

УДК 821.161.1



Ю.В. Бабичева

Вологодский государственный университет

ТАНТАЛОВЫ МУКИ. М. БУЛГАКОВ – КИНОДРАМАТУРГ

В 1930-е годы М.А. Булгаков предпринял несколько попыток написания сценариев классических произведений любимого Гоголя: три редакции – «Мертвых душ» и четыре – «Ревизора». Материалы о кинодраматургических опытах Булгакова были подготовлены Ю.В. Бабичевой в конце 1980-х.

М. Булгаков, сценарии «Мертвых душ», сценарии «Ревизора».

ИЗ ИСТОРИИ ЖАНРА

...Неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть.
Ю. Тынянов

«Неизвестно, что такое сценарий», – это сказано компетентным теоретиком кино и автором нескольких киносценариев Ю. Тыняновым в 1926 году [1, с. 323]. В 1970-х и 80-х годах уже говорили уверенно: кинодраматургия – новая область литературы, киносценарий – особый жанр художественной литературы (см.: Амашневич Э.Г. Сценарий – особый жанр художественной литературы. Ташкент, 1972; Вайсфельд И.В. Новая область литературы. Москва, 1970); и одна за другой выходят в свет монографии о «новой области» и «новом жанре». Но это – внешние показатели состояния вопроса, а по существу – и сегодня не изжил себя пафос тыняновского заявления: «неизвестно, что такое сценарий». Достаточно сказать, что и сегодня ему еще не найдено определенное место в родовой (аристотелевской) системе разновидностей литературных произведений: является ли «особый жанр» вполне самостоятельным дополнением к ней – или только новой разновидностью? И если разновидностью, то чего именно – эпоса, лирики, драмы?

Для того чтобы ответ на этот вопрос не был так легковесен, каким он в целом на сегодняшний день является, должно быть предпринято не выборочное, а системное изучение истории «особого жанра» в контексте истории русской литературы: от ранних «двигописей» Анталека (супругов Ханжонковых) до современных сценариев, которые на правах самостоятельных литературных произведений печатаются в альманахе «Киносценарий», предназначенном для массового читателя. В таком системном изучении видное место займут и кинодраматургические опыты М. Булгакова, который в начале 30-х годов предпринял несколько попыток экранизировать классические произведения пера любимого Гоголя – «Мертвые души» и «Ревизор».

Массовое тяготение писателей к киноискусству (немому кино) в 20-е годы Булгакова почти не коснулось: тогда он пребывал в апогее своего «театрального романа». В кино он пришел в тот переломный для последнего момент, когда, едва утвердившись в статусе искусства, оно переживало новое сотрясение эстетических основ: училось говорить. Уже отшумели споры 10-х и 20-х годов о слове в немом кино, и был утвержден приговор: «немота» кино (точнее – его особая бессловесная речь) – это и есть его специфика, делающая его равным в семье искусств¹. Но «Великий Немой» этого приговора не принял. Предсказанная ему еще Л. Андреевым тоска по слову («Танталовы муки») неизбежно вела его к освоению кинематографа (Андреев говорил, играя словами: в те сферы, где кинемо-апаш становился аристократом «фон-Кинемо») и овладению звуком, живой (а не «абстрактной», не «разложенной») человеческой речью. Однако овладеть ею было не так легко, и новые (бедные!) кинемо-Шекспиров в муках искали путей соединения киноязыка со словом. Кинорежиссер И. Пырьев, вспоминая об этих «танталовых муках», говорил, что их легче преодолевали те, кто приходил в кино из театра [2, с. 56]. М. Булгаков принадлежал к киносценаристам именно такого рода.

¹ В 10-е годы такой «приговор» вынес в «Письмах о театре» Л. Андреев: «...и вот нарождаются какие-то новые кинемодраматурги, еще неведомые таланты и гении. Кинемо-Шекспир, отбросив стеснительное слово, так углубляет и расширяет действие, находит для него столь новые и неожиданные комбинации, что оно становится выразительным, как речь» (Андреев Л. Полное собрание сочинений: в 8 т. Санкт-Петербург, 1913. Т. 8. С. 315). Изобретение кинетофона и перспектива сделать кино говорящим его не радовала.

Еще более категорично высказал такого рода суждение в 20-х годах Ю. Тынянов: «...бессловесность кино, вернее, конструктивная невозможность наполнить кадры словами и шумами, вскрывает характер его конструкции», – полагал он и резко оспаривал самую возможность сделать кино звуковым, цветным и объемным. Его кредо: «кино – искусство абстрактного слова», «кинетифоны – улюбок театра и кино, жалкий компромисс» и т.д. [1, с. 329, 326, 322].

«МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Бедный, великий кино-Шекспир!
Ему суждено начать собою новый род танталов.
Л. Андреев

«Роман с кино» начался для Булгакова в те дни, когда еще бурно развивался его «театральный роман»: на сцене МХАТ репетировался «Мольер», незадолго до того прошли на той же сцене многострадальные «Мертвые души». Именно они и дали повод И. Пырьеву поручить Булгакову написать сценарий по «Мертвым душам» для киноленты, которую собирался снимать.

История создания этого сценария последовательно восстановлена Б.Ф. Егоровым в статье «М.А. Булгаков – “переводчик” Гоголя» [3]. Вот ее основные вехи: в конце марта 1934 года был заключен договор с первой московской кинофабрикой «Союзфильм», согласно которому Булгаков обязался к 15 мая представить экспозицию фильма, а к 20 августа – сам сценарий. Экспозиция была готова 10 мая, а вслед за нею 17 мая в качестве дополнения представлено заказчику конспективное «Содержание сценария». В течение июля-августа того же года одну за другой Булгаков создал три редакции самого сценария, учитывая замечания И.А. Пырьева и зам. директора кинофабрики И.В. Вайсфельда. Считая третий окончательным, передал его режиссеру для согласования. Осень и зима прошли во все более нервных пререканиях и с режиссером, и с фабрикой (директор С.А. Саврасов) по поводу поправок и «поправочек», которых требовала фабрика, и вносил, превратившись в соавтора, режиссер, а также и по вопросам оплаты. В марте 1935 года писатель направил И. Вайсфельду развернутое и обоснованное (нелестное) мнение об исправленном режиссерском сценарии, которое содержало тринадцать пунктов принципиальных замечаний и несогласий, где последним стояло самое для него важное: «Нельзя не пожалеть, что исключена баллада о капитане Копейкине». На этом, в сущности, и закончилась булгаковская попытка экранизировать «Мертвые души»².

Дальнейшая история созданного им сценария вырисовывается как-то смутно. И. Пырьев в мемуарах «О пройденном и пережитом» уверяет, что причиной прекращения работы над фильмом стала статья в «Правде» о музыке Д. Шостаковича к опере «Леди Макбет Мценского уезда» («Сумбур вместо музыки») [2, с. 60]: статья эта была им воспринята как призыв ставить картину о современности. Сегодняшние исследователи (Ю. Тюрин, Г. Файман) указывают на неточность этого объяснения: статья в «Правде» вышла в январе 1936 года, когда, уже отказавшись от «Мертвых душ», Пырьев завершил работу над фильмом о современности – «Партийным билетом». Значит, главная причина остановки в работе заключается все-таки в том, что Булгакову и Пырьеву (за которым стояла вся кинофабрика) не удалось тогда согласовать

своих представлений о том, каким должен быть фильм-поэма по мотивам известного литературного шедевра.

Тот сценарий, к которому И. Пырьев в 1965 году еще раз – и опять без результата – возвращался и который потом, в 1978 году был дважды опубликован как совместное произведение М. Булгакова и И. Пырьева, имеет лишь касательное отношение к вопросу об активном участии писателя Булгакова в создании советского звукового кино. Те же материалы, которые имеют к этому сюжету прямое отношение (экспозиция сценария, его конспективное изложение, три редакции самого текста), пока лежат в архиве писателя и, как принято в таких случаях выражаться, – ждут своего исследователя.

Булгакова не занимали специально вопросы киноэстетики, но в процессе работы над первым сценарием мысль его невольно прикоснулась к некоторым проблемам специфики молодого искусства, прежде всего – к вопросам его сюжетостроения. Уже столкнувшись с трудностями превращения повествовательного произведения в театральную драму, он осмысливал теперь способ преодоления еще больших трудностей, связанных с экранизацией романа-поэмы, превращая ее в «стремительную и достаточно острую пьесу для экрана» [3, с. 74]. Этот «способ» предполагал, по Булгакову, обязательность «заманчивой завязки», «ясной, точной и сжатой фабулы» и – «оглушительной развязки». Такая установка опять требовала значительной перемонтировки классического повествовательного сюжета. К тому же, как и в случае с инсценировкой, автор хотел непременно сохранить в сценарии самого Гоголя: киноискусство давало более широкие возможности для того, чтобы сделать видимыми (да еще непременно – «с точки зрения современного человека» [3, с. 71]) лирические и сатирические (капитан Копейкин) гоголевские «отступления».

Прирожденный драматург, мастер слова, пришедший в кино в тот момент, когда звучащее слово победно вошло составной частью в это искусство, Булгаков-сценарист словом не злоупотреблял. Он активно осваивал изначальный язык кино и искал оптимальный вариант сочетания слова со зримым образом в кинокадре. Впервые публикуя «Дополнения к экспозиции киносценария...» («Содержание сценария») от 17 мая 1934 года, Б.Ф. Егоров следующим образом комментирует этот документ: «...экспозиция сценария довольно близка к театральной инсценировке» [3, с. 73–74]. Такое мнение лишь отчасти справедливо: экспозиция сценария опирается на фабулу инсценировки. Но уже в кратком изложении содержания «кинопоэмы» ощущаются существенные отличия от театральной пьесы. Специфические приемы киноискусства дают авантюрному сюжету ту лирическую глубину и сатирическую определенность, какие мог бы дать (и не дал!) в инсценировке несостоявшийся образ Первого Чтеца.

Широкие обзоры-панорамы российских просторов (поля, поля, поля...) создают лирико-символический образ: Николаевская Русь. Наплывами рождается образ беглых крестьян Плюшкина и сатирический – капитана Копейкина. Фабульный, контрастный монтаж кадров дает гоголевское ощущение фантасти-

² В памяти И. Пырьева эта нелегкая и мучительная для автора сценария история отложилась укороченной и спрямленной моделью: «Одним словом, через три месяца сценарий был готов, его единодушно одобрили виднейшие литературоведы, и он был разрешен к постановке» [2, с. 60]. Сохранившиеся документы убеждают, что «одним словом» история этого несостоявшегося замысла не переживается.

ческой несообразности русской общественной жизни: пир у полицеймейстера и пир в подвале трактира; по одним и тем же местам пролетает «грозный, но бес- сильный» генерал-губернатор и едет поверженный, но неистребимый Чичиков. В «Дополнении» есть также несколько намеков, реализация которых требовала экспрессивных средств киноискусства: «дикий скандал» у Ноздрева; «гром и молнии» у губернатора в миг расплаты Чичикова за плутовство... Как будет использовано слово Гоголя в сценарии, – по контексту еще трудно определить: здесь оно присутствует пока в виде кратких и выразительных ремарок – как материал для надписей в немом кинематографе. Первый вариант сценария был готов где-то к началу июля 1934 года: 10 июля в письме другу автор сообщает о только что состоявшемся чтении этого варианта Пырьеву и Вайсфельду [3, с. 75]. На 80-ти страницах машинописного текста Булгаков продемонстрировал, как хорошо гоголевский стиль сочетается с законами поэтики киноискусства и как родственны эти последние его, булгаковскому, дарованию. [Рукопись первого варианта хранится в архиве Булгакова в рукописном отделе Библиотеки им. В.И. Ленина. Далее – РО ГБЛ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 3.]

Сцены-«наплывы» значительно, по сравнению с драматическим вариантом, расширили фабулу кино- поэмы: появилась предыстория чичиковской авантюры (его служба в таможне); странички биографий умерших крестьян (Собакевич «видит» похороны Михеева, Чичиков воображает смерть Степана Пробки; Плюшкин возвращается памятью на 20 лет назад, откуда начинается процесс его «умирания»; оживают воспоминания Ноздрева о дебоше на ярмарке, где он потерял одну из своих бакенбард). При этом сюжеты, заимствованные в гоголевском тексте, варьируются теми, что создала фантазия Булгакова, строго подчиненная духу гоголевского творчества. Так, например, здесь опять нашла себе место сцена, не удавшаяся в инсценировке: оживление картины, изображающей переход Суворова через Альпы, что висит в гостиной Ноздрева. «Вывравшись вперед, летит со шпагой взбалмошный поручик» [л. 31] с лицом и голосом хозяина дома. Этой сцены нет в тексте поэмы, но все же она связана с образной системой гоголевского произведения. Во второй части «Мертвых душ», где речь идет о некоей «чиновной особе» по имени Самосвистов («эпикурец, собой лихач, в плечах аршин, ноги стройные, отличный товарищ, кутила и продувная бестия»), Гоголь пытается представить его себе в иной, не канцелярской, обстановке, ну хоть «в военное время»: «Его бы послать куда-нибудь пробраться сквозь непроходимые опасные места, украсть перед носом у неприятеля пушку – это его бы дело. Но, за неимением военного поприща, на котором бы, может быть, его сделали бы честным человеком, он пакостил от всех сил. Непостижимое дело!» [4, с. 514]. Вот они: видимый стимул рождения сцены со «взбалмошным поручиком», который в иной, не военной обстановке стал вздорным пакостником Ноздревым, и особый, фантастический стиль («Непостижимое дело!»), который Булгаков унаследовал у любимого учителя.

В этом стиле переведены в первом варианте сценария на киноязык чудовищные слухи, поползшие по

городу после скандального разоблачения Чичикова на губернаторском балу. «Не Наполеон ли он?!» – строится в перепуганном мозгу чиновника дикое предположение, и на экране проходит гротескная картина: побег Наполеона-Чичикова с острова св. Елены, его похождения в России и грозные репрессии чиновникам-взяточникам... [л. 53–55]. Чичиков – это капитан Копейкин! – рождается в воспаленном мозгу, и на экране («Кабинет полицеймейстера исчезает и появляется Петербург в тумане...») пройдет в зримых образах история капитана Копейкина и оживет он сам («физиономия наглая», «развязен» [л. 56–62]). А потом эта история (опять «непостижимое дело!») перерастет в историю назначения Николаем I нового генерала-губернатора, князя Одноровского...

Появится в сценарии и сам Самосвистов (потеряв где-то одну букву фамилии и превратившись в Самосвитова), давший толчок образной мысли, но несколько отодвинется от своей повествовательной основы. Получив от Булгакова характерный в его поэтике атрибут – темные очки (у Булгакова обычно это символ принадлежности к секретной государственной службе: ср. Аффания в «Мастере и Маргарите» с его низко надвинутым капюшоном или человека в дымчатом пенсне в повести «Роковые яйца»), он обрел вместе с ними новую и отчасти загадочную (все то же «непостижимое дело!») функцию: неизвестно, чьей властью он освобождает Чичикова от ответственности, уничтожив все улики, и пустит его, неистребимого, вновь гулять по свету, по дорогам мошенничества и приобретательства.

И наконец, наплывами иного, лирического характера достигается в сценарии эффект присутствия самого Гоголя, грустно и пристально смотрящего из прекрасного далека в любимое и несчастное лицо России. Как и в театральной инсценировке, в финале сценария появляются картины Рима: балкон, силуэт человека в темном плаще на нем в сочетании с закадровым голосом: «Русь, Русь! Вижу тебя из моего чудного прекрасного далека...» [л. 75]³. Звук пробуетея в этой редакции сценария в разных вариантах: использован и диалог, и лирический авторский голос за кадром. Сам текст сценария оформлен разделением листа на две половины: слева обозначено зримое действие, как в сценариях немого кино, справа – диалог театрального характера.

Набросав первую редакцию, автор познакомил с ней заказчиков в черновом виде. «И хорошо сделал, что не перебелил», – писал он П.С. Попову под свежим впечатлением обсуждения, потому что Пырьев и Вайсфельд сходу отвергли все самое «кинематографичное»: суворовских солдат в ноздревской сцене, Копейкина, наплывы фабульные (панихида в усадьбе Собакевича) и наплывы лирические (Рим и силуэт Гоголя на балконе). После некоторого торга удалось сохранить – сильно укороченным – эпизод с Копейкиным. «Но – боже! – до чего мне жаль Рима!» – снова тосковал писатель. Наученный горьким опытом

³ В первом варианте сценария есть еще одна сцена, создающая общее, «гоголевское» настроение: юноша возвращается из театра по сумеречной улице – и видит иную, испанскую, освещенную луной и с силуэтом на балконе... Очнулся – и вновь он на Сенной, вблизи кабака [л. 35].

инсценировки, он почти не сопротивлялся и сразу обещал все переделать: «так что они даже изумились» [3, с. 75].

Так появился второй вариант сценария, помеченный 24 июля. Он лучше всего характеризуется перечнем утрат и потерь. Исчезли: таможня, Михеев, молодость Плюшкина, сцены в конюшне Ноздрева и на ярмарке. «Суворовская» сцена сокращена за счет Лихого поручика – и потеряла содержательный смысл. Исчез Наполеон. Исчезли Рим и Гоголь. Остался – пока – капитан Копейкин.

Такого рода вымарки делались и в машинописном тексте уже укороченного до 65-ти листов сценария: дважды вычеркнут текст гоголевских лирических отступлений: «О, моя юность!» [л. 20] и о «блистательной радости», ждущей своего часа [л. 32]. На л. 35 вычеркнута обширная сцена оживших мыслей Чичикова о судьбах умерших «душ» с образом дворового человека Плюшкина в центре ее.

Усилена роль звучащего слова: в тексте сценария заполнена в основном правая, «словесная» сторона. При этом главная роль отведена диалогам действующих лиц; закадровый авторский голос дважды убран из текста.

Фантастическая наполеоновская сцена первого варианта превращена здесь в реально-бытовую театральную сцену с переодеванием Ноздрева: перепуганные чиновники, увидев его в треуголке, приняли за Наполеона.

Словом, сценарий в этом варианте лишился большинства специфических признаков экранного искусства и превратился в пьесу театральную, которую можно снять на киноленту и при этом использовать некоторые достижения и преимущества кинотехники: зримы авторские описания – улица, дорога, бричка, стая ворон над полями... Вряд ли такой сценарий мог удовлетворить самого автора⁴, и 12 августа 1934 года появился третий вариант: в нем 7 частей, 48 машинописных страниц, он оформлен как повествовательный текст, без разделения на левую и правую, действенную и речевую части. Этот вариант стал новым этапом освоения Булгаковым сферы киноискусства и прежде всего – возможностей слова в этой сфере [РО ГБЛ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 5].

К тому типу сценария, который был наиболее близок характеру его дарования, но абсолютно неприемлем для работодателей, писатель уже не возвращался: вся кинофантазмагория (мечты, ретроспекты, видения, лирические наплывы) бесследно исчезла. До поры сохранялась только сильно урезанная повесть о капитане Копейкине. Но удовлетвориться тем, чтобы обогатить кинотехникой чисто драматургический материал для экрана, он тоже не хотел. И снова искал – иные, еще не учтенные им возможности киноискусства, которые помогли бы соединить на равных, как в самой поэме, стремительную авантюрную фабулу с глубиной горестных размышлений Гоголя о судьбах

России. В поисках средств реализации на экране тоскливого гоголевского вопроса: «Русь, Русь!.. какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе?» – Булгаков особенно активно мобилизовал звук. Он написал теперь лирический сценарий, в котором главное – настроение, и его-то должны были уловить и воплотить режиссер, оператор и актеры. Игра звуком делала это настроение реально ощутимым. Военная музыка в прологе (знак Петербурга) переходит в звон гитар и голос, поющий: «младую гречанку я страстно любил...». На этом фоне значительно звучит «страстный» монолог героя: «А за что же другие благоденствуют?». Звон трактирного колокольчика переходит в звяканье бубенчика под дугой, которым открывается первая сцена: весенний закат, бричка – дорога.

Подробные видовые панорамы: «город разворачивается на возвышенности над рекою...», «город разворачивается вблизи...», «улица в губернском городе...». Тщательно выписанные интерьеры дворянских усадеб. Детально обрисованная внешность действующих лиц с сохранением авторских оценочных интонаций, например: «Губернатор, толстяк с бабьим лицом и глупыми глазами...» и т.п. Все пронизано единым настроением, подчинено мироощущению одного человека, хотя в этом варианте сценария он бесплотен: ни Рима, ни балкона, ни силуэта за его решеткой...

Этот вариант сценария не производит впечатления вполне законченного произведения, скорее – это один из фрагментов какого-то движущегося целого: процесса поиска Булгаковым путей к новому зрелищному искусству.

К сожалению, этот поиск не шел свободно и органично. С самого начала дело осложняли поправки и «поправочки», которые разрушали цельность уже складывающейся системы. Послушный поначалу, Булгаков по мере продвижения работы становился все нервней и несговорчивей. В ноябре 1934 года он пишет Пырьеву письмо, в котором слышится едва сдерживаемое раздражение: «...сценарий содержит такое множество стилистических ошибок и всякого рода искажений, что его надлежит немедленно править... Я не хочу отвечать за те ошибки, которые в нем содержатся» [3, с. 75–76]. Требования кинофабрики внести (в третий раз!) еще кое-какие поправки и дополнения он выполняет чисто формально (см. «Дополнения» к 3-й редакции сценария от 4 ноября 1934 [РО ГБЛ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 7]). В марте 1935 года высказывает в письме Вайсфельду мнение об окончательном режиссерском сценарии, где в 13-ти пунктах излагает свои замечания о необходимых исправлениях, некоторые из которых так и не были приняты во внимание режиссером и теперь уже соавтором.

Когда появилась эта, вполне закономерная в практике киноискусства и самая главная «поправочка» – соавтор сценария И. Пырьев, который деликатно, но настойчиво убирал из текста все булгаковские фантазии, оставляя добротный, зримый, бытовой и сатирический гоголевский материал, скрепленный размеренным голосом Гоголя-повествователя, – Булгаков совсем утратил энтузиазм – и дело разладилось. Пырьев взялся за новый фильм из современной жизни: «Анюта», позже – «Партийный билет». Булгаков –

⁴ Это был тот самый «тип сценария», о котором еще в 1926 году с недоброй иронией говорил Ю. Тынянов, назвав его «промежутком между испорченным романом и недоделанной драмой» и полагая естественной издержкой в процессе рождения нового искусства, – «пока не будет пересмотрен вопрос об отношении кино к литературе» [1, с. 324].

за новый сценарий для кино по пьесе Гоголя «Ревизор».

Режиссерский многострадальный сценарий, в котором не так уж много осталось от первоначального замысла Булгакова-кинодраматурга (последний его оплот – капитан Копейкин потерялся в сентябре, после исправления третьей редакцией режиссером-соавтором), опубликован под двумя именами М. Булгакова и И. Пырьева в 1978 году в журнале «Москва» (№ 1) и в 2-томнике избранных сочинений И. Пырьева [5]. В комментарии, сопровождающем журнальную публикацию, Ю.П. Тюрин утверждает, что сценарий «Мертвых душ» «безусловно представляет немалый интерес не только как явление нашего кинематографа начала 1930-х годов, но и как факт отечественной литературы». Не станем оспаривать этого утверждения, но уточним: данный «факт отечественной литературы» не является, однако, «фактом» писательской биографии Булгакова. «Черты булгаковского эксцентризма», «элементы веселой мистификации», свойственные этому писателю (по мнению публикатора, они «четко проявляются» в напечатанном сценарии, – мы с этим не согласимся), остались в первой редакции произведения, а здесь исчезли почти бесследно. Единственная фантастическая сцена здесь, написанная под нажимом, по прямому указанию заказчика (сон Чичикова об оживших «душах»), получилась совсем не булгаковской. Она сомнительна по эстетическим качествам и в некотором роде кощунственна: развороченные могилы, мужики в покойничьих рубахах, закуривающие, отряхнувшись от земли, хохот покойников над выскочившей из могилы незадачливой бабой... Нет, это не булгаковский стиль, не его фантазмагория, всегда возникающая на базе завершенной, додуманной мысли, а не пустой игры слов: мертвые души – ожившие покойники.

«Странная личность» в темных очках, чья роль в этом варианте сценария непомерно расширилась (впервые «личность» появляется уже в ресторанной сцене пролога), тоже утратила обобщающую многозначность. На вопрос Чичикова, кто это такой, председатель палаты отвечает «вполголоса»: «Шпион... Недавно приехал...». Чуть позднее окажется, что «личность» представляет собой бдящее око вновь назначенного губернатора князя Хованского и не без ведома последнего обирает Чичикова, отпуская его на дальнейшее мошенничество по принципу: вор у вора дубинку украл.

Итак, соавторство Булгаков–Пырьев разладилось, и фильм не был снят ни в 1935 году, ни в 1965, когда Пырьев взялся было за него снова – и снова от него отказался. В этом последнем акте данной истории все закономерно.

Пырьев должен был остыть к этому замыслу уже потому, что главный пафос сценария – «дать отдых добродетельному человеку» и «припрячь подлеца» (то есть опять, как часто делал это Булгаков, – «поговорить о дряни») не совпадал с главным пафосом творчества Пырьева: он стремился изображать эпоху в ее героическом содержании. «Повсюду шло гигантское строительство, – вспоминает он ощущение тех лет... В героическом труде вырастали, воспитывались и закалялись новые люди...» [2, с. 60].

Булгаков должен был остыть к этому замыслу уже потому, что после многих чужих «поправочек» из него ушел тот Гоголь, которого знал и любил он. К. Паустовский вспоминает: «...любимым писателем Булгакова был Гоголь. Не тот истолкованный по-казенному Гоголь, которого мы принесли в жизнь с гимназической статьи, и неистовый фантаст, безмерно пугающий людей то своим восторгом, то сардоническим хохотом, то фантастическим воображением, от которого стынет кровь» [6, с. 559]. Как только Булгаков почувствовал, что опять, как в случае с театральной инсценировкой, героем сценария становится не его Гоголь, а тот, «истолкованный по-казенному», который ему незнаком, он потерял творческий интерес к работе.

Булгаков должен был остыть к этой работе еще и потому, что его складывающиеся представления о жанре кинопьесы не сошлись с таковыми, как они сложились у его заказчиков из «Мосфильма» и, в частности, с режиссерской системой И. Пырьева. Булгаков считал необходимым не «инсценировать» чужое произведение, а создавать по его мотивам совершенно новое; не ученически следовать в русле фантазии первоисточника, а соперничать с ним в выдумке. Особенно весело и интересно было ему соперничать с Гоголем, которого так любил и внутреннее родство с которым ощутил еще в детстве. На этом пути у него в раннем советском (немом) киноискусстве был блестящий предшественник – сценарист Ю. Тынянов, автор кинопьесы по мотивам гоголевской «Шинели». Один из постановщиков этого фильма, режиссер Г. Козинцев вспоминал: «Тынянов виртуозно использовал черновики Гоголя, отдельные положения, лица, детали из других его произведений. Это была тончайшая и сложнейшая мозаика...» [7, с. 107]⁵. К такой же «мозаике» стремилась и душа Булгакова-инсценировщика и сценариста по гоголевским произведениям. Но душа И. Пырьева этого стиля не приняла. Дело – разладилось.

«РЕВИЗОР»

Оказалось, что Гоголь может учить кинематографии.
Г. Козинцев

В существующей сегодня научной и критической литературе о Булгакове сложилась традиция говорить о его работе над киносценарием по комедии Гоголя «Ревизор» как о работе менее обязательной, в его биографии – проходной. С легкой руки Елены Сергеевны, чья дневниковая запись была обнародована М. Чудаковой, считается, что это была случайная и тягостная для него работа «над чужими мыслями из-за денег» [Записки ОР ГБЛ, вып. 37, с. 118]. Так ли это было в авторском самочувствии – или не так, но изучение сохранившихся набросков и вариантов ки-

⁵ Там же режиссер рассказывает, с каким остервенением набросилась часть критиков 20-х годов на эту «мозаику», воплощенную на экране. Один из них рассудил, что классика – народное достояние, а сценарист и режиссер, «исказившие» классику, должны через прокуратуру привлекаться к ответственности за «расхищение народного достояния» [7, с. 116]. Ныне «Шинель» Тынянова – Козинцева – Трауберга – это хрестоматийный образец раннего советского немого кино, уже вписавшийся в ряд киноклассики.

нопьесы открывает страницу творческой биографии драматурга, пришедшего в кино, полную ярких находок, дерзких проб, обычного для Булгакова остроумия и даже озорства.

«Вероятно, Булгаков, занятый в эти месяцы своими оригинальными работами, в том числе постановкой во МХАТ “Мольера”, уделял сценарию “Ревизора” значительно меньше творческого внимания, чем в свое время “Мертвым душам”», – полагает Б. Егоров, автор статьи о булгаковских «переводах» Гоголя на язык сцены и кино [3, с. 80]; «...в этом случае смело можно считать Булгакова лишь доработчиком и советчиком», – еще категоричнее утверждает вслед за ним в «Заметках читателя» Г. Файман [8, с. 209]. Факты не позволяют согласиться с этими оценками.

Договор на сценарий по «Ревизору» Булгаков заключил с «Украинфильмом» в августе 1934 года. Сроки, предусмотренные этим договором, предписывали ему представить либретто не позднее 25 октября, а готовый сценарий – к 25 февраля 1935 года. Постановщиком фильма предполагался поначалу А.Д. Дикий; позднее стал молодой режиссер М.С. Каростин [3, с. 80]. С этого момента до февраля 1935 года мысль Булгакова, активно работая в сфере близкой ему стихии гоголевской фантазии, подыскивала художественные эквиваленты киноискусства яркой словесной образности любимого писателя. На этом пути, кроме краткого конспекта сценария, возникли один за другим четыре его варианта, каждый из которых, отличаясь от предыдущего, является ступенькой не только творческой эволюции Булгакова-драматурга, но и молодой кинодраматургии вообще в тот для нее важный момент, когда она только начинала осваивать новый вид искусства – звуковое кино⁶.

Сохранившиеся варианты и редакции булгаковской кинокомедии по мотивам «Ревизора» содержат в себе богатые россыпи «кинопревращений» разного характера и стилей. Их последовательное изучение позволяет определить общие тенденции художественного поиска на пути превращения опытного драматурга – в кинодраматурга:

- он ищет **зримый** реальный образ-гротеск, который мог бы на экране передать богатство гоголевской словесной сатирической бытописи;

- он ищет **видимый** эквивалент гоголевской фантазмагии, способный создать ощущение нереальной вымороченной действительности, так сказать, зримый образ пустоты и небытия: сон, видение, бред, пустую мечту вместо жизни;

- он осваивает звук в кино, ищет соответствия и равновесия зрелища и слова, узаконивает в образной системе кино звуки-символы, говорящие, содержательные шумы и музыкальные темы;

- он учит манипулировать «говорящим» светом и ритмом сменяющихся планов, кадров.

Формально все четыре варианта сценария завершены: имеют свои начала и концы. Но по существу ни один из них нельзя считать законченным в общем контексте этих исканий: есть поиск – свершений нет. Не найдена точная грань, отделяющая искусство кинодраматургии от драматургии театра. Не установлены черты поэтики звукового кино в его размежевании с немым. Быть может, чувствуя все это, Булгаков и создавал все новые варианты, а потом, сдав позиции, вступил в его готовый и совсем иной сценарий в качестве «доработчика», оставив плоды собственной фантазии до поры храниться в архивных папках? Или опять изнемог от требований бесконечных переделок и поправок, от категорических резюме: «не отвечает требованиям» – и решил переложить большую часть этих тягот на молодые плечи кинорежиссера, ставшего соавтором? Так или иначе, но на четвертом варианте Булгаков, видимо, свернул свою работу над сценарием. И все же то, что осталось от нее в архиве, – это богатый материал для истории советского звукового кино в момент становления его как вида искусства.

Первая редакция сценария датирована 15 октября 1934 года. Она занимает 36 машинописных листов, не считая титульного [РО ГБЛ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 8. Здесь же на л. 37–40 сделанные 15 октября «Дополнения к конспекту»]. На титуле – авторское определение жанра: «кино-комедия по Гоголю», которое будет повторено во всех булгаковских редакциях сценария. Тексту предпослан тот же эпиграф, что и в комедии Гоголя: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». В дальнейшем, во второй и третьей редакциях, в поисках определяющей главной направленности и пафоса кинокомедии мысли автор будет прикидывать в качестве эпиграфа то фразу из письма Гоголя, то цитату из текста «Ревизора»: «Я решился собрать все дурное, какое я только знал, и за одним разом над ним посмеяться, – вот происхождение “Ревизора”»; «...отсюда хоть три года скачи, ни до какого города не доедешь». В обоих случаях авторской рукой эпиграф вычеркнут из готового машинописного экземпляра: ни одна из этих фраз не раскрывала главного пафоса кинематографической комедии.

Первая редакция «Ревизора» еще очень тесно привязана композиционно к первоисточнику: пять ее частей соответствуют пяти актам гоголевской комедии. Но внутри каждой части идет активная перестройка событийного ряда, перевод с языка сценического зрелища на более подвижное во времени и пространстве зрелище кино. При этом автор, свободно фантазируя, вводит собственные диалоги – в духе, в стиле, «по мотивам» Гоголя. Действие первой части открывается не знаменитым: «Я пригласил вас, господа...», а диалогом Городничего с купцом Абдулиным, который идет параллельно с чтением только что полученного письма. Городничий собрался читать письмо, но входит Абдулин – в ермолке, в халате, со свертком казанского мыла в руках. «Улыбается восточной улыбкой». Происходит такая сцена-диалог:

- Городничий: Это что такое?

- Абдулин (с акцентом): Мыло.

- Городничий (схватив за бороду Абдулина): Ах, ты татарин!

⁶ Конспект хранится в архиве М. Булгакова в ИРЛИ [ф. 369, ед. хр. 173]. В отделе рукописей ГБЛ сохраняются четыре варианта сценария, датированные 15 окт., 24 окт. 1934 года, 9 янв., 28 февр. 1935 года, а также литографированный экземпляр сценария, написанного в соавторстве М. Булгаковым и М. Каростиним [ф. 562, к. 15, ед. хр. 8–12]. Последний с небольшими стилистическими исправлениями опубликован в журнале «Искусство кино» [9].

– Абдулин: Да ведь ваши имянины, Антон Антонович, были на Антона.

– Городничий: И на Онуфрия мои имянины. (Берет письмо)

– Абдулин: Ах ты, Господи (тоскует).

– Городничий (вскрывает письмо, читает его про себя. По мере чтения веселеет. Внезапно лицо его меняется, становится серьезным, потом выражает ужас).

– Абдулин (смотрит с недоумением на городничего).

– Городничий (в ужасе смотрит в пол).

– Абдулин (недоумевая, все больше открывает рот).

– Городничий (немного опомнившись): Пошел вон!!

– Абдулин (бросается в дверь).

– Городничий: Мыло забери!!

– Абдулин (возвращается, схватывает сверток с мылом, бросается в дверь).

– Городничий (исступленно): Куда мыло поволокло?!

– Абдулин (теряется, бросает сверток).

– Городничий: Зачем мыло бросил?! Анне Андреевне отнеси!! Туды его!! – Ах, ты, Господи!!

– Абдулин: Ах, ты, Господи (бросается с мылом в другую дверь).

– Городничий (в ужасе): Ах, ты, Господи! (крестится перед иконой. Кричит): Свистунов!!

Дверь распахивается, вбегает полицейский Свистунов [л. 1–2].

Сцена эта дает психологический фон жизни фантастического в своей дикости города. Она сложена из отдельных второстепенных реплик и намеков гоголевской комедии: Абдулин значит лишь в перечне действующих лиц как единственное лицо в безличном хоре купцов; реплика «Ах, ты, татарин» выхвачена из жалобной речи «одного из купцов» и вовсе не предполагает у Гоголя национального колорита – ермолки, халата, акцента, восточной улыбки; анекдотическая деталь – «имянины на Онуфрия» – тоже выделена из хоровой жалобы купцов на Городничего. Сцена в целом, сменяющаяся общей панорамой города, по которому в разные стороны разбегаются озабоченные полицейские курьеры, не отличается глубокой содержательностью. Создается впечатление, что пока Булгаков лишь примеривается к новому для него жанру, играет пером, пробует дать экранную, зримую форму самым незначительным, проходным реплика-намекам гоголевского текста.

Только после двойной преамбулы (характеристика городничего, показ города) начинается, наконец, классическая сцена: «Я пригласил вас, господа...». В основе ее диалога – гоголевский текст, но вольно перемонтированный и прокомментированный зрелищными ремарками:

– Городничий (взволнованным тоном): Я пригласил вас, господа...

– Судья (поднявшись, бледнея): Как ревизор?

– Земляника (поднявшись): Как ревизор? [л. 2–3].

Кроме простейших форм превращения в зрелище разных словесных формул, отдельных реплик, в этом варианте есть и другого рода опыты: зрительные метафоры, обобщения авторской мысли. Таков, например, сон Городничего в первой части, где приснив-

шиеся ему две необыкновенно громадные крысы зрительно воплощают распространенную поговорку «тюремная крыса», то есть пророчат справедливый приговор прожженному мошеннику: «Комната превращается в тюрьму. Городничий в тюремном халате, в ручных кандалах стоит на койке, пятится. Две громадные крысы выходят из угла, медленно идут к нему. Городничий пытается сорвать кандалы. Срывает их, бросает в крыс. Крысы усмеваются...» [л. 4].

Во второй и третьей главах цепью кадров создается зрительный образ социального неравенства: сцена изгнания больных из лечебницы; сцена, где накрывается роскошный стол к приему ревизора, а фельдшер пишет на доске над каждой опустевшей кроватью: «Выздоровел» (в позднейших вариантах – «Выздоровел»); сцена, где в глазах подвыпившего Хлестакова Анна Андреевна вдруг теряет плоть, становится прозрачной и сквозь нее просвечивает: «Выздоровел...» [л. 12, 16].

Есть в этом варианте и первые попытки передать в зримых кинообразах гоголевскую фантазмагорию, то есть пафос отрицания, доведенный до той точки, когда существующая, но нелепая реальность представляется фантастической. В ранней редакции сценария уже намечены остроумные сцены-видения, имеющие целью передать фантастическую реальность лихой хлестаковской лжи, в которой у Гоголя так отчетливо проступает «кривая рожа» действительности. Наряду со сценами чисто формального свойства (балерина в пачках на коленях Хлестакова под реплику «С хорошенькими актрисами знаком») есть и многозначительные: «туманное изображение» Хлестакова в фельдмаршальском мундире, которое он рассматривает в зеркале. Этот кадр «подкрепляется» позднейшим, из четвертой части, где Хлестаков выпрашивает у судьи орден Святого Владимира и цепляет его на свой халат.

На особое место в серии кадров-видений пьяного Хлестакова в третьей части сразу же выдвинулась сцена, обусловленная репликой: «С Пушкиным на дружеской ноге». Известно, с каким пиететом относился Булгаков к личности и творчеству Пушкина и как близко и горестно воспринимал трагическую судьбу поэта. Практически он никогда не отвлекал своей мысли от этого сюжета, а вскоре за «Ревизором» уже должна была явиться в свет трагедия «Последние дни». Настойчиво повторяющаяся от редакции к редакции сценария сцена-кадр «С Пушкиным на дружеской ноге» – своего рода эквивалент историко-биографической трагедии о великом поэте. Булгаков вложил в этот кадр много творческой страсти, чтобы передать кощунственный смысл хлестаковской реплики, чтобы она воплотилась на экране как одна из тех «мелочных обид», позорная тяжесть которых добила поэта.

В первой редакции кинокомедии кадр намечен так: под реплику Хлестакова появляется на экране «всклопоченный, совершенно пьяный Пушкин, чокается мадерой с Хлестаковым» [л. 17]. В последующих редакциях сцена менялась, варьировались детали, которые должны были усилить ее трагикомический эффект: поэт – и чернь, гений – в кривом зеркале сознания пьяного ничтожества, ошельмованное величие

– как горький факт фантастической николаевской действительности.

Во второй редакции [ед. хр. 9] сцена с Пушкиным выглядит так: «Марья Антоновна исчезает, и вместо нее появляется юный Лермонтов в юнкерском мундире». Карандашом в машинописный текст добавлено: «Здорово, брат Пушкин! Лермонтов (сурово). Я не Пушкин!..» [л. 19].

В следующей, третьей редакции [ед. хр. 10] сцена разрослась, приобрела некоторую сюжетную самостоятельность:

«Гранитная набережная в Петербурге. У набережной в пальто и в цилиндрах стоят баснописец Крылов, Жуковский и Пушкин. Увидев подходящего к ним Хлестакова, радостно восклицают: аа!

Хлестаков обнимается с Крыловым и с Жуковским, треплет по плечу Пушкина.

– Хлестаков: Ну что, брат Пушкин?

– Пушкин (мрачно): Да так, брат, как-то все...

Хлестаков подмигивает Крылову на Пушкина, смеется: Большой оригинал!» [л. 18–19].

Едва закончив конспект первой редакции сценария, Булгаков этим же числом (15 окт.), войдя во вкус работы, набросал к нему ряд дополнений, еще не развернутых в сцены замыслов и наметок: сцена игры в карты Хлестакова с проезжим штабс-капитаном как завязка сюжета; пейзажные кадры с настроением: дорога, дождь, дрянной экипаж; новые штрихи городского интерьера: солдат на часах в мундире и сапогах, но без штанов, урок в уездном училище с появлением тени Александра Македонского... Дальше идут и вовсе отрывочные «наметки»:

«По приезде Хлестакова квартальные со шпагами гоняются за гусями.

Показать суд.

Показать школу (“учитель – гримасы”)

“Сцена сумасшествия городничего; появление Гибнера с каплями”

“Соломенная вежа”

Дамы в спальне – раздетые.

История со штанами.

Мечтания Хлестакова о приезде в деревню (без штанов).

Как Осип крестился на штаны» [л. 39–40].

В этом варианте сценария еще очень много черт традиционной для немногого кино «комической»; трюков, рассчитанных на смех и только: унтер-офицерша показывает голый зад, солдат без штанов, штаны Хлестакова в разных ситуациях и т.д. Но в целом замысел автора передать в киноленте, языком иного искусства гоголевский сплав: смех, боль, гнев, глубокая дума – уже определился и в этом первом, для самого автора, по-видимому, только рабочем, пробном варианте. Едва закончив его, он тут же пишет к нему добавления, а с учетом этих последних уже 24 октября создает вторую редакцию, во многом отличную от первой.

На хранящемся в архиве экземпляре второго варианта рукою Елены Сергеевны карандашом написано: «2-й вариант (представлен, как первый)» [РО ГБЛ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 9, тит. лист]. 26 октября в тексте сделаны поправки, в частности, вычеркнут предполагавшийся эпиграф («Я решил собрать все дурное...»), и окончательно выставлена именно эта

дата завершения договорной работы. На титуле к определению жанра красным карандашом подписано: «конспект».

Композиция из пяти частей, соответствующих пяти актам комедии, сохранилась и здесь, но внутри каждой появились новые сцены (некоторые из них – по программе дополнений к первому варианту): сцена-экспозиция в гостинице «Пенза», где крупным планом даны в последовательной смене три состояния петербургского щеголя – в начале игры, в ее разгар и в плачевном конце, где он стоит «с испитым и убитым лицом», а Осип смотрит на него – «с выражением ужаса» [л. 1–2]; сцена сумасшествия Городничего в финале («Вижу свиные рыла вместо лиц»: «Городничий в больничном колпаке, в халате улыбается слабоумно. Сидит на крыльце. Перед ним – лужа, свињи» [л. 37]. Расцвечены новым фейерверком выдумок сценно-видения хлестаковского вранья: «с хорошенькими актрисами знаком» – чиновники превращаются в балерин, а в центре «Городничий, декольтированный, в балетной пачке, с голыми руками» [л. 19]; «департаментом управлял» – целый сюжет: пустое кресло, все ищут «куда-то уехавшего» директора, над столом – портрет 35-летнего Николая I, по дождливой улице Петербурга под реплику «35 тыс. курьеров» бежит один-единственный рассыльный [л. 20]; карандашом в готовый текст вписана сцена дворцового виста: «французский посланник туманится и превращается в пехотного капитана. Хлестаков грозит ему кулаком» [л. 20].

Гоголевское слово в этом варианте как самоценное почти не существует, переведено в зримые эквиваленты. Диалоги сокращены до предела, их текст набран крупным шрифтом, приготовлен не для человеческого голоса, а для надписей на экране, из оставшихся реплик исчез прославленный гоголевский иронический подтекст. Например, знаменитая реплика Анны Андреевны: «я в некотором роде... я замужем» звучит здесь просто: «я замужем» – «это ничего» [л. 29], сразу лишаясь своей характеристической значимости. Вторая часть сцены в гостинице построена почти без слов. Городничий, например, только «делает жест, означающий: “Вынеси, любезный, чемодан”» [л. 15].

И все же Булгаков готовил сценарий для звукового кино, имея в виду использовать техническое открытие (кинетофон) для создания содержательного звукового (музыкального) образа фильма, который ранее создавался за пределами киноленты: в большом кинотеатре – специальным оркестром, в маленьком – тапером. Пока еще не очень уверенно и последовательно кинодраматург-экспериментатор пробует роль звука в кино: «Послышалась какофония – где-то пробуют трубы» – это в первой части образное выражение суматохи, связанной с подготовкой встречи внешне запоздавшего ревизора [л. 10]; «Ямщик что-то кричит тонким и пронзительным голосом» – это в четвертой части, в сцене поспешной ретировки мнимого ревизора [л. 31].

Как и первый вариант, этот сценарий, хоть и завершен, не производит впечатления вполне цельного по художественной мысли произведения. Будто его автор уже оторвался от замысла гоголевского текста

(вычеркнул эпиграф: «вот происхождение “Ревизора”»), но еще не обрел четкой мысли: чем должен быть кино-«Ревизор» для советского зрителя тридцатых годов, в год столетнего юбилея существования шедевра Гоголя-драматурга (1835–1935).

Но, играя формой, устанавливая принципы перевода словесно-драматического произведения на язык киноискусства, он уже нащупывает эту главную мысль, главное задание. Опять, как и в случае с «Мертвыми душами» в театре и в кино, он ищет способ ввести в систему образов сценария «Первого»; оживить, сделать зримым то единственное «честное лицо» комедии, которое называл сам Гоголь, – его горестно-ироничный смех, необходимую составную часть его величественно-недоуменной думы о России.

Не обусловленный событийной логикой (или очень слабо ею обусловленный), всякий раз приходя откуда-то извне сюжета, настойчивым лирическим лейтмотивом зазвучал и здесь мотив дороги и тройки: «Деревня за городом. Ельник. Бешено мчится тройка с Хлестаковым и Осипом. Ямщик что-то кричит тонким и пронзительным голосом» [л. 31]; «Луна. Ельник. Дорога. Проносится тройка» [л. 37] и т.д.

Сценарий был представлен на рассмотрение заказчику и, видимо, подвергся резкой критике, судя по факту появления третьей редакции, тоже значительно отличающейся от двух предыдущих. Она датирована 9 янв. 1935 года, содержит в себе 31 машинописную страницу с авторской (?) правкой. В углу титульного листа пометка: «Либретто» [РО ГБЛ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 10].

По этому тексту легко реконструировать, какая именно работа была проведена «Украинфильмом» с автором-сценаристом. Исчезла из сценария почти вся фантазмагория и лирика, усилился бытовой образ захолустья: недаром в качестве эпиграфа к этой редакции Булгаков взял было слова Городничего: «...отсюда хоть три года скачи...».

Центральным образом фильма стала огромная, почти символическая лужа перед зданием суда, которая все время «играет»: ее вброд переходит дьячок, а верхом на нем священник, благословляющий Свистунова; потом через нее наскоро перебрасывают мостки, застеленные узким ковром, – для ревизора. Развернуты в сцены все посещения Хлестаковым ведомственных учреждений, неузнаваемо преображенных: суд с обновленной мебелью («А где же дела? – Решены все»); чистенький класс, где ученики поют «Гром победы раздавайся», а Хлестаков гладит по голове мальчишку, искавшего Париж в океане; в богоугодном заведении над всеми кроватями дощечки «Вздоровел» и только одного «больного» – местного сторожа доктор Гибнер поит лекарством («А где же остальные больные? – Все выздоровели, ваше превосходительство! Они у нас, как мухи, выздоравливают») [л. 15–16].

Появились кадры, оживляющие голодные страдания мнимого ревизора: изголодавшийся Хлестаков охотится на кур [л. 8]. Лирический в предыдущей редакции образ тройки здесь заземлен, превращен в чисто бытовой аксессуар: на станции тройка Хлестакова встречается с казенной курьерской, везущей в город подлинного ревизора [л. 28]; в финале тройка

ревизора влетает в город, а сам он появляется в гостиной дома Городничего [л. 30].

В этой редакции заняло почетное место собственно гоголевское слово: восстановлены целые диалоги (они выделены в тексте крупным шрифтом, но предназначены для голоса, а не для экранных надписей); вернулось в реплику Анны Андреевны и ее неповторимое «в некотором роде»...

Из общего стиля этого добротного, реалистичного сценария, восстановившего лишь один гоголевский образ: захолустной и полудикой России николаевской поры («хоть три года скачи...»), выбилась лишь гротескная фантастическая сцена напоминанием о неистребимом пристрастии Булгакова к гоголевской фантазмагории. Это сцена-видение Хлестакова о том, как он однажды департаментом управлял. Кабинет. «Все необыкновенных размеров: величиною с четырехэтажный дом – портрет Николая I; письменный стол, как двухэтажный дом; свечи на столе, как верстовые столбы; чернильница, как купель; перо, как дерево; и среди всего этого – малюсенький и очень грозный Хлестаков» [л. 20].

Несколько обуздав яркую фантазию, Булгаков и в этом варианте сценария продолжает наглядно учиться языку кино: осваивает звук, свет («Церковь. Один бок выбелен луной, другой погружен в тьму» [л. 1]), пейзажную панораму (вид города, дом снаружи, интерьер дома), сочетание ближних и дальних планов, технику передачи невидимого – снов, видений (во сне Городничий швыряет в крыс не настоящим, а туманным подсвечником, который летит бесшумно [л. 1]) и т.д.

Видимо, и этот вариант сценария заказчика не удовлетворил: работа продолжалась, но получила новый поворот. Словно компенсируя себе утраты и самоограничения, Булгаков дает волю воображению – и создает четвертую, самую необычную редакцию. На ее титульном листе рукою автора означен характер этой необычности: «Редакция с кукольным театром» [РО ГБЛ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 11].

В этом варианте фантазии дан широкий простор. Восстановлен отовсюду решительно изъятый прежде главный для Булгакова образ «Первого» в его самой открытой ипостаси – самого Гоголя, изображенного в момент зарождения замысла и начала работы над комедией «Ревизор». Ночь в Петербурге. Камин в «безобразной комнате». Стол. Кресло. В кресле – «почти совсем спиной к зрителю, сидит, сторбившись, человек. Длинные и жидкие пряди волос. Тень на стене показывает на столе его профиль, длинный, острый нос» [л. 2]. Человек в кресле видит сон: «зеркальную витрину магазина, и в этой витрине показываются яркие, раскрашенные куклы» [л. 2]. Они двигаются, живут, возникает образ фантастического, гротескного города щедринского стиля: городничий заглатывает все, что попадает ему под руку: окорока, битую птицу, балыки, колбасы, штуки материй, посуду, шали, ковры и т.д. [л. 3].

Дальше действие раздваивается: спящий, проснувшись, выводит гусиным пером начало пьесы, и она течет в двух руслах – с живыми персонажами и большим количеством гротескного текста – и безмолвно, в кукольных гротескных образах в освещенной игрушечной витрине.

Видимой и последовательной логики в распределении сцен по двум этим руслам нет. В основном «игрушечны» все сцены наведения призрачного порядка в городе перед явлением ревизора, а также видения-мечты Хлестакова и других персонажей. Но почему-то в этом же ряду оказалась и сильно разросшаяся проходная сцена распечатывания почтмейстером разоблачительного письма Хлестакова другу Тряпичкину. Разбив печать долотом, кукла-почтмейстер входит в это письмо и разгуливает там меж строк, изучая его, поражаясь и пугаясь его содержания (чуть ранее точно так же ползали чиновники по строкам письма, полученного городничим) [л. 4, 28–29].

Видимо, автор сценария только «прикидывал» найденный прием к гоголевскому тексту, увлекаясь в первую очередь именно возможностями приема. Куклы позволяли сдвигать планы, синтезировать разные по пафосу пласты: патетический, лирический, саркастический. Так, например, постоянный у Булгакова-инсценировщика Гоголя образ тройки здесь вошел в такой симбиоз: летит неудержимая тройка, мелькают версты и сосны, а меж ними – «замелькали фигуры чиновников со свинными рылами» [л. 30].

В финале сценария – снова петербургская комната с камином. «Человек встает из-за стола, задумывается. В фигуре его недоумение» [л. 31–32]. Булгаков делает еще одно усилие реализовать в образной системе нового искусства задачу, которую точно сформулировал еще тогда, когда приступил к инсценировке «Мертвых душ»: «... чтобы представить поэму Гоголя на экране, ее надлежит подвергнуть значительной ревизии в том плане, чтобы события, совершающиеся в ней, были видны с точки зрения современного человека» [3, с. 71].

Итак, фигура Гоголя в фильме выражает горькое недоумение. Разрешить это недоумение берется «современный человек», то есть Булгаков. Его историко-философское разъяснение давнего «недоумения» примерно таково: причина всех фантастических безобразий – деспотическая, «бессудная» власть, здесь конкретно – николаевский деспотизм, ушедший в дальние просторы истории и памяти. В сценарии эта сила «зашифрована» в образы космического масштаба и в крупные гротески. Фильм должен был начинаться – в просторах бесконечности: «Межпланетное пространство. Слышен гудящий звук струны. Из тьмы вылетает на зрителя и медленно летит, поворачиваясь вокруг своей оси, земной шар» [л. 1]. Шар приближается, поворачивается той стороной, где Россия. На нем, прикрывая собой всю европейскую часть страны, сидит Николай I: «... сидит, правой рукой опираясь на то место, где находится Петербург, а ботфортами упираясь в Черное море» [л. 1]. Шар подвигается еще ближе, разрастается Петербург, на экране разворачивается панорама города, а над ним – «в небе лежит тяжелая туча, очертаниями смутно напоминающая человека в шляпе с разметанным султаном, в ботфортах и в плаще». И уже потом: комната с камином, а в ней тяжело недоумевающий человек, озабоченный судьбою России, – Н.В. Гоголь.

В этой системе образов все прозрачно и однозначно: и содержание каждого символа-гротеска, и их иерархия, отражающая движение постоянной булга-

ковской мысли о деспотизме («бессудной власти») и его губительных для общества нравственных последствиях: от общечеловеческой (всечеловеческой) масштабной постановки этой проблемы к конкретно историческому ее варианту, а отсюда – в глубины художнического сознания, персонифицированного темным любимого учителя, Гоголя и его ожившим в образах воображением.

В конце сценария весь этот образный ряд проходит в обратном порядке: объектив киноаппарата ведет зрителя из комнаты Гоголя на улицы Петербурга... Карта... Николай, поправший Россию... «Земной шар летит под звуки военной музыки. Темнеет. Звук военной музыки переходит в долгий звук струны. Шар исчезает...» [л. 32].

Может быть, к тому времени, когда создавался этот вариант сценария, уже существовало соавторство М. Булгакова – М. Каростина: известно, что через несколько дней после его завершения (5 марта) Булгаков предложил «Украинфильму» ввести имя молодого режиссера в договор на сценарий, а гонорар поделить пополам [3, с. 80]. Возможно также, что это была последняя попытка создать сценарий по своим представлениям о кино и о Гоголе, которая встретила новые возражения, после чего писатель сдал позиции и согласился на соавторство – для новых переделок или для работы над совсем новым, уже не своим вариантом. Во всяком случае, ясно, что этот последний, четвертый вариант кинокомедии по Гоголю содержит в себе больше собственно булгаковских художественных идей, заявленных еще работой над «Мертвыми душами», чем три предыдущих. И наоборот: пятый по общему счету вариант сценария, авторами которого названы уже двое – М. Булгаков и М. Каростин, а название изменено на «Необычайное происшествие, или Ревизор (по Гоголю)», отстоит от сложившегося булгаковского стиля значительно дальше⁷.

Это тот вариант, который был создан Каростиним и в который «доработчиком» вошел Булгаков, истощивший энтузиазм и терпение в неравной борьбе с заказчиком, еще не определившим своих представлений о законах сценарного искусства и требований к кинодраматургу. «Результатом этого содружества к концу года возник еще один договор между соавторами, по которому Булгакову причиталось уже 25% общей суммы гонорара, а Каростину соответственно – 75%, в соответствии с размерами произведенной работы каждым из соавторов» [3, с. 80]⁸. Ясно, что речь идет здесь не об объеме работы Булгакова над сценарием «Ревизора» в целом (это объем измеряется вышесказанным), но лишь о мере его вмешательства в этот, уже не его вариант («Творчество Каростина!»),

⁷ В архиве М. Булгакова в ГБЛ хранится литографированный экземпляр с грифом: «Только для участников сценарно-производственной конференции». Цедрам. М., 1935. [фонд 562, к. 15, ед. хр. 12]. На обложке архивного экземпляра надпись карандашом: «Творчество Каростина. Е. Булгакова».

⁸ Близко знавший Булгакова в эти годы киносценарист С. Ермолинский вспоминает: «Работа с кинорежиссерами ошеломила его... Я успокаивал его, говоря, что все, что происходит с его сценарием, – нормально, не выходит из обычных кинематографических мытарств... режиссеры незаметно становятся соавторами сценария... это, хотя слегка и бьет по карману, но зато вселяет надежду, что фильмы будут осуществлены» [10, с. 637].

который он, вероятно, лишь подшлифовал, как делал это в свое время со сценами «Пиквикского клуба», созданными еще неопытной рукой Н. Векстерн. Если начисто забыть о четырех редакциях сценария по «Ревизору» в бумагах Булгакова, сохраняющих блестящий каскад художественных выдумок и глубокую конгениальность Гоголя; если попытаться произвести подсчет «произведенной работы» только по тексту «Необычайного происшествия», то, честно говоря, Булгакова там нет и на «25%».

Этот сценарий – явление иного художественного уровня и характера. Из него исчезла вся гоголевско-булгаковская фантазмагория: видения, мечтания, оживающие мысли героев. Действие развивается только в сфере быта на уровне комического гротеска, как в немых «комических» 20-х годов. Например, в гостинице, где остановился Хлестаков, дважды готовится обед «для пятого номера» – **до** и **после** посещения городничим мнимого ревизора. **До** процедура выглядит так: повар плеснул в кастрюльку помоев (буквально по реплике Хлестакова: «Ты просто воды налил в чашку»), вырвал из куриного хвоста и побросал туда несколько перьев (опять буквально: «какие-то перья плавают») – и все это щедро сбобрил солью и перцем. **После** – гротесковая комедийная сцена, апофеоз гурманства: «И началось. В громадной кастрюле исчезали бараны, гуси, куры, кусками летело масло, яйца. Вырастали крепости из теста, на которых затейливо лепились шапки крема» [с. 119, 122].

Сцены осмотра приведенных в порядок городских учреждений (тюрьма, училище, больница) унифицированы, лишлись колорита и выдумки: повсюду «ревизора» встречают едиными возгласами: «Здравия желаем... всем довольны!» [с. 123].

Комический гротеск местами достигает уровня балаганного стиля: грубовато развлекательного, лишённого грустного подтекста («сквозь слезы»). Распоясавшийся Хлестаков тащит городничиху в спальню, а там смертельно пугается ее пылкого темперамента. Озадаченный супруг поначалу по соображениям семейной чести гневается, но затем, рассчитав выгоду, оставляет все как есть, игнорируя насмешки подчиненных [с. 126]. Сцены с просителями упрощены, если не сказать – банальны. Слесарша, которую не велено допускать к «ревизору», подбирается к входу вдоль стены на четвереньках, а обнаруженная – «метнулась шукой и впилась зубами в зад Свистунова» [с. 129–130].

В круговерти смешной и грубоватой нелепицы (тоже фантазмагория, но другого рода) четко проложена система эпизодов, оживившая житейскую мудрость Земляники о роли и технике взяточничества в «благоустроенном обществе». А в ней особенно интересны придуманные кадры-ретроспекты, которых нет в пьесе Гоголя, но которые созданы в манере Гоголя. Настоящий, еще не прибывший, но уже приближающийся к городу ревизор показан в тот миг, когда он вручает взятку вельможе за указ, дающий ему выгодное право на ревизию. На стене за спиной вельможи – «огромный портрет Николая Палкина с протянутой рукой, как бы для принятия взятки...» [с. 128]. Может, эта сцена и есть булгаковский «процент» в сценарии? – во всех предыдущих вариантах у него неиз-

бежно фигурировал портрет Николая I, он же – «Палкин».

После классической немой сцены в сценарии Булгакова–Каростина губернатор едет в гостиницу к новому ревизору, некоторое время пребывает в его номере невидимый и выходит со вздохом облегчения: «Взял» [с. 134]. Тема ведомственных злоупотреблений в «благоустроенном» государстве, практически вечная сатирическая тема – в этом варианте сценария выдвинулась на первый план, стала идейным стержнем произведения. Этот факт авторами декларирован с самого начала. Эпизод, где Бобчинский «выкупает» у почтаря письмо для городничего, так прокомментирован здесь: «эта маленькая лепта, первая взятка в фильме» [с. 113]. Это и обещание, что в сюжете она – не единственная и не последняя, и сознательное выдвигание на первый план темы административных злоупотреблений.

В россыпи комических кинотрюков, насытивших сценарий, один – видимо, булгаковский; он дважды повторен и перекликается с его сценариями-заготовками. Читается письмо, и между его строк возникает сначала малая точка, которая затем растет, превращаясь в лихую тройку. Тройка вихрем летит вдоль строчек, отсчитывая, как версты, слова и знаки препинания, подчеркивая их значимость [с. 113, 134]. Эпизод вызывает в памяти кадры «варианта с куклами», где чиновники ползали вдоль строчек гигантских писем, вычитывая потаенный смысл страшных слов.

По сценарию Булгакова–Каростина начались в 1936 году на «Украинфильме» съемки киноленты «Ревизор», задуманной как юбилейная к столетию премьеры гоголевской пьесы в Александринском театре. Участники съемок – оператор Н. Топчий и художник А. Бобровников – позже вспоминали, что работа над фильмом шла в атмосфере веселой творческой импровизации: «Очень экспансивный Михаил Каростин вынашивал множество идей, которые выплескивал на съемочной площадке...». «Каростин и Мартинсон <исполнитель роли Хлестакова> все время придумывали новые решения» [9, с. 111]. Таким образом «процент» участия Булгакова в создании этого фильма все время снижался.

Фрагменты фильма, просмотренные работниками ГУКФ в начале 1936 года, вызвали недовольство. В феврале, выступая на дискуссии в Доме кино в Москве, А.П. Довженко дал им оценку более чем суровую: «В этом фильме отсутствует художественная правда. Постановщик извращает смысл и содержание классического произведения Гоголя... Способный молодой режиссер с первых своих шагов запутался в формалистической паутине...» (Советское искусство. 1936. 29 февраля).

«Формалистическая паутина» – типичная оценочная формула тех лет. Она не всегда адекватно определяла суть художественного явления, и в сегодняшних суждениях мы этот факт учитываем. Но в оценке Довженко важнее уловить главную мысль: постановщик и сценарист если уж не «искажил», то явно укоротил и раздробил смысл гоголевской комедии на множество сатирических эпизодов, поступил чем-то более важным, не сохранил специфики гоголевского смеха – «сквозь слезы». А ведь именно это стремле-

ние объединило в одно цельное, хотя и незавершенное произведение четыре булгаковских попытки создать сценарий для фильма «Ревизор».

Литература

1. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – Москва: Наука, 1977.
2. Пырьев, И.А. Избранные произведения: в 2 т. / И.А. Пырьев. – Москва: Искусство, 1978. – Т. I.
3. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 г. – Ленинград: Наука, 1978. – С. 71–80.
4. Гоголь, Н.В. Собрание художественных произведений: в 5 т. / Н.В. Гоголь. – Москва, 1960. – Т. 5.

5. Пырьев, И.А. Избранные произведения: в 2 т. / И.А. Пырьев. – Москва: Искусство, 1978. – Т. 2.
6. Паустовский, К.Г. Повесть о жизни / К.Г. Паустовский. – Москва: Советская Россия, 1966. – Т. 2.
7. Козинцев, Г.М. Собрание сочинений: в 5 т. / Г.М. Козинцев. – Ленинград: Искусство, 1982. – Т. 1.
8. Файман, Г. Заметки читателя / Г. Файман // Вопросы литературы. – 1981. – № 12. – С. 195–211.
9. Деревянко, Т. Из истории постановки фильма «Ревизор» / Т. Деревянко // Искусство кино. – 1983. – № 9.
10. Ермолинский, С. Драматургические сочинения / С. Ермолинский. – Москва: Искусство, 1982.

Рецензент – С.Ю. Баранов, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой литературы ВоГУ.

Yu.V. Babicheva

THE TORMENT OF TANTALUS: M. BULGAKOV AS A SCREENWRITER

In 1930s, M. Bulgakov made a number of attempts to write film scripts based on his favourite fictional works by N.V. Gogol: three versions of ‘Dead Souls’, and four versions of ‘The Government Inspector’. Yu.V. Babicheva’s materials on M. Bulgakov’s film scripts were written at the end of 1980s.

M. Bulgakov, film scripts, ‘Dead Souls’, ‘The Government Inspector’.