

Министерство культуры Российской Федерации  
Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина

---



Бахрушинская серия

## ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР

Коллективная монография

Москва  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина  
2016

УДК 821.09:792  
ББК 83.3 + 85.33  
Л64

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина»

Руководитель проекта: Д.В. Родионов

Редакционная коллегия:  
Д.В. Родионов, Т.Т. Бурлакова, В.В. Гульченко,  
А.Г. Колесникова, К.В. Лапина, С.В. Семиколенова

Научный редактор Ю.В. Доманский

Л64 Литература и театр: коллективная монография / редкол.: Д.В. Родионов и др. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. – «Бахрушинская серия». – 176 с., ил.

В настоящем издании публикуются материалы Всероссийской научной конференции «Литература и театр», проведённой 17–19 декабря 2015 года в Москве в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина. Коллективная монография «Литература и театр» адресована исследователям-театроведам, литературоведам, культурологам, философам, представителям других областей научного знания, а также всем тем, кому небезразлична судьба отечественной культуры.

УДК 821.09:792  
ББК 83.3 + 85.33  
Л64

ISBN 978-5-906801-40-1

© ФГБУК «Государственный  
центральный театральный музей  
имени А.А. Бахрушина», 2016  
© Авторы статей, текст, 2016  
© Художественное оформление,  
макет В.С. Исаев, 2016

## От редакционной коллегии

17-19 декабря 2015 года в Белом зале Дома-музея М.Н. Ермоловой (филиал ГЦТМ им. А.А. Бахрушина) в Москве состоялась Всероссийская научная конференция «Литература и театр», приуроченная к Году литературы в России. Организаторами конференции выступили Министерство культуры Российской Федерации, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Государственный литературный музей. Задачей конференции было исследование литературных произведений, в которых в какой-либо степени «участвует» театр.

Проблематику конференции составил следующий круг вопросов: театр в поисках занимательного литературного сюжета (опера, балет, драма, оперетта, мюзикл); либретто и литературный источник; театр (архитектура, сцена, закулисы и проч.) в художественной литературе; деятели театра – реальные и вымышленные – в литературном пространстве; Театральный музей им. А.А. Бахрушина – первый литературно-театральный музей мира: прошлое, настоящее, будущее; литературное окружение Бахрушиных; литературно-театральные коллекции в архивных и музейных фондах России; образ актёра в драматургии; театральные впечатления в лирике и другие.

На конференцию поступило 43 заявки от театроведов, филологов, культурологов, искусствоведов. В научных мероприятиях участвовали учёные из Москвы, Санкт-Петербурга, Самары, Саратова, Казани, Ярославля, Костромы, Вологды, Томска, Твери, других городов России, а так же из Ирака и Белоруссии. Выступления проходили в рамках шести пленарных заседаний: «Литература: на пути к театру», «Музыкальный театр: в поисках литературного сюжета», «Театр: литературная классика», «Чехов и после Чехова», «В контексте века прошлого», «Литература и театр: перезагрузка».

В день открытия конференции к её участникам со «Словом о литературе и театре» обратился известный историк литературы, писатель, исследователь жизни и творчества Николая Гоголя, автор многочисленных книг и статей о классической и современной русской литературе, лауреат Литературной премии Александра Солженицына И.П. Золотуский.

Настоящая коллективная монография, в которую вошло 25 статей, сформирована по результатам конференции.

Авторы обращаются в своих работах к соотношению литературных источников и театральных интерпретаций; анализу (в том числе – сравнительному) драматургических произведений, музыкальному театру, поэтике великих драматургов прошлого (Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Островского); соотношению лирики с драматургией и театром, истории театра ...

Целый ряд материалов посвящён анализу чеховской драматургии и чеховской эпике в проекции на то, что можно назвать театральной составляющей. В завершающих коллективную монографию разделах рассматриваются проблемы существования современного театра и актуальной драматургии; на основе проведённых исследований делаются попытки увидеть вектор движения театрального искусства в наши дни.

Т.Г. СИМОНОВА / *Грогно!*

### Театральные мотивы в эпистолярном наследии М. Булгакова

Аннотация: В статье рассматриваются письма М. Булгакова как часть его литературного наследия, выявлены и охарактеризованы театральные мотивы, имеющие отношение к творческой судьбе Булгакова-драматурга: история создания пьес, проблема их сценической реализации, положение автора в советской культуре.

Ключевые слова: письмо, эпистолярное наследие, драматург, пьеса, сцена, постановка, персонаж, действующее лицо, текст, сценарий,

### The theatrical motives in M. Bulgakov's letters

The article deals with M. Bulgakov's letters viewed as a part of his literary heritage. It also examines and depicts theatrical motives which are directly connected with the artistic fate of Bulgakov as a dramatist: the origin of his plays, the problem of their staging, reception of the writer in soviet cultural tradition.

*Letter, epistolary writing, playwright, play, scene, staging, personage, character, text, script, theatre.*

Письма М. Булгакова составляют неотъемлемую часть его литературного наследия. Вместе с художественными произведениями они образуют своеобразное литературное единство. В письмах преломляется опыт творческой деятельности Булгакова, раскрывается трагизм его писательской участи. В связи с этим они служат ценным документом для изучения биографии писателя, истории его произведений. «Эпистолярная форма обладает свойствами лирики, позволяющей автору, по определению Аристотеля, «оставаться самим собой» [Урнов 1975: 918]. Булгаковское эпистолярное наследие доносит до потомков его живой голос, отражает его мысли, наблюдения, эмоции.

Устойчивая, самая распространённая тема писем – театр и всё, что имеет к нему прямое или опосредованное отношение. Она возникает в начале 1921 г. в письмах к двоюродному брату Константину Булгакову и связана с информацией о постановке во Владикавказе первых пьес. Начинающий драматург не заблуждается насчёт своих творений, отмечает, что «Братя Турбины» – «наспех сделанная, незрелая вещь» [Булгаков 1990: 391], что она шла с «треском успеха» [Булгаков 1990: 391], создавая иронический оксюморон, сближающий понятия «треск провала» и «триумф успеха». Уже при первом упоминании о театральной постановке появляется мотив обманутых ожиданий: «а ведь это моя мечта исполнилась, <...>но как уродливо <...>».

Судьба – насмешница» [Булгаков 1990: 391].

В письмах Булгакова прослеживается его театральная биография от первых драматургических опытов до последних лет жизни. В них отражаются творческие замыслы драматурга, содержание его пьес, процесс их сценического воплощения, проблемы перевода и постановки за границей, отношения с театром, Главреперткомом, мнения о режиссёрах и актёрах, финансовая сторона работы для театра. Театральная тема у Булгакова превалирует над всеми иными интересами: работой над прозаическими произведениями, семейными и дружескими отношениями, бытовыми обстоятельствами, проблемами здоровья. «Ничего не поделаешь со сценической кровью!» [Булгаков 1990: 502], – признаётся он.

Исследователи творчества Булгакова использовали материал его эпистолярного наследия наряду с другими документами, в частности при изучении его деятельности в качестве драматурга. Достаточно сослаться на работы М. Чудаковой, М. Смелянского, Б. Соколова.

Письма Булгакова оказываются весомым аргументом для освещения ряда биографических обстоятельств, вопроса о положении писателя в контексте советской эпохи и её культуры. При этом остаётся открытым вопрос системного рассмотрения театральной темы в письмах, выявление её мотивного разнообразия и значения в литературном творчестве писателя.

Одна из главных тем Булгакова – трагизм судьбы художника – раскрывается совокупностью его писем в отношении к самому автору. Уже в первом письме о своей драматургии он предвидит провал на конкурсе пьесы «Парижские коммунары», а по поводу «Самообороны» с удивлением отмечает, что её признали «вредной». «Отзыв этот, конечно, ерундовый, но неприятный, жаль, что я её, “вредную” “Самооборону”, туда послал» [Булгаков 1990: 392]. Писатель ещё не представляет будущих тяжелых последствий идеологических обвинений, но появляется досада от предвзятой оценки. Можно предположить, что принципиальное отношение к художественному несовершенству произведения не вызвало бы недовольства автора: он достаточно самокритичен к своим творениям. «Они чушь» [Булгаков 1990: 397], – замечает Булгаков по поводу ранних пьес и продолжает: «Творчество моё разделяется резко на две части: подлинное и вымученное» [Булгаков 1990: 397]. Но именно пьеса «подлинного жанра» [Булгаков 1990: 397] комедия-буфф «Вероломный папаша» («Линяные женихи») не принята к постановке вопреки внешне положительной реакции комиссии. Так, уже на раннем этапе обозначились болезненные проблемы в работе для театра.

Одним из препятствий на пути драматурга к зрителю является проблема сценического воплощения его пьес, которая, в частности, отражена в письме режиссёру А.Д. Попову о репетициях «Зойкиной квартиры» в студии имени Евгения Вахтангова. Назревает конфликт между автором и театром – ситуация, оказавшаяся постоянной в профессиональной жизни Булгакова. Расхождение с театром выливается в возмущённое саркастическое высказывание, где эмоции усиливаются обилием восклицательных предложений. «Я полагал, что будет так: я пьесы пишу. Студия их ставит. Но она не ставит! О, нет! Ей не до постановок! У неё есть масса других дел: она сочиняет проекты переделок. Ставить же, очевидно, буду я! Но у меня нет театра! (К сожалению!!)» [Булгаков 1990: 421]. Последнее слово подчеркнуто трижды. Так выражена мечта писателя о работе с театром, родственником ему, разделяющим его взгляды на сценическое искусство. Булгаков балансирует между критикой действии театра и желанием увидеть свою пьесу на сцене. Он решительно отказывается переделывать её из четырехактной в трехактную, видя в этом разрушение художественного единства, но соглашается на менее значительные исправления. Противоречие между эстетическими убеждениями художника и разного рода внешними воздействиями будет постоянно отравлять жизнь драматурга.

Самая болезненная тема – запрещение булгаковских пьес. Упоминания об этом становятся лейтмотивными: «Все мои пьесы запрещены к представлению в СССР» [Булгаков 1990: 433] – письмо от 24 августа 1929 г. «Запрещение всех моих пьес заставило меня обратиться к Правительству СССР...» [Булгаков 1990: 452] – письмо от 6 августа 1930 г. «Кроме «Мольера», у меня снимут совсем готовую к выпуску в театре Сатиры комедию «Иван Васильевич» [Булгаков 1990: 551] – письмо от 12 марта 1936 г.

Драматург ведёт свою безрадостную статистику. «В настоящее время я узнал о запрещении к представлению «Дней Турбиных» и «Багрового острова. «Зойкина квартира» была снята после 200-го представления в прошлом сезоне по распоряжению властей. Таким образом, к настоящему театральному сезону все мои пьесы оказываются запрещенными» [Булгаков 1990: 431], – такой неутешительный итог подводит он, обращаясь к Сталину в июле 1929 г. А в письме В. В. Вересаеву от 5 октября 1937 г. отмечает: «Недавно подсчитал: за 7 последних лет я сделал 16 вещей, и все они погибли, кроме одной, и та была инсценировка Гоголя! <...>

Работаю много, но без всякого смысла и толка» [Булгаков 1990: 559].

Появляется безнадежный прогноз: «На фоне драматических театров меня больше не будет» [Булгаков 1990: 558]. Подобное предположение рождается на основе опыта постоянной травмы: «Вокруг меня уже ползёт змейкой тёмный слух о том, что я обречён во всех смыслах», «...не только писаний моих, но даже фамилии моей равнодушно видеть не могут» [Булгаков 1990: 433].

В обстановке невестребованности своих пьес Булгаков особенно трепетно следит за сценической судьбой «Дней Турбиных», развивая особый турбинский микросюжет. Он рассказывает о работе над правкой текста. Автор не соглашается на предложенное театром заглавие и предлагает изменить первоначальное название «Белая гвардия» на «Дни Турбиных», отказывается изъять «петлюровскую сцену» на том основании, что она «органически связана с пьесой» [Булгаков 1990: 420]. С этой пьесой он соотносит события собственной жизни. Так, в письме Сталину от 1929 г. драматург отмечает, что его допрос в ОГПУ состоялся в день генеральной репетиции «Дней Турбиных». Булгаков фиксирует запрещение и возобновление постановки пьесы. Последнее известие вызывает сильные, но смешанные эмоции: «Сообщение меня раздавило. Мне стало физически нехорошо. Хлынула радость, но сейчас же и моя тоска» [Булгаков 1990: 468]. Несколько позже приходит логическое осознание данного факта: «автору возвращена часть его жизни» [Булгаков 1990: 470]. Однако даже благополучный исход не снимает напряженного ожидания возможных неприятностей: «На этой пьесе, как на нити, подвешена теперь вся моя жизнь, и еженощно я воссылаю моления Судьбе, чтобы никакой меч эту нить не перерезал» [Булгаков 1990: 476].

Рассказывая о спектакле, состоявшемся 18 февраля 1932 г., отмечая интерес зрителей, волнение актёров, «первоклассное» исполнение Топорковым роли Мышлаевского и огромный успех («занавес давали 20 раз» [Булгаков 1990: 467]), Булгаков упоминает, что не вышел на поклон публике, опасаясь своим появлением навредить пьесе. Такое поведение предусмотрено и одобрено К. С. Станиславским, но вызывает удивление присутствующих. Двусмысленное положение воспринимается писателем с недоумением и растерянностью.

Летом 1934 г. во время ленинградских гастролей МХТ состоялась пятисотый спектакль «Дней Турбиных», но даже это событие имеет свою долю горечи. В поздравлении В. И. Немировича-Данченко «нет ни одной буквы, которая относилась бы к автору. Полагаю, что хороший тон требует того, чтобы автора не упоминать. Раньше этого не знал, но я, очевидно, недостаточно светский человек» [Булгаков 1990: 512]. Язвительно-иронический тон обнажает внутреннее возмущение человека, столкнувшегося с небрежным отношением к себе. Бестактность ситуации усугубляется тем, что театральный коллектив посылает благодарность поздравителю в том числе и от автора пьесы.

5 октября 1936 г. драматург отметил десятилетие сценической жизни «Дней Турбиных», о чем сообщает П.С. Попову в шутивно-ироническом тоне, скрывая внутреннюю грусть. «Прикажи вынуть из твоего погреба бутылку Клико, выпей за здоровье “Дней Турбиных” <...>. Снимаю перед старухой свою засаленную писательскую ермолку, жена меня поздравляет, в чём и весь юбилей» [Булгаков 1990: 554]. Грустить есть о чём: «Дни Турбиных» – единственная задержавшаяся на сцене пьеса Булгакова, но связанное с ней знаменательное событие можно вспомнить лишь в узком кругу близких людей.

Одним из микросюжетов театральной темы является история «Кабалы святош». В письме к брату Николаю от 16 января 1930 г. сообщается: «В неимоверно трудных условиях <...> я написал пьесу о Мольере. <...> Но все данные за то, что её не пустят на сцену» [Булгаков 1990: 438]. Печальный опыт литературной опалы подрывает надежду на успех, несмотря на положительное мнение «лучших специалистов Москвы». Действительно, в обращении к Правительству СССР 28 марта 1830 г. указывается, что Главреперткомом пьеса к представлению не разрешена.

Судьба словно испытывает Булгакова, бросая от полного разочарования к обретению почвы под ногами. «Мольер» мой получил литеру «Б» (разрешение на повсеместное исполнение)» [Булгаков 1990: 464], – пишет он 26 октября 1931 г., а 15 марта 1932 г. сообщает, что Большой драматический театр в Ленинграде отказался от постановки пьесы. Данное происшествие расценивается как удар в спину. В письме от 14 сентября 1933 г. говорится о предполагаемой постановке пьесы в МХТ. В марте 1934 г. Булгаков удручённо замечает: «Мольер»: ну, что ж, ну, репетируем. Но редко, медленно. И, скажу по секрету, смотрю на это мрачно» [Булгаков 1990: 501]. В марте же 1935 г., после четырёх лет вялых репетиций Станиславский побуждает к внесению поправок («вместо того, чтобы разбирать постановку и игру, начал разбирать пьесу» [Булгаков 1990: 530]). Очередной раз вошли в противоречие интересы театра и автора. У артистов свои эгоистические амбиции в отношении ролей, у режиссера собственное представление о том, какова должна быть пьеса о гениальном Мольере. Драматург попадает в положение мучительной раздвоенности: приходится считаться с театром во спасение своего детища, но поправки отрицательно скажутся на художественном уровне, будут чужеродными («зелёные заплатки в чёрные фракные штаны!») [Булгаков 1990: 531]. Не в первый раз ему приходится сдерживать чувства и пытаться дипломатично выйти из сложной ситуации. Однако 22 апреля 1935 г. Булгаков направляет письмо Станиславскому, сообщая, что категорически отказывается от переделки пьесы, т. к. это расходится с его художественным замыслом. Позиция автора выражена недвусмысленно: «Если Художественному театру “Мольер” не подходит в том виде, как он есть, хотя Театр и принимал его именно в этом виде и репетировал в течение нескольких лет, я прошу Вас “Мольера” снять и вернуть мне» [Булгаков 1990: 533]. Он даёт понять, что именно действия театра спровоцировали разрыв. Чувство собственного достоинства, периодически подавляемое ради своего творения, прорвалось наружу. «Большая чаша моего терпения переполнилась» [Булгаков 1990: 535], – напишет он об этом случае брату Николаю. «Всё же “Мольер” вышел, – сообщает Булгаков в феврале 1936 г. П.С. Попову, – Говорят об успехе» [Булгаков 1990: 550]. А уже в следующем месяце он уведомляет В.В. Вересаева о разгромной статье по поводу пьесы и ее снятии с репертуара. Заключение мольеровской темы является фраза из письма Вересаеву от 2 октября 1936 г.: «Из Художественного театра я ушёл. Мне тяжело работать там, где погубили “Мольера”» [Булгаков 1990: 553].

История драматургической мольерианы Булгакова – своего рода повесть о судьбе произведения и положении его автора. Структурные и тематические элементы её проступают в эпистолярном творчестве многократно: в связи с сообщениями о «Зойкиной квартире», «Багровом острове», «Днях Турбиных», «Беге», инсценировке «Мёртвых душ» или о работе над пьесой «Александр Пушкин». Предполагалось, что пьеса о великом поэте будет результатом сотрудничества Булгакова и Вересаева. «Вересаеву предлагалось взять на себя доставку исторических и биографических материалов, Булгаков брал на себя написание текста пьесы и договоры с театрами» [Ерыкалова 1990: 680]. Но Вересаев включался в творческий процесс, предлагая свои варианты текста. Главную задачу драматурга Булгаков видел в сценичности произведения, чего часто не понимали его оппоненты. Отмечая, что предложенный соавтором вариант одной из сцен вышел неудачным, писатель вскрывает причину этого: «Нельзя же, работая для сцены, проявлять полное нежелание считаться с основными законами драматургии» [Булгаков 1990: 544], – и далее детально рассматривает неприемлемый эпизод, анализирует его недостатки. Он протестует против упрощённости драматургической трактовки действующих лиц. «Вы не дополняете характеры и не изменяете их, а переносите в написанную трагедию книжные отрывки, и, благодаря этому, среди живых и, во всяком случае, сложно задуманных персонажей появляются безжизненные маски с ярлыками «добрый» и «злодей» [Булгаков 1990: 546–547]. Дружеские отношения и уважение к писательским заслугам адресата не исключают принципиальности Булгакова, когда речь идёт о важнейшем для него предмете.

Живо интересуется Булгаков постановкой своих пьес на Западе и не только в связи с получением гонораров. Его очень заботит качество перевода, аутентичность русскоязычного текста. По этим вопросам он ведет оживлённую переписку с братом Николаем и актрисой парижского театра «Vieux Colombier» М. Рейнгардт. Драматург выражает беспокойство, что постановка «Зойкиной квартиры» осуществляется по не выверенным экземплярам, «которые неизвестным доля меня способом какие-то лица <...> пустили в обращение.

Я не знаю, в каком виде этот текст, И, конечно, возможно, что он в неряшливом виде» [Булгаков 1990: 494]. Перевод на французский язык «Зойкиной квартиры», выполненный Рейнгардт, волнует Булгакова не только в смысле соответствия первоисточнику, но, с учётом обстановки в СССР, по политическим соображениям. Он настойчиво просит изъять упоминание о политических деятелях, тем более что их имена звучат в неформальном обрамлении, в юмористических репликах. «Этого ни в коем случае не должно быть». «Ни слов “Ленин”, ни слов “Ильич” у меня нет». «Слова “Сталин” у меня нигде нет, и я прошу вычеркнуть его» [Булгаков 1990: 519]. Подобные фразы в письме графически выделены, чтобы подчеркнуть их особую важность. Обеспокоенный исполнением своих распоряжений, Булгаков даёт обобщающее указание: «Вообще, если где-нибудь ещё по ходу пьесы вставлены имена членов Правительства Союза ССР, я прошу их вычеркнуть, так как постановка их совершенно неуместна и полностью нарушает мой авторский текст» [Булгаков 1990: 519]. Требование автора откровенно демонстративно, видимо, он не исключает возможности прочтения письма посторонними лицами. Можно предположить, что некоторые остроумно-«крамольные» реплики персонажей во французском переводе восходят к первоначальному булгаковскому тексту, от которого впоследствии пришлось отказаться. В тридцатые годы писатель прекрасно сознаёт, чем может грозить невинная шутка да ещё и опальному автору.

Булгакова заботит проблема постановки его пьес. Если на советский театр он может хоть отчасти воздействовать, выражая свою волю вплоть до разрыва отношений, то спектакли за рубежом оказываются совершенно вне контроля. Драматург возмущается постановкой «Зойкиной квартиры» в Белграде, о которой узнает от брата Николая («Пьеса не даёт никаких оснований для того, чтобы устроить на сцене свинство и хамство!» [Булгаков 1990: 529]), высылает Рейнгардт подробнейшие комментарии, предназначенные для спектакля в Париже. В них разработана характеристика действующих лиц, скрупулёзно описаны костюмы, предусмотрена возможность их изменения по ходу действия, показаны особенности интерьера, прослеживается поведение персонажей в отдельных сценах, оговаривается общая атмосфера спектакля. «У зрителя должно остаться впечатление, что он видел сон в квартире Зойки, в котором промелькнули странные люди, произошли соблазнительные и кровавые происшествия, и всё это исчезло» [Булгаков 1990: 527].

В письмах Булгакова проявилось его отношение к деятелям театра. Писатель воздаёт должное режиссёрским возможностям К.С. Станиславского. «Цель этого неделового письма выразить Вам то восхищение, под влиянием которого я нахожусь все эти дни. <...> Вы на моих глазах ту узловую сцену, которая замерла и не шла, превратили в живую. Существует театральное волшебство!» [Булгаков 1990: 466–467], – пишет Булгаков по поводу репетиции инсценировки «Мёртвых душ». Писателя впечатляют как замечание Станиславского о гоголевском Манилове («Потрясающее именно в театральном смысле определение» [Булгаков 1990: 467]), так и режиссёрский показ исполнения его роли («глубочайшее мастерство!» [Булгаков 1990: 467]). Это не вежливый комплимент известному человеку, а искреннее чувство восторга, которое вселяет уверенность в успешном завершении работы. «Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придёт через Вас» [Булгаков 1990: 467].

Булгаков высоко ценит профессионализм в разных сферах труда над чудом рождения спектакля – профессионализм драматурга, режиссёра, артистов – и, когда сталкивается с обратным явлением, не щадит даже общепризнанные авторитеты. «Всё это примитивно,

беспомощно, не нужно!» [Булгаков 1990: 531], – комментирует он требования Станиславского о внесении изменений в «Кабалу святош». Писателем владеет не авторское самолюбие, а понимание нецелесообразности работы, разрушающей сценичность пьесы. Свою позицию он излагает в письме Станиславскому, обращаясь к нему не с дружеским расположением, как ранее («Дорогой Константин Сергеевич!»), а более отстранённо («Многоуважаемый Константин Сергеевич!»). «Я вынужден категорически отказать от переделок моей пьесы» [Булгаков 1990: 533], – заявляет он, объясняя причины своего поведения.

В.И. Немирович-Данченко фигурирует в письме к Е.С. Булгаковой как мистический персонаж, «один из злых гениев» [Булгаков 1990: 563]. Такая характеристика появляется в период написания «Мастера и Маргариты», связана с погружением в мир романа, а также с той ролью досадной помехи в работе, которую, не подозревая об этом, сыграл Немирович. Печатавшая книгу О. Бокшанская отвлекается, выполняя просьбы обожаемого ею режиссёра, что вызывает досаду Булгакова. Писатель создаёт иронически-пародийную зарисовку, где Немирович уподобляется этакому сниженному Воланду. «Окончательно расстроившись в Барвихе, где нет ни “Астории”, ни актрис и актёров и прочего, начал угрожать своим явлением в Москву...» [Булгаков 1990: 563]. Опровергая мнение Бокшанской о болезни Немировича, писатель иронизирует: «Он здоров, как гоголевский каретник, и в Барвихе изнывает от праздности, теребя Ольгу всякой ерундой» [Булгаков 1990: 563]. Средством борьбы с этим нарушителем напряжённого писательского труда может стать только настоящий Воланд. «Увы, это бывает только в романе!» [Булгаков 1990: 563]. Эту о Немировиче напоминает сатирическую прозу Булгакова, возможности которой он подчас оттачивает и в частной переписке.

Эпизодический персонаж булгаковского эпистолярного жанра – драматург Всеволод Вишневецкий, автор пасквильных статей о «Днях Турбиных» и «Кабале святош», вследствие чего последняя пьеса не была поставлена в Ленинграде. «Внешне открытое лицо, работа “под братишку”» [Булгаков 1990: 474]. Писатель обыгрывает факт службы Вишневецкого на флоте и когда говорит о прогнозных слухах на его счёт: «Его догонит в один прекрасный момент государственный корвет, идущий под военным флагом, и тогда флибустьер пойдёт ко дну...»

Но у меня этой надежды несколько нет...» [Булгаков 1990: 475]. Своё мнение о ретивом борце за идеологическую чистоту советской драматургии писатель выразил в характерной для него иронически образной форме. «На поле отечественной драматургии вырос в виде Вишневецкого такой цветок, которого даже такой ботаник, как я, ещё не видел» [Булгаков 1990: 480]. К своему недоброжелателю у него насмешливо-пренебрежительное отношение: «Довольно о нем. В Лету! К чёртовой матери!» [Булгаков 1990: 480].

Иные чувства возникают к опальному драматургу Н. Эрдману, за которого писатель ходатайствует перед Сталиным: «Я горячо прошу о том, чтобы Н. Эрдману была дана возможность вернуться в Москву, беспрепятственно трудиться в литературе, выйдя из состояния одиночества и душевного угнетения» [Булгаков 1990: 559]. Это поистине акт гражданского мужества, рождённый сочувствием к писателю, чья участь напоминала о собственном положении изгоя. В обстановке репрессий, одержимый усталостью, болью, непризнанный Булгаков готов протянуть руку помощи тому, чей талант для него несомненен.

Письма раскрывают человеческую сущность Булгакова, с их помощью реконструируется его творческая судьба. Для решения вопроса о своём положении в литературе писатель обращается к Сталину, к правительству СССР. В посланиях перечислено сделанное им, особое внимание уделяется драматургии. «В этом году исполняется десять лет с тех пор, как я начал заниматься литературной работой в СССР. Из этих десяти лет последние четыре года я посвятил драматургии, причём мною были написаны 4 пьесы» [Булгаков 1990: 431], – указывает он в письме Сталину в июле 1929 г. Адресуясь к нему же 30 мая 1931 г., Булгаков

подчёркивает, что сделано им для театра за последний год: инсценировка «Мёртвых душ», работа во МХТ режиссёром и актёром, работа в московском ТРАМе. Такая нагрузка вдобавок с литературной работой по ночам оказалась губительной. «Надорвался. <...> Я переутомлён» [Булгаков 1990: 455–456]. А в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. аттестует себя драматургом, написавшим 5 пьес, известным в СССР и за границей. Во всех случаях писатель показывает плачевную участь своих пьес, запрещённых к постановке, подвергшихся разгрому со стороны критики. Он аргументирует свои выводы, цитируя разгромные статьи, приводя удручающую статистику: из 301 отзыва о его работе «похвальных было 3, враждебно-ругательных – 298» [Булгаков 1990: 444]. С сильными мира сего драматург ведёт разговор естественно и откровенно, обнажая свое бедственное положение: «У меня <...> в данный момент – нищета, улица и гибель» [Булгаков 1990: 450]. Из этой безысходности, предполагаемый выход – работа в театре, о чём ходатайствует писатель. Он готов работать там в любом качестве: от режиссера до рабочего сцены. «Мне <...> театр нужен как воздух» [Булгаков 1990: 457]. В пору унижения и бедствий Булгаков сохраняет чувство собственного достоинства. С теми, от кого зависит его судьба, он общается независимо, на равных, предлагает собственное решение возникшей проблемы, будь то отзывиз театра пьесы, которую драматург не считает возможным переделывать очередной раз, или предложение правительству разрешить отъезд из СССР.

Личные мотивы появляются в письмах Булгакова в связи с материальными проблемами, и это имеет прямое отношение к его драматургии. Театральная реализация пьес – источник материального обеспечения писателя, тем более при отсутствии публикаций его прозаических произведений. Вектор внимания Булгакова часто направлен на материальную сторону его существования. О материальных затруднениях он больше всего пишет брату Николаю. «Если погибнет эта пьеса [*«Кабала святош»*]. – Т.С.), средства спасения у меня нет – я сейчас уже терплю бедствие. Защиты и помощи у меня нет.<...>

Если есть какая-нибудь возможность прислать мой гонорар<...>, прошу прислать: у меня нет ни одной копейки» [Булгаков 1990: 438]. Деньги за зарубежные постановки пьес получал живущий в эмиграции Николай Булгаков, ему поручает писатель ведение своих дел. Брату он наиболее откровенно сообщает о своих материальных расчётах и трудностях. Трудоустроенный в МХТ после обращения к правительству и последующего телефонного разговора со Сталиным, одновременно работающий в ТРАМе Булгаков тратит все деньги на возмещение подоходного налога и бывших долгов. «Деньги нужны остро <...>, – обращается он к брату. – Если у тебя имеются мои денюжки если хоть какая-нибудь возможность перевести в СССР есть, ни минуты не медля (подчеркнуто автором. – Т.С.), переведи» [Булгаков 1990: 453].

Финансовые дела писателя напрямую зависят от судьбы его пьес: «Этот Вс. Вишневский и есть то лицо, которое сняло “Мольера” в Ленинграде, лишив меня, по-видимому, возможности купить этим летом квартиру» [Булгаков 1990: 479]. Моральная травма, нанесённая отклонением пьесы, сопровождается материальными потерями, тем более чувствительными, что «квартирный вопрос» для писателя был чрезвычайно болезненным. Мотив обманутых надежд – один из лейтмотивов писем Булгакова – связан и с денежными расчётами. Обращаясь к Вересаеву, он подробно освещает историю с получением гонорара за спектакли «Дни Турбиных», сыгранные МХТом в Ленинграде. Светлые упования («Ко мне поступили сообщения о том, что я разбогател» [Булгаков 1990: 490]) сменяются разочарованием. Заведующий театром «не перевёл по сию минуту даже 5-ти копеек» [Булгаков 1990: 490], приходится выпрашивать малые авансы и надеяться, что всё же удастся вернуть долг своему адресату.

Сложности материального положения Булгаков порой смягчает юмором, даже указанием на мистические совпадения, когда домработница пророчествует: «Трубная пьеса ваша пойдёт. Заработаете тыщу» [Булгаков 1990: 469], – а через несколько минут из театра поступает положительное решение о её возобновлении на сцене. Обывательское

представление насчёт связи творческого успеха с материальным благополучием раздражает писателя: «А всё-таки некультурны мы!» [Булгаков 1990: 469]. Но иногда он готов оправдать интерес к материальной стороне, видя в собеседнике искренний восторг театрального зрителя, хорошо знающего его пьесы. «Тут не мерзкая зависть, – пишет он Е.С. Булгаковой, – <...> а любопытство» [Булгаков 1990: 583].

Образ Булгакова, явленный в письмах, соединяет в себе житейское, нигде не сниженное до обывательского, и высокое – служение литературе. Никакие неудачи не могут заставить его прервать работу. Не имея возможности ввести в театр все свои оригинальные пьесы, он создаёт инсценировки классики, оперные либретто, не прекращая работы в качестве драматурга. За год до смерти сообщает Вересаеву: «Одним из последних моих опытов явился “Дон Кихот” по Сервантесу» [Булгаков 1990: 598]. Травмированный положением отверженного, писатель не верит в постановку этой вещи. «Меня это нисколько не печалит, так как я уже привык смотреть на всякую свою работу с одной стороны – как велики будут неприятности, которые она мне доставит?» [Булгаков 1990: 598]. Но невостремленность не убивает желание творить, в том числе для театра: «Как ни стараешься удавить самого себя, трудно перестать хвататься за перо» [Булгаков 1990: 598].

Эпистолярное наследие писателя – своего рода документальный театральный роман, рождённый самой жизнью, который воспринимается как параллель к его драматургии и прозе, отражающим мир театра и судьбу художника. Театральная тема объединяет ряд представляющих её мотивов, приобретает сюжетную организацию: имеет начало (завязку), развитие (судьба художника и его драматургии), финал (развязку). Театральный план писем Булгакова наглядно проявляет отличительную особенность его писательской манеры – активное использование фактов реальности, в том числе автобиографического характера, для последующей творческой трансформации в художественном тексте.

## Литература

- Булгаков М. А.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма. М., 1990.  
*Ерыкалова И. Е.* Александр Пушкин (Комментарии) // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Пьесы. М., 1990.  
*Урнов Д. М.* Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1975.

## Сведения об авторах

*Аббасхилми Абдулазиз Яссин Аббасхилми*, аспирант кафедры отечественной литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону), Ирак  
chengarovna@yandex.ru

*Артёмова Светлана Юрьевна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета  
svart1@yandex.ru

*Безруков Андрей Николаевич*, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной филологии Бирского филиала Башкирского государственного университета  
in\_text@mail.ru

*Бидикова Александра Михайловна*, кандидат филологических наук, преподаватель филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова  
alexandra.m.b@mail.ru

*Бокарев Алексей Сергеевич*, кандидат филологических наук, старший преподаватель Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского  
batka\_boka@mail.ru

*Воронина Юлия Владимировна*, студентка бакалавриата филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова  
jlvoronina@rambler.ru

*Головачёва Алла Георгиевна*, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина (Москва)  
alla.golovacheva@list.ru

*Головчинер Валентина Егоровна*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Томского государственного педагогического университета  
vgolovchiner@gmail.com

*Гуськова Ирина Борисовна*, сотрудник Театрального института им. Б. Шукина; исследователь жизни и творчества последнего директора Императорских театров В.А. Теляковского и членов его семьи  
iri.guskova@yandex.ru

*Доманский Юрий Викторович*, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина (Москва)  
domanskii@yandex.ru

Едошина Ирина Анатольевна, доктор культурологии, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова  
tettixgreek@yandex.ru

Кравцова Надежда Семеновна, аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского государственного национального исследовательского университета им. Н.Г. Чернышевского  
dinakravcova@yandex.ru

Ларионова Марина Ченгаровна, доктор филологических наук, зав. лабораторией филологии Института социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра Российской академии наук, профессор кафедры отечественной литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону)  
chengarovna@yandex.ru

Мельник Владимир Иванович, доктор филологических наук, член Союза писателей России, профессор Государственной славянской академии (Москва)  
melnikvi1985@mail.ru

Некрасова Инна Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства  
nekrassova-inna@mail.ru

Новикова Наталья Владиславовна, кандидат филологических наук, доцент русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского государственного национального исследовательского университета им. Н.Г. Чернышевского

Петухова Елена Николаевна, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Гуманитарного факультета Санкт-Петербургского государственного экономического университета  
pen9@yandex.ru

Сиверская Татьяна Михайловна, старший преподаватель кафедры «Музыковедение и композиция» Государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова (Москва)  
tamilanna@yandex.ru

Симонова Тамара Григорьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета (Белоруссия)  
simonova\_tg@inbox.ru

Синицкая Анна Владимировна, кандидат филологических наук, внештатный сотрудник Лаборатории социальной, исторической и культурной антропологии (Самара)  
vidha@yandex.ru

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национально-исследовательского университета им. академика С.П. Королева  
largenn@mail.ru

Фадеева Анна Дмитриевна, аспирант кафедры теории литературы Тверского государственного университета  
ne\_tochka@mail.ru

Шатохин Андрей Владимирович, соискатель кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета (Москва)  
shatohin-a-v@mail.ru

Шкарпеткина Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, Москва, сотрудник журнала «PRO Танец» (Санкт-Петербург)  
shkarpetkina@yandex.ru

Щаренская Наталья Марковна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Южного федерального университета (Ростов-на-Дону)  
n-scharenskaja@yandex.ru

Ярко Александра Николаевна, кандидат филологических наук, доцент Севастопольского филиала Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова  
mysunok@gmail.com

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии	3
И.А. НЕКРАСОВА Реалии французской сцены XVII в. в «комическом романе» Поля Скаррона	4
В.Е. ГОЛОВЧИНЕР «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Борис Годунов» А.С. Пушкина и направления поисков в драме	12
А.В. ШАТОХИН Светомузыка И.Е. Великопольского (вариант 1837 г.). Реформа театральных постановок, предложенная И.Е. Великопольским в 1837 году	20
Н.С. КРАВЦОВА Персонаж по имени Автор в пьесах Н.В. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» и «Развязка “Ревизора”»	25
О.Ю. ШКАРПЕТКИНА Новелла Г. Гейне «Флорентийские ночи» (1836 г.) как литературный источник для балета «Жизель, или Вилисы» (1841 г.)	30
А.М. БИБИКОВА Джованни Верга «Сельская честь»: от новеллы к пьесе	38
В.И. МЕЛЬНИК Великий князь С.А. Романов и художник К.А. Коровин (об одном эпизоде из жизни Великого князя Сергея Александровича)	47
Н.М. ЩАРЕНСКАЯ «Спектакль» жизни и театр (повесть А.П. Чехова «Моя жизнь»)	50
Е.Н. ПЕТУХОВА Актёры и театральная среда в ранней прозе А.П. Чехова	59
А.Н. ЯРКО Различные аспекты театральной жизни в эпике А.П. Чехова	65
А.Г. ТЮТЕЛОВА Образ актёра рубежной эпохи в театре А.П. Чехова и Вадима Леванова («Лебединая песня» и «Смерть Фирса»)	70
А.Г. ГОЛОВАЧЁВА «Листки из автобиографии Сальвини» как материал к комментарию эпизода в «Чайке» А.П. Чехова	76
М.Ч. ЛАРИОНОВА, А. Я. АББАСХИЛМИ «Чайка» А.П. Чехова на иракской сцене	80
Н.В. НОВИКОВА Театр и балаган в художественном составе повести В. Ропшина (Б. Савинкова) «Конь бледный» (1909 г.)	86

И.Б. ГУСЬКОВА	
Статья-некролог как малая литературная форма. На примере некрологов В.А. Теляковского	94
С.Ю. АРТЁМОВА	
«Облако в штанах» В. Маяковского: к вопросу о возможных источниках подзаголовка «отрывок из трагедии»	98
И.А. ЕДОШИНА	
Театральные мистификации Бориса Садовского в «Записках актёра»	104
Т.Г. СИМОНОВА	
Театральные мотивы в эпистолярном наследии М. Булгакова	111
А.Д. ФАДЕЕВА	
Категория театральности в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь»	119
А.Н. БЕЗРУКОВ	
«Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева: версия сценической интерпретации	125
А.С. БОКАРЕВ	
«Ты теперь как театр только сцена внутри тебя»: театральность в лирике Алексея Цветкова	129
Ю.В. ВОРОНИНА	
Проблема постановки басен Крылова в современном театре	132
Ю.В. ДОМАНСКИЙ	
Театральные интерпретации русской литературной классики («Мы» в Санкт-Петербургском Большом театре кукол и «Рассказ о счастливой Москве» в Московском театре п/р О. Табакова): цветовые (и иные) приёмы	140
А.В. СИНИЦКАЯ	
«Тысяча триста двадцать один попугай и пятьсот шестьдесят одна бабочка»: театр как виньетка и как фоносфера. Современная драма в поисках радиопьесы	145
Т.М. СИВЕРСКАЯ.	
Опера Р. Щедрина «Левша» по Н. Лескову: от первоисточника к театральной версии	152
Сведения об авторах	160
Именной указатель	163