

Виолетта Гудкова

Несогласный. Михаил Булгаков и отечественный театр

Violetta Gudkova

Discordant: Mikhail Bulgakov and Domestic Theater

Виолетта Гудкова (Государственный институт искусствознания, ведущий научный сотрудник отдела театра; доктор искусствоведения) violetta2049@yandex.ru.

Violetta Gudkova (Dr. habil.; Leading Researcher of the Theater Department, The State Institute for Art Studies) violetta2049@yandex.ru.

Ключевые слова: режиссура, трансформация идей, движение времени, драматургический рынок, цензура, успешность сочинителя, критическая рецепция

Key words: directing, transformation of ideas, movement of time, dramatic market, censorship, success of an author, critical reception

УДК: 316.7; 792

UDC: 316.7; 792

Статья посвящена истории постановок драматургических произведений М.А. Булгакова на российских театральных подмостках. Включает она и краткий по необходимости разговор о собственно пьесах, от «Багрового острова» до «Батума». Рассмотрена смена трактовок режиссерских концепций и ключевых героев «Дней Турбиных», «Бега», «Кабалы святош» и некоторых других. Затронуты первые постановки прозы Булгакова на сцене 1980—2000-х годов, начиная с «Мастера и Маргариты», заканчивая «Театральным романом» («Записками покойника») Ю. Любимова. Ключевая задача статьи – анализ актуализации старых классических текстов и установление их связей с культурно-историческими коллизиями советского и постсоветского общества.

This article is on the history of the staging of Mikhail Bulgakov's dramatic works on the Russian stage. It also includes a conversation, brief by necessity, on the plays themselves, from *The Purple Island to Batum*. The changes in the interpretations in the directors' concepts and key characters in *The Days of the Turbins*, *Flight*, *The Cabal of Hypocrites*, and others are examined. The first productions of Bulgakov's prose on stage from the 1980s—2000s are also looked at, beginning with *Master and Margarita* and ending with Yuri Lyubimov's *Theatrical Novel (A Dead Man's Memoir)*. The main focus of the article is an analysis of the updating of old classic texts and an assessment of their connections with the cultural and historical collisions of Soviet and post-Soviet society.

Первые драматургические опыты Булгакова вышли на сцену Владикавказа в 1920 году. И хотя вряд ли дату эту помнят люди сегодняшнего театра, тем не менее столетний юбилей сценического присутствия Булгакова не стоит упускать из виду.

Каким же был дебют будущего классика?

Михаил Булгаков писал брату в феврале 1921 года из Владикавказа:

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 мечта моя исполнилась... но как уродливо: вместо московской сцены сцена провинциальная, вместо драмы об Алеше Турбине, которую я лелеял, наспех сделанная, незрелая вещь» [Булгаков 1990а: 391].

Должно было пройти еще пять лет, чтобы его мечта в самом деле исполнилась — и превзошла все ожидания. Алексей Турбин, впервые появившийся в «Братьях Турбиных», выйдет на сцену Московского Художественного театра и останется на ней в течение полутора десятка лет.

Здесь же, во Владикавказе, Булгаков напишет еще четыре пьесы, из которых до нас дойдет лишь одна («Сыновья муллы»), и, по иронии судьбы, похоже, именно та, из-за которой в «Записках на манжетах» появится важная мысль, не оставляющая сочинителю оправданий:

Через семь дней трехактная пьеса была готова. Когда я перечитал ее у себя, в не-топленной комнате, ночью, я не стыжусь признаться, я заплакал! В смысле бездарности — это было нечто совершенно особенное, потрясающее. Что-то тупое и наглое глядело из каждой строчки. <...> С зеленых сырых стен и из черных страшных окон на меня глядел стыд. Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что вдруг, с необычайной чудесной ясностью сообразил, что правы говорившие: написанное нельзя уничтожить! Порвать, сжечь... от людей скрыть. Но от самого себя — никогда! Конечно! <...> Эту изумительную штуку я сочинил [Булгаков 1989а: 488].

Именно из этого горького опыта, на наш взгляд, вырастет позднейшая, любимая всеми формула из романа о Мастере и Маргарите: «Рукописи не горят». Она связана не только с оптимистической верой в сохранность творчества, как хотелось бы думать, да и думали многие¹. Слова о негорящих рукописях относятся к виршам поэта Рюхина, пишущего «Взвейся... да развейся», и сочинению конъюнктурного литератора Пончика-Непобеды «Красные зелена» в такой же степени, что и к роману о Пилате. Речь идет о принципиальной неуничтожимости любого письменного текста, а в более широком смысле — каждого деяния человека, славного или позорного, всегда рано или поздно находящего своего историка.

Попытаемся проследить, как с движением времени шла трансформация и переакцентировка идей и переосмысление персонажей произведений Михаила Булгакова на отечественной сцене. А также — каким образом театральные сочинения, созданные по их мотивам, проявляли состояние общества, его моральные и интеллектуальные возможности.

* * *

Булгаков не вошел на драматургический рынок столицы в 1920-е годы — он на него ворвался. И дело не в том, что этот рынок был совершенно пуст, пьес было множество.

В Москве радовали публику, стремящуюся к вечерним развлечениям, коршевские премьеры. Знаковок привлекали спектакли Художественного театра и театров Вахтангова, Мейерхольда и Таирова. Но в целом реальный репертуар российской сцены оставался тем же, что и до революции. Кокотки и дамы полусвета, обманутые мужья и легкомысленные дамы, персонажи сабуров-

1 Ср.: «Булгаковский тезис, вложенный в уста Воланду, относится лишь к тем интеллектуально-художественным свершениям человечества, которые служат его возвышенным стремлениям» [Бэлза 1978: 247].

ских фарсов и прочие царили на подмостках и столичных, и провинциальных театров, третьеразрядные драматические сочинения по-прежнему собирали публику. Сравнительно редкие вкрапления Островского либо Гоголя, Мольера либо Шекспира не определяли собой театральный ландшафт.

Новые же сочинения сообщали о горячности авторов, но художественный уровень воплощения драматургических эмоций театры не привлекал. Нетерпимость и агрессия проявлялись в заголовках вроде: «Ненависть», «Накипевшая злоба», «Окопы в комнатах», «Двуногие». Э. Гарин писал жене, Х.А. Локшиной, о пьесах, идущих на сценах московских театров: «Репертуар здесь кошмарный: “Угар”. “Ярость”. <...> “Разгром”. “Разлом” и пр.» (цит. по: [Гудкова 2002: 350]). В безапелляционных заголовках-вердиктах («Волчья тропа», «Золотопогонник», «Пыль», «Хлам», «Болотная гниль», «Моль», «Репьи», «Контра», «Амба», «Расплата», «Людоеды») прочитывалась не допускающая разночтений оценка персонажей. И кажется, именно после встреч с подобными воинственными сочинителями автор «Записок покойника» поделится с читателем выношенной мыслью о том, что героев своих надо любить, и советует без этого не братья за перо.

Для «старых» театров найти достойную вещь, рассказывающую о современности, было почти неразрешимой задачей. Лучшие профессиональные труппы, знавшие вкус пьес Чехова, Горького, Ибсена, Стриндберга, Метерлинка, не хотели ставить «Федьку есаула» и «Болотную гниль». И замечательная идея молодого и энергичного сотрудника МХАТа, знакомого со множеством не одних лишь театральных людей, но и ярких новых литераторов, Павла Маркова, оказалась спасительной. Марков предложил привлечь в театр прозаиков, справедливо рассудив, что проще облечь в сценическую плоть талантливую прозу (то есть современные темы и коллизии), нежели терпеливо ждать, когда же появятся пьесы. Тем более что опыт инсценировки классической прозы у мхатовской режиссуры уже имелся.

Сцена призывала современность. Не исторические картины и быстро устаревающие герои волновали зрителей, а их собственная жизнь, переполненная событиями последних лет. Узнаваемая живая среда, новые характеры, сомнения героев, с которыми они могли бы отождествиться.

И запальчивое восклицание драматурга Максудова (из «Записок покойника»): «Я новый! Я неизбежный, я пришел!» — вполне возможно рассматривать как автобиографическое.

В 1925 году Художественный театр начинает репетиции «Белой гвардии», пьесы, рожденной автором из романа о Гражданской войне. Переименованная в «Дни Турбиных», она отважно двинулась наперерез хлынувшему потоку сочинений о красных и белых. Булгаков рассказывал о людях, не белогвардейцах или комиссарах, — об обычной киевской семье и ее друзьях на историческом перепутье. Не идеализируя своих героев, драматург не скрывал глубокой привязности к ним и родства с ними. И уже тогда утверждал, что отдельное и частное ничуть не менее существенно, нежели «государственное», а моральный выбор важнее политической окраски.

Премьера в Художественном театре приносит Булгакову славу и ее последствия: любовь множества москвичей, ежевечерне переполняющих зал (но, по обстоятельствам времени, «тихий», лишенных возможности публичных печатных высказываний), и глухую, тяжелую зависть собратьев по драматургическому цеху.

Спектакль вызывает шум и ярость прессы, приводит к травле сочинителя, в одночасье превратившегося в драматурга с именем. В сражении противников и сторонников спектакля победу одерживают гонители Булгакова.

Что делает автор? Пишет «Бег».

Тут уже не семья и не время неопределившегося выбора: теперь ключевые герои пьесы «в восьми снах» белый генерал Хлудов, написанный как трагический герой, терзаемый муками совести из-за казненных без суда людей, лихой и авантюристичный генерал Чарнота да два растерянных штатских персонажа, пробирающиеся из Петербурга к югу вслед за отступающей белой армией, — приват-доцент, лишенный зеленой лампы за письменным столом («В Петербурге совершенно невозможно работать») и молодая дама высшего света, преданная практичным негодяем-мужем из министерских.

«Бег» репетируют, но запрещают до премьеры.

После второй запрещенной вещи — что делает автор? Сочиняет и отдает театру «Багровый остров», прямой протест против цензуры. В центре пьесы — «опытный и бритый», принуждаемый обстоятельствами к профессиональному цинизму режиссер, готовый переписать пьесу и досочинить революционный финал на ходу, во время показа наспех собранного спектакля всесильному цензору Савве Лукичу. Здесь рождается и новый герой — драматург-конъюнктурщик Дымогацкий, в предфинальных сценах неожиданно произносящий отчаянный лирический монолог о судьбе голодающего непризнанного сочинителя.

«Багровый остров» выходит на сцену Камерного театра, но его быстро снимают.

К исполнению запрещены уже четыре пьесы (кроме «Турбиных», «Бега», «Багрового острова» со сцены Театра им. Евг. Вахтангова исчезает современная трагикомедия «Зойкина квартира»).

Имя драматурга не сходит с газетно-журнальных полос, его обвиняют в политической нелояльности. Среди используемых пугающих ярлыков — «белогвардеец» и «сменовеховец», «фашист» и «подкулачник», — все прежние и новые враги государства. Булгакову приходится даже побывать на допросе в ГПУ, у него конфискованы рукописи повести «Собачье сердце» и дневник с рискованными записями о происходящем в стране.

Что делает автор? Пишет пьесу о Мольере и его злоключениях с комедией о Тартюфе, против которой восстали влиятельные члены Кабалы Священного Писания («Оригиналы запретили копию»², — скажет Мольер), «Кабалу святош». На страницах пьесы, сочиняемой в год «великого перелома» и укрепления единоличного правления вождя, появляется отчаянный монолог драматурга, угодившего в королевскую опалу:

— Тиран. Тиран! <...> Я, может быть, вам мало льстил? Я, быть может, мало ползал? Ваше величество, где же вы найдете такого другого блудолиза, как Мольер? <...> Ненавижу бессудную тиранию! [Булгаков 1994а: 57]

В проезде Художественного театра пьесу репетируют (с перерывами) шесть лет, затем проходит несколько триумфальных ее представлений, обрывающихся резкой статьей в центральном партийном органе³. Статья принадлежала

2 Цит. по: [Бояджиев 1965: 26].

3 Внешний блеск и фальшивое содержание (О пьесе М. Булгакова в филиале МХАТ) // Правда. 1936. 9 марта.

П. Керженцеву, до этого подготовившему внутренний рабочий отзыв «О “Мольере” М. Булгакова». Отзыв был представлен на рассмотрение Сталину и Молотову, и в нем Керженцев прямо обвинял автора:

Он хотел в своей новой пьесе показать судьбу писателя, идеология которого идет вразрез с политическим строем, пьесы которого запрещаются. <...> Он хочет вызвать у зрителя аналогию между положением писателя при диктатуре пролетариата и «бессудной тирании» Людовика XIV [Керженцев 1994: 574–575].

Но ни Сталин с Молотовым, ни прочие члены Политбюро не узнают ничего нового об умонастроениях писателя из отзыва-доноса Керженцева, так как шестью годами ранее, в марте 1930 года, Булгаков отправляет правительству манифест свободного литератора, в котором рисует свой «литературный, и он же политический, портрет». В резких, рискованных формулах он заявляет: «Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти ни существовала, мой писательский долг, так же, как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы» [Булгаков 1990б: 446]. Если еще яснее: не откажусь от права думать и поступать, как считаю верным.

Сегодня при чтении документа поражает то, что в интонациях автора явно проступает видение тирана возможным собеседником. В этом необычность поступка: не могущая не поразить (оскорбить) вождя нелицеприятная прямота, а с другой стороны — определенное уважение к нему, провоцирующее на проявление лучших человеческих качеств. Пишущий, кажется, не допускает мысли, что их может и не быть вовсе.

Это был вызов, но власть нашла способ ответить на него, не отвечая. Поощряя и разжигая вражду, препятствуя примирению в обществе, культивируя недоверие людей друг к другу, вождь вовсе не стремился к открытому обсуждению положения дел в стране.

Драматического писателя Булгакова вытаскивают в прозу, пишущуюся в стол. На сравнительно коротких текстах пьес и их театральном и внетеатральном опыте оттачивается длинная и сложная мысль будущего романа о Мастере и Маргарите.

Но каждую его новую вещь театры по-прежнему ждут, предлагают договоры, иногда даже и платят. В 1936 году ждут празднеств в связи с приближающимся пушкинским юбилеем. Распахиваются, казалось бы, прекрасные возможности создать проходную вещь, поведая не кривя душой, как Пушкин дружил с декабристами, был оскорбляем царем, страдал из-за легкомыслия красавицы-жены... Булгаков же сочиняет пьесу «Александр Пушкин», где одним из центральных героев, на котором строится сюжет реквиема по поэту, становится филер Битков. Доносчик, топтун, стукач.

Пьеса окончена, одобрена, но на сцену ни в 1937-м, юбилейном году, да и при жизни автора не выйdet. Лишь в 1943 году МХАТ начнет ее репетировать, и Вл.И. Немирович-Данченко будет объяснять актерам:

Что-то трагическое есть в том, что после того, как мы видели уютную квартиру, дворец, богатый салтыковский дом, спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова. Петербургский блеск, великолепная квартира, дворец, бал и т.п. — и вдруг глушь, закоптелый потолок, сальные свечи, холодище... и какие-то жандармы... Это везут Пушкина... Надо, чтобы я почувствовал: «Буря мглою небо кроет...» [Немирович-Данченко 1973: 462].

О мгле, закрывающей небо, твердит филер, то и дело наступаемый стихами своего поднадзорного, не могущий освободиться от их наваждения. Биткову и доверено закончить пьесу.

Помереть-то он помер, а вон видишь!.. Ночью! Буря! А мы по восемьдесят верст! Вот тебе и помер! Я и то опасуюсь, будет ли толк — закопаем его — опять, может быть, спокойствия не будет. <...> Самые лучшие стихи написал: «Буря мглою небо кроет...» [Булгаков 1990в: 510—511].

Булгакову остается всего два года жизни. Он пишет пьесу о молодом Сталине и совершенно логично заканчивает свой путь «Дон Кихотом». «Настал, Санчо, мой последний день...» Излишне говорить, что и эту, сочиненную по Сервантесу вещь, автор на сцене не увидит.

Кажется, среди писателей один лишь Булгаков обращался к недружественной власти не кривя душой и не ища оправданий. Отважно давал себе волю полагать свой образ мыслей не «преступным», а естественным человеку. Можно высказать предположение, что Сталин, быть может, впервые встретился с подобным типом личности, с таким органическим чувством собственного достоинства, не умеющего (не намеренного) притворяться и лгать.

Но, решившись сочинить пьесу о Сталине, Булгаков не мог не понимать, что главная ложь заключена уже в избранном сюжете о молодом революционере. Речь шла будто о другом человеке, еще не выбравшем злоежкий жизненный путь, не совершившем преступлений последних лет. И в этом был отказ от полноты правды, симуляция неведения. Вокруг шли аресты, знали о ширящемся доносительстве, появились странные, подозрительные самоубийства, ходили слухи о пытках в застенках НКВД, на собраниях и демонстрациях требовали расстрелов, пресса захлебывалась от панегириков вождю и поношений намеченных жертв — инженеров, работников промышленности, старых партийцев, писателей, режиссеров, художников... Были арестованы друзья, Н.Н.Лямин и Н.А. Венкстерн, прошел через ссылку П.С. Попов, исчезла в застенках жена близкого писателю художника В.В. Дмитриева... Отвернувшись от уже складывающихся в трезвое видение происходящего событий, то есть закрывшись фигурой умолчания от страшного настоящего, писатель этого не понимать не мог. Он изначально сочинял фальшивую пьесу.

Но, подчинив себе профессиональное умение продумывать фабулу, выстраивать сцепление эпизодов, сочинять выразительные диалоги, Булгаков отказался от единственно важного персонажу — безоговорочного сегодняшнего восхищения им. Автор лишил вождя застывшего пьедестала, напомнил ему о молодости (о том, что и она была преступной, известно еще не было). Разворачивая вспять жизнь героя, Булгаков возвращал неуязвимого человека из стали в месяцы неизвестности и безвластия молодого Джугашвили. Он испытывал голод и холод, нуждался в помощи, его избивали в тюрьме. Эти действия, наглядно воплощенные сценой, могли бы заронить в зрительном зале ненужные мысли о человеческой, тварной природе вождя. Сценическое повествование о миновавшем, истаявшем могло подтолкнуть к осознанию немумолимости движения времени, о том, что и тиран не вечен.

Вопрос заключается в том, не понял ли именно так ситуацию с хвалебной, кажется, пьесой сам Сталин? Увидел, почувствовал ли он в стремлении автора уклониться, нежелании участвовать в воспевании преступника у власти — оценку его как тирана? Возможно, эта фигура умолчания, ставшая красно-

речивым свидетельством позиции непреклонного автора, была прочитана адресатом. Представляется, что не устроили прототипа не какие-то частности, детали, которые дотошно пытался обнаружить в пьесе сотрудник МХАТа Ф.М. Михальский (арест молодого семинариста, родинка, реплика об украденном солнце либо упоминание дьявола и сцена в тюрьме, могущая у многих вызывать современные ассоциации), а концепция вещи в целом.

«Батум» стал бескомпромиссностью «внутри» компромисса.

Да и сама ситуация в целом была нетривиальной: автор невольно превращался в повелителя, демиурга создаваемого им мира, тогда как живущий, действующий властитель — в одного из персонажей.

* * *

В начале сочинительской карьеры Булгаков видел себя автором комедий.

Лучшей моей пьесой подлинного жанра я считаю 3-х актную комедию-буфф «Вероломный папаша» («Глиняные женихи»), — писал он из Владикавказа весной 1921 года сестре Вере. — И как раз она не идет, да и не пойдет несмотря на то, что комиссия, слушавшая ее, хохотала в продолжение всех трех актов... Салонная! Салонная! [Булгаков 1990г: 397]

Но за несколько последующих лет меняется настроение и автора, и комиссий.

Если первые три «московские» пьесы рассказывали о свершившемся в стране перевороте (почти до конца 1920-х годов Октябрьскую революцию называли в прессе именно так) и его последствиях для человека («Дни Турбиных», «Бег», трагикомедия «Зойкина квартира»), и еще и в «Багровом острове», оформившем отношение к наступающей несвободе, жила комическая, смеховая стихия, то в поздних сочинениях для театра драматизм нарастает. В «Кабале святош», «Последних днях», «Дон Кихоте» ощутимы и поиски надежной опоры, и горечь размышлений о собственной судьбе.

И это эволюция не одного только Булгакова. Смех исчезает из сочиняющихся пьес, комедиографы — М. Зощенко, А. Копков, А. Платонов, Н. Эрдман, В. Шкваркин — замолкают.

Голос народа, его отношение к происходящему, самым заметным событиям и героям дня звучал в лучших комедиях 1920-х годов. Именно он давал драгоценную возможность ощутить перестраиваемую жизнь через узнаваемую повседневность, не заслоняемую дежурным пафосом, оттененную сильным сатирическим элементом.

Много позже Л. Пинский напишет в замечательной работе «Магистральный сюжет»:

В юморе «мнение» перестает быть мнимым, недействительным, ненастоящим... взглядом на вещи, каким оно представляется сознанию... омассовленному, а, напротив, выступает единственно живой, единственно реальной и убедительной формой собственного (самостоятельного) постижения жизни человеком... Юмор дифференцирует, выделяет «Я» из всех [Пинский 1989: 337].

То есть — в толпе проступают лица. И из острых и смешных шуток героев лучших комедий 1920-х годов вырисовывается образ «другого народа», не столько безусловно энтузиастического, сколько лукавого, трезво и весьма критически

оценивающего действия властей, способного видеть суть и развитие событий и упорно помнящего о своем интересе.

При чтении драматических сочинений в хронологическом порядке их появления, от 1920-х годов к 1930-м, хорошо видно, как «осерьезнивается» в них видение мира, исчезают сатирические элементы, как уходит комизм, нарастает пафос и все жестче становится структура драмы. В финалах нарушенный в художественном произведении миропорядок восстанавливается сугобо реалистическими эпизодами вроде производственного собрания, принимающего верное решение, голосования, наконец, ареста.

К концу десятилетия жизнь страны, уступившей смех, становится беззащитной. Пройдя очищение смехом, будучи испытанным на прочность вышучиванием, многое стало бы иным. Но ни «Зойкину квартиру» с «Багровым островом», ни спектакли Театра сатиры по пьесам Шкваркина, ни эрдмановский «Мандат» критика не принимает, упрекая авторов в легкомысленном смехе, мещанстве, ничтожности тем, и, кажется, неожиданно, — в политической вредоносности.

На самом-то деле ничего неожиданного в этом смыкании смешного и «антисоветского» не было. Фальшивый пафос всегда боится шутки, обнажающей истину. Юмор, улыбка, шутка — явления личностные, индивидуальные. «Жизнь пропущена в юморе через “личное усмотрение”, центробежно (“эксцентрично”) уклоняясь от обычных норм поведения, от стереотипно обезличенных представлений» [Там же: 352]. Но публичные правила новой социальности уже усвоены обществом, и реплики персонажей о перерождении партии, привилегиях государственных сановников, нарастающем общественном цинизме неизменно купируются цензурой.

Пробиваясь на сцену в конкретных условиях реального времени, драматурги были готовы заплатить за это компромиссами. Подозрительность истово служащих идеологии чиновников не знает границ, и цензурное сито с первого раза не проходит никто. Ни опальные авторы, ни сочинители, искренне исповедующие лояльность власти. Количество переделок, перекраивания законченных пьес поражает.

Маститый К. Тренев соглашается с полярным изменением ключевой идеи и трактовки центральных персонажей «Любови Яровой», Ю. Олеша переписывает «Список благодетелей», оставляя в черновиках страшные сцены «В общежитии» (см.: [Гудкова 2002: 84–92]) либо острые, рискованные реплики актрисы Гончаровой, адресованные публике в зале после представления «Гамлета»; с готовностью правит свои комедии В. Катаев. Сохранились документы, рассказывающие о саморедактуре эрдмановского «Мандата», свидетельства сообщают о девяти редакциях «Партбилета» А. Завалишина, перекроенной Афиногеновым «Лжи», корректировке «Константина Терехина» («Ржавчины») В. Киршона и А. Успенского, существенных разночтениях между более ранним и поздним вариантом «Сочувствующего» И. Саркизова-Серазини, трех переделках пьесы А. Воиновой пьесы «На буксир!».

Автора «Буксира» цензор наставляет: «Необходимо: выявить роль ячейки и ее участие в ликвидации прорыва, убрать секретаря с пьянки у Грачева, Соньку-лотошницу или же изъять из пьесы, или же как-то оправдать ее превращение из торговки в “сознательную делегатку”, инженера, почти единственного судью вредителей, необходимо снять»⁴. А. Воинова послушно

4 Российский государственный архив литературы и искусства. Документы Главреперткомма. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 601. Л. 5.

приносит второй, а затем и третий вариант текста — и сочинение выходит на сцену.

Действительность редактируется и исправляется, пусть в ее словесных изображениях. Пьесы запечатлевают кардинальные перемены в сознании действующих лиц нового времени, произошедшую смену ценностей общества.

И лишь упрямый Булгаков сражается за своих героев, отстаивает свое художественное слово. Спустя десятилетие после рождения «Бега» и «Зойкиной квартиры», в связи с появившимися надеждами на их постановку на сцене, драматург создает вторые редакции произведений, но корректура идет в противоположном, нежели у упомянутых авторов, направлении.

В «Беге» автор возвращается к первоначальному варианту финала⁵. В нем Хлудов расстреливает «тараканьи бега», в которых теперь отчетливо видится современная жизнь (и прежде всего, кажется, писательское сообщество), а затем «последнюю пулю... пускает себе в рот» [Булгаков 1989б: 476]. Голубков и Серафима уезжают во Францию. В Россию не возвращается никто. Прямое редакторское указание Сталина, советовавшего автору «прибавить к своим восьми снам еще один или два сна, где бы он изобразил внутренние социальные пружины гражданской войны в СССР» [Письмо Сталина 1999: 101], остается невыполненным. В «Зойкиной квартире» Булгаков акцентирует и очищает от снижающих деталей образ графа Абольянинова, героя, остающегося верным себе несмотря на кардинальное изменение внешних обстоятельств, помнящего о том, что «есть ценностей незыблемая скала».

В 1937 году В. Дмитриев точно оценивает положение друга: «Довольно! Вы ведь государство в государстве! Сколько это может продолжаться? Надо сдаваться, все сдались. Один вы остались» (цит. по: [Булгакова 1990: 147]).

Драматургические 1920-е годы завершают «Самоубийца» Н. Эрдмана и булгаковская «Кабала святош»; десятилетие 1930-х открывает (по сию пору, как нам кажется, недооцененная) дилогия А. Афиногенова «Страх» и «Ложь». У Михаила Булгакова из десятка сочиненных пьес не идет ни одна, лишь на сцене Художественного театра играют инсценировку гоголевских «Мертвых душ».

На страницах газет и журналов пишут о «новых», рожденных революцией людях. Старые — стусевываются в реальности и покидают сцену.

Что касается интеллигентов, то хватит их раздувать до таких неслыханных размеров, как это было до сих пор. Это раздувание есть тоже неизжитая интеллигентщина. <...> Из-за внимания к старому интеллигенту остаются за бортом те герои, которые имеют преимущественное право на то, чтобы их показали: рабочие, колхозники, командиры [Юзовский 1982: 98].

А Булгаков, будто не замечая ни рабочих, ни командиров, пишет именно о них, старых интеллигентах, профессорах, ученых, изобретателях. Колхозники же появляются лишь в пьесе «Адам и Ева», где успешный литератор Пончик-Непобеда не раз и не два горделиво оглашает зачин своего свеженапечатанного романа «Красные зелены»: «Там, где некогда тощую землю бороздили землястые лица крестьян князя Бярятинского, ныне показались свежие щеки колхозниц». Написанная в 1931 году, пьеса будет опубликована и выйдет на сцену российского театра спустя почти шестьдесят лет. И в первой в стране по-

5 См. подробнее: [Гудкова 1987: 55].

становке «Адама и Евы» (Орловский ТЮЗ, ныне «Свободное пространство», режиссер А.А. Михайлов, 1989) в образе рожденного фантазией драматурга гениального, не от мира сего профессора Ефросимова, создавшего аппарат защиты человека от губельного газа и уверенного, что его необходимо вручить правительствам всего мира, зрители узнают академика Сахарова, ставшего известным стране в том же году, в дни трансляции исторического Съезда народных депутатов России.

«Мастер и Маргарита», роман, над которым писатель работал больше десятилетия, стал свидетельством обретения целостной картины мира, выхода из актуального времени в мир вечных ценностей. Присутствует здесь и бескомпромиссная оценка того, что удалось сделать автору. Без самоуничижения, — Булгаков знает цену своему писательскому дару, — но с явственным оттенком горечи, упреком самому себе в неполноте самоосуществления. В итоговом выводе романа, в том, что Мастер обретает покой, но лишается внутренней силы, дающей возможность творчества, — жесткая трезвость. «Как я хотел устроить себе солнечную жизнь» (цит. по: [Земская 2004: 184]).

Такой была эволюция драматурга: от заразительно смешной «комедии-буфф салонного типа» к философствованию о человеке в мире и констатации трагедии художника, не сумевшего удержаться на предельной высоте ответственности за дело жизни. Отречение Мастера, слабость сломанного человека автор судит по самому строгому счету.

Драма Мольера либо Пушкина, комедия об Иване Васильевиче либо антиутопия о тоталитарном государстве XX века, описанного в «Блаженстве», — все они рождены писателем, переплавляющим в ткань художественного повествования переживаемое сегодня, сейчас. Интеллектуальное и эмоциональное напряжение любого булгаковского текста, его нерв и драйв рождались из способа жить и видеть, не отводя глаз от горького, страшного (но и прекрасного). Проще говоря, Булгаков был писателем, думающим и пишущим о человеке, живущим с ним рядом, — и не важно, фабульную основу какого века он избирал.

«Вступи в партию. Ходи с портфелем. Поезжай на Беломорско-Балтийский канал» [Булгаков 1994б: 344], — в реплике героя из ранней редакции «Блаженства» чуть брезгливая отчужденность по отношению к этим реалиям современного существования, в том числе и писательской братии, нескрываема.

Разреженность воздуха и наступающую бескрасочность жизни остро ощущали многие. Эмоциональной доминантой времени, его цветом становится серый. Серость времени видят самые разные герои пьес конца 1920-х годов, оказывающиеся в безэмоциональном сухом пейзаже. Течет монотонная, монохромная жизнь. Героиня пьесы Дм. Чижевского «Сусанна Борисовна» тоскует: «Все работают, и все так буднично, серо... и люди серые, и все серое» [Чижевский 2014: 627].

Когда Г.С. Файманом были отысканы дневники Булгакова (было известно, что автор собственноручно сжег их после возвращения из ГПУ, как выяснилось, заботливо сделавшем их фотокопию), облик писателя стал значительно более определенным. И вряд ли теперь кто-либо из литературоведов смог бы писать об аполитичном, отрешенном от мирского сора авторе, в «будущее смотревшем светло» [Яновская 1983: 112].

Каким было путешествие сквозь время булгаковских пьес? Когда они исчезали из поля зрения театра и почему оживали вновь? Что позволяли разглядеть в текущей жизни, встречаясь с новыми коллизиями и типажам?

«Дни Турбиных» вышли на сцену Художественного театра в 1926 году. Ставший легендой спектакль выдержал около тысячи представлений и сошел с подмостков, когда в 1941 году были разбомблены его декорации.

Вновь жизнь турбинского дома вернулась на сцену лишь в 1954 году и принесла с собой сюрпризы. Первые спектакли по пьесе забытого к этому времени драматурга появились не в Москве и не в Ленинграде, а на Колыме, в Магадане, в Пермской, Архангельской и Вологодской областях. И география газетных театральных рецензий за двадцать лет до публикации солженицынского «Архипелага ГУЛАГ» точно очертила его границы на карте страны. Дело объяснялось просто: после смерти Сталина репрессированная режиссура, еще не успевшая покинуть лагеря, ставила пьесу там, где сидела.

Одним из первых «на материке» стали «Дни Турбиных» ученика Вс. Мейерхольда Л.В. Варпаховского, которого «вытащила» из лагерей грузинская художница Е.Д. Авхледиани, в Киевском Русском драматическом театре им. Леси Украинки (1954). Спектакль они создавали вместе. Он стал воспоминанием о мхатовской легенде, и атмосфера театрального жилища Турбиных была приятельной настолько, что, по воспоминаниям режиссера, поднявшись на сцену, он захотел там остаться, «устроиться в кресле, побеседовать» [Урушадзе 1979: 22]. Но спектакль был закрыт сразу же после просмотра, на который чудом попал молодой московский критик Б.М. Поюровский. Еще и спустя четверть века занятые в нем актеры (А. Лавров, Н. Рушковский, А. Ануров, игравшие Алексея Турбина, Николку и Студзинского) помнили его мизансцены и паузы...

На московские подмостки пьесу возвратил М. Яншин (Театр им. К.С. Станиславского, 1954). Трогательный и инфантильный Лариосик того первого мхатовского спектакля попытался его воссоздать. Но настороженность к автору с сомнительной репутацией была жива. «Взяли “Турбиных” около 200 театров, а ставить бояться» (цит. по: [Курицын 2001]), — сетовала Е.С. Булгакова. И лишь на исходе 1950-х постановки старой пьесы стали массовыми. «Дни Турбиных» двинулись по стране.

Полтора десятилетия назад окончилась война, и уже нет тирана. Страна оживает, дышит, надеется. И новые «Турбины» становятся символом возвращения к норме, но норме романтизированной, приукрашенной ностальгией по утраченному. Теперь спектакль — это «праздничная встреча с прекрасными людьми», героев видят «воплощением человеческого ума и благородства». Интеллигентность, культура, порядочность булгаковских героев будто сообщают им родовитость, дворянские корни. Повсеместно складывается режиссерская концепция скромного турбинского дома как дома аристократического, чуть ли не высшего света. На сценах появляются «комфортабельные особняки с усадебной мебелью красного дерева», анфилады просторных комнат, элегантные, выдержанные в изысканных тонах, гармонически уравновешенные гостиные с хрусталем люстр. Театр говорил об истаявшем прошлом, вещественных знаках невещественных отношений.

В 1950-е годы люди прошлого века еще многое помнили о времени, запечатленном Булгаковым. Повышение в социальном ранге героев «Турбиных»,

их опозитизированный быт проявляли не мечту о комфорте и роскоши людей, перенесших испытания разрушенного быта, теснящихся в нерасселенных послевоенных бараках, — а тоску по утраченному человеческому достоинству. И мебель красного дерева в аристократических гостиных была призвана поддерживать убедительность актерского воплощения особого душевного строя булгаковских героев.

Кардинальное изменение подобной трактовки осуществит Л.В. Варпаховский (МХАТ, 1968). Второе обращение режиссера к «Турбиным» снимет известное прекраснородушие, воцарившееся на сценах в 1950-х годах при возобновлении пьесы. Исчезнут хрестоматийные «кремовые шторы», будет разрушен уют турбинского дома, смолкнет мелодичный бой часов, игравших менуэт Боккерини.

Варпаховский... вводит в иной, более жестокий мир, чем это казалось нам, представлявшим себе дом Турбиных островком тишины и гармонии. Солдатское серое сукно... будет как напоминание, как постоянно звучащий тревожный мотив... ввергнутого в катастрофу мира. Непримируемость и раскол не только там, снаружи. Непримируемость уже здесь, внутри этих стен⁶.

В работе Варпаховского отошла в тень фигура Алексея Турбина, бывшая в старом спектакле центральной. Не так важно, как героически он погиб — важно те, кто выжил и будет жить.

Перед зрителем — семья Турбиных и горсточка офицеров, застигнутых сменой властей, прокатывавшихся через Киев. Присягавшие русскому монарху, они были готовы служить гетману как символу сопротивления большевикам. Теперь, преданные военным командованием, они оказались перед выбором: остаться ли в России и служить большевикам. Уйти ли на Дон и продолжать сражаться с ними.

Единства на сцене МХАТа 1968 года уже нет. Недавние друзья расходятся по разные стороны баррикад.

«Изучая роман и пьесу, пришел к необходимости переосмысления некоторых ролей», — скажет режиссер, приступая к репетициям. В прежних спектаклях роль Студзинского была третьестепенной. «Для нас — наиглавнейшая». И еще раз повторит: «Огромная значительность образа Студзинского»⁷. Именно он в спектакле 1968 года начинает осознавать случившееся и не пойдет за большевиками оттого лишь, что за ними «мужички тучей». И когда Студзинский в финале произносил: «Я с ними [большевиками] буду биться», вдруг отчетливо понималось: «с ними» — это значит и с Мышлаевским. Трезвость, иллюзий больше нет.

Когда Мышлаевский в спектакле 1968 года говорил о предательстве генералов, он говорил не о народе, не о России. Оперировать отвлеченностями ему не свойственно. Он мыслит конкретно, соображает быстро. Предали не Отечество, а меня самого, замерзшего Мышлаевского предали. «Офицер не хочет больше расплачиваться собственной кровью... Он — за народных комиссаров. Вдруг иначе начинает смотреться его кожаная куртка... и мы видим, как легко Мышлаевский может вписаться в стан, противоположный тому, в котором он был до сих пор»⁸. Из столкновения двух увиденных по-иному образов, Студ-

6 Максимова В. Возвращение к легенде // Московская правда. 1968. 19 января.

7 Протоколы репетиций (сезон 1966—1967 годов) // Музей МХАТ.

8 Фролова К. «Дни Турбиных» // Днепропетровская правда. 1970. 9 августа.

зинского и Мышлаевского, рождалась тема спектакля: ответственность за будущее страны.

К мысли об этой (общей) ответственности готовы не были, резкость смены оптики оттолкнула публику, и эти «Турбины» успеха не имели. Была разочарована и критика, с нежностью вспоминая о кремовых шторах: ждали возвращения к легенде.

* * *

С оттепелью репертуарные возможности расширяются, и в 1960—1970-е годы на российские театральные подмостки выходят булгаковские «Бег» и «Кабала святош». Причем в каждом десятилетии фокусом внимания становится какая-то одна пьеса медленно возвращающегося драматурга.

Впервые поставленный еще в 1957 году в Сталинградском драматическом театре им. М. Горького, «Бег» в режиссуре Н. Покровского открыл сценическую судьбу пьесы, но остался мало кем замеченным. О премьере написал А. Аскольдов, кинорежиссер, спустя десятилетие снявший «Комиссара» (фильм, который мы увидели лишь в конце 1980-х годов). Он определил спектакль как «реалистические картины жизни и скитаний эмигрантов»⁹ и выделил Хлудова в исполнении В. Клюкина. Но важным был сам факт появления рецензии в «главном» театральном журнале страны. Газетная же критика все еще опасалась опального драматурга и отозвалась о спектакле привычным образом: «Сталинградцы с интересом, а порою с волнением смотрят... “Братья Ершовы”, “Стряпуха”, пьесы сталинградских драматургов... и поразительно единодушно отворачиваются от таких пьес, как “Бег”»¹⁰.

В 1958 году Хлудова как трагического героя сыграл Н. Черкасов (Ленинградский академический театр драмы им. А.С. Пушкина; режиссер Л. Вивьен). Он увидел Романа Хлудова как личность моральную, раздавленную своей виной, преступлением через нормы человечности, для него самого необходимые. Страшная правда о преступлениях сталинского режима, только что обрушившаяся на общество, несомненно проступала в размышлениях о судьбе обманутого белого генерала, убедившего себя в том, что цель может оправдать средства, и прозревшего слишком поздно. Именно Л. Вивьеном и Н. Черкасовым впервые была осознана классичность «Бега», его несравненно более широкий смысл, нежели констатация гибели и распада белого движения. Драма Булгакова была поставлена не как произведение «об эмигрантах» (напомню, что против подобной трактовки вещи протестовал Булгаков во время обсуждений и репетиций пьесы во МХАТе) [Булгаков 1990д] — раскаяние, нравственные мучения и возрождение души героя были соотнесены с «Идиотом» в режиссуре Г. Товстоногова, появившимся за два года до «Бега» и ознаменовавшим начало обновления советского театра.

Тем не менее единственным откликом на премьеру в центральной прессе стали несколько абзацев в статье Г. Капралова, пишущего: «Во имя чего надо было воскрешать справедливо забытую пьесу? В произведении Булгакова даны

9 Аскольдов А. Восемь снов // Театр. 1957. № 8. С. 64.

10 Менчинский В. Счастье творчества — в близости к народу // Сталинградская правда. 1960. 3 июня. Отмечены два конъюнктурных сочинения: «Стряпуха» — комедия А. Софронова и «Братья Ершовы» — пьеса Вс. Кочетова.

колоритные жанровые картинки из жизни белогвардейцев и эмигрантов. Все события в пьесе рассматриваются глазами жалкого интеллигента Голубкова и заблудшей Серафимы. Сегодня постановка этой пьесы так же не нужна советским людям, как и четверть века тому назад» [Капралов 1958: 190].

Необычная поэтика вещи как пьесы «в восьми снах» осваивалась трудно. Режиссура работала в реалистической манере, вне существенных перемен в сценическом языке. Да и осознание не фабульной, а сюжетной сущности пьесы шло медленно. Оттого режиссеры ломали ключевые принципы «Бега» — то вводя в действие отсутствующих персонажей, то героизируя и «выпрямляя» образ Голубкова. Так, спектакль А. Гончарова (Театр им. М. Ермоловой, 1967) начинался выходом красноармейцев, распахивающих створки ворот, после чего шла сцена в монастыре. Но это возвращало спектакль к противостоянию красных и белых, резко уплощая пьесу. Был изменен и эпизод в контрразведке, когда испуганный угрозой пытки Голубков писал донос на любимую женщину: у Гончарова, не запятнав себя предательством, герой падал в обморок. Сложность человеческого характера, написанного Булгаковым, упрощалась. Персонаж, переживший слом и предательство, но сумевший выпрямиться, предстал рыцарем без страха и упрека.

Во второй половине 1970-х годов, на волне мирового успеха только что опубликованного (с купюрами) в журнале «Москва» романа «Мастер и Маргарита» [Булгаков 1966; 1967], интерес к пьесе упрочился. Знакомство с итоговым произведением Булгакова помогло рассмотреть и двуплановость «Бега»: контрапункт высокого библейского ряда и реального течения событий, «тараканье», снижающего мотива бегства и предательства. На столичных подмостках «Бег» поставили А. Гончаров и В. Плучек, приурочив премьеры к 60-летию революции. Пик оттепельного времени, который вскоре оборвется советскими танками в Праге, сделал возможным хитроумную дипломатию театральной интриги: представить некогда запрещенную пьесу в качестве юбилейного театрального приношения.

Во всех постановках десятилетия страдание, боль и прозрение Хлудова, играемого разными актерами, составляли нерв спектаклей, резонирующих на моральное и интеллектуальное напряжение общества. Но как передать поэтику сновидений, какими театральными средствами создать образ автора, в традиционном драматическом произведении отсутствующего, по-прежнему оставалось неясным. Сценический язык 1960—1970-х годов разорванной реальности не видел и воплотить ее не умел. И распятие Христа, возникающее на заднике в работе А. Гончарова (Театр им. В. Маяковского, 1977), для самого режиссера означавшее символ фронды (религиозность еще не превратилась в модный, властный тренд и оставалась запретной), прочитывалось как эмблема, призванная обозначить то, что не было сыграно актерами и не поддержано строем спектакля в целом.

* * *

Главной же, излюбленной булгаковской драмой в отечественном театре 1970-х годов стала «Кабала святош». Описание лицемерных братьев Кабалы Священного Писания, под личиной будто бы религии и якобы веры занимающихся интригами и преследованиями неугодных, ставших причиной го-

нений и гибели отчаянного драматурга, позволившего себе выставить членов влиятельного братства на яркий свет, нашло реальную почву в общественно-культурной ситуации времени. Знание об устройстве тайной полиции в СССР, преступников из рядов ГПУ — НКВД — КГБ, мало-помалу всплывающее из архивных документов, возвращающихся из небытия воспоминаний, дневников и писем узников ГУЛАГа, давало ключ к актуальному прочтению старой пьесы. Яркий спектакль А. Шапиро в Рижском ТЮЗе (1977) стал одним из первых. Чуть позже к зрителю вышла «Кабала святош» в «Современнике», аккумулирующая наработанное, понятое постановками 1970-х. Режиссером И. Квашой были приняты к сведению и мнения спорящих о пьесе в 1930-е, когда ее репетировали в Художественном театре. Был услышан голос проницательного интерпретатора Вл.И. Немировича-Данченко, объяснявшего актерам накануне выпуска «Мольера» (1936), что для булгаковского Мольера «актер-комик — это только характерность, а главное — писатель. <...> Не может быть, чтобы писатель мирился с насилием. <...> У писателя всегда есть чувство, что он в себе что-то давит»¹¹.

Несомненной удачей спектакля «Современника» стали два героя, два собеседника, Король Франции и сочинитель Мольер, сыгранные с полным пониманием всех нюансов и подтекстов их диалога, развлекающего одного и смертельно опасного, губительного для другого.

Если некогда Станиславский стремился воплотить величие творца, то Булгакову «была важна тема затравленности, гибели, слома» (Е. Полякова). И Кваша в роли Мольера меньше всего задавался (совершенно невыполнимой, что прекрасно понимал Булгаков) задачей сыграть гения. Он играл человека, который на беду свою остер, проницателен и слишком талантлив, чтобы кривить душой. Гений одновременно прозорлив и простодушен. Этот Мольер вовсе не ощущает своего масштаба (как того хотел некогда Станиславский), силу его писательского дара дает понять лишь реакция врагов: злоба и месть Кабалы.

Пьеса о «круговой поруке лицемеров» (формула Мольера) страшна узнаваемостью, логикой действий по уничтожению опасного автора. Братья из Кабалы умело играют на своем поле, отыскивая слабые места в окружении Мольера, запугивая и опутывая ложью его сторонников. У Мольера есть даровитый ученик, Муаррон, его нужно сделать предателем. В сцене заседания Кабалы в подвал входит стройный молодой человек, которого заботят смятые кружева на рукаве. Уводят из подвала нечто бесформенное, ватное, осевшее... При этом режиссер не нагнетает пыточный кошмар на сцене. Зачем? У человека есть фантазия. Он сам представит себе все, что нужно, чтобы дрогнуть и сломаться. И лаконичной фразы об испанском сапоге достаточно, чтобы превратить «грациозную дрянь» в жалкий комочек дрожащей человеческой плоти.

Выразительной была и произошедшая за десятилетия смена режиссерского видения еще одного из ключевых героев пьесы. Некогда Станиславский призывал Н. Соснина, игравшего архиепископа Парижа Шаррона, дойти в сцене разрешения «Тартюфа» «до какого-то высшего проклятия» (цит. по: [Строева 1977: 338, 339]), Шаррон мыслился создателями первого спектакля как «король духа», не просто сильный и жестокий человек, но натура особенная, «святой» с внутренним ощущением своей избранности. В российских по-

11 «Мольер». Беседы Вл.И. Немировича-Данченко. Запись В. Глебова // Музей МХАТ. Архив Н-Д. № 8203. Протокол от 4 января 1936 г. (Цит. по: [Строева 1977: 361].)

становках 1970-х годов Шаррон — обычный лицемер, такой же, как и прочие братья Кабалы. Если по булгаковской ремарке, оставшись одни, «члены Кабалы встают и тихо поют: “Хвалим тебе, Господи, царю вечной славы”», то в работе А. Шапиро этот коллективный Тартюф актерствует только для постороннего глаза. Когда чужих не остается, братья сбрасывают маскарадные костюмы. Рясы долой. Перед нами — светские люди с военной выправкой, никакие не монахи, — деловые, высшего света люди, избравшие кратчайший путь к реальной власти. И в спектакле «Современника» архиепископ вовсе не «святой» и не религиозный фанатик, — рядовая обидчивая и мстительная посредственность. Не о боге он помышляет — обделывает свои дела, вершит свою карьеру. Отнюдь не «раб идеи», заурядный прагматик. Получил власть, в отличие от короля, не по наследству и вовсе не намерен ее потерять, оттого нуждается в смирном человеческом материале, предпочитает людей обычных и управляемых.

И Шаррон не фанатик, и «честные братья» лицемерят, но ужас, который они наводят, — он-то вполне реален...

* * *

Наконец, важным событием 1970-х годов стало появление на сцене «Мастера и Маргариты». Первым в стране спектакль по роману выпустил Ю. Любимов в Театре на Таганке. Сложный и горький закатный булгаковский роман десятилетиями ранее был понят российской интеллигенцией как обещание праздника на нашей улице. Радостно ухватились за максимы — заметим, по большей части звучащие из уст Воланда: «Все будет правильно»; «Рукописи не горят»; «Правду говорить легко и приятно». Это и было вынуто из текста, подсвечено Любимовым — то, что царило в умах.

Режиссер, знакомящий публику с неизвестным ранее произведением, мог бы стать тем самым и первопроходцем его истолкований, как это не раз бывало в истории театра. Но в случае с «Мастером и Маргаритой» литературоведческая трактовка уже была предложена, прежде всего (хотя и не только ею) — обстоятельной статьей В.Я. Лакшина на страницах «Нового мира» [Лакшин 1968]. Показательно, что дьявол виделся тогда не провокатором и убийцей, но всесильным и не лишенным благородства существом, мстящим за несчастья «хороших людей», Мастера и его подруги. И спектакль Любимова был точным слепком с умонастроений части общества, принявшего роман с восторгом и увидевшего в нем прежде всего радужные надежды. Проявилось интеллектуальное (моральное) легкомыслие интеллигенции, именно в то десятилетие массово мигрировавшей в церковь, веру — и одновременно оказавшейся готовой принять действия Воланда и его компании как осуществление справедливости и возмездия. Как меч Немезиды.

В спектакле пленяло все: азартная смелость режиссуры, яркость великолепных героев, от романтического Воланда (В. Смехов) до красавицы Маргариты (Н. Шацкая), любимые реплики, которых ждали. Завораживал текст диалогов. Хотя режиссер, вспышками света объединяя сцену и зал в единое целое, и давал, кажется, понять: нынешняя публика и есть то самое, ничуть не изменившееся, «московское народонаселение», к самим себе ничего из происходящего с героями зрители не относили. Будто те, кто ежедневно шел на компро-

миссы с совестью, лгал и совершал предательства, безусловно оставались за пределами театрального зала.

Гибель Берлиоза, безумие Варенухи и утрата головы, пусть и временная, у болтливой конферансье, воспринимались (как в приснопамятные 1930-е годы известия о бесследном исчезновении сослуживца, соседа, знакомого) как заслуженное наказание за их грехи и несовершенства. Жертвы были «сами виноваты» — палач оставался вне моральной оценки. А отравление Мастера и его подруги — смерть двух невинных людей — воспринималось, кажется, как хороший выход из ужасной жизни.

В спектакле Любимова Воланд был напоен нашими надеждами, притягивал и оболщал, казалось — он на стороне правых и невинных.

Как это всегда и происходит с большими художниками, самым важным в спектаклях Любимова было время, организующая точка зрения на события спектакля.

Та антропологическая катастрофа, о которой говорил Иосиф Бродский в беседе с Адамом Михником [Бродский 1998: 12], в зале Таганки проявлялась вполне: публика с органичной легкостью пропускала трудное и радовалась понятному. Причащение Маргариты кровью казненного доносчика, оторванная голова Жоржа Поплавского, обезглавленный редактор, пусть и конъюнктурного, журнала, оттеснялись в не привыкшем к усилиям мысли зрительском восприятии кошачьей грацией Бегемота, кружащимися в воздухе зелеными банкнотами, ароматом парижских духов и изысканными нарядами дам, покидающими сценическое ателье. А обнаженная спина красавицы-актрисы в сцене бала будто отвлекала от явившихся на вечер к Сатане многочисленных убийц, не давая осознать увиденное: Маргаритой выпита чаша с человеческой кровью. Жуть происходящего декорировалась и ускользала от осмысления.

Принципиально важная статья К. Икрамова о проблематике булгаковского романа, написанная в 1975 году, встретила неготовность тогдашнего общества к принятию ключевой мысли работы и не была напечатана. Вышла она к читателю через двадцать лет, в иной историко-культурной ситуации. Икрамов писал:

Понятно, что «Мастер и Маргарита» — мечта слабого человека о справедливости, даже о справедливости *любой ценой*. Жаль только, что слабый человек, стыдливо и горестно обнажая собственные слабости, твердо рассчитывает на снисхождение, но когда через возлюбленную присоединяется к вершителям суда окончательного над другими столь же слабыми, то оказывается на редкость злопамятным, злорадным и мелочным [Икрамов 1993: 190].

Подобное видение любимых героев в 1970-е могло вызвать лишь возмущенную неприязнь к автору.

Рецензии на спектакль Таганки появились лишь на ташкентских гастролях театра спустя пять лет (если не считать «установочный» подвал критика Н. Потапова на страницах «Правды»¹², повторившего старый упрек писателю в «ограниченности мышления»).

Самым важным в понимании сценического воплощения романа предсказуемо стало прочтение образа Воланда. Рецензент писал: «[Он] ироничен и бесстрастен, хотя, впрочем, вот эта-то внутренняя насмешливость под черным

12 Потапов Н. Сеанс черной магии на Таганке // Правда. 1977. 29 мая. С. 6.

плащом и раскрывается как его главная страсть... значительность личности, вознесшейся над временем»¹³.

Еще раз: Воланд, прочтя рукопись, убивает автора, и это не первое убийство в череде смертей. Но все интерпретаторы вцепились в обещанный дьяволом («отцом лжи») соблазнительный домик, увитый виноградом, и Шуберта так, как если бы воплощались их собственные мечты о даче. Не случайно чуть позже прямое и обвиняющее слово «убийца» сменилось стертым и безоценочным «киллер». Есть брокер, кулер, дилер. А есть киллер, слово в ряду прочих: профессия как профессия. Сознание будто закрылось от ужаса повседневности, и язык это незамедлительно продемонстрировал.

Спектакль рождался дважды (его снимали, а спустя годы он был восстановлен). При возобновлении, кажется, в деталях, сценических частностях стал точнее и глубже, но Воланд лишь набрал обаяния и притягательности. Он по-прежнему искренне сожалел о невозможности беседы с Кантом, терпеливо порицал вору-буфетчика, кажется, симпатизировал Маргарите... И та радостная готовность, с которой зрители принимали соблазнительное обаяние всевластия Сатаны, многое объясняет в последующем движении страны.

Несколько лет назад в выступлении на пресс-конференции в связи с вручением венецианского «Золотого льва» за фильм «Фауст» кинорежиссер Александр Сокуров, размышлявший о схожих проблемах, высказал мысль о том, что роль дьявольского начала сильно преувеличена (понятно, что это мысли художника — не верующего человека и не религиоведа): «Дьявол — это попытка поставить между человеком и богом кого-то, на кого можно свалить все ошибки»¹⁴, — то, что подпитывается нами, человеческими слабостями, помыслами и поступками, вынесенная вовне фигура собственных неблагоприятных действий.

Время заново прочитывает старый роман, и сегодня былая прекраснодушная трактовка «Мастера и Маргариты» как произведения о всесии добра и творческого дара превращается в иную: роман отчаяния. Это кардинально иное прочтение, за которым ощутим и новый образ писателя: тот, кто бесстрашно описывает ежедневную игру дьявольских сил, не отворачиваясь от увиденного¹⁵.

Булгаковский «Мастер» — это самый свободный роман о несвободе.

Прямой взгляд и яркий свет — то, что для нечисти всего страшнее. Она царит и побеждает там, где клубится нечто серое, где сгущается мрак, морок набирает силу, а правда становится почти не отличима от лжи. Размывание полюсов (где добро, а что есть зло), виртуозное манипулирование действительностью, фактами и их оценками — все это технологично спутывает слабое сознание, сбивает с толку и затем использует тебя по усмотрению чужой злой воли.

13 Вулис А. Живой образ романа. Заметки о спектакле «Мастер и Маргарита» // Правда Востока. Ташкент. 1982. 13 октября.

14 Цит. по: Кичин В. Фауст жив. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой природы // Российская газета. 2011. № 204 (5580).

15 Это прочтение старого романа впервые было системно и аргументированно представлено ленинградским литературоведом О.Я. Поволоцкой в книге «Щит Персея» [Поволоцкая 2015].

* * *

Самым ярким булгаковским театральным десятилетием, пожалуй, стали 1980-е годы. В это время были поставлены все вещи писателя, в том числе прозаические, начиная с «Собачьего сердца» (достигшего ТЮЗов и кукольных театров), кончая «Белой гвардией», «Театральным романом» и «Мастером и Маргаритой».

Были и сюрпризы, когда старые пьесы вступали в живой диалог с ключевыми событиями времени. Об одном из них — потрясенном узнавании в созданном писательской фантазией академике Ефросимове из «Адама и Евы» реального академика Сахарова, ученого с тихим голосом и стальной волей, пацифиста и борца, — было сказано выше.

Еще одним сюрпризом стал мюзикл по мотивам «Багрового острова» «Проходимец Кири-Куки», выпущенный в том же 1989 году режиссером Ю. Мочаловым в Московском театре оперетты. Булгаковская комедия, шесть десятилетий назад снятая с подмостков Камерного театра, высмеивавшая цензуру и внутритеатральный быт, с органичной легкостью вобрала в себя множество остроактуальных реминисценций и ассоциаций, узнаваемых решительно всеми (только что закончился небывалый в истории страны съезд, на котором разыгрались подлинно исторические сцены, обнаружился новый герой), внезапно обнаружив свое глубинное сценическое родство с вахтанговской «Принцессой Турандот».

* * *

В начале XXI века на сцену вышли «Записки покойника» («Театральный роман»). Самым неожиданным и радостным впечатлением от спектакля Театра на Таганке стала его интонация: смех свободного человека. Тот самый «смех против страха», о котором писал Фазиль Искандер. Драматическое повествование человека о своей жизни, отчего-то же бросившегося вниз головой с Цепного моста, у режиссера Ю. Любимова превратилось в разноцветный и прихотливо выстроенный веселый коллаж. Взаимоотношения К.С. Станиславского с Вл.И. Немировичем-Данченко и раздвоенность старого Художественного, иронически запечатленные на булгаковских страницах, в спектакле рифмовались с недавним скандальным разделом МХАТа на «ефремовский» и «дорнинский». Наличествовал и отсыл к подобному же разделу самой Таганки. Но суть работы была вовсе не в театральных дрызгах.

Черноусый крепкий кавказец в подштанниках гарцует на золотом коне. Конь возвышается в центре сцены. Это тот самый золотой конь из булгаковского романа, который очаровал пришельца, наивного чужака, приглашенного в театр с набросками еще не дописанной пьесы. Режиссер помещает писателя в зарешеченное чрево этого золотого коня, так что всадник, управляющий конем, управляет и писателем.

В спектакле, казалось бы, звучал смех победителей, хохочущих над комической фигурой в усах и подштанниках, пусть даже время от времени и громоздящейся на золотого коня. Сталин превращался на сцене в одного из героев театрального быта, яркого и совсем не страшного. Но — как было справедливо отмечено критиком, в России «самые радикальные перемены ничего не ме-

няют»¹⁶. Если в 1990-е годы Сталин по результатам социологических опросов не попал в десятку важнейших исторических фигур, то в 2012-м он был уже на первом месте, оттеснив Пушкина, Петра Первого и других. И чуткий к общественным веяниям театр делает его центральным действующим лицом спектакля.

Критики поляризуются. Часть из них полагает, что герой этот в спектакле никому не интересен, бесспорно смешон и здесь неуместен:

Не лучшим образом смотрится и шутовской образ Сталина. Это, разумеется, вождь из анекдотов... И хотя в жизни писателя сей зловещий персонаж играл немаловажную роль, в структуре «Театрального романа» он фигура явно лишняя¹⁷.

Критик Р. Должанский был уверен:

...Любимов... дает понять, что рефлексировать на темы не только булгаковского, но и своего собственного театрального романа. <...> Усатый покровитель писателей и актеров смотрится в «Театральном романе» еще большей карикатурой, чем мхатовские старцы, каким-то персонажем фарсовой пьесы. <...> Кремлевский горец наконец-то стал и на сцене не опасен, он теперь не более чем... персонаж капустника¹⁸.

Ему вторила М. Мурзина:

На мой взгляд... вся линия с карикатурным Сталиным лишь мешает, к тому же «отец народов» с наклеенным носом и с шаржированным акцентом — это уже вчерашний день. Этакий запоздалый кукиш, теперь уже не в кармане¹⁹.

Но были и другие, по-прежнему недоверчиво оценивавшие будто бы наступившую «неактуальность» страшного времени, ощущавшие несомненную связь его с событиями сегодняшнего дня.

Любимов был бы не Любимовым, если в первых же строках своего нового театрального послания не вернул бы «им» «их» сталинский гимн, не ткнул в него носом. И только потом построил героев вереницей, бредущей в поисках мхатовской «Синей птицы»²⁰.

Сталин материализовался вновь: он преследует главного героя во снах, вмешивается в диалоги, гарцует на возвышающемся посреди сцены огромном бутафорском коне — вождь, к которому большинство сравнительно молодых людей глубоко безразлично, по-хозяйски обосновался в «Театральном романе»²¹.

16 *Заславский Г.* Отчет о проделанной работе. Юрий Любимов поставил «Театральный роман» // Независимая газета. 2001. 26 апреля.

17 *Давыдова М.* Мастер и Булгаков. Юрий Любимов поставил «Театральный роман» // Время новостей. 2001. 28 марта.

18 *Должанский Р.* Сталин встретился с коллективом МХАТ. На Таганке // Коммерсант. 2001. 25 апреля.

19 *Мурзина М.* Два романа Юрия Любимова // Аргументы и факты. 2001. № 18.

20 *Седых М.* Записки живого. Михаил Булгаков вновь на афише Таганки // Общая газета. 2001. № 13. Напомню, что в эти годы в стране появилась партия «Единство», наследующая принципам бывшей КПСС, и был возвращен гимн СССР.

21 *Филитов А.* О Булгакове и о себе: Юрий Любимов вышел на публику с «Театральным романом» // Известия. 2001. 25 апреля.

Поэт и философ Константин Кедров писал после премьеры:

Самый исповедальный роман Булгакова стал самым исповедальным спектаклем Любимова.

У Булгакова в «Театральном романе» Сталина нет, но ведь без него ничего не понятно. О нем, как о сатане, вслух не положено...

У советского человека Сталин в сердце, Ленин в голове, а бедный Станиславский в печени. Время показало, что это неизлечимо... Усатый вождь, с которым Любимов не расстается, потому что как с ним расстанешься. Он ведь и сегодня прет изо всех пор нашей жизни. <...>

Дело даже не в политике, а в отчаянной безвкусице власти, на которую она всегда обречена, когда вмешивается в культуру. <...> Идея правки, переходящей в праваж, и составляет... душу спектакля²².

В самом деле — тиран изобличен и предстал перед публикой в неглиже, документы и свидетельства многотысячных смертей, бессудных казней, предательств (равно как и сведения о наложницах, пиршественных излишествах и дачах, охраняемых с маниакальной бдительностью), неоднократно обнародованы и известны. Но разве все это чему-то мешает? Любовь безрассудна и умом не постигаема.

Социальная и художественная диагностика Юрия Любимова оказалась точнее и прозорливее, чем казалось. Сталин в подштанниках, нестрашный и даже смешной, в общественном сознании присутствовал совсем недолго. Сегодня он вернулся в металл и камень, его изваяния, облеченные в шинель либо френч, вновь смотрят на нас с притаившейся в углах губ полуулыбкой. Режиссерская метафора двадцатилетней давности обнаружила свою действенность. Сталин гарцует на коне — метафора будто вырвалась из художественного пространства и овладевает реальностью.

Герой оживает и в различных вариациях появляется и на полосах газетно-журнальных публикаций, мемуаров, новых книг, и на табличках улиц, и на площадях городов. Будто напившийся кровью вампир, вновь занимает умы публики. Вводить ли его фигуру в школьные учебники, а если вводить, то как оценивать, ставить ли новые памятники либо продолжить уничтожение прежних — это дискуссии последнего времени. Споры означают, что оценка исторического персонажа по сию пору противоречива и двусмысленна: эффективный менеджер либо убийца — таков размах сегодняшних оценок роли и функции вождя.

Вскоре обозначилось и другое: неспособность (нежелание) проникнуть в суть уникального художественного явления и стремление лишь использовать имя писателя как сулящее непреходящий успех. Уже год юбилея Михаила Булгакова (1991) обозначил начало затухания интереса к первопрочтениям. Как видно сейчас, это свидетельствовало о меняющемся времени.

Стало ощутимым и некое насыщение знаний о писателе. Состарились те, кто прожил с ним уже четверть века. Новыми исследователями и режиссурой творчество Булгакова понемногу начало восприниматься как наследие старинной эпохи — как бывшее всегда и не сулящее сюрпризов.

К этому времени все сочиненное им опубликовано. И театр Михаила Булгакова, созданный когда-то в воображении драматурга, казалось бы, наконец

22 Кедров К. «Театральный роман» Юрия Любимова. Станиславский в печенках // Новые известия. 2001. 25 апреля.

обретает сценическую жизнь. Но дух булгаковского творчества отлетает, связи со временем рвутся. Уже на пышном праздновании 100-летия писателя, проходившем в сиянии Колонного зала, в торжественных хвалебных речах поразило то, с какой точностью избегали выступавшие всего тревожащего, как безошибочно отторгалось ими «странное» и рискованное, — собственно, именно то, с чем приходит гений, что составляет уникальный дар и мировую славу Булгакова.

В постсоветском обществе нулевых распространяются настроения социального эскапизма (формула, повторяемая как бесспорная и правильная: «Мне должно быть комфортно»), крепнет нежелание впустить в сознание правду об отечественной истории и появляется безосновательная надежда, что в мире все как-то устроится и без моего участия. Многим представляется, что само различие добра и зла слишком «скучно», узко и старо, что сообщает о нынешнем состоянии интеллектуально обескровленного и морально «уставшего» общества.

Булгаковские продуманность мысли и непременная, хотя и не прямая, соотнесенность с жизнью современного человека и страны, ясный этический посыл и отточенность художественной формы встретились и с существенными трансформациями, происходящими с режиссурой. Сегодня автор спектакля нередко чурается внятности высказывания, его не занимает история (ни в смысле конкретного исторического знания, ни даже как связный и развивающийся сюжет), он принципиально не амби-, а поливалентен.

Спустя век после рождения профессии режиссеры в полной мере осознали свое назначение как безусловных творцов и самовластных демиургов, чужие тексты, чужие мысли более не кажутся многим из них важными, заслуживающими понимания и воплощения, перевода на сценический язык. Теперь они (не отказываясь, впрочем, от упоминания на афише известных имен и названий) говорят свое — и сами переустраивают сценарии спектаклей. Ширится победительное шествие перформансов и спектаклей без границ, твердо очерченного пространства — и даже времени: в моде бродилки и квесты. В них зритель не скован креслом традиционного театрального зала, не окутан служащей сосредоточенности тьмой, лишен фокуса сцены и действующего на ней актера-персонажа. Он волен сравнительно свободно двигаться и смотреть, куда пожелает, обмениваться репликами с другом и не слишком погружаться в суть постмодернистского зрелища. Не просто «видящий», но участвующий в осуществлении вариантов спектакля зритель может отправиться направо, а может — налево, сам избирает направление взгляда, сам додумывает и связывает воедино разрозненные реплики и движения актеров. Былое объединение публички в некую целостность исчезает, и всякий остается один на один с предлагаемыми обстоятельствами, превращаясь тем самым в глазающего на происходящее зеваку. И свобода от подчинения режиссерской воле оборачивается банальной зависимостью от себя самого.

Безусловно, при театральном взаимодействии с классическими произведениями, в том числе булгаковскими, важно суметь высечь искру из этого соприкосновения с давно случившимся, сопрячь с духом эпохи. Но дух эпохи... не сопрягается.

Время увертливое и слабое, время, слабо отличающее белое от черного, время формулы «Все сложно», время повседневности, наполненной зачастую не осознаваемыми, вошедшими в плоть и кровь уступками, мелким враньем и вполне серьезной, имеющей последствия ложью, органически отторгает

резвое видение самого себя и своих ежедневных действий в бескомпромиссном зеркале булгаковского творчества.

Это время легче и органичнее выражается дробными, осколочными сценическими зрелищами, убегающими от определенности художественного высказывания. Прямое слово может лишь сделать очевидным слабость и фальшь фона, дряблость интеллектуальных мышц, неясность эмоции и общую смазанность представлений о добре и зле. И это не то время, когда Булгаков необходим.

Наверное, заново открыть творчество Булгакова смогут молодые, для которых писатель станет Львом Толстым XX века. Они прочтут его пьесы как сюжеты об одиночестве и любви, отваге и страхе, надежде и утрате иллюзий — в первый раз. Появится режиссер, которому станет важным понять, почему булгаковские слова, строчки и фразы стоят в таком, а не в ином порядке, что прорастает из ремарок и пауз. Сумев уловить их ритм и смысл, он ощутит, как дышит этот текст. И тогда спектакль совершит переворот в театральных умах, став зрительским потрясением — и рождением яркого режиссерского имени.

Библиография / References

- [Бояджиев 1965] — *Бояджиев Г.* Гений Мольера // Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1965. С. 7—65.
- (*Boyadzhiev G.* Geniy Mol'era // Molière J.-B. Полное собрание сочинений: In 4 vols. Vol. 1. Moscow, 1965. P. 7—65.)
- [Бродский 1998] — *Бродский И.* По обе стороны океана: Беседы с Адамом Михником // Всемирное слово. 1998. № 10/11. С. 10—13.
- (*Brodskiy I.* Po obe storony okeana: Besedy s Adamom Mikhnikom // Vsemirnoe slovo. 1998. № 10/11. P. 10—13.)
- [Булгаков 1966] — *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6—127.
- (*Bulgakov M.A.* Master i Margarita // Moskva. 1966. № 11. P. 6—127.)
- [Булгаков 1967] — *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Москва. 1967. № 1. С. 56—144.
- (*Bulgakov M.A.* Master i Margarita // Moskva. 1967. № 1. P. 56—144.)
- [Булгаков 1989а] — *Булгаков М.А.* Записки на манжетах // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах. М.: Художественная литература, 1989. С. 473—508.
- (*Bulgakov M.A.* Zapiski na manzhetakh // Bulgakov M.A. Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1: Zapiski yunogo vracha. Belaya gvardiya. Ras-
- skazy. Zapiski na manzhetakh. Moscow, 1989. P. 473—508.)
- [Булгаков 1989б] — *Булгаков М.А.* Переделки по договору с МХАТ им. М. Горького от 29 апреля 1933 г. // Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 550—566.
- (*Bulgakov M.A.* Peredelki po dogovoru s MKNAT im. M. Gor'kogo ot 29 aprelya 1933 g. // Bulgakov M.A. P'esy 1920-kh godov. Leningrad, 1989. P. 550—566.)
- [Булгаков 1990а] — *Булгаков М.А.* — К.П. Булгакову 1 февраля 1921 г. // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита. Письма. М.: Художественная литература, 1990. С. 390—393.
- (*Bulgakov M.A.* — K.P. Bulgakovu 1 fevralya 1921 g. // Bulgakov M.A. Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 5: Master i Margarita. Pis'ma. Moscow, 1990. P. 390—393.)
- [Булгаков 1990б] — *Булгаков М.А.* Письмо к правительству // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита. Письма. М.: Художественная литература, 1990. С. 443—450.
- (*Bulgakov M.A.* Pis'mo k pravitel'stvu // Bulgakov M.A. Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 5: Master i Margarita. Pis'ma. Moscow, 1990. P. 443—450.)
- [Булгаков 1990в] — *Булгаков М.А.* Александр Пушкин // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т.

- Т. 3: Пьесы. М.: Художественная литература, 1990. С. 463—511.
- (Bulgakov M.A. Aleksandr Pushkin // Bulgakov M.A. Sobranie sochineniy: In 5 vols: Vol. 3: P'esy. Moscow, 1990. P. 463—511.)
- [Булгаков 1990г] — Булгаков М.А. — В.А. Булгаковой. 26 апреля 1921 г. // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита. Письма. М.: Художественная литература, 1990. С. 396—397.
- (Bulgakov M.A. — V.A. Bulgakovoy. 26 aprelya 1921 g. // Bulgakov M.A. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 5: Master i Margarita. Pis'ma. Moscow, 1990. P. 396—397.)
- [Булгаков 1990д] — Булгаков М. — Афиногенову А.: «Это вовсе не пьеса об эмигрантах, и вы совсем не об этой пьесе говорите» // Булгакова Е.С. Дневник. Из рукописного наследия. М.: Книжная палата, 1990. С. 36.
- (Bulgakov M. — Afinogenovu A.: "Eto povse ne p'esa ob emigrantakh, i vy sovsem ne ob etoy p'ese govorite" // Bulgakova E.S. Dnevnik. Iz rukopisnogo naslediya. Moscow, 1990. P. 36.)
- [Булгаков 1994а] — Булгаков М.А. Кабала святош // Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов / Сост. и ред. А.А. Нинов. СПб.: Искусство, 1994. С. 27—62.
- (Bulgakov M.A. Kabala svyatosh // Bulgakov M.A. P'esy 1930-kh godov / Ed. by A.A. Ninov. Saint Petersburg, 1994. P. 27—62.)
- [Булгаков 1994б] — Булгаков М.А. Блаженство. 1-я редакция // Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов / Сост. и ред. А.А. Нинов. СПб.: Искусство. 1994. С. 344—383.
- (Bulgakov M.A. Blazhenstvo. 1-ya redaktsiya // Bulgakov M.A. P'esy 1930-kh godov / Ed. by A.A. Ninov. Saint Petersburg, 1994. P. 344—383.)
- [Булгакова 1990] — Булгакова Е.С. Дневник. Из рукописного наследия. М.: Книжная палата, 1990.
- (Bulgakova E.S. Dnevnik. Iz rukopisnogo naslediya. Moscow, 1990.)
- [Бэлза 1978] — Бэлза И.Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1978. С. 156—248.
- (Belza I.F. Genealogiya "Mastera i Margarity" // Kontekst-1978. Literaturno-teoreticheskiye issledovaniya. Moscow, 1978. P. 156—248.)
- [Гудкова 1987] — Гудкова В.В. Судьба пьесы «Бег» // Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова / Ред. А.А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 39—59.
- (Gudkova V.V. Sud'ba p'esy "Beg" // Problemy teatral'nogo naslediya M.A. Bulgakova / Ed. by A.A. Ninov. Leningrad, 1987. P. 39—59.)
- [Гудкова 2002] — Гудкова В.В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеев». М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- (Gudkova V.V. Yuriy Olesha i vsevolod Meyerkhof'd v rabote nad spektaklem "Spisok blagodeyaniy". Moscow, 2002.)
- [Земская 2004] — Земская Е.А. М.А. Булгаков в последний год жизни. Из дневниковых записей Н.А. Земской // Земская Е.А. Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 183—192.
- (Zemskaya Ye.A. M.A. Bulgakov v posledniy god zhizni. Iz dnevnikovykh zapisey N.A. Zemskoy // Zemskaya Ye.A. Mikhail Bulgakov i ego roduye. Semeynny portret. Moscow, 2004. P. 183—192.)
- [Икрамов 1993] — Икрамов К. «Постойте, положите шляпу...»: К вопросу о трансформации первоисточников // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 177—196.
- (Ikramov K. "Postoyte, polozhite shlyapu...": K voprosu o transformatsii pervoistochnikov // Novoe literaturnoe obozrenie. 1993. № 4. P. 177—196.)
- [Керженцев 1994] — Керженцев П. О «Мольере» М. Булгакова (в филиале МХАТа) // Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов / Сост. и ред. А.А. Нинов. СПб.: Искусство, 1994. С. 565—578.
- (Kerzhentsev P. O "Mol'yere" M. Bulgakova (v filiale MKHATA // Bulgakov M.A. P'esy 1930-kh godov / Ed. by A.A. Ninov. Saint Petersburg, 1994. P. 565—578.)
- [Капралов 1958] — Капралов Г. В поисках современности // Звезда. 1958. № 9. С. 189—191.
- (Kaprlov G. V poiskakh sovremennosti // Zvezda. 1958. № 9. P. 189—191.)
- [Курицын 2001] — Курицын Б.А. На полпути к вершине: невыдуманные истории из жизни Л. Варпаховского. Киев, 2001.
- (Kuritsyn B.A. Na polputi k vershine: nevydumannyye istorii iz zhizni L. Varpakhovskogo. Kiev, 2001.)
- [Лакшин 1968] — Лакшин В.Я. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6. С. 284—311.
- (Lakshin V.Ya. Roman Mikhaila Bulgakova "Master i Margarita" // Novyy mir. 1968. № 6. P. 284—311.)
- [Немирович-Данченко 1973] — Вл.И. Немирович-Данченко о творчестве актера / Ред. В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1973.
- (V.I. Nemirovich-Danchenko o tvorchestve aktera / Ed. by V.Ya. Vilenkin. Moscow, 1973.)
- [Пинский 1989] — Пинский Л. Юмор // Пинский Л. Магистральный сюжет. М.: Советский писатель, 1989. С. 345—357.
- (Pinskiy L. Yumor // Pinskiy L. Magistral'nyu syuzhet. Moscow, 1989. P. 345—357.)

- [Письмо Сталина 1999] — Письмо И.В. Сталина драматургу В.Н. Билль-Белоцерковскому 1 февраля 1929 г. // Власть и художественная интеллигенция. Документы. 1917—1953 / Сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: Демократия, 1999. С. 100—101.
- (Pis'mo I.V. Stalina dramaturgu V.N. Bill'-Belotserkovskomu 1 fevralya 1929 g. // Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya. Dokumenty. 1917—1953 / Comp. by A. Artizov, O. Naumov. Moscow, 1999. P. 100—101.)
- [Поволоцкая 2015] — *Поволоцкая О.Я.* Щит Персея. СПб.: Алетей, 2015.
- (Povolotskaya O.Ya. Shchit Perseye. Saint Petersburg, 2015.)
- [Строева 1977] — *Строева М.Н.* Режиссерские искания К.С. Станиславского: В 2 т. Т. 2. 1917—1938. М.: Наука, 1977.
- (Stroyeva M.N. Rezhisserskie iskaniya K.S. Stanislavskogo: In 2 vols. Vol. 2. 1917—1938. Moscow, 1977.)
- [Урушадзе 1979] — *Урушадзе Н.* Елена Авхледяни. Тбилиси: Театральное общество Грузии, 1979.
- (Urushadze N. Elena Avkhlediani. Tbilisi, 1979.)
- [Чижевский 2014] — *Чижевский Д.* Сусанна Борисовна // Забытые пьесы 1920—1930-х годов / Сост., вступ. ст., коммент. В.В. Гудковой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 623—710.
- (Chizhevskiy D. Susanna Borisovna // Zabytyye p'yesy 1920—1930-kh godov / Comp., introd., comment. by V.V. Gudkova. Moscow, 2014. P. 623—710.)
- [Юзовский 1982] — *Юзовский Ю.* Эволюция интеллигентской темы // О театре и драме: В 2 т. Т. 1: Статьи; Очерки; Фельетоны / Предисл. Б.М. Поюровского; послесл. А.А. Аникста. М.: Искусство, 1982. С. 80—99.
- (Yuzovskiy Yu. Evolyutsiya intelligentskoy temy // O teatre i drame: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1982. P. 80—99.)
- [Яновская 1983] — *Яновская Л.М.* Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Советский писатель, 1983.
- (Yanovskaya L.M. Tvorcheskiy put' Mikhaila Bulgakova. Moscow, 1983.)