и 12 декабря, словно гром среди ясного неба, в газете «Советское искусство» появилась статья за подписью «А. Кут» (псевдоним критика А. В. Кутузова) под названием «Пьеса о Сервантесе». Автор статьи высоко оценивал свежую пьесу Эмиля Миндлина «Сервантес», не стесняясь походя пнуть других авторов, обращавшихся к «теме донкихотства».

«

В начале статьи,— записывала Елена Сергеевна,— строки о драматических, стряпающих сотые переделки «Дон Кихота».

Любопытна запись от 13 декабря:

Сегодня Миша позвонил к Чичерову и спросил его, кто такой Кут. Тот ответил, что не знает. Просил Мишу прийти на совещание по поводу пьес и репертуара. Миша ответил, что не придет и не будет ходить никуда, покуда его не перестанут так или иначе травить в газетах⁹⁴.



Об этом эпизоде пишет в своих воспоминаниях и Сергей Ермолинский:

” Кто такой А. Кут? Еще один псевдоним?
— Заметь,— говорил Булгаков,— меня окружают псевдонимы...
Вот и декабрь на исходе. Тяжелый год⁹⁵.

Похоже, что аполитичные вахтанговцы, уже приноровившиеся лавировать в идеологических обстоятельствах советской жизни, после выхода статьи сделали то, что на их месте сделали бы лишь пронизательные люди. Они не стали устраивать диспутов. Не стали спорить и возмущаться. Они затихли, словно и не было никакой публикации в «Советском искусстве». В атмосфере 1930-х годов, требующей от каждого «строителя социализма» проявления общественного темперамента, это был действительно смелый поступок. И надо полагать, что негласную планку здесь задавал сам Рубен Николаевич Симонов.

... Он не умел отличить партийного босса от начальника ЖЭКа и обоих одинаково боялся,— вспоминала Галина Коновалова.— Но даже будучи таким аполитичным человеком, он нашел в себе мужество не присоединиться к одной позорной акции: в то страшное время, когда в газетах развернулась травля Мейерхольда, и почти все маститые работники искусства готовились «добровольно» поставить свою фамилию под письмом, осуждавшем великого мастера, Рубен Николаевич сумел не подписать этот документ. Но сделал это по-своему — просто взял и уехал в Сосны (санаторий научных работников). Его долго искали, приезжали в театр,

94

Там же. С. 241.

95

Ермолинский С. Указ. соч. С. 472.

расспрашивали коллег о возможном месте пребывания... Но найти Симонова не смогли. Так и ушло это письмо в печать без подписи Рубена Николаевича, что по тем временам было совсем непросто, ведь избежать «добровольной принудилки» почти никому не удавалось⁹⁶.

В дневнике Елены Булгаковой запечатлелась одна таинственная история, случившаяся через месяц после выхода пресловутой статьи. Подробно ее описала и прокомментировала Мариэтта Чудакова:

21 января Елена Сергеевна отвозит рукопись «Дон-Кихота» в «Литературную газету» к Евгению Петрову — он надеялся напечатать фрагмент пьесы в газете и обещал отдать рукопись для чтения Ольге Войтинской (тогдашнему редактору газеты).

27 января Елена Сергеевна записала, что звонила Войтинская — ей пьеса понравилась, «условились, что Миша приедет в редакцию в 10 ч. вечера (в те годы на это время приходился самый разгар работы московских учреждений — в соответствии с режимом дня Сталина.— *М. Ч.*), чтобы поговорить, какой фрагмент печатать».

28 января Елена Сергеевна записывает: «Вот так история! Поехали ровно к 10-ти часам, в редакции сидит в передней швейцар, почему-то босой, вышла какая-то барышня с растерянным лицом и сказала, что „Войтинской уже нет в редакции... Она не будет сегодня больше... Она вчера заболела...“, а лучше всего обратиться к ответственному секретарю... Обратились, тот сказал, что он готов от имени Войтинской принести свои извинения, что причина ее отсутствия такова, что придется ее извинить — и мы так и не поняли, что с ней, собственно, случилось».

29 января Елена Сергеевна записывает, что [...] «Петров Евгений Петрович по телефону сказал:

— У Войтинской, видите ли, *force-majeur*.

Какой это форс-мажор?!

Ничего не понимаем, но отрывок, кажется, они будут печатать».

Обстоятельства были действительно чрезвычайными.

96

Коновалова Галина.
Вахтанговские легенды.
М., 2013. С. 70.

Попробуем сначала представить себе, что же именно могли предполагать Булгаковы. Арест? Нет, в этом случае не могло быть и речи, чтобы ответственный секретарь изъявлял свою готовность принести извинения от ее имени — имя ее должно было бы с того момента по регламенту этих лет исчезнуть из обихода.

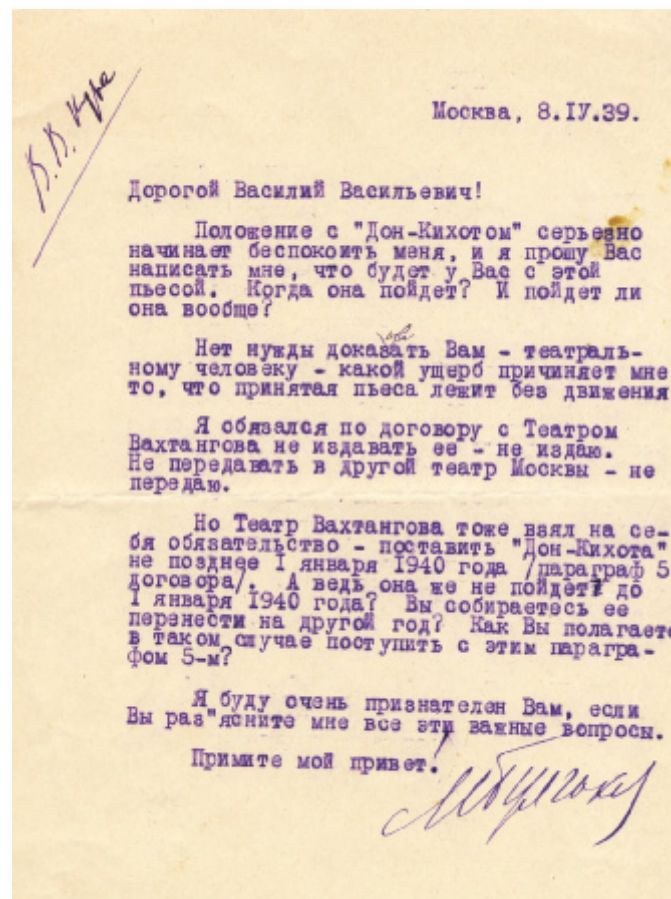
Однако неудобосказуемость обстоятельств, странное почтение, с которым о них говорилось в газете, и некоторая доза юмора в реплике Е. Петрова могла указывать им, искушенным (как и все, кто в те годы так или иначе соприкасался с «верхней» сферой) в тонкостях окол Кремлевского этикета не хуже, чем придворные французских королей в этикете двора, на то, что в событии так или иначе участвует имя Сталина.

Разгадка форс-мажора, несомненно, вскоре же облетела всю литературную Москву.

Оказалось, что Войтинской в редакцию неожиданно (как и во всех подобных случаях) позвонил Сталин. Как только его абонентка поняла, кто именно с ней говорит, она в ту же секунду лишилась дара речи — не в фигуральном, но в буквальном смысле этого выражения.

Так и не сумев вымолвить ни единого слова, она пребывала в этом параличе еще неделю или две (Об этом нам рассказал 16 января 1977 г. Л. И. Славин; позднее это же подтвердил В. А. Каверин. — М. Ч.)⁹⁷.

Булгаков, как известно, неоднократно фантазировал в своих гротескных рассказах встречи со Сталиным. Удивительным образом история, связанная с редактором «Литературной газеты», произошла наяву.



97

Чудакова М. О. Указ. соч. С. 622–623.

№ 148
20/1/40
Вруч

Москва, 15. I. 1940.

В ДИРЕКЦИЮ
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГЕНИЯ ВАХТАНГОВА.

Настоящим письмом напоминаю Дирекции Театра имени Евгения Вахтангова, что, по договору от 3 декабря 1937 года, заключенному со мною Театром на пьесу мою ДОН-КИХОТ /по Сервантесу/ - Театр обязался поставить эту пьесу не позднее 1 января 1940 года. /95 договора/.

В виду того, что срок этот истек и договор Театром нарушен, я прошу Дирекцию Театра уплатить мне, согласно 9 6 упомянутого договора, за 20 спектаклей, исчисля авторский гонорар по среднему сбору Театра в сезоне.

Кроме того, прошу Дирекцию Театра сообщить мне срочно, желает ли Театр заключить со мной новый договор /вместо нарушенного/ на мою пьесу ДОН-КИХОТ, или же я могу считать ее свободной.

М. Булгаков

Москва, 19, ул. Турманова 3, кв. 44
Тел. Г-6-47-66. М. А. Булгаков.

24
Служба
28/1/40

В ДИРЕКЦИЮ ТЕАТРА ИМЕНИ ВАХТАНГОВА.

В дополнение к письму Михаила Афанасьевича Булгакова от 15 января сего года - на имя Дирекции Театра, сообщаю, что Михаил Афанасьевич по поводу его пьесы ДОН-КИХОТ /так это видно на упомянутом письме/ заключает в следующем:

1/чтобы Дирекция Театра уплатила ему причитающиеся по п. 6 договора деньги за 20 спектаклей, вследствие нарушения Театром договора и постановки пьесы, и

2/чтобы, в случае намерения Театра в дальнейшем ставить ДОН-КИХОТА, был бы заключен новый договор на постановку пьесы, с уплатой при этом десяти тысяч рублей, так как так как нарушение Театром срока постановки в конце разрушило все материальные планы Михаила Афанасьевича.

По авторизованной доверенности
/М. А. Булгаков/

Михаил Булгаков

Москва, 28 февраля 1940 года.

Пауза в постановке «Дон Кихота» затянулась до весны 1939 года. 8 апреля Михаил Афанасьевич отправляет Василию Кузе такое письмо:

”

Дорогой Василий Васильевич!
Положение с «Дон Кихотом» серьезно начинает беспокоить меня, и я прошу Вас написать мне, что будет у Вас с этой пьесой. Когда она пойдет?

И пойдет ли она вообще?

Нет нужды доказывать Вам — театральному человеку — какой ущерб причиняет мне то, что принятая пьеса лежит без движения.

Я обязался по договору с Театром Вахтангова не издавать ее — не издаю. Не передавать в другой театр Москвы — не передаю. Но Театр Вахтангова тоже взял на себя обязательства — поставить «Дон Кихота» не позднее 1 января 1940 года (параграф 5 договора). А ведь она же не пойдет до 1 января 1940 года? Вы собираетесь перенести ее на другой год? Как вы полагаете в таком случае поступить с этим параграфом 5-м? Я буду очень признателен Вам, если Вы разъясните мне все эти важные вопросы.

Примите мой привет!

М. Булгаков⁹⁸

На следующий день позвонил И. М. Рапопорт, — продолжает **Сергей Ермолинский**. — «Ставить буду я. Рубен болен, но будем играть, это решено. Начали делать изумительные колодки для каблуков». А еще через день звонил Куза, ликующе восклицая: «Ставим, ставим! Каблуки получаются фантастические. Дон Кихот будет высок и длинен, как нигде в мире!..»

Но он устал, он очень устал.

Нет, не просто устал — уже был болен. Прислушивался к внутреннему процессу болезни, хотя не выказывал этого. Иногда жаловался: «Да, пожалуй, чувствую себя неважно». А раньше поболеть любил — и чтобы Лена за ним поухаживала. Вообще они любили неопасно поболеть друг перед другом. Она не меньше его. А теперь он стал сдерживаться. Нехороший признак⁹⁹.



98

Музей Театра
им. Вахтангова. Фонд
Кузы.

99

Ермолинский С. Указ.
соч. С. 473.

Елена Булгакова рассказывала литературоведу Владимиру Лакшину, что в сентябре 1939 года, когда в состоянии здоровья писателя наступило резкое ухудшение, один из осматривающих его профессоров обронил:

- Ну, вы, Михаил Афанасьевич, должны знать, как врач, что болезнь ваша не лечится. А выйдя в коридор, сказал так, что больной мог его услышать:
- Это вопрос нескольких дней.

Вскоре стало известно, что смотревший Булгакова врач тяжело заболел и сам оказался на краю могилы, в то время как организм Булгакова еще сопротивлялся болезни. Кузьмин в «Мастере и Маргарите» изображен с такой ненавистью потому, что Булгаков хотел рассчитаться с самодовольным профессором.

В 1940 году смертельно больной, почти лишившийся зрения писатель диктовал Елене Сергеевне поправки к «Мастеру и Маргарите». Как обычно, склонившись над зеленым сукном рабочего стола, она остро очиненным карандашом писала вслед за своим мужем:

”

Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто летел над землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки. Он отдается с легким сердцем в руки смерти...

Он, конечно, устал и мечтал о покое, но каждую минуту жизни стремился сделать то, что в характере любого художника: сказать еще немного, хотя бы несколько слов, которые наверняка в ту минуту казались ему такими важными, единственно верными...

Дон Кихот

В те последние месяцы Михаил Афанасьевич не раз говорил и о театре, размышлял о судьбе своих пьес.

— Театр он обожал,— подтверждала Елена Сергеевна,— и в то же время его ненавидел. Так можно относиться к любимой женщине, которая от вас ушла. «Театр,— говорил М. А.,— кладбище моих пьес».

Мы начали постановку «Дон Кихота» при жизни Михаила Афанасьевича,— писал режиссер **Иосиф Рапопорт**.— Художник Вильямс пришел вместе с автором пьесы с готовыми уже эскизами. Видимо, решение его нравилось Михаилу Афанасьевичу. При встрече с Вильямсом мы переделали строеные декорации в чисто живописные — в этом была стихия Вильямса. Даль выжженных солнцем дорог, перспектива герцогского зала — все было очень удачно перенесено на писанные задники. Перестройку эту принял и Михаил Афанасьевич.



Внимание к деталям и перспектива.
Сценография Петра Вильямса
придавала действию эпичность
и масштаб



С ним же советовались мы и о распределении ролей. Дон Кихот – Симонов и Санчо – Горюнов. Почему Симонов? Потому что внутренние данные – темперамент, трогательность в сочетании с юмором – самые сильные стороны дарования Симонова. Но рост? Сапоги со специальными каблуками, удлинённый облысевший череп намного вытянули его и сильно отличали от маленького и толстого Горюнова. Рубен Симонов был тогда худ, почти так же, как Яншин в «Днях Турбиных», когда начинал играть Лариосика. [...]

Булгаков тяжко заболел. Выпускали мы спектакль уже без автора. [...]

Однажды я пришел к больному Михаилу Афанасьевичу. Он лежал, отгороженный от света большими шкафами. Когда я вошел, он сел, выпрямившись на белой подушке, в белой рубашке, в черной шапочке и темных очках. Глаз не видно, но он был как будто готов слушать.

Я рассказывал ему о репетициях, и мне казалось, что вот именно таким странно величественным был Дон Кихот Ламанский. Он слушал собеседника и слышал что-то еще – как будто ему одному доступное. Образ этот неотступно стоял в моем сознании, когда мы репетировали последнюю сцену Дон Кихота¹⁰⁰.

100

Рапопорт И. Указ. соч.
С. 363.

У Сервантеса нигде не сказано о росте Дон Кихота, но все же Рубен Симонов в изображении своего персонажа следовал рисункам Доре. Чтобы казаться выше, он надевал сапоги на высокой подошве, а во многих сценах выходил в шляпе или с всклокоченной причёской



С болью о том периоде говорил и **Рубен Симонов**:

Вспоминаю последнюю встречу с Михаилом Афанасьевичем как с драматургом, когда я играл Дон Кихота в пьесе, написанной им по роману Сервантеса. Это радостные и счастливые минуты, проведенные мною на сцене. В пьесе «Дон Кихот» мы узнавали не только Рыцаря Печального Образа, но и самого автора пьесы, который нес свою правду в жизнь.

Вспомним, как Дон Кихот, уезжая из дому, объяснял Санчо Пансе, к чему призывает его жизнь:

— Идем же, Санчо, вперед и воскресим прославленных Рыцарей Круглого Стола. Летим по свету, чтобы мстить за обиды, нанесенные свирепыми и сильными беспомощным и слабым, чтобы биться за поруганную честь, чтобы вернуть миру то, что он безвозвратно потерял,— справедливость.

Ушел великий драматург. Я верю, что его пьесы войдут в историю русской и советской литературы как большие и талантливые произведения, как и его роман «Мастер и Маргарита».

Последние дни Михаила Афанасьевича. Вторая мировая война. 1940 год. Мучительная, медленная смерть. Михаил Афанасьевич сидел дома, в черном халате, в черной шапочке (какие носят ученые), часто надевал темные очки. Когда я приходил к нему, Михаил Афанасьевич говорил о том, как ужасно то, что немцы напали на Францию, что война перекинется на Советский Союз. Он сказал мне:

— Вы знаете, Рубен Николаевич, я, наверное, все-таки пацифист. Я против убийств, насилий, бессмысленной войны.



Юмор возникал лишь в жанровых сценах, в центре которых всегда был хитроумный и нагловатый Санчо Панса — Анатолий Горюнов



Через несколько дней ко мне позвонила Елена Сергеевна и сказала, что Михаил Афанасьевич умер. Я пришел к нему на квартиру в дом писателей на улице Фурманова. Кроме Елены Сергеевны там было четыре человека: художники Вильямс и Дмитриев, которые рисовали Булгакова, еще лежащего на диване, сценарист Ермолинский и я. Мне пришли на память слова Дон Кихота перед смертью...¹⁰¹

Образ Дон Кихота часто возникал в сознании писателя в ситуациях, которые он сам называл обстоятельствами «полного и ослепительного бессилия», как символ его собственной художественной деятельности.

Так было во времена безуспешных попыток постановки «Мольера» (1932 г.), — свидетельствует Анатолий Смелянский, — неуловимость близкого врага, с которым надо было бороться, вызывала в его памяти бои с ветряными мельницами — и позднее, в ситуации 1936–37 гг. «Мои последние попытки сочинять для драматических театров, — писал Булгаков Вересаеву 4 апреля 1937 г., — были чистейшим донкихотством с моей стороны. И больше я его не повторю. На фронте драматических театров меня больше не будет». В том же году Булгаков начал пьесу о Рыцаре Печального Образа. Приступая к работе, Булгаков предпослал «Дон Кихоту» эпитафия — строки из посвящения Сервантеса графу Лемос (в рукописи эпитафия — на испанском, но в предисловии Ватсон есть его перевод):

— **Вложив ногу в стремя,
В предсмертном томленьи**¹⁰²
Пишу тебе это, великий сеньор.

К концу работы над пьесой писатель ощущал ее как собственное важнейшее «слово». В процессе творчества возникла булгаковская концепция донкихотства: быть Дон Кихотом теперь значило — отстаивать свою веру, продолжать свое дело и в безнадежных обстоятельствах¹⁰³.

101

Симонов Р.
Мои любимые роли //
Воспоминания
о Михаиле Булгакове.
С. 355.

102

Подчеркнуто
Булгаковым.

103

Смелянский Анатолий.
Михаил Булгаков
в Художественном
театре. М., 1989. С. 104.

Похоже, что эту булгаковскую тайну отлично понимали и сами вахтанговцы. Пусть их прощальное слово, опубликованное в театральной газете, дышит официозом. Между строк, неизбежно отлакированных редакторской правкой и заверенных в Главлите, все равно читается искренность и боль — боль о невозполнимой утрате, боль о многих несбывшихся надеждах, которые так и не смог воплотить Театр Вахтангова, открыв имя замечательного драматурга. Боль человеческой потери... Приводим этот документ полностью:



Прекрасный драматург

С острым чувством горечи узнали мы о смерти Михаила Афанасьевича Булгакова. Ушел талантливый, блестящий мастер театра, один из немногих, кто имел право называться подлинным драматургом. С именем Михаила Афанасьевича связаны воспоминания нашей юности, роста нашего театра и его лучших актеров. Тов. М. А. Булгакова горячо любили актеры любого театра, где бы он ни появлялся.

В нашем коллективе Михаил Афанасьевич пользовался исключительной любовью; едва ли еще можно назвать драматурга, которого коллектив нашего театра принимал бы так тепло.

Мы чувствовали в Булгакове человека, фантастически преданного театру, по-настоящему знавшего законы драматургии, мастерски владевшего формой драматургического произведения.

Образы Булгакова всегда хотелось сыграть, всегда хотелось воплотить на сцене. Они были живыми, яркими, обязательно театральными.

Язык Булгакова отличался чистотой и полнозвучностью, без всякого местного колорита, псевдонародничества и прочего. Булгаков писал подлинным русским литературным языком. В каждой фразе всегда сквозила острая мысль. Очаровательный юмор, мягкая булгаковская ирония по отношению к своим персонажам были близки нашему коллективу, всегда высоко ценились у вахтанговцев.

Читки М. А. Булгаковым своих пьес у нас в театре всегда превращались в праздник, сама манера Михаила Афанасьевича подавать своих героев была исключительно выразительной и артистичной.

Зачастую театру даже в спектакле не удавалось подняться выше этой первой авторской читки, настолько она была совершенной.

По нашей вине вот уже два года лежит в театре произведение высоко талантливое — «Дон Кихот». М. А. Булгакову удалось то, что не удавалось многим: сценически разрешить гениальное творение Сервантеса.

Прием, оказанный этой пьесе в ряде театров, лучше всего говорит о ее достоинствах.

Смерть дорогого и любимого нами М. А. Булгакова возлагает на нас особую ответственность за «Дон Кихота», за его сценическую судьбу.

Память о М. А. Булгакове, теплое воспоминание о его таланте всегда будут жить в коллективе Театра имени Вахтангова.

По поручению коллектива группа товарищей¹⁰⁴

Анатолий Смелянский, автор первой театральной монографии о Булгакове, напоминал в конце своей книги, что у Ахматовой есть острое наблюдение, вынесенное «с похорон одного поэта»:

”

Когда человек умирает,
Изменяются его портреты.
По-другому глаза глядят, и губы
Улыбаются другой улыбкой.

Изменяются, конечно, не портреты, а наше понимание человека, — отмечает Смелянский. — Уходит случайное, сиюминутное, временное. Проступает главное выражение лица и судьбы. Так случилось и с Булгаковым. В марте 1940 года завершилась его прижизненная биография и началась посмертная, им же предсказанная¹⁰⁵.

104

Прекрасный драматург // Вахтанговец. 1940. 18 марта.

105

Смелянский Анатолий. Указ. соч. С. 413.

Эти слова относятся не только к истории Художественного театра, но, разумеется, и к истории Театра Вахтангова, где память о сотрудничестве и дружбе с Булгаковым сохранилась на долгие годы. В марте 1965 года Рубен Симонов выступал в Доме литераторов на вечере, посвященном Михаилу Афанасьевичу, а вскоре получил от Елены Сергеевны такое письмо:



Дорогой Рубен Николаевич, мне хочется еще раз поблагодарить Вас за Ваше прекрасное выступление.

Я так хорошо помню Вашу взаимную с Михаилом Афанасьевичем любовь. Так ясно помню Ваши разговоры, полные блеска, остроумия и нежности, — да, нежности! И эта любовь к нему сквозила в каждом слове Ваших воспоминаний. Это было чудесно.

Обнимаю Вас от души!

Ваша Елена Булгакова¹⁰⁶.



Даже в этих нескольких строчках чувствуется степень той взаимной привязанности, которая, несмотря ни на что, прочно сохранялась между Булгаковым и вахтанговцами. Ему доверяли. К его советам прислушивались. Причем пиетет сохранялся и после смерти драматурга: поражает степень бережливости, с которой артисты отнеслись к его «Дон Кихоту». «Дон Кихот» стал не просто спектаклем о жизни странствующего идадьго. Через эту постановку коллектив театра старался сказать своему автору последнее прости.

106

Симонов Рубен.
Творческое наследие.
С. 132.

«Это лучшее, что я сыграл на сцене»

Знойные краски Вильямса передавали суровый и яркий образ сельской Испании. Драматургический материал позволял ставить спектакль как трагифарс, но вахтанговцы от такой идеи отказались, сосредоточившись на лирической стороне произведения. По сравнению с «Зойкиной квартирой» «Дон Кихот» не собрал злобной критики: Москва радушно принимала спектакль, а Григорий Бояджиев утверждал, что этот Дон Кихот «слишком сразу мудр» — будто заранее знает свою обреченность. В нем нет особого пафоса, но есть печаль. И отчасти, наверное, эта печаль диктовалась не только сюжетом Сервантеса: была здесь и скорбь по тем временам, когда «все были молоды и счастливы».

Наиболее полное описание спектакля (и своей роли в нем) составил **Рубен Симонов**. Вот как это было:



Дон Кихот — одна из самых любимых моих ролей. Сцена смерти Дон Кихота — это лучшее, что я сыграл на сцене. Так считали зрители, мнением которых я дорожу. Критика отнеслась равнодушно к моей работе, но меня это не огорчало.

О внешнем облике Дон Кихота. Мой рост метр семьдесят сантиметров. Художник Доре создал изумительную серию рисунков к «Дон Кихоту». И мы представляем странствующего рыцаря именно таким: высоким, худым, с остроконечной бородой, одетого в старинные латы с самодельным шлемом на голове. Верная лошадь Росинант, так же, как и ее владелец, худа и стара. Слуга — Санчо Панса — маленький, толстый человечек, восседает на таком же маленьком ослике. Две фигуры ярко контрастны.



От жанра трагифарса, заявленного Булгаковым, театр отказался. Это была скорее лирическая история о Дон Кихоте



Тихон Хренников



Павел Антокольский

... Можно возразить Доре только одно, что у Сервантеса нигде не сказано о росте Дон Кихота. Тем не менее, чтобы не разочаровывать зрителя, привыкшего к традиционному образу, я поднял себя на десять сантиметров: сапоги имели внутренние катки и высокий каблук. Форма головы была продолговатой, парик заканчивался торчащими вверх седыми волосами — все эти детали также увеличивали мой рост.

Рядом со мной был Горюнов, исполнявший роль Санчо Пансы, как известно, актер маленького роста и достаточно полный. Племянницу играла Г. Пашкова, а ключницу Е. Понсова, артистки также небольшого роста. Рядом с ними Дон Кихот казался очень высоким. Но все, что я делал, чтобы увеличить свой рост, можно было и не делать. Главное в работе над ролью было создание внутреннего мира героя, особой фантазии, свойственной Дон Кихоту. Сложность заключалась в умении поверить в мир вымышленный, как в мир реальный, существующий.

[...]

Кстати, тонкое определение «рыцарь печального образа» принадлежит такому земному и простому человеку из народа, каким является Санчо Панса. Что влечет этого реального человека вслед за Дон Кихотом? Конечно, не губернаторство. Это новый, неизведанный мир.

Выведены из конюшни худая, как Дон Кихот, лошадь Росинант и маленький ослик для оруженосца. Уезжая из дома, Дон Кихот запекает песню. Композитором спектакля был Тихон Николаевич Хренников, автором стихов — Павел Григорьевич Антокольский:

Одна звезда в открытом небе,
Одна звезда горит.
Куда ведет меня мой жребий,
Она не говорит.
Куда ведет меня дорога,
Куда ведет она,
То звон мечей, то звуки рога,
То снова тишина.
То звон мечей, то лепетанье
Каких-то нежных струн.

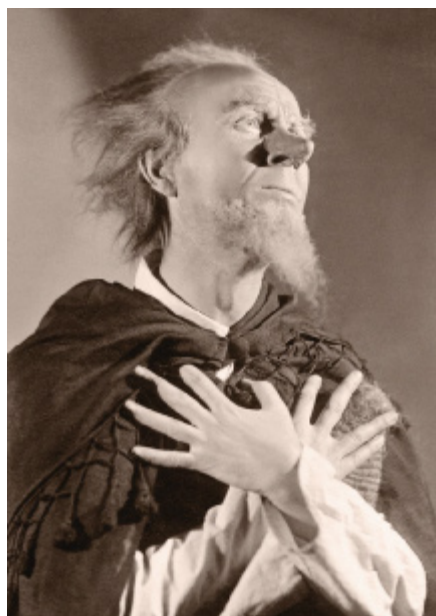


Ночь очарована, и в тайне
Хранит ее колдун.
Ночь очарованная блещет,
Такой красой полна,
А в небе гаснет и трепещет
Одна звезда, одна¹⁰⁷.

На каждый спектакль в театр
приезжал Росинант

107

Симонов Рубен.
Творческое наследие...
С. 126–132



Старик — Николай Лебедев



Старик — Исай Спектор

Спектакль выпускался в следующем составе (написание имен персонажей приводится так, как это было принято в момент постановки спектакля):

Алонсо-Кихано он же Дон-Кихот Ламанчский	Рубен Симонов Николай Бубнов
Антония его племянница	Галина Пашкова
Ключница Дон-Кихота	Елена Понсова
Санчо-Пансо оруженосец Дон Кихота	Анатолий Горюнов Иван Соловьев
Перо-Перес деревенский священник	Анатолий Павлихин
Николас деревенский цирюльник	Евгений Максимов
Альдонса Лоренсо (Дульсинея)	Нина Зорина
Сансон Карраско бакалавр	Андрей Абрикосов
Паломек-левша	Николай Пажитнов
Мариторнес служанка на постоялом дворе	Дина Андреева
Погонщик мулов	Александр Хмара
Герцог	Владимир Осенев
Герцогиня	Анна Данилович



Дон Кихот

Духовник герцога	Владимир Покровский
Мажордом герцога	Юрий Алексеев-Месхиев
Доктор Агуэро	Дмитрий Караушев
Дуэнья Родригес	Вера Головина
Свиновод	Григорий Мерлинский
Слуга Мартинеса	Константин Монов
Пабло работник на постоялом дворе	Алексей Котрелев
Танцовщица	Елена Кара-Дмитриева
Бродячие музыканты	Алексей Емельянов Георгий Иванов
Постояльцы Паломека	
Тенорио Эрнандес	Николай Гриценко
Педро Мартинес	Рафик Экимов
Пажи герцога	
1-й	Надежда Генералова
2-й	Валентина Ершова
Постановка	Иосиф Рапопорт
Художник	Петр Вильямс
Музыка	Тихон Хренников
Текст песен	Павел Антокольский



Знойные краски Петра Вильямса передавали суровый и яркий образ сельской Испании

«Их нельзя хлопать по плечу»

В предвоенную пору командно-административные принципы руководства искусством, повсеместно насаждаемый стиль так называемого соцреализма, основные положения которого были сформулированы Ждановым и Горьким на Первом съезде советских писателей (1934), охватили все стороны театрального искусства. Ставилась главная задача — изучение жизни, правдивое отображение ее в «революционном развитии». При этом «правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны были сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма»¹⁰⁸.

Попов выпускает в ЦАТКА «Полководца Суворова» и репетирует во МХАТе «Трудные годы» об Иване Грозном (с Хмелевым в главной роли), Мордвинов ставит в Большом «Ивана Сусанина» и так далее. На алтарь новому времени вахтанговцы приносят и свою жертву: 16 марта 1940 года Охлопков выпускает здесь «Фельдмаршала Кутузова». Разумеется, говорить о подлинном историзме подобных спектаклей в таком случае трудно. Налицо идеализация главного героя, стремление подчеркнуть спасительную силу единовластной твердой руки. Но тем не менее возрождение этого жанра в советском искусстве было так же необходимо, как возвращение в годы войны к национальным корням, православной традиции. У власти был точный расчет: советский патриотизм чувствовал себя более уверенно, опираясь на патриотизм российский, на русскую воинскую славу.

Требовалось немалое мужество, чтобы в гнетущей атмосфере тех лет сохранить свое видение театра, не утратить энергии сопротивления наступающей безликости, серости. В этом смысле наличие в репертуаре «Дон Кихота» было для вахтанговцев своего рода отдушиной.

Это заметно даже по тому, с какой охотой и щедростью редколлегия газеты «Вахтанговец» на протяжении 1939–1941 годов уделяет место под разговор о предстоящем

108

Жидков В. Театр и время: В 2 ч. М., 1991. Ч. 2. С. 35.

спектакле, словно держится за него, как за спасательный круг¹⁰⁹. Обсуждается любая мелочь, от чисто организационных вопросов, расписания репетиций, сложностей в изготовлении декораций до высоких режиссерских задач. Возможно, сегодня приведенные ниже цитаты покажутся отчасти наивными. Но для своего времени эти публикации свидетельствовали о здоровом сердцебиении Вахтанговской труппы, стремящейся во что бы то ни стало не потерять своей художественной самодостаточности.



20 декабря 1940 Экскурсия

12 декабря в помощь составу «Дон Кихота» была проведена экскурсия в Музей изобразительных искусств имени Пушкина.

Экскурсия прошла организованно, присутствовало 47 актеров.

Экскурсовод прочитал лекцию на тему «Итальянское и испанское Возрождение». Кроме того, в гравюрном кабинете были показаны оригинальные гравюры и репродукции с картин испанских мастеров.

23 декабря намечается экскурсия в гравюрный кабинет для постановщика и исполнителей главных ролей: И. М. Рапопорта, Р. Н. Симонова, А. И. Горюнова, Н. Н. Бубнова и др.

В. Маковская

20 декабря 1940 «Дон Кихот». Режиссерская экспозиция

[...] Роман истолковывался и как произведение метафизическое, и как политический памфлет. Одни рассматривают это произведение как чисто комическое, другие утверждают его глубоко пессимистический характер, считая, что автор в этом романе убивает веру в высокие идеалы, во все возвышенное, прекрасное.

[...] Не менее распространенным был взгляд на Дон Кихота как на героя-борца за чистые идеалы. «Если переведутся такие люди (Дон Кихот), пусть закроется книга истории, в ней нечего будет читать» (из речи Тургенева «Гамлет и Дон Кихот»).

Эти и им подобные взгляды на роман Сервантеса мы не разделяем. Мы рассматриваем роман прежде всего как произведение

109

Как это ни странно, но порой ему посвящается значительно больше места, нежели «Фельдмаршалу Кутузову» или спектаклю по пьесе Алексея Толстого «Путь к Победе».

реалистическое и сатирическое. [...] Белинский говорит о «Дон Кихоте», как о благородном, но потерявшем чувство действительности и потому смешном, обязательно смешном безумце.

Философия Дон Кихота раскрывается в сочетании смешного и трогательного.

В чем трагедия Дон Кихота? В том, что он благороден, хочет добра, ненавидит зло, но живет вне действительности и поэтому все делает не так, как надо. Вместе с автором мы смеемся над ним и жалеем его [...].

2 февраля 1941

Репетиции «Дон Кихота»

[...] Актеры ведущих ролей до сих пор не знают текста, ходят по сцене с тетрадками, слушают суфлера.

Репетиции, как правило, начинаются с опозданием, отсутствует подлинная творческая собранность состава, и многие репетиции, особенно с участием массы, проходят неудовлетворительно.

[...] 28 января я должна была репетировать первую и восьмую картины. По окончании репетиции 1-й картины обнаружилось, что для 8-й картины не хватает исполнителей. Отсутствовала А. М. Данилович — герцогиня. Начались поиски. В репертуарной конторе сообщили, что Данилович вызвана и должна быть. Подождав еще немного, я обратилась к пом. режиссера т. Мехамеду, и тут только он сообщил мне, что Данилович больна и репетиции не будет.

Казалось, что о невозможности кого-либо из исполнителей присутствовать на репетициях т. Мехамед должен ставить в известность режиссера заранее.

Систематически на репетиции 8-й картины вызывается артистка Ершова. Между тем она не произносит ни одного слова и должна вызываться только тогда, когда вызывается весь состав картины.

Все это является результатом нечеткой работы пом. режиссера [...].

Дон Кихот

23 февраля 1941

Из доклада И. М. Рапопорта на заседании художественного совета

[...] Фигуры Дон Кихота и Санчо должны быть сделаны, поданы, я бы сказал, в своеобразной монументальной форме, в форме эпической, в форме легенды о Дон Кихоте и Санчо. Их нельзя хлопать по плечу. Переноса их в театр, нельзя не отнести к ним с точки зрения масштабности этих фигур в мировой литературе. И поэтому мне кажется, что в поисках разрешения спектакля нужно идти по пути реалистического разрешения образов и в то же время — театрального.

И вот здесь еще нужно сказать о том, что и Дон Кихот, и Санчо должны быть необычайно человечны актерски. Только через очень живую, очень большую искренность можно пронести трагикомическое начало образов. Ни в какой другой роли, может быть, не требуется такое напряжение всех душевных качеств актера, как в роли Дон Кихота.



Репетиция сцены боя в спектакле «Дон Кихот».
Андрей Абрикосов, Аркадий Немеровский, Николай Бубнов





Дон Кихот —
Николай Бубнов

22 марта 1941
«Дон Кихот»

С 13 марта, после первого чернового прогона всех картин для режиссуры начался второй тур работы над спектаклем. Ежедневно должна репетироваться одна из картин в условиях полной монтировки с установленным светом, всем реквизитом и бутафорией. Исполнители репетируют в костюмах и частично в гримах.

На примере репетиции 1-й картины 13/III видно, что еще не все условия выполняются. В частности, бутафорско-реквизиторский цех по 1-й картине до сих пор не сдал 2 шлема Дон Кихота и т.п.

Дни, отведенные планом на монтировочно-световые репетиции, истрачены, главным образом, на монтировку. Что же касается света, то освещение многих картин устанавливалось только 18 марта. [...]

И. Рапопорт, М. Зилов, А. Котрелев

4 апреля 1941
«Дон Кихот»

После просмотра генеральной репетиции 1 апреля руководители Комитета по делам искусств и Главреперткома назначили на следующий день обсуждение спектакля. На заседании художественного совета, состоявшегося 2 апреля, с замечаниями по спектаклю выступили: начальник отдела театров и драматургии Главреперткома т. Хигерович, зам. начальника Театрального управления т. Фальковский и зам. председателя Комитета по делам искусств т. Солодовников. Все выступавшие товарищи в основном положительно оценили работу театра над осуществлением постановки «Дон Кихота» и сделали ряд существенных замечаний, как по линии развития образов основных исполнителей, так и по режиссерской линии.



В Дон Кихоте, которого создал Рубен Симонов, не было излишнего пафоса, но была печаль. Он был «слишком сразу мудр» и будто заранее знал свою обреченность



Дон Кихот — Николай Бубнов,
Санчо Панса — Иван Соловьев



Театр имени Евг. Вахтангова, заявили они, имеет ли все данные для того, чтобы этот спектакль стал знаменательным явлением в искусстве? И потому, разрешив премьеру 5-го апреля, предложили провести дополнительную работу [...]

18 апреля 1941

Мои впечатления от спектакля

Перебирая свои впечатления от спектакля «Дон Кихот», мне хочется приветствовать очень хорошую работу Симонова – образ, им созданный,

Дон Кихот



эмоционален и трогателен. Симонов сумел избежать театральных ходов, на которые легко мог попасть актер в данном образе. Его пафос благороден, его переживания искренни и сердечны. [...]

Несколько слов к Горюнову. У Горюнова есть все данные, чтобы образ Санчо Пансы получился абсолютно убедительным.





Антония — Галина Пашкова, Карраско — Андрей Абрикосов,
Дон Кихот — Рубен Симонов

Прекрасны сцена оплакивания Дон Кихота после битвы с ветряными мельницами и сцена Санчо Панса — губернатор. Но есть в некоторых моментах выпадение из образа: мне кажется, это происходит тогда, когда Горюнов теряет наивность и непосредственность. Тогда вкрадываются черты некоторого резонерства, и это делает образ менее убедительным. [...]

Народная артистка РСФСР
Алиса Коонен



Санчо Панса — губернатор. Сцена суда



18 апреля 1941

О «Дон Кихоте»

[...] Крестьянок хотелось бы видеть менее изящными. Альдонса Лоренцо (Зорина) могла бы быть менее грациозной, а Мариторнес (Андреева) более безобразной. Принятие постановщиком к исполнению характеристики, данной Сервантесом Мариторнес как косой и неуклюжей девки, усилило бы комический характер сцен с ее участием. [...]

А. Поль



«Многое осталось неразгаданным...»

Послесловие

К сожалению, век «Дон Кихота» оказался недолгим. В октябре 1941 года Театр им. Вахтангова был эвакуирован в Омск. В условиях наступившей войны, в обстоятельствах жизни на чемоданах москвичи не могли играть целый ряд своих постановок, в том числе и этот спектакль. Однако память о нем еще долго жила в коллективе.

Юрий Яковлев рассказывал, что ему, молодому артисту, принятому в труппу в 1952 году и желавшему сразу играть крупные роли, ставили в пример Николая Гриценко, который «начинал с бессловесных проходов по сцене» и, несмотря на это, в спектакле «Дон Кихот» «заслуживал аплодисменты»¹¹⁰ своим комическим эпизодом, который придумал сам. Что же такое сыграл Гриценко? Ответ находим в мемуарах **Евгения Симонова**:

110

Яковлев Юрий. Между прошлым и будущим. М., 2003. С. 35.



Гриценко играл эпизодическую роль без слов. Он изображал крестьянина, который приезжает на постоянный двор и там постепенно напивается. Но в этом спектакле и режиссер И. Рапопорт, и мой отец не только не возмущались, но и поощряли фантазию артиста. Зал хохотал, когда персонаж Гриценко медленно напивался, потом шел через всю сцену к колодцу и падал в него вниз головой так, что из него торчали только ноги, которыми он дрыгал в разные стороны. Гриценко сам никогда не смеялся над своими придумками, он очень любил трюки и всегда тщательно к ним готовился. Он рассказывал или показывал свои наблюдения очень серьезно, а все покатывались со смеху¹¹¹.

111

Вахтанговец. Николай Гриценко. М., 2011. С. 108.

Конечно, успех Николая Гриценко — это лишь одна из страниц в истории спектакля. А их было, надо полагать, предостаточно. Неудивительно, что после войны Рубен Симонов неоднократно ставил на худсоветах вопрос о возвращении «Дон Кихота»

в репертуар. Один из его доводов сводился к тому, что спектакль мог бы стать своего рода связующим звеном для всех поколений артистов, как было некогда в «Принцессе Турандот», как было во МХАТе в «Синей птице». К тому же наличие в репертуаре такого спектакля-долгожителя решало бы одну из насущных проблем вахтанговской сцены — сохранение ее уникальной школы актерской игры.

К возобновлению подступались несколько лет подряд, но всякий раз находились веские причины для того, чтобы работу отложить. В годы войны были утрачены декорации, заметно обветшал реквизит, но это еще полбеды. За минувшее десятилетие изменились физические возможности самих актеров: многие из них не годились уже на свои прежние роли. Требовалось основательное перераспределение, а фактически — постановка спектакля, как говорится, с нуля. Такой вариант, кстати, тоже рассматривался, но, по словам Иосифа Рапопорта, «вдруг слишком отчетливо стало понятно, что без Булгакова, без его остроумных советов, без былых ночных чток и обсуждений — ничего не получится. Исчез какой-то внутренний кураж, без которого браться за постановку не решался никто». И в то же время Рапопорт не терял надежды на то, что со временем театр непременно вернется к произведениям Михаила Афанасьевича. «Много еще в этом замечательном драматурге осталось неразгаданным и ждет своего часа»¹¹², — говорил он.

Рапопорт оказался прав. Чем больше проходило времени со дня смерти писателя, тем мощнее и явственнее прорастал через годы его немеркнущий талант. Так было в хрущевскую «оттепель», когда в журнале «Москва» в несколько сокращенном виде появился роман «Мастер и Маргарита». Так было в перестройку и в «лихие девяностые», так есть и сейчас.

* * *

В 1989 году **Гарий Черняховский** поставил на вахтанговской сцене «Зойкину квартиру», где в главной роли дебютировала выпускница Щукинского театрального училища **Юлия Рутберг** (**Евгений Князев** играл Обольянинова, **Михаил Васьков** в очередь с **Максимом Сухановым** — Аметистова).

К тому моменту со дня первой постановки «Зойкиной...» прошло шестьдесят лет. Критика написала о безусловном успехе вахтанговцев, о молодых талантливых артистах,

112

Рапопорт И.
Михаил Булгаков
у вахтанговцев //
Воспоминания
о Михаиле Булгакове.
С. 364.



Зоя — Юлия Рутберг,
Обольянинов — Евгений Князев

113

Богарь И.
По-вахтанговски! //
Моск. правда. 1989.
21 февр.

114

Агишева Н. Новые
герои старой пьесы //
Моск. новости. 1989.
19 марта. № 12. С. 11.

которые органично играют булгаковских персонажей, мастерски схватив «гротесковую природу пьесы». Все это было правдой: вслед за «Кабанчиком», «Делом» и «Брестским миром» «Зойкина квартира» действительно попала в ряд наиболее удачных постановок Вахтанговского театра. Но как любопытно на новом витке истории изменились режиссерские замыслы!

Если для участников «Зойкиной квартиры» 1926 года это был прежде всего острый памфлет, призванный, как говорили тогда, обличать гримасы нэпа, то в 1989 году перед артистами ставилась уже совсем другая задача. Режиссер представил сюжет с элементами мистики — с ее зыбкой атмосферой нереальности, с ее персонажами, возникающими бог весть откуда (то с черного хода, то через дверь, которая вроде бы закрыта, то из обыкновенного платяного шкафа). Быт и нравы нэпманской поры здесь не играли уже решающей роли. Но как изобретательно и свежо в разгар перестройки с ее новыми дельцами, кооперативами и комиссиями зазвучало булгаковское слово. Персонажи пьесы не были трактованы как современники, но как люди, которых мы хорошо знаем.

И в этой атмосфере хитрости и изворотливости становилась постепенно очень заметной фигура автора — человека, который все понимал и которому были абсолютно чужды любые формы лжи, обмана и предательства.

Подлинно булгаковский стиль царил в спектакле Вахтанговского театра. Это был «шабаш, где причудливо перемешались любовь и похоть, нежная музыка и забубенные песни, изливания чувств и пьяные скандалы». Ирреальная, inferнальная стихия на самом деле воцарилась на сцене — «сатана там правит бал»¹¹³.

Для знаменитого театра спектакль стал важным, считала критик Нина Агишева, в нем «традиционно обаятельная, ироничная, праздничная вахтанговская форма впервые за последние годы оказалась сплавлена с глубоким мироощущением, философией, вполне соответствующей новому, изменившемуся миру»¹¹⁴.

Послесловие

Из рецензии Татьяны Хлопьянкиной:

Спектакль Г. Черняховского дает простор для любых ассоциаций. Вдруг совсем уж, кажется, некстати, могут нам вспомниться чеховские три сестры. Те все стремились в Москву, в Москву — а у посетителей «Зойкиной квартиры», как и у самой ее хозяйки, не сходит с языка Париж, Большие бульвары. Ах, не видать им Парижа, как не суждено было чеховским героиням вернуться в Москву. Это все миф, туман, игра воображения...

<...> Можно прочесть пьесу Булгакова просто как фарс, рожденный той недолгой эпохой, которую мы именуем «угаром нэпа». И режиссер Гарий Черняховский от фарса вовсе не бежит. Напротив! Он устраивает на сцене веселое светопреставление.

Мы приходим в восторг, когда в порыве вдохновенного вранья прямо-таки

Благодаря «Зойкиной квартире»
о Максиме Суханове (Аметистов)
и Юлии Рутберг заговорили как
о больших мастерах сцены



Оболянинов — Евгений Князев, Аметистов — Максим Суханов, Зоя — Юлия Рутберг

зависает над полом обаятельный жулик Аметистов (Максим Суханов). Мы хлопаем Херувиму (Сергей Маковецкий), когда его китайский танец вдруг преобразается в популярный «Фрейлакс», нас очень веселят демонстрируемые «девочками» чудовищные модели, которые якобы прибыли из Парижа, хотя на самом деле, наверняка, пошиты где-то в районе Смоленского рынка. Одним словом, мы веселимся от души, однако...

Однако почему, чем дальше тем сильнее и сильнее мы начинаем жалеть героев? Всех до единого! Не только бывшего графа Оболянинова, которого с грустным спокойствием играет Евгений Князев, и не только умницу Зойку (Юлия Рутберг),



Обольянинов — Евгений Князев

которая так хорошо продумала свое предприятие, но лишь одного не учла — что к квартире ее уже давно подобраны ключи.

Мы жалеем и смешного, толстого директора треста тугоплавких металлов (Михаил Семаков), которого Булгаков назвал очень длинно — Борис Семенович Гусь-Ремонтный, хотя все его именуют в спектакле Гусем и зарежут, как гуся, — взмахом острого ножа.

Мы жалеем красавицу Аллу (Анна Мясоедова), рвущуюся в Париж, которого она никогда не увидит. Мы жалеем

Послесловие



Мадам Иванова — Елена Сотникова, Гусь — Михаил Семаков



1-я безответственная дама —
Вера Новикова,
Аметистов — Максим Суханов,
2-я безответственная дама —
Ирина Калистратова

управдома — наглеца и взяточника, мы жалеем даже крепких ребят, явившихся для того, чтобы прикрыть веселый Зойкин дом, потому что и над их судьбами тоже уже реет кроваво-красный занавес грядущего террора, который присутствует на сцене как самое яркое пятно.

Герои не знают этой своей судьбы. Но нежный женский голос поет о ней со сцены, переводя веселое представление, за которым мы охотно наблюдаем, в какую-то

Аметистов — Максим Суханов



Херувим — Сергей Маковецкий,
Манюшка — Ольга Чиповская



совершенно иную плоскость. «Край мы покинем, где так страдали», — выводит голос Ирины Климовой. «Мы увидим небо в алмазах», — мысленно подсказываем мы. Пятое измерение! Оказывается, пространство фарса можно тоже раздвинуть! Надо только внимательно прочитать пьесу — в ней все эти возможности уже заложены.

«Зойкина квартира» играется сегодня театром как пьеса предчувствий...

Вечерняя Москва. 18 февр. 1989 г.

Послесловие

Вахтанговское — это не только изящество и театральность «Принцессы Турандот». Сам Евгений Богратионович, как известно, мечтал о спектакле, первым актом которого была бы чеховская «Свадьба», а вторым — «Пир во время чумы» Пушкина. И таким спектаклем, проникнутым высоким трагизмом, стал недавно поставленный **Юрием Бутусовым** булгаковский «Бег».

«На сцене ни одной звезды, — написала о премьере Марина Райкина. — На старте молодое поколение вахтанговцев. Но после премьеры и оваций с цветами ясно, что на академическом небосклоне появились новые звезды».

В «Беге» участвуют только молодые — **Виктор Добронравов** (Хлудов), **Сергей Епишев** (Голубков), **Валерий Ушаков** (Корзухин, он же бронепоезд), **Артур Иванов** (Чарнота), **Василий Симонов** (несколько ролей). И это новое поколение артистов представляет на сцене совершенно непривычного Булгакова, который, с одной стороны, органично вплетается в природу Вахтанговского театра, но с другой — говорит современным языком.



Булгаковский «Бег» и бутусовский «нелинейный театр» подходят друг другу идеально, — пишет критик Татьяна Власова, — «восемь снов» о гражданской войне, как и приемы одного из самых иррациональных режиссеров, не подчиняются логике: это погружение в темные воды подсознания, где допускается предельная свобода ассоциаций и произвольный «порядок слов», где встречаются вставные эстрадные номера, повторы и «обманки», например, мнимые выходы на поклон под песню украинской группы «Океан Эльзи», на которых зрители пытаются аплодировать, а актеры просто выстраиваются в ряд и смотрят в зал. Сцен, приводящих в замешательство, испытывающих «предел» терпения, в спектакле немало. «Бег» — это, конечно, сон — мучительный, напряженный, построенный на перепадах тональности, от меланхолично-подавленной у «петербургской дамы» Серафимы до резкой, почти шутовской у запорожца Чарноты. Оба, кстати, получают «черты» комедиантов: и бровки домиком (у нее), и клоунские гримасы (у него). Оба могли бы подать заявку в «клуб одиноких сердец сержанта Пеппера», члены которого тоже не знают, куда и зачем бегут.





Роман Валерьянович Хлудов —
Виктор Добронравов

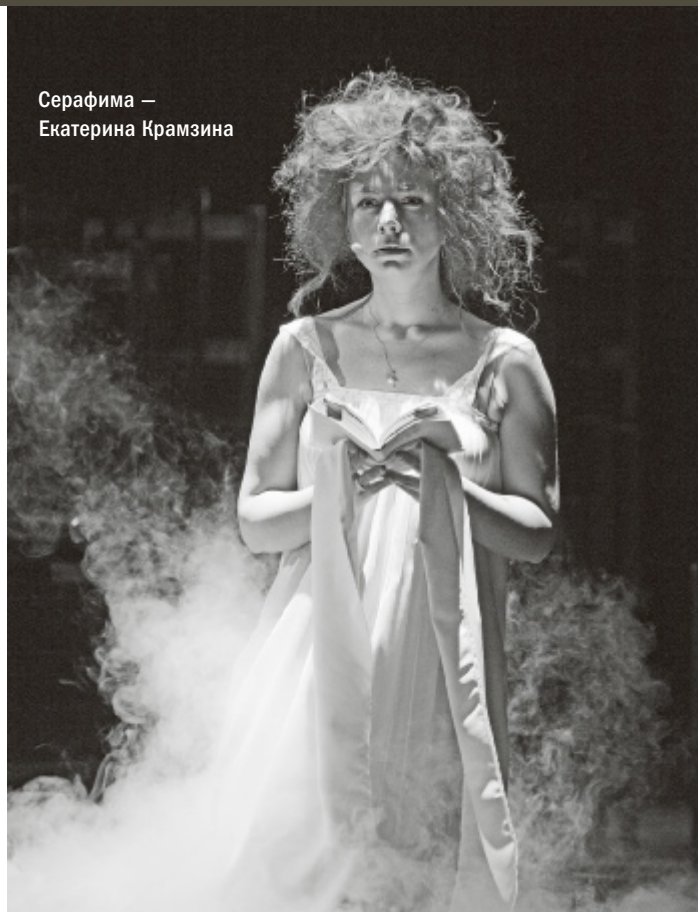
Нам снова снятся булгаковские сны. В нашу с вами жизнь вернулись его персонажи: беженцы и авантюристы, предприимчивые «товарищи министров» и бойцы, готовые убивать и умирать. Воздух снова пахнет смертью. А «сновидческий» реализм Михаила Булгакова оказывается самым адекватным языком сегодняшнего дня. И на этом, надо полагать, встреча театра с творчеством Булгакова не заканчивается.



Тихий — Валерий Ушаков,
Скунский — Василий Симонов



Голубков — Сергей Епишев



Серафима —
Екатерина Крамзина

Из рецензии Натальи Каминской:

Вахтанговские артисты идеально существуют в предложенных Бутусовым стилевых обстоятельствах, что, наверное, не удивительно: у Римаса Туминаса они ведь тоже не пребывают в режиме унылого правдоподобия. Речь здесь даже не об отменных физических кондициях, не о вкусе к пластике и не об умении петь, а об особом нерве, игровом драйве, о наличии актерской рефлексии.

Блог «Петербургского театрального журнала».
25 апр. 2015 г.

Серафима —
Екатерина Крамзина,
Хлудов —
Виктор Добронравов



Из рецензии Ольги Фукс:

Режиссерский выбор булгаковского «Бега» — снайперское попадание в нерв сегодняшнего дня. Временная дистанция укрупняет все поднятые темы: битва за Крым, вечная русская неприкаемость жертв и жгучая вина участников событий, поистине экзистенциальный вопрос — бежать или





Чарнота — Артур Иванов

оставаться, пустить корни на чужбине или вернуться, «приезжать на Родину для смерти», — рождают ощущение захода на новый круг нашей истории, из которого нельзя вырваться.

Театральная афиша. Июнь. 2015 г.

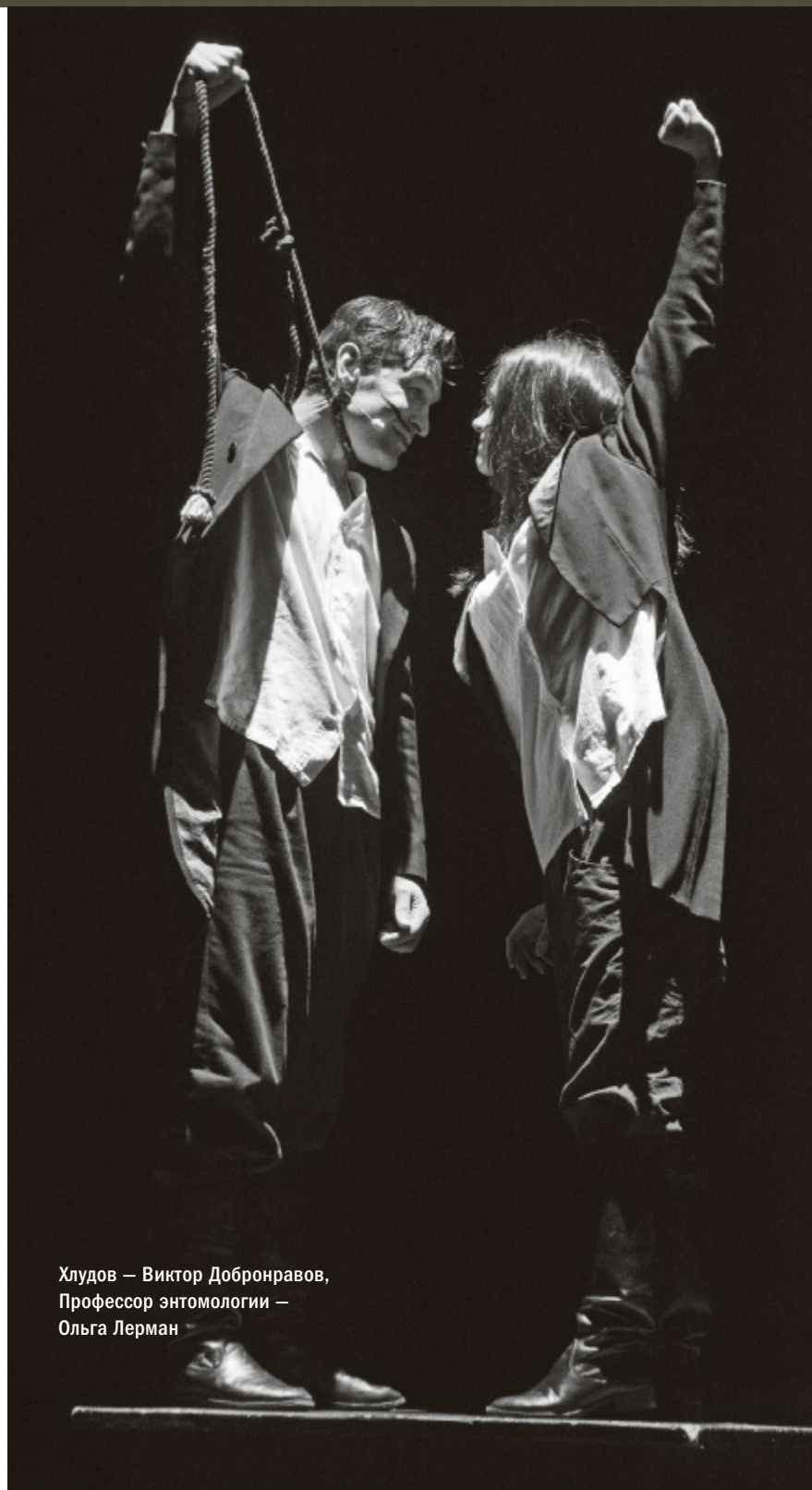




Люська — Александра Стрельцина

Из рецензии Ольги Егошиной:

Земной, земляной Хлудов — Виктор Добронравов явно начинал воинскую службу с нижних чинов. Обороняя свой последний плацдарм, делая больше, чем это в силах человеческих, этот Хлудов прихлебывает чай и, забравшись на табурет-намест, отдает команды, в которые сам давно не верит. Оказавшись в Константинополе, этот Хлудов сгибается почти в половину, начинает ходить



Хлудов — Виктор Добронравов,
Профессор энтомологии —
Ольга Лерман

Послесловие



Хлудов – Виктор Добронравов

Серафима – Екатерина Крамзина



враскоряку, волочит за собой ведро с водой и все пытается отмыть вокруг себя пространство... Свое решение вернуться он озвучивает с такой мечтательной интонацией, что даже прагматик Чарнота – Артур Иванов в первую минуту решает, что Хлудов говорит о новой военной кампании. Хлудов же мечтает совсем о другом: лечь в русскую землю.

Новые Известия. 29 апр. 2015 г.



Крапилин — Павел Попов

Из рецензии Натальи Каминской:

«Бег» на деле оказался идеальным материалом для режиссера Бутусова, как и сам Михаил Булгаков явно «его» автором. Более того, именно в нелинейном, фантазмагорическом движении режиссерского воображения пьеса открылась так, как прежде не открывалась психологически достоверным, бытовым ключом. Мы-то привыкли как раз к последнему, когда смачные колоритные сценки, на которые

Оленька —
Ольга Лерман





Серафима — Екатерина Крамзина,
Корзухин — Валерий Ушаков

Булгаков был большой мастер, чередовались с героическими и трагическими. А пьеса, тем временем, написана как «восемь снов», где все бывает искривлено, где флешбэк — обычное дело, где можно двигаться задом наперед, звучать эхом, менять пластику и очертания фигуры, появляться не тем, кто ты есть на самом деле, и т.п.

Блог «Петербургского театрального журнала». 25 апр. 2015 г.



Вдова — Ольга Лерман



Из рецензии Ольги Егошиной:

Режиссер-шаман Юрий Бутусов знает толк в фантастическом или «сновидческом» реализме и умеет заклинать духов сцены. На фоне спектаклей, собранных из скучных блоков наподобие конструкторов лего, — его постановки завораживают непредсказуемостью, витальностью, игрой стихий, моментами выходящих из-под контроля режиссерской воли.

«Бег» на сцене Вахтанговского театра с первой сцены обрушивается на зрителя мерными ритмическими ударами, от которых сотрясается пол зрительного зала. Воздух вибрирует звуками, в которых шелест дождя мешается с вьюгой, развязная шансонетка перекликается с русской частушкой, а чтение-пение стихов — с разговором, где мучительным обвинениям преданной женщины вторит музыкальная фраза.

Новые Известия. 29 апр. 2015 г.



Де Бризак – Василий Симонов



Люська – Екатерина Нестерова

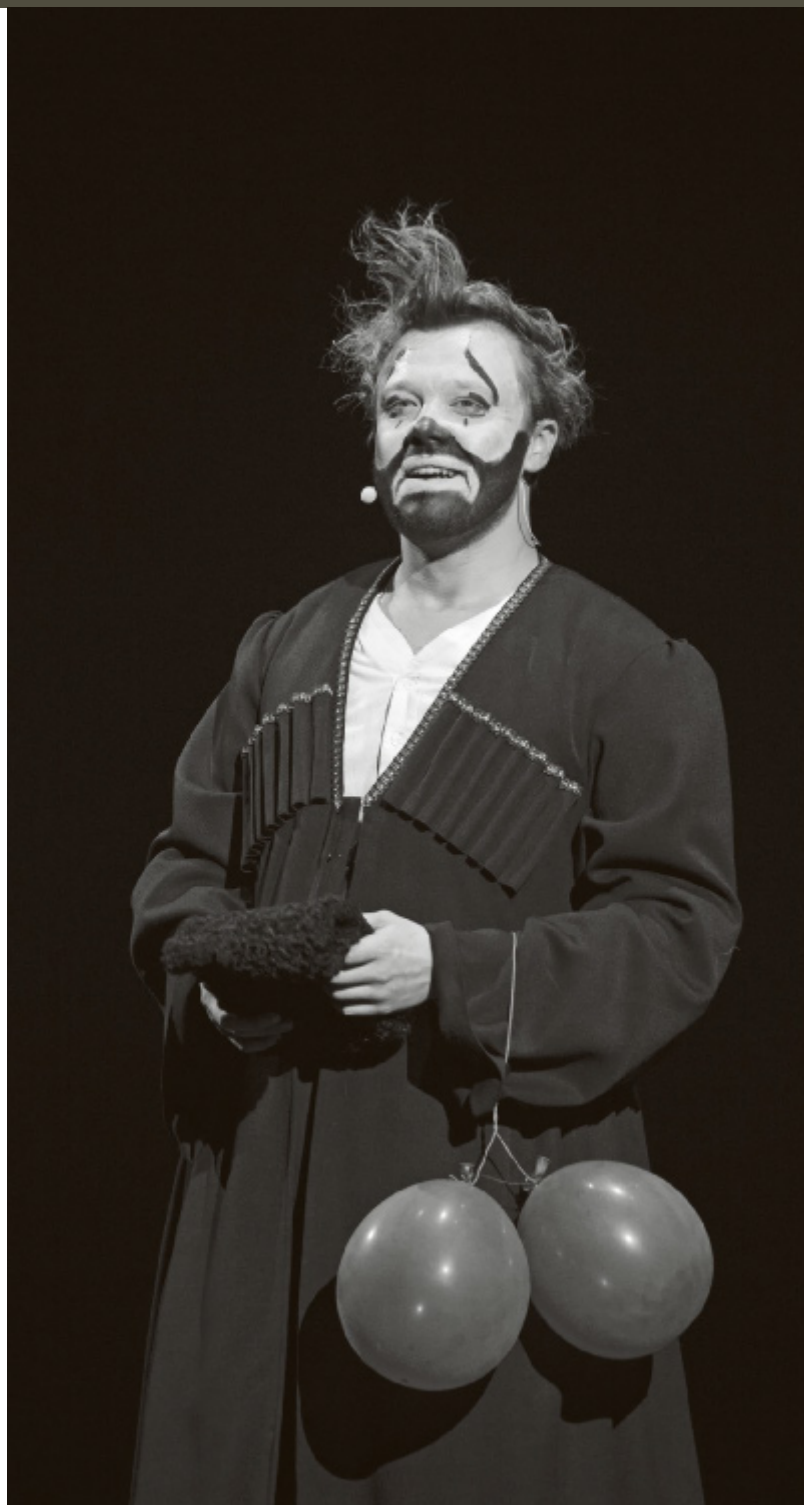




Чарнота – Артур Иванов,
Люська – Екатерина Нестерова

Из рецензии Елены Дьяковой:

«Бег» перекликается с «Евгением Онегиным» Римаса Туминаса. С музыкальной темой «Онегина»: нежная, бисерная, предназначенная для обучения детей фортепианам «Старинная французская песенка» Чайковского – и вариации Фаустаса Латенаса на ее мелодию, грозный стон, шторм, буря, беда... Но мелодия вырастает в масштаб, крепнет.



«Онегин» и «Бег» рифмуются. Они — о начале и конце золотого века. И об уцелевших, впитавших опыт парадиза и конца света. Жалки они рядом с предками? Или полны новой силы, опыта выживания, упрямства остаются тут?

Нет ответа. Но не спешите с отрицанием.

Новая газета. 17 апр. 2015 г.



Девушка в толпе —
Гульназ Балпеисова





Участники спектакля «Бег».
Крайний справа —
художественный руководитель
театра Римас Туминас

Из рецензии Алёны Карась:

Перемешав пасьянс, подмешивая в тоскливый монотонный звук Фаустаса Латенаса фонограмму то украинского «Океана Ельзи», то Pink Floyd, то Иогана Штрауса и группы «Аукцџлон», заставляя зрителя пропадать в лесу бессознательного, Бутусов, кажется, в финале пытается вывести всех на широкую и ясную дорогу — он врубает песню начала 90-х «Я остаюсь» группы «Крупский Сотоварищи»: «Ты говоришь, что все погибло давно, и слишком много чужих среди нас. Но я, я остаюсь, там, где мне хочется быть».

Российская газета. 24 апр. 2015 г.

Бесконечно заманчива и бесконечно трудна для понимания творческая биография писателя, израненная доставшейся ему эпохой. Но на каждом новом витке российской истории читатели открывают «своего» Булгакова. Пусть теперь он немножко другой, чем был раньше. Он всегда актуальный и всегда живой. Недаром вахтанговцы в словах Дон Кихота слышали внутренний голос Булгакова — его темперамент, надежду, мечты и чаяния:

”

Люди выбирают разные пути. Один, спотыкаясь, карабкается по дороге тщеславия, другой ползет по тропе унижительной лести, иные пробираются по дороге лицемерия и обмана. Иду ли я по одной из этих дорог? Нет! Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь! За кого я мстил, вступая в бой с гигантами, которые вас так раздражали? Я заступался за слабых, обиженных сильными! Если я видел где-нибудь зло, я шел на смертельную схватку, чтобы побить чудовищ злобы и преступлений! Вы их не видите нигде? У вас плохое зрение, святой отец!

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

- Абрикосов Андрей Львович (1906–1973), актер театра и кино 124, 129, 134
Агишева Нина Дмитриевна, театральный критик 138, 144
Акимов Николай Павлович (1901–1968), режиссер, театральный художник 105
Алексеев-Месхиев Юрий Константинович (1917–1946), актер 125
Алексеева Елизавета Георгиевна (1901–1972), актриса театра и кино, режиссер, педагог 18, 27, 33
Алкнис Яков Иванович (1897–1938), советский военный деятель 81
Андреева Дина Андреевна (1905–1994), актриса театра и кино 33, 59, 124, 135
Антокольский Павел Григорьевич (1896–1978), поэт 122, 125
Ардов Виктор Ефимович (1900–1976), писатель-сатирик 26
Асафьев Борис Владимирович (1884–1949), композитор, музыковед 98
Афиногенов Александр Николаевич (1904–1941), драматург 90
Ахматова Анна Андреевна (1889–1966), поэт 88, 118

Б

- Бажанова Зоя Константиновна (1902–1968), актриса, педагог 19, 33
Белозерская Любовь Евгеньевна (1895–1987), вторая жена Михаила Булгакова 12, 13, 16, 45, 69, 81
Берсенева Елена Михайловна (1908–1956), актриса 33, 48
Богданов Николай Владимирович (1906–1989), детский писатель, журналист 33
Бокшанская Ольга Сергеевна (1891–1948), секретарь дирекции МХАТа и личный секретарь
Вл. И. Немировича-Данченко, родная сестра Елены Сергеевны Булгаковой 86
Бояджиев Григорий Нерсесович (1909–1974), театровед, доктор искусствоведения 120
Бубнов Николай Николаевич (1903–1972), актер театра и кино 103, 124, 127, 129–131
Буденный Семен Михайлович (1883–1973), военачальник, маршал Советского Союза 90
Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940), писатель, драматург 4–9, 11–14, 16, 17, 19–21, 23–26,
28, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 43–46, 49, 56–58, 60–64, 67, 69, 71, 73, 74, 76–83, 85–88,
90–95, 97–105, 107–109, 111, 112, 114, 116–119, 137, 141, 144, 145, 152, 153, 161
Булгакова Елена Сергеевна (1893–1970), последняя жена Михаила Булгакова 4–9, 11–14, 16,
17, 19–21, 23–26, 28, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 43–46, 49, 56–58, 60–64, 67, 69, 71, 73, 74,
76–83, 85–88, 90–95, 97–105, 107–109, 111, 112, 114, 116–119, 137, 144, 145, 161
Бутусов Юрий Николаевич, театральный режиссер 144, 146, 154, 158

В

- Вагрина Валентина Григорьевна (1904–1987), актриса 33
- Ванеева Екатерина Николаевна, с 1932 по 1939 год директор Театра им. Вахтангова 84, 98–100
- Васьков Михаил Юрьевич, актер театра и кино 137
- Вахтангов Евгений Богратионович (1883–1922), актер, режиссер 4, 6–9, 11, 13, 26, 34–37, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 58, 68, 69, 71, 74, 80, 81, 87, 90–94, 111, 117–119, 132, 136
- Вересаев Викентий Викентьевич (1867–1945), писатель, переводчик 32, 82–85, 88, 90–92, 95, 97, 116
- Виленкин Виталий Яковлевич (1911–1997), театровед, историк театра, литературовед 24, 87–88
- Вильямс Петр Владимирович (1902–1947), сценограф, живописец 7, 113, 116, 120, 125
- Власова Татьяна Олеговна, театральный критик 144
- Войтинская Ольга Сергеевна (1905–1968), журналистка, критик 108, 109
- Волошин Максимилиан Александрович (1877–1932), поэт, переводчик, художник 40

Г

- Генералова Надежда Константиновна (1916–1996), актриса 125
- Глазунов Освальд Федорович (1891–1947), актер театра и кино, педагог 8, 26, 33, 46–48, 61, 104
- Головина Вера Леонидовна (1902–1988), актриса 16, 33, 40, 125
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868–1936), писатель, драматург 83, 94, 126
- Горюнов Анатолий Иосифович (1902–1951), актер театра и кино 8, 32, 44–46, 60, 90, 97, 101, 102, 104, 114, 115, 122, 124, 127, 133, 134
- Грановский Алексей Михайлович (1890–1937), театральный режиссер 68
- Гриценко Николай Олимпиевич (1912–1979), актер театра и кино 125, 136
- Грозный Иван IV Васильевич (1530–1584), царь 126
- Гудкова Виолетта Владимировна, историк театра, литературовед 23, 26

Д

- Данилович Анна Михайловна (1908–1989), актриса 124, 128
- Деникин Антон Иванович (1872–1947), генерал царской армии 11
- Державин Михаил Степанович (1903–1951), актер театра и кино 33
- Дживелегов Алексей Карпович (1875–1952), историк, искусствовед 105
- Дмитриев Владимир Владимирович (1900–1948), театральный художник 93, 116, 125
- Добронравов Виктор Федорович, актер театра и кино 144, 145, 147, 150, 151
- Дьякова Елена, обозреватель «Новой газеты» 156

Е

- Егошина Ольга Владимировна, театральный критик 150, 154
Емельянов Алексей Алексеевич (1904–1971), актер, общественный деятель 125
Епишев Сергей Маликович, актер театра и кино 144, 146
Ермолинский Сергей Александрович (1900–1984), киносценарист 99, 106, 107, 111, 116
Ершова Валентина Александровна (1916–1995), актриса 125, 128
Есенин Сергей Александрович (1895–1925), поэт 17
Есипова О. Е. 97, 98

Ж

- Жданов Андрей Александрович (1896–1948), советский партийный и государственный деятель 126
Журавлев Дмитрий Николаевич (1900–1991), актер 19, 33

З

- Загорский Михаил Борисович (1885–1951), драматург, театральный критик, историк театра 44
Запорожец Анна Кузьминична (1891–1942), актриса 33
Захава Борис Евгеньевич (1896–1976), актер театра и кино, режиссер 8, 20, 32, 38, 44, 46, 47, 60, 90, 92, 93, 104
Зилов Михаил Сергеевич (1912–1997), актер и режиссер-администратор 130
Золотницкий Давид Иосифович (1918–2005), театровед, театральный критик 42, 45
Золотусский Игорь Петрович, историк литературы, писатель, литературный критик 78, 79
Зорина Нина Евгеньевна (1917–1992), актриса театра и кино 124, 135
Зоркая Нея Марковна (1924–2006), кинокритик, историк кино 26, 27, 31
Зощенко Михаил Михайлович (1894–1958), писатель 23

И

- Иванов Артур Сергеевич, актер театра и кино 144, 149, 151, 156
Иванов Георгий Александрович (1919–1994), актер, театральный и государственный деятель 125
Исаков Сергей Петрович (1900–1967), театральный художник 33, 44, 49, 60

К

- Каверин Вениамин Александрович (1902–1989), писатель 109
Каганович Лазарь Моисеевич (1893–1991), политический и государственный деятель 90
Калистратова Ирина Анатольевна, актриса театра и кино 142
Каминская Наталья Григорьевна, театральный критик 146, 152
Кара-Дмитриева Елена Дмитриевна (1918–1998), актриса, педагог 125

- Карась Алёна Юрьевна, театральный критик 158
 Караушев Дмитрий, актер 125
 Качалов Василий Иванович (1875–1948), актер 87
 Керженцев Платон Михайлович (1881–1940), партийный и государственный деятель 5, 92, 94, 97
 Киршон Владимир Михайлович (1902–1938), драматург 90
 Климова Ирина Михайловна, актриса театра и кино 143
 Кнебель Мария Осиповна (1898–1985), актриса, режиссер, педагог 49, 50, 60, 61, 69
 Князев Евгений Владимирович, актер театра и кино 137, 138, 140, 141
 Козловский Александр Дмитриевич (1892–1940), актер, режиссер, композитор 32, 33, 41, 47, 55, 104
 Кольцов Виктор Григорьевич (1898–1978), актер театра и кино 18, 33
 Коновалова Галина Львовна (1916–2014), актриса 8, 97, 101, 107, 108
 Коонен Алиса Георгиевна (1889–1974), актриса 134
 Котрелев Алексей Николаевич (1912–2005), актер 125, 130
 Крамзина Екатерина Игоревна, актриса театра и кино 146, 147, 151, 153
 Крок Кирилл Игоревич, директор Театра им. Вахтангова 9
 Куза Василий Васильевич (1902–1941), актер театра и кино, режиссер, педагог 12–14, 17, 24, 33, 34, 40, 80, 81, 92, 98, 100–102, 106, 110, 111

Л

- Лакшин Владимир Яковлевич (1933–1993), литературовед 82, 112
 Ламанова Надежда Петровна (1861–1941), модельер 33
 Латенас Фаустас, композитор 156, 158
 Лебедев Николай Михайлович (1906–1977), актер театра 124
 Левшин Владимир Артурович (1904–1984), писатель 19
 Леонидов Олег Леонидович (1893–1951), сценарист 73, 74, 76, 87
 Лерман Ольга Леонидовна, актриса театра и кино 150, 152
 Ливанов Борис Николаевич (1904–1972), актер театра и кино, режиссер 41
 Литвин Магарита Рахмаиловна, научный сотрудник Музея Театра им. Вахтангова 9
 Лихачев Дмитрий Сергеевич (1906–1999), историк литературы, академик РАН 42
 Лобашков Иван Николаевич, актер 16, 30, 33
 Лондон Джек (1876–1916), писатель 80
 Львова Вера Константиновна (1898–1985), актриса театра и кино, педагог 8, 33, 47

М

- Макарова Вера Сергеевна, актриса 33
Маковецкий Сергей Васильевич, актер театра и кино 143
Максимов Евгений Павлович, актер 124
Мансурова Цецилия Львовна (1896–1976), актриса театра и кино, педагог 5–7, 19, 32, 38, 43–47, 49–51, 53, 55, 56, 60, 70
Мариенгоф Анатолий Борисович (1897–1962), поэт, прозаик, драматург 17, 18
Марков Павел Александрович (1897–1980), театральный критик, режиссер, педагог 86
Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), поэт 46, 60
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), актер, режиссер, педагог 46, 104, 107
Меньшова Елена Александровна (1902–1982), актриса, педагог 33
Мерлинский Григорий Маркович (1908–1968), актер 125
Мильнер Анна Федоровна, актриса 33
Миронов Константин Яковлевич (1901–1941), актер, режиссер, педагог 17, 33, 53, 93, 101
Мольер Жан-Батист (1622–1673), драматург, актер 80, 83, 87, 91, 94, 101, 116
Монов Константин Матвеевич (1911–1985), актер, виртуоз-аккомпаниатор 125
Мордвинов Борис Аркадьевич (1899–1953), театральный режиссер 126
Москвин Владимир Иванович (1904–1958), актер, педагог 33
Мягков Борис Сергеевич (1938–2003), библиограф, краевед 16, 21, 62, 67
Мясоедова Анна Леонидовна, актриса театра и кино 141

Н

- Наль Анатолий Миронович (1905–1970), актер, педагог 31, 32, 48
Некрасова Мария Федоровна (1899–1983), актриса, педагог 27, 32
Немеровский Аркадий Борисович (1910–1993), актер, педагог 129
Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943), драматург, режиссер 49, 86, 87
Нестерова Екатерина, актриса театра и кино 156
Новикова Вера Семеновна, актриса театра и кино 142
Новицкий Павел Иванович (1888–1971), искусствовед, педагог 31

О

- Орочко Анна Алексеевна (1898–1965), актриса театра и кино 22, 32, 61, 104
Осенев Владимир Иванович (1908–1977), актер театра и кино 4, 124

П

- Павлихин Анатолий Тимофеевич, актер 124
 Пажитнов Николай Викторович (1907–1976), актер театра и кино 124
 Пашкова Галина Алексеевна (1916–2002), актриса театра и кино 8, 122, 124
 Петров Евгений (Катаев Евгений Петрович) (1902–1942), писатель, журналист 108, 109
 Покровский Владимир Александрович (1901–1985), актер театра и кино 125
 Понсова Елена Дмитриевна (1907–1966), актриса театра и кино 7, 33, 46, 122, 124
 Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961), актер, режиссер, педагог 12, 13, 25–28, 30–32, 39, 43, 44, 46–49, 55, 57, 60, 69–71, 126
 Попов Павел, актер театра и кино 152
 Попова Варвара Александровна (1899–1988), актриса театра и кино 12, 13, 20, 25–28, 30–32, 39, 43, 44, 46–49, 55, 57, 60, 69–71, 126
 Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), поэт 5, 8, 80, 82–88, 90–95, 97, 127, 144

Р

- Рапопорт Иосиф Матвеевич (1901–1970), актер, режиссер, педагог 7, 33, 37, 39–41, 48, 90, 104, 111, 113, 114, 125, 127, 129, 130, 136–137
 Ремизова Александра Исааковна (1903–1989), актриса, режиссер, педагог 33, 102
 Ромашов Борис Сергеевич (1895–1958), драматург 42, 60
 Русинова Нина Павловна (1895–1986), актриса, педагог 68
 Русланов Лев Петрович (1896–1937), актер, режиссер 33, 69, 84, 88, 90
 Рутберг Юлия Ильинична, актриса театра и кино 137–141

С

- Семаков Михаил Петрович, актер, педагог 141
 Семенов Борис, актер 33
 Сервантес Сааведра Мигель де (1547–1616), писатель 8, 97, 101, 106, 115, 116, 118, 120, 122, 127, 135
 Сергеева Ирина Леонидовна, научный сотрудник Музея Театра им. Вахтангова 9
 Симонов Василий Владимирович, актер 144, 146
 Симонов Евгений Рубенович (1925–1994), режиссер, педагог 7, 73, 77, 136
 Симонов Рубен Николаевич (1899–1968), актер театра и кино, режиссер 5, 7, 8, 13, 24–26, 32, 38, 41, 43–47, 54–60, 70, 77, 90, 101–102, 107–108, 114, 115, 119, 124, 127, 132–134, 136
 Синельникова Мария Давыдовна (1899–1993), актриса театра и кино 33, 50, 59
 Славин Лев Исаевич (1896–1984), драматург, прозаик, сценарист 13, 59, 109

Смелянский Анатолий Миронович, театральный критик, театровед, педагог 116–118
Соловьев Иван Андреевич (1911–1956?), актер 124
Солодовников Александр Васильевич (1904–1990), театральный деятель, журналист 131
Сотникова Елена Викторовна, актриса театра и кино 141
Спектор Исая Исаакович (1916–1974), актер, администратор 124
Сталин Иосиф Виссарионович (1878–1953), политический и государственный деятель 55, 79, 94–95, 108, 109
Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938), актер, режиссер, педагог 4, 5, 36, 40, 41, 87
Стрельцина Александра Львовна, актриса театра и кино 150
Судаков Илья Яковлевич (1890–1969), актер, режиссер 86, 87
Суханов Максим Александрович, актер театра и кино 137, 139–143

Т

Толстой Алексей Николаевич (1882/1883–1945), писатель 84, 85, 127
Толчанов Иосиф Моисеевич (1891–1981), актер, режиссер, педагог 32, 47, 48, 64, 70
Трубочкин Дмитрий Владимирович, искусствовед, историк театра, театральный критик 9
Туминас Римас Владимирович, режиссер. Художественный руководитель Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова 146, 158
Тумская Валерия Федоровна (1901–1964), актриса, педагог 32, 48, 61
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1885), писатель 127

У

Ушаков Валерий Викторович, актер театра и кино 144, 146, 153

Ф

Файко Алексей Михайлович (1893–1978), драматург 42, 60
Фальковский Федор Николаевич (1874–1942), прозаик, драматург 131
Фирин Семен Григорьевич (1898–1937), видный деятель ЧК, ГПУ, НКВД. Начальник строительства Беломоро-балтийского канала (1930–1932) 90
Фукс Ольга, театральный критик, доктор искусствоведения 148

Х

Хигерович Рафаил Исаевич (1911–1994), писатель, драматург 131
Хлопьянкина Татьяна Михайловна (1937–1993), кинокритик, киновед, драматург, сценарист 139
Хмелев Николай Павлович (1901–1945), актер, режиссер, педагог 126
Хренников Тихон Николаевич (1913–2007), композитор 122, 125
Хмара Александр Михайлович (1894–1988), актер 33, 124

Ч

Черняховский Гарий Маркович (1944–2015), театральный режиссер, актер, педагог 137

Чехов Михаил Александрович (1891–1955), актер театра и кино, педагог 48, 68

Чиповская Ольга Евгеньевна, актриса театра и кино 143

Чичеров Владимир Иванович (1907–1957), фольклорист, этнограф, литературовед 107

Чудакова Мариэтта Омаровна, литературовед, историк, критик 12, 14, 24, 108, 109

Ш

Штраус Иоганн – сын (1825–1899), композитор 158

Шухмин Борис Митрофанович (1899–1962), актер 17, 33, 48

Шухмина-Щукина Татьяна Митрофановна (1901–1974), актриса, преподаватель искусства грима,
педагог 33

Щ

Щукин Борис Васильевич (1894–1939), актер театра и кино 6–8, 25–27, 33, 38, 46, 48, 60–62, 70,
76, 77

Щукин Георгий (Егор) Борисович (1925–1983), кинорежиссер, сценарист, художник 7, 76, 77

Э

Экимов Рафик Гарегинович (1914–1987), актер, заведующий художественно-постановочной
частью (1940–1950) и заместитель директора Театра им. Вахтангова (1938–1983) 125

Эрдман Борис Робертович (1899–1960), театральный художник 42, 104

Эрдман Николай Робертович (1900–1970), драматург 42, 104

Я

Ягода Генрих Григорьевич (1891–1938), политический и государственный деятель 90

Яковлев Юрий Васильевич (1928–2014), актер театра и кино 16, 136

Яновский Николай Павлович (1894–1968), актер, режиссер 33, 63

Яншин Михаил Михайлович (1902–1976), актер театра и кино, режиссер 114

«**Пьеса**
Михаил Булгаков и Театр имени Вахтангова **принята**
единогласно»

Автор-составитель **Виктор Борзенко**

В книге использованы
фотографии из фондов Музея
Государственного
академического театра
им. Евг. Вахтангова.
Фотографии спектакля «Бег»
выполнены
Валерием Мясниковым

Литературный редактор	Сингал М.М.
Редактор	Маликова М.Б.
Художник	Осенева А.Б.
Корректор	Коледова К.А.
Компьютерная верстка	Лунин В.Ю.
Предпечатная подготовка	Морозов Д.В.

Подписано в печать 23.12.2016
Формат 70×100/12. Бумага офсетная 120 г/м²
Печать офсетная. Гарнитура FranklinGothic
Тираж 1000 экз. Заказ 398

ISBN-13: 978-5-902492-39-9



Т
е
а
т
р
а
л
и
с

Издательство «Театралис»
105082 Москва, ул. Б. Почтовая, д. 5
Тел. (495) 640-79-26 (многоканальный)
www.teatralis.ru
e-mail: teatralis@yandex.ru







Как всякий хороший драматург, Булгаков давал огромный простор для фантазии. У нас с Михаилом Афанасьевичем была игра – 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.

Я получал огромное удовольствие от бесед с Михаилом Афанасьевичем. Булгаков был истинным представителем русской интеллигенции, исключительно воспитанным, скромным, редкого человеческого обаяния».

Рубен Симонов