Козаков М. М. **Фрагменты**. М.: Искусство, 1989. 351 с.

**Две памятные фотографии** 5 [Читать](#_Toc479254743)

**Фрагменты из книги «Рисунки на песке»** 20 [Читать](#_Toc479254744)

Охлопков‑56 22 [Читать](#_Toc479254745)

Дети 56‑го 97 [Читать](#_Toc479254746)

Расставания 210 [Читать](#_Toc479254749)

**«Что делать нам с бессмертными стихами»** 319 [Читать](#_Toc479254750)

# **{****5}** Две памятные фотографии

На моей книжной полке — две фотографии Михаила Ильича Ромма. Одна сделана в последний день съемок картины «Убийство на улице Данте» и подарена мне Михаилом Ильичом с надписью восемнадцать лет назад. Вторая фотография сделана незадолго до того, как Ромма не стало. Я смотрю на эти портреты — крупные черты лица, чуть срезанный, убегающий назад лоб, тонкий, слегка крючковатый нос, щель рта, резко выдвинутый вперед подбородок, — смотрю на смеющиеся его глаза и думаю, что писать о Ромме очень трудно. Это гораздо труднее, чем было играть у него в картине.

Познакомился я с ним в непростой для него период, когда он многое пересматривал в жизни и в творчестве, когда, как он говорил, «снимать по-старому не хотел, а по-новому еще не знал как…».

В 1955 году я учился на третьем курсе Школы-студии МХАТа, а на четвертом училась Галя Волчек, дочь кинооператора Б. И. Волчека (теперь Галина Борисовна — главный режиссер театра «Современник»). Как-то Галя подошла ко мне и сказала:

— Мишка! Ромм и отец приступают к съемкам потрясающего сценария! Там есть роль сына — потрясающая роль! Роль матери — потрясающая роль! Ее будет играть Елена Александровна Кузьмина. Сценарий о Франции, Ромм! Представляешь?!

Я представил.

— В общем, попробую тебя «продать». У тебя есть приличные фотографии?

— Нет, и вообще я плохо на них получаюсь.

— Тогда вот что. У моей сокурсницы муж — фотограф. Попроси снять тебя несколько раз с вариантами.

Через неделю я отдал Гале штук двадцать фотографий. Они вполне соответствовали моему представлению о французской жизни и о французах. Позируя, я поднимая воротник макинтоша, в углу рта торчала сигарета. Галя отобрала штук пять попристойней, показала отцу, тот с трудом выбрал одну и в свою очередь показал Михаилу Ильичу. Так меня пытались «просватать».

{6} Одновременно с этим я пробовался на «Мосфильме» в картину «Мексиканец». Однажды в коридоре студии меня остановила женщина — ассистент Михаила Ильича Ромма. Расспросив, кто я и откуда, она сказала:

— Хочу тебя представить Михаилу Ильичу.

Несмотря на то, что я уже был отчасти подготовлен, все-таки обомлел.

— Как, прямо сейчас?

— Да, прямо сейчас.

Идем. Подходим к двери. На ней табличка: «“Шестая колонна”. Режиссер М. Ромм» («Шестая колонна» было рабочим названием фильма «Убийство на улице Данте»). Вошли в «предбанник» кабинета Ромма.

— Посиди здесь, я доложу Михаилу Ильичу.

Сижу. От волнения взмок. Выходит Михаил Ильич, с ним — Волчек. В руках Ромма — неизменная сигарета в мундштуке (тогда сигарет с фильтром еще не выпускали), глаза за стеклами очков смеются, и — неожиданно низким голосом:

— Давай знакомиться.

Я представился.

— А ты не сын покойного писателя Михаила Козакова?

{7} Еще несколько общих фраз. Ромм и Волчек рассматривают меня. Переглядываются.

— Где я тебя мог видеть? — спросил Михаил Ильич.

— Он с моей Галкой в студии учится, — сказал Волчек. — Я вам показывал его фотографию.

— Вот оно что. Вживе он посмышленей выглядит. Ладно, вот тебе сценарий, читай, после поговорим.

И ушли в кабинет. Я перевел дыхание, стал читать. Проглотил буквально за час. Вышел Ромм, спрашивает:

— Ну как?

— Потрясающе!

— Там три парня, — продолжает Михаил Ильич, — вот одного из трех и сыграешь.

— Я хочу *одного* из трех, — обнаглев, заявил я. — Шарля!

Ромм рассмеялся.

— Ладно, попробуешься, а там видно будет. Иди в гримерную, надо для начала приличное фото сделать.

И ушел своей энергичной походкой, попыхивая сигаретой, оставив во мне чувство, похожее на влюбленность, которое не проходит вот уже столько лет.

Начались пробы. Опускаю все подробности, кроме одной, имеющей значение для дальнейшего повествования. Я имею в виду кинопробу с Еленой Александровной Кузьминой.

Во время кинопроб Михаил Ильич был в хорошем настроении — на площадке находились замечательные актеры, которых он давно знал и любил: Михаил Федорович Астангов и Максим Максимович Штраух пробовались на роль отца, Анатолий Петрович Кторов и Ростислав Янович Плятт — на роль импресарио Грина Но в день пробы Елены Александровны Кузьминой Ромм был особенно взволнован, а потому сдержан и сосредоточен. Сценарий Е. И. Габрилович и М. И. Ромм написали давно, написали во многом в расчете на Кузьмину, затем он несколько лет пролежал в столе по независящим от них причинам, и только в 1955 году появилась возможность его осуществить. (Не отсюда ли ощущение некоторой вторичности картины, некоторой ее архаичности?)

Напомню содержание фильма. Героиня. Мадлен Тибо, знаменитая французская актриса, гастролирует по разным странам со своим двадцатилетним сыном Шарлем. Ее сопровождает давно и безответно влюбленный в нее импресарио Грин. Отец Шарля, Филипп, оставил семью много лет назад. Мадлен возвращается на родину в 1940 году. Париж оккупируют немцы. Оккупация разлучает Мадлен с Шарлем, он становится коллаборационистом и совершает ряд преступлений, что приводит его в конце фильма к {8} участию в убийстве матери. Сценарий — политический детектив с сильным оттенком мелодрамы.

Елена Александровна пробовалась на *свою* роль. Казалось бы, чего волноваться? Пробоваться с ней мне было необычайно легко. Мое уважение к ней как к актрисе, воспоминание о ролях в картинах, на которых выросло мое поколение («Тринадцать», «Мечта», «Человек № 217», «Секретная миссия»), ее необычайная мягкость и женственность — все помогало мне. Именно после этой пробы Михаил Ильич сказал мне:

— Я не сомневаюсь в том, что ты сыграешь первую половину роли, ту, где Шарль — милый, обаятельный мальчик, но вот сможешь ли ты сыграть убийцу?

Все рассмеялись. Кинопробы проходили гладко. У всех было приподнятое настроение. Ромм обожал Елену Александровну и предвкушал радость работы с ней.

Но здесь возникло неожиданное осложнение. Никак не удавались кинопробы Кузьминой. Бились над решением ее портретных планов, искали оптику, ракурсы, много работали над гримом, все было напрасно. Ситуация накалилась и стала драматической. Разрешилась она, как нам тогда казалось, катастрофически: руководство студии пробы Елены Александровны не утвердило. {10} Михаил Ильич с этим не согласился, но убедить никого не сумел, и в конце концов ему пришлось уступить.

Кто бы ни был прав, судьба Елены Александровны определилась этим решением. Я никого не хочу обидеть: ни тогдашних руководителей киностудии «Мосфильм», ни последующих «абитуриенток», пробовавшихся на роль, ни тем более Евгению Николаевну Козыреву, сыгравшую Мадлен, но, как говорится, из песни слова не выкинешь. Это событие очень сильно отразилось на творческом самочувствии Михаила Ильича, а стало быть, на картине в целом.

Что же делать? Настроение в съемочной группе было тревожное. Поджимали сроки. Начались пробы других актрис. Искали кого помоложе Таково было указание. Доведя омоложение роли до абсурда, утвердили Элину Быстрицкую. Мне был двадцать один год. Быстрицкая всего на несколько лет старше. Когда, сидя у ее ног, я обнимал ее, говоря: «Мама, родная, ну верь же мне, верь…», осветители фыркали в кулак. Не до смеха было Михаилу Ильичу. Может быть, другой режиссер в подобной ситуации вообще отказался бы снимать фильм, но интеллигентность не позволяла Ромму саботировать запущенную в производство картину, и, несмотря ни на что, он продолжал работать, не давая окружающим почувствовать свое истинное отношение к происходящему. И только после съемок, когда мы гуляли с ним по Риге, где была выбрана натура, он часами говорил о том, что его волновало. Почему он делился со мной? Очевидно, потому, что я был новым человеком в группе, да еще, как мне думается, он помнил атмосферу моей пробы с Еленой Александровной…

… Начали снимать с предфинальной сцены в одном из павильонов «Мосфильма». Трое незадачливых убийц — Валентин Гафт, Олег Голубицкий и я — сидим в тюремной камере. Входит артист А. П. Шатов (он играл «шефа»), отвешивает каждому из нас оплеуху и говорит: «Когда три здоровых болвана не могут убить одну женщину, то наутро их находят в морге».

Первый в моей жизни съемочный день. Нас приводят в павильон. Картина цветная, пленка малочувствительная, павильон залеплен светом, у меня текут слезы оттого, что свет лупит в глаза. Ромм говорит: «Миша, перестань плакать раньше времени». Подбегают гримеры, поправляют грим, ассистент оператора тычет в лицо экспонометром, хлопочут костюмеры, стряхивая пылинки с костюмов. В павильоне много посторонних, пришедших посмотреть на первый день съемок Ромма.

Наконец перед носом щелкнула деревянная хлопушка, и помреж не менее деревянным голосом провещал «“Шестая колонна”, {11} кадр такой-то, дубль первый!» Спокойный голос Ромма: «Мотор». Лихорадочно мелькнула мысль: «Шатов подходит, после пощечины я отлетаю вправо назад, потом текст, как бы не забыть…»

Звонкая пощечина выводит меня из шокового состояния, вылетаю из кадра, затем обалдело возвращаюсь на отметку и не без злорадства слышу звук двух оплеух по лицам моих коллег Голос Михаила Ильича: «Стоп. Хорошо. Еще раз». После пятого дубля гример Елена Александровна Ломова подходит к Ромму и говорит: «Михаил Ильич, снимать дальше не имеет смысла — артисты стали пухнуть…» Ромм смеется и поздравляет Валентина Гафта и меня с первым в нашей жизни съемочным днем.

Натуру, как я уже говорил, снимали в Риге. Ромм с Волчеком поехали туда раньше, мы, актеры, — через несколько дней. Настроение у меня превосходное. Чувствую себя настоящим киноартистом. Поэтому в купе здорово напился на глазах у членов съемочной группы. Рано утром поезд приходит в Ригу. Не успеваю разместиться в гостинице — телефонный звонок: «Миша, это Ромм. — Интонация не предвещает ничего хорошего. — Сейчас же зайди ко мне». Заспанный, с припухшим лицом, вхожу в номер Ромм сидит за пасьянсом, в халате, на пепельнице лежит мундштук с дымящейся сигаретой. Подбородок вперед, лицо хмурое Быстрый взгляд поверх очков.

— Ну, так вот. Я снимал картину «Тринадцать» в песках, в труднейших условиях. Когда отсняли половину картины, я отстранил от роли и отправил в Москву известнейшего актера. Актер выпивал. И переснял материал… в песках. Актер был замечательный, не тебе чета… — Пауза. — Ты все понял?

— Все, Михаил Ильич.

— Ну и отлично. А теперь мойся, брейся и пойдем завтракать.

Зашли в кафе, заказали поесть: яичница, взбитые сливки.

— Что будешь пить?

— В каком смысле, Михаил Ильич?

— В прямом: сухое вино или коньяк? — Я молчу. — Принесите ему стакан сухого вина, — обратился Ромм к официанту. — И всю картину — только при мне, и то иногда.

… Рига. Съемки натурных эпизодов. Ах, какое это было славное для меня время! Ни одной трудной игровой сцены, знай обнашивай красивые костюмы, сшитые легендарным портным Затиркой. А репетиции в номере Михаила Ильича! Именно там, в Риге, он прошел со мной всю роль. И потом, в Москве, репетировал уже только перед камерой. Ромм в павильоне полагался на мою актерскую неискушенность, первоощущение не хотел меня ни на {12} что натаскивать. Впоследствии он писал, характеризуя меня для тарификации: «Михаил Козаков проявил в этой работе не только высокую одаренность и интуицию, но и отличные профессиональные качества. По существу, роль сделана Козаковым самостоятельно, при очень небольших режиссерских коррективах, не выходящих за пределы ничтожных оттенков…» Не скрою, лестно читать такое о себе, пусть даже в характеристике для тарификации на ставку двадцать рублей, но, конечно же, рельсы, по которым я ехал, были старательно и терпеливо проложены Михаилом Ильичом.

Весь съемочный период я был в превосходном настроении. Эффектный сценарий, хорошая роль, замечательный режиссер. Все три компонента, необходимые для актерского счастья. А партнеры какие! Комиссаров, Плятт, Штраух… Но совсем иное настроение было у Михаила Ильича. Роль Мадлен Тибо тревожила его. Он много работал с Элиной Быстрицкой, но дело не шло: вероятно, актрисе просто не хватало жизненного опыта. (Впоследствии она сыграла Аксинью у Сергея Аполлинариевича Герасимова и имела большой зрительский успех.)

Сняли натуру, вернулись в Москву, обжили павильоны. Пошли игровые сцены, вернее, не пошли. В это же время заболевает Быстрицкая, у меня на веках обильно выскакивают «ячмени». Съемки остановились. И. А. Пырьев, тогда директор студии, позвонил мне: «Слушай, Козаков, когда ты сможешь сниматься? Каждый твой “ячмень” обходится “Мосфильму” в копеечку. Вот урожайный артист!» «Ячмени» мои наконец прошли, а вот Быстрицкую заменила Евгения Николаевна Козырева. Ромм стал понемногу увлекаться картиной и наконец увлекся. До какой-то степени… Работал быстро, четко ставил задачи, «разводил» сцены. Он почти не повышал голоса. Никогда не «шаманил». Все, что предлагал, было понятно и разумно. Ромма любили все. Он умел облегчить труд, сделать его приятным.

Бывало, что возникал конфликт между звукооператором Святославом Лещевым и Борисом Волчеком из-за того, где и как поставить «журавль» с микрофоном, чтобы тень от него не падала в кадр. Начинались долгие выяснения отношений. Ромм не вмешивался, а для того, чтобы отвлечь актеров и сохранить их творческое самочувствие, отводил в сторону, усаживал вокруг себя и начинал рассказывать. Умение рассказывать было одним из самых выдающихся талантов Михаила Ильича. Именно тогда я услышал его знаменитые рассказы о Щукине, об Охлопкове, о съемках «Пышки», о недоснятой им «Пиковой даме», об Эйзенштейне и еще тысячу разных сюжетов. Плятт, Козырева, Комиссаров, {13} Штраух, не говоря уж обо мне, слушали раскрыв рты. Потом приходил помреж и говорил: «Михаил Ильич, можно снимать». — «Проблема микрофона решена? Ну и слава Богу! Ну и слава Славе, ну и слава Боре».

И мы шли работать дальше. А рассказы эти всегда прибавляли кое-что к тому, что предстояло сделать в следующем кадре.

… В эпизоде «Кабачок дядюшки Ипполита» есть сцена: в дверях появляется молодой человек, сотрудничающий с немцами, и сообщает, что к Мадлен Тибо едет сын Шарль: «Он едет на велосипеде, через минуту он будет здесь…» — и еще несколько слов.

На эту крохотную роль был приглашен актер, недавно приехавший из Волгограда. Он никак не мог устроиться в Москве на работу, жил в общежитии, ходил в лыжном костюме… На съемке актер выглядел крайне зажатым, оговаривался, «порол» дубли, останавливался, извинялся. Ромм его успокаивал, объявляя новый дубль, но история повторялась… Вообще Михаил Ильич был сторонником малого количества дублей. Он говорил: «Снял два дубля — хорошо, и довольно. А то ведь третий будет хуже, четвертый — хуже третьего… так дойдет до шестого, седьмой будет приличный, восьмой — хороший, девятый — просто блеск. А потом посмотришь на экране — а он, девятый, все-таки хуже первого!» В злополучном эпизоде «Кабачка» было дублей пятнадцать, не меньше, и — ни одного законченного.

Съемка не заладилась, нервное напряжение дебютанта передалось всем окружающим. Этот застопорившийся кадр снимали чуть ли не всю смену. Забегали ассистенты режиссера, стали предлагать Ромму заменить бездарного артиста… Ромм вдруг побагровел, стал злым (что с ним редко случалось) и шепотом сказал: «Прекратите эту мышиную возню! Актер же это чувствует. И ему это мешает! Неужели вы не видите, насколько он талантлив?! Снимается в первый раз, волнуется. Козакову легче, у него большая роль: сегодня что-то не выйдет — завтра наверстает, а вот эпизод сыграть, снимаясь впервые, — это дьявольски трудно! Артист этот очень талантлив, неужели вы этого не видите?!»

Надо сказать, что всех, в том числе и меня, тогда удивили эти слова. А звали дебютанта Иннокентий Смоктуновский! Эпизод в «Убийстве на улице Данте» сыграл будущий князь Мышкин, Гамлет, Чайковский и, конечно же, физик Куликов в «Девяти днях одного года»…

Вообще Михаилу Ильичу на «Убийстве…» хватало возни с «зажатыми» дебютантами. Валентин Гафт, ныне прекрасный артист театра и кино, недавно уверял меня: когда ему к лицу подносили {16} экспонометр, он думал, что уже идет съемка, и начинал говорить текст роли. У меня от волнения язык присыхал к гортани, и больше всего я думал о том, чтобы договорить текст до конца. Бывалые осветители, заприметившие мою трусость, во время съемок крупного плана подкладывали мне под пятки пятаки, безусловно способствующие качественной игре. Козырева собирала в павильоне гвозди… Чем больше соберет гвоздей, разбросанных по павильону, тем удачнее все пройдет. Ромм, обнаружив наши суеверия, хохотал до слез. Да‑да, до слез. Когда что-то его особенно смешило, у него текли настоящие слезы!

Снимаясь в кино, особенно впервые, всегда зависишь от того, как реагируют на твои действия в кадре члены съемочной группы. Волей-неволей после команды «Мотор!» они превращаются в зрителей. А после команды «Стоп!» актер, как после театральной премьеры, ходит, по выражению К. С. Станиславского, словно нищий с протянутой рукой, собирая мнения… Я бы сказал, что в театре легче: когда идет спектакль, актер чувствует зал, его реакцию, тишину, смех или кашель, скрип стульев. По аплодисментам в конце можно определить, чего ждать от «игры во мнения». В павильоне иначе. Между командами «Мотор!» и «Стоп!» стоит звонкая тишина, никто не смеется вслух, не кашлянет и не скрипнет стулом, иначе звукооператор, с его вечной заботой о чистоте записи, остановит съемку. Ведь тогда сразу писали чистовую фонограмму. Поэтому после отснятого кадра ты начинал незаметно шарить глазами, пытаясь понять по выражению лиц окружающих, удалась ли сцена. Оттого так важно, когда главный зритель — режиссер — точен в оценках, когда ты ему веришь, а он верит в тебя. Замечательно, если он может точно сказать, что удалось, что лишнее, что надо сделать в следующем дубле и т. д. Вот таким режиссером, с которым я чувствовал себя на съемке как за каменной стеной, был Михаил Ильич.

Перед съемкой финальной сцены убийства Мадлен я переволновался — понимал, что именно эта сцена решит успех роли, а отчасти и картины. У меня много текста, я говорю в быстром темпе, на грани истерики. Накануне Ромм у себя дома на Полянке репетировал со мной, я понял все задачи, уяснил тональность и окраску сцены. Но после злополучного «Мотор!» я от излишнего волнения, находясь в состоянии экзальтации, до которого себя накрутил, не мог довести сцену до конца. Оговаривался, забывал текст, и так дубль за дублем. В глазах окружающих я читал сомнение и от этого приходил в еще большее отчаяние. «Что со мной? Что же это со мной?!» И чем больше я об этом думал, тем {17} хуже играл. И чем хуже играл, тем больше об этом думал. Если бы Ромм стал кричать (что случается в подобных случаях с некоторыми режиссерами) или сказал что-нибудь в таком роде: «Миша, что с тобой, соберись, соберись, это очень важная сцена, ну‑ка, давайте еще раз!» — тут бы мне и каюк.

— Боря! — обратился Михаил Ильич к Борису Израилевичу Волчеку. — Что у тебя со светом, ерунда какая-то? Проверь, пожалуйста…

Борис Израилевич, двадцать пять лет снимавший с Роммом и понимавший его с полуслова, ответил:

— Да, вы правы, Михаил Ильич, надо скорректировать. Всем, кроме осветителей, перерыв на полчаса.

«Слава Богу, — подумал я, — хоть не по моей вине». Вышел из павильона в прохладный коридор, закурил. Подошел Ромм:

— Ты что психуешь? Все идет замечательно! Ты даже сам не понимаешь, насколько все идет замечательно! Подумаешь, текст забыл. Зато какие интонации, как взволнован по-настоящему. Все ты правильно делаешь. Я это знаю, а они ни черта в искусстве не понимают, поверь. — Он уловил, что я «зажался», заметив реакцию съемочной группы.

Вернулись в павильон. Следующий же дубль я сыграл от начала до конца, ничего не спутав. Затем еще один дубль, вошедший в картину. И голос Ромма: «Спасибо, сцена снята!» Облегченный вздох окружающих, которые «ни черта в искусстве не понимают», замкнулся голосом Ромма:

— Но вы видели сегодня Козакова! Вот перетрусил, а? Да, не ожидал я от него. Столько пленки пришлось потратить. Борис Израилевич, давайте вычтем с него! — И все хохочут. Смеюсь и я, счастливый, что все обошлось…

Увидев этот центральный эпизод картины в просмотровом зале, Ромм остался, в общем, доволен. Особенно ему понравилась реакция киномехаников: «Ну и подонок этот ваш… черный артист». Ромм пришел в павильон, смеясь, повторил эту фразу, а потом, повернувшись ко мне, на полном серьезе спросил:

— Миша, а вообще-то ты положительные роли можешь играть?

Милейший Лев Аронович Инденбом, второй режиссер, проработавший с Роммом много лет, заступился за меня:

— Михаил Ильич! Помните, вы на пробах с Еленой Александровной сомневались, как у него негативная сторона роли получится?

— Я шучу, — сказал Михаил Ильич, а потом грустно, словно вспомнив о чем-то, повторил: — Я шучу, шучу…

{18} Картина «Убийство на улице Данте» вышла на экраны в июне 1956 года. Начиная с просмотров в Доме кино она пользовалась огромным зрительским успехом. Прокат торжествовал. Что говорить! В те годы эта картина была событием. Событием, о котором много писали, спорили. Правда, уже тогда были люди, которым она не понравилась. Помню публичное обсуждение в Доме кино (тогда в зале гостиницы «Советская»). Создатели картины сидели на сцене, и на трибуну поднимались ораторы. Почему-то мне запомнился кинокритик Николай Николаевич Кладо. Он картину ругал. Тогда мне было обидно. И только недавно, посмотрев этот фильм по телевидению, я убедился, что он во многом был прав. И дело не в том, что нельзя снимать картины о загранице. Можно, и тому есть примеры. Суть, мне кажется, в том, чтобы не впасть в «иностранный» тон. Почему, например, сегодня, на мой взгляд, лучше других в «Убийстве на улице Данте» смотрится артист Комиссаров? Да потому, что он, играя старика француза, оставался самим собой, русским артистом Комиссаровым, и от этого и сегодня убедителен в роли крестьянина-бретонца. А то, что тогда казалось эффектным, сегодня раздражает.

На юбилее Ромма — ему исполнилось семьдесят лет — в Доме кино очень остроумные частушки пели Зиновий Гердт, Петр Тодоровский и Эльдар Рязанов. Они вспомнили добрым словом картины Михаила Ильича, а одну слегка «лягнули». Там были слова о том, что «Ромм с Козаковым… убийство одно совершил». Я, сидя в зале, залился краской, а Ромм на сцене опять хохотал до слез.

Да, он снимал эту картину в середине 50‑х годов. В то время неореализм победно шествовал по экранам мира. В нашем кино совершались важные перемены. А Ромм «снимать по-старому не хотел, а по-новому еще не знал как…».

Мне повезло еще раз: в 1962 году я снова попал на съемочную площадку к Михаилу Ильичу — в фильме «Девять дней одного года».

Однажды он позвонил мне домой: — Миша, ты можешь приехать?

Через полчаса, сидя в его кабинете на Полянке, я слушал Ромма, который увлеченно рассказывал о проблемах атомной энергии, мировой экономики, о политике и т. д. Это был все тот же и уже другой Михаил Ильич. Затем он перешел к сценарию, затем к моему эпизоду: «Понимаешь, спорят несколько человек, а я хочу локализовать спор между тобой и Евстигнеевым». И на моих глазах он из множества реплик разных персонажей слепил два эпизода: спор на свадьбе и спор в коридоре атомного центра.

{19} Когда мы их сыграли, Ромм придумал для нас еще два эпизода, без слов. Так выстроились две небольшие, но интересные для нас с Евстигнеевым роли в этой превосходной картине.

О том, каким был Ромм в работе над фильмом «Девять дней одного года», рассказывать не мне, а Алексею Баталову, Иннокентию Смоктуновскому, Татьяне Лавровой. Шесть месяцев съемочного периода они имели радость наблюдать Михаила Ильича в новом качестве. Елена Александровна Кузьмина не снималась и в этой картине, но героиню звали Лелей…

Скажу только, что, когда я не так давно все на том же телеэкране еще раз смотрел картину, она понравилась мне больше, чем на премьере. А эпизод после облучения Синцова, пронзительно сыгранный Николаем Плотниковым, — когда он, отбросив карандаш, подперев рукой энергичный подбородок, смотрит вдаль, в вечность, — упорно ассоциируется у меня с образом Михаила Ильича…

*1974*

# **{****20}** Фрагменты из книги «Рисунки на песке»

Начну с самого что ни на есть общеизвестного.

В 1956 году произошло знаменательное событие, на какое-то время определившее многие жизненные процессы, — XX съезд партии, на котором в открытую заговорили о культе личности Сталина.

В том же 56‑м возникает театр-студия «Современник». В литературе, поэзии, театре, кинематографе новые веяния находят живой отклик. Начиналась иная жизнь нашего поколения. Теперь людей, к нему принадлежащих, именуют «шестидесятниками», очевидно, потому, что ощутимые результаты того процесса, который начался вскоре после 5 марта 53‑го года, стали особенно заметны в начале 60‑х годов.

Однако нас еще называли детьми XX съезда, и это справедливо.

Что касается лично меня, 56‑й год — год начала моей судьбы. Весной я заканчивал Школу-студию МХАТа, в это же время появилась на экранах моя первая картина — «Убийство на улице Данте», а в ноябре я впервые сыграл Гамлета в спектакле Н. П. Охлопкова.

Оттого поначалу эта книжка называлась «56‑й, или Записки счастливого человека, страдающего радикулитом».

«Записки счастливого человека»… Я без всякой иронии считаю себя, в основном и главном, счастливым человеком моего, в общем-то, относительно счастливого поколения.

В трагические для наших отцов и матерей 37 – 38‑й годы я был очень мал. Затем война. Погибает на фронте мой старший брат. Моим сверстникам в это время восемь, девять, десять лет, и тяготы войны касаются нас лишь косвенно. Но память остается.

Нелегкий 48‑й и начало 50‑х вновь грузом ложатся на плечи уцелевших, выживших, перестрадавших. В это время я лишь школьник, младший сын своих родителей. Двух моих старших братьев уже нет на свете. Теперь уже обоих. В 53‑м году я, студент первого курса, — свидетель поворота жизни в лучшую для всех нас счастливую сторону.

{21} С тех пор, вот уже тридцать с лишним лет (!), наше поколение трудится в мирных условиях. Мы дожили до времен, когда имена Булгакова, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой, Ахматовой могут, например, стоять в афише. Мы многое увидели, прочитали, узнали. Наши родители, их поколение и помышлять об этом не смели!

В разное время моей жизни я, как и многие мои коллеги, играл, снимался или был туристом в Канаде, Англии, Италии, Франции, ФРГ.

Наконец, я пишу эти записки без внутреннего цензора, и это тоже кое о чем говорит…

Да, но «Записки счастливого человека, страдающего радикулитом». Почему? А потому, что это чистая правда.

Писались записки исключительно в клинике, куда я попадал трижды с острыми приступами остеохондроза, говоря проще, радикулита. Первый приступ случился в апреле 1978 года, и автор (он тогда еще не был автором) попал в Московскую клиническую больницу № 63 на улице Дурова. Там была написана глава «Охлопков‑56» и начата «Дети 56‑го». Когда я вышел из больницы, жизнь закрутила меня: театр, кино, концерты, и я не сумел написать ни строчки. Мне удалось продолжить записки в 1‑й Градской больнице, по совпадению в апреле, только год спустя. А закончил я их опять-таки в апреле, уже 1981 года, в Ливадийской больнице города Ялты, куда попал с тем же диагнозом: радикулит!

Итак, «56‑й, или Записки счастливого человека, страдающего радикулитом».

Придумав такое название, автор дает обильную пищу для критической фантазии друзей и недругов. Например, тон снисходительный: «Что вы хотите от человека, который сам признается в том, что писал эти записки, будучи больным».

Ученый тон: «У этих, с позволения сказать, записок, как и у автора, нет хребта. Они бесхребетны».

Тон особый, особистский: «Дать бы ему по хребту осиной». Ну и так далее. У ростановского Сирано де Бержерака это получалось остроумней, да еще и в стихах к тому же.

Все. Стоп. Автор разболтался от свойственной ему природной закомплексованности, из страха начать, от природной застенчивости, которую он всю жизнь вынужден скрывать под маской лицедея, от жуткой боязни, наконец, обнаружить свою глупость и малые знания в области культуры.

Но отступать поздно.

## **{****22}** Охлопков‑56

Ничто не должно кануть в Лету…

*Г. Р. Державин*

В июле 1956 года судьба свела меня с Н. П. Охлопковым. Что к тому времени мне было о нем известно? К сожалению, очень немногое, как и другим моим сверстникам, которые не могли видеть его спектаклей в Реалистическом театре, «Сирано де Бержерака» в Вахтанговском и прочих его режиссерских работ. Я же был знаком с творчеством Охлопкова еще меньше, потому что перебрался в Москву только в 1952 году. За четыре года учебы в Школе-студии МХАТа я побывал в Театре имени Маяковского только на трех спектаклях, два из которых были к тому же не охлопковские: «Собака на сене» — в постановке В. Н. Власова, «Таня» — в постановке А. М. Лобанова. И только один — «Гамлет» — был истинно охлопковский спектакль. Я увидел его на премьере в 55‑м году в помещении Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко с Евгением Самойловым в главной роли. Спектакль пользовался огромным успехом. Он произвел неизгладимое впечатление на меня, двадцатилетнего, и очень понравился сидевшему рядом со мной В. Я. Виленкину, когда-то завлиту МХАТа, секретарю В. И. Качалова, а теперь известному театроведу и педагогу Школы-студии.

В те годы «Гамлет» возник на многих сценах России. В Ленинграде, в бывшей Александринке, его поставил Г. М. Козинцев с Бруно Фрейндлихом в главной роли; в Москве готовил свою версию Б. Е. Захава, а Гамлета репетировал Михаил Астангов. (Астангов играл Ромео двадцать с лишним лет назад в Театре Революции и уже тогда ассоциировался у критика Ю. Юзовского с датским принцем.) К середине и концу 50‑х годов «Гамлета» ставили в Перми, в Средней Азии и других городах Союза. Мне довелось даже увидеть его в 1958 году на самодеятельной сцене в каком-то воронежском институте. Руководитель драмкружка, сам профессиональный актер, поставил пьесу и сыграл главную роль. Спектакль был, как я помню, из рук вон плох, но что характерно — прекрасно принимался студентами, заполнившими зал и стоявшими вдоль стен за отсутствием мест.

В чем причина этой эпидемии, охватившей многие театры страны?

Как мне кажется, объяснить можно так: Сталину, который лично контролировал репертуарную политику государства в кино и театре, «Гамлет» пришелся сильно не по душе. В злосчастный список «не рекомендованных к постановке» попали все исторические {24} хроники Шекспира, и, уж конечно, первой среди запрещенных была трагедия о Ричарде III. Под сукном вместе с нею и с «Макбетом» оказался и «Гамлет». Любопытно, что в те годы зарубежная классика на отечественной сцене была широко представлена комедией «плаща и шпаги»: Кальдерон, Лопе де Вега, Тирсо де Молина. «Девушка с кувшином», «Спрятанный кабальеро», «Дон Сезар де Базан» — этими названиями пестрели театральные афиши. Спектаклям, которые не могли вызвать у зрителей мало-мальски серьезные мысли, ассоциации, всему, что развлекало, отвлекало, уводило, затуманивало и в конечном счете, в сочетании с современным репертуаром, оболванивало людей, в дважды метафорическом смысле была открыта «зеленая улица»: поднимавшаяся тогда на щит пьеса Сурова с этим названием шла в главном театре страны, во МХАТе, и еще в сотне театров. Но вернемся к «Гамлету». Через год после смерти Сталина прозвучат в разных переводах, на разных сценах страны фразы:

«Улыбчивый подлец, подлец проклятый!  
Мои таблички! Надо записать,  
Что можно жить с улыбкой, и с улыбкой  
Быть подлецом; по крайней мере — в Дании».

И первым, кто осуществил постановку «Гамлета» на советской сцене после «Великого сдэха»[[1]](#footnote-2), был Охлопков, чей спектакль в сезон 1954/55 года стал сенсацией номер один.

На премьере артисты, как водится, вызвали постановщика на сцену. Когда Охлопков вышел, начались овации — да какие… Надо сказать, потом, когда я стал свидетелем даже неудачных его спектаклей, меня поражало, что происходило это всегда! Стоило Охлопкову, большому, седому, красивому, после спектакля, во время которого публика могла недоумевать, скучать и, уж во всяком случае, ничем не выказывать восторга, стоило ему появиться перед залом — овации! Чем это объяснить? Во-первых, для большинства он был не только режиссером-постановщиком конкретного спектакля, а Охлопковым-киноактером: товарищем Василием, соратником Ленина из дилогии Ромма; архиположительным героем фильмов «Повесть о настоящем человеке», «Далеко от Москвы», одним из героев фильма Эйзенштейна «Александр Невский». И вот этот-то собирательный образ выходил на {25} поклон в элегантном костюме, сшитом по последней моде у лучшего портного Москвы — Исаака Затирки. На лацкане блестели сталинские лауреатские медали. Он даже не выходил, а вышагивал и каждый раз, сколько бы его ни вызывали, появлялся по-разному. Зал начинал бурно реагировать: «Охлопков, браво!»

Умение поставить поклоны, а затем эффектно вписаться в живую картину — вторая причина ликования зрителей. Перед премьерой Николай Павлович отводил около получаса, а иногда и более того на репетицию поклонов. Надо сказать, что этот, казалось бы, пустячный элемент спектакля — поклоны — всегда в чем-то проявляет личность режиссера.

Представьте себе последнюю дневную репетицию перед вечерней премьерой. Актеры устали, нервничают, не у всех все ладится. Нет уверенности в успехе, а подчас ощущение грядущего провала. И тут режиссер, который нервничает больше других, должен ставить поклоны. А понадобятся ли они? Ну один, два, три раза наш вежливый зритель вызовет наверняка. К сожалению, ушли в область предания времена, когда могли ошикать, освистать, закидать гнилыми помидорами или аплодировать по сорок минут, вынести на руках из театра в случае триумфа! Все усреднилось. «Что делать? Расчет, расчет, Горацио… От поминок холодное пошло на брачный стол!»

Так вот, мне довелось видеть, как ставят поклоны разные режиссеры: Ефремов, Волчек, Эфрос. Прошли годы, и я сам стал «ставить поклоны» в своих спектаклях…

Охлопков умел «продать» актеров подороже, иногда каждого в отдельности, а потом и себя с художником, драматургом, композитором, с дирижером И. Мееровичем, сидевшим с оркестром в яме или, как в спектакле «Гостиница “Астория”», прямо на сцене! Но этого мало! Когда занавес закрывался (были у него спектакли и с занавесом), Охлопков, чувствуя успех у публики, начинал импровизировать. «Скорей, скорей, ребятушки!» — это он нам, когда занавес сомкнулся. «Ко мне все, ко мне, в кружок», — сияя, командовал Николай Павлович и начинал кого-нибудь обнимать и целовать. Когда открывали занавес, публика видела, как отец-командир жалует своих ребятушек. Аплодисменты сильнее. А Николай Павлович, застигнутый «врасплох», смущенно улыбается своей обаятельной, хорошо знакомой всем по кино улыбкой. Мы подыгрываем шефу, как умеем. Овации! И все довольны: и публика, да и мы, актеры, тоже.

И всегда, всегда ощущение громадного успеха. Триумфа! Ай да Николай Павлович! И тут же, спустя три минуты после этого, — лицо серьезное, строгое. Подозвав помрежа:

{26} — Наташа! Завтра утром репетиция. Будем вводить Лылова. Холодков ужасен.

А Холодков об этом и не подозревает. Он уверен, что все прошло замечательно: «сам», на глазах у публики, обнял его и поцеловал да еще вперед к рампе подтолкнул — мол, чего смущаешься, иди вперед, Холодков, кланяйся, сегодня твой день, Холодков…

Но об этом всем я узнаю потом, когда поступлю в Театр имени Маяковского к Охлопкову.

А пока я нахожусь в зале и хлопаю Гамлету — Самойлову, королю — Кириллову, королеве — Григорьевой, Офелии — Анисимовой (М. И. Бабанова после первых двух-трех спектаклей заменена Галей Анисимовой) и Лаэрту — Холодкову… и, конечно же, «товарищу Василию», постановщику «Гамлета», Охлопкову!

После спектакля идем с Виленкиным и обсуждаем увиденное. Виталий Яковлевич, мхатовец, хвалит «формалиста» Охлопкова, удивляется замечательной игре Самойлова и вспоминает, что Самойлов когда-то «понравился самому Немировичу, и Немирович даже хотел пригласить его во МХАТ. Значит, Немирович уже тогда в нем что-то увидел». МХАТ для Виталия Яковлевича превыше всего!

Я же впервые в жизни увидел «Гамлета» на сцене и был поражен.

Пышные декорации Рындина, знаменитые ворота, в клетках-отсеках которых иногда происходило действие. Огромные кованые ворота открывались и закрывались, а за ними возникала, скажем, скала, на которой стоял актер, изображавший тень отца Гамлета, и лицо его, шлем с поднятым забралом, меч фосфоресцировали. Или там же, за воротами, спальня Гертруды с огромными столбами-светильниками — они венчались, как я помню, рукой, державшей факел (их шутя стали называть «рындинскими фигами»). Ворота открывались в очередной раз — за ними кладбище или огромный красный балдахин над Клавдием и Гертрудой во время поединка Гамлета и Лаэрта. Когда Клавдий спасался от преследующего его Гамлета, балдахин падал на Клавдия, он «запутывался в собственных сетях» и Гамлет насильно вливал ему в рот содержимое кубка, из которого отпила королева-мать. «На, блудодей! Глотай свою отраву!» И бесконечные металлические решетки разной формы во всю сцену, на которые прыгала возмущенная толпа, бегущая вслед за Лаэртом, и повисала на них, остановленная окриком королевы: «Назад! Ошиблись, датские собаки!» И все это сопровождалось мощными взрывами оркестра до и после реплик. Как, например, в сцене {27} «Мышеловки»: «Король встает, король уходит…» Взрыв музыки!.. Гамлет, вскочив на опрокинутый трон:

«Олень подстреленный хрипит,  
А лани — горя нет.  
Тот — караулит, этот — спит.  
Уж так устроен свет».

Взрыв! «Неужто с этим, Горацио, и с парой прованских роз на башмаках я не получил бы места в труппе актеров?» Музыка! И решетки, решетки… Главная фраза в экспликации Охлопкова, впоследствии опубликованной в журнале «Театр»: «Дания — тюрьма. Тогда весь мир — тюрьма. Да и притом превосходная, со множеством темниц и подземелий. И Дания — одна из них».

Потом, когда увидели спектакль Питера Брука, когда хор восторгов по поводу охлопковского спектакля довольно быстро снизился от форте до пиано, а порой и до пианиссимо, стали посмеиваться над буквализмом выразительных средств, использованных Охлопковым и Рындиным: «Дания — тюрьма» — ну, стало быть, решетки.

Всякому овощу свое время. Однако дорого яичко к Христову дню. Поэтому полагаю, что не ошибусь, если скажу спустя двадцать четыре года, что для начала 50‑х спектакль Охлопкова «Гамлет» был событием, которое трудно переоценить. Безусловно, это был спектакль романтический, и Е. В. Самойлов, актер, замешанный на дрожжах Александринки и эстетики Ю. М. Юрьева, органично вписался в рамки и условия игры, заданные Охлопковым и Рындиным.

Самойлов — Гамлет был очень красив в длинном парике, необычайно пластичен, двигался почти по-балетному. Когда он в первом акте выбегал на сцену, в черном трико, в черной шелковой с широкими рукавами рубашке, под тревожное пиццикато музыки Чайковского, выбегал, а за ним волочился черный плащ, большие голубые глаза были уже полны слез. Зал встречал его аплодисментами. Самойлов — Гамлет хорошо, декламировал стихи, был темпераментен. «Чего ж вам боле? Свет решил…» — но тут следует остановиться…

Для некоторых, кто знал Самойлова по кино, назначение его Охлопковым на роль Гамлета казалось не вполне серьезным. Многочисленные роли, сыгранные в 30‑е, 40‑е и 50‑е годы принесли Самойлову огромную кинопопулярность. Теперь же, когда смотришь по телевизору фильмы тех лет, поражаешься тому, сколь герои, сыгранные Самойловым, однозначны. Ни тени сомнения. Никаких полутонов, ни капли самоиронии. А уж когда есть {28} повод улыбнуться… На него устаешь смотреть хотя бы только потому, что его улыбка физически утомляет. Невольно думаешь: «Как у него мышцы лица не болят?» Словом, Самойлов был идеальным героем своего времени: несгибаемость, цельность, убежденность, сплошная улыбчивость. Абсолютно закономерно, что именно он был любимцем публики, непременным героем боевиков тех лет.

Надо сказать, что впоследствии, когда я узнал Евгения Валерьяновича лично, я поразился тому, что он оказался человеком безусловно милым, добрым, скромным и совсем не лишенным юмора. Удивительно, что его не развратили ни успех, ни награды, ни деньги. Несмотря на армию поклонниц, Евгений Валерьянович остался образцовым семьянином, прекрасным отцом. Но все это мне было суждено узнать позднее…

И вот Охлопков отдает роль Гамлета Самойлову.

По меткому выражению М. М. Морозова, Гамлет — единственный герой Шекспира, который мог бы написать его сонеты, и его-то поручено сыграть «человеку-улыбке». Есть от чего прийти в недоумение. А внутри театра это назначение было сопряжено еще и с тяжелой моральной травмой. Долгие годы, когда Охлопков только мечтал ставить «Гамлета», не надеясь его выпустить, он тем не менее репетировал роль принца с Сергеем Михайловичем Вечесловым. Тот был очень хорошим, умным, нервным, как сказали бы теперь, интеллектуальным актером незаслуженно негромкой судьбы. Он слегка заикался, что не мешало ему играть на сцене. Но шли годы, Вечеслов, и без того немолодой, старел, и когда пришло время воплощения замысла Охлопкова, он был отстранен от роли, Гамлетом стал Самойлов. Это окончательно подкосило Сергея Михайловича. Он, и без того выпивающий, начал пить сильно, поседел и превратился в старика, каким уже я и увидел его, поступив в Театр имени Маяковского.

Когда я стал играть роль Гамлета, как-то, увидев его в антракте за кулисами, я обратился к нему:

— Сергей Михайлович, вы из зала? Может быть, вы мне что-нибудь скажете? Мне было бы это очень важно. Говорите все как есть, не бойтесь обидеть меня.

Он ответил:

— М‑миша, п‑поверьте, я никогда, п‑понимаете, н‑никогда не видел этого спектакля. П‑поймите, я не могу заставить себя его п‑посмотреть. Так что не сердитесь, г‑голубчик…

Да, конечно, театр вообще учреждение жестокое, но в Театре имени Маяковского при Охлопкове я повидал-таки травмированных актеров. И каких: Вечеслов, Бабанова. Правда, были и вознесенные {29} им: Самойлов, Козырева, Толмазов, Вера Орлова. Но не будем забегать вперед.

Итак, я, студент третьего курса, иду с моим педагогом В. Я. Виленкиным после премьеры «Гамлета» в голове у меня фраза Фортинбраса: «Пусть Гамлета поднимут на помост, как воина, четыре капитана…», торжественная музыка, поднятое вверх, резко выброшенное десятком сильных рук тело принца, занавес, аплодисменты, Охлопков, овации.

Далее ночь, утро — то ли сон, то ли явь, мечты, и, конечно же, во сне, наяву, в мечтах я — Гамлет, я выброшен вверх с распростертыми руками, лежу, поддерживаемый воинами Фортинбраса, над сценой, в воздухе… Музыка… Затем почему-то я — сон ли, явь ли — уже Гамлет где-то за границей… Это правда. Так было. Я грезил наяву, стесняясь потом своих грез. Слишком уж сказочными, несбыточными, невероятными казались мне они, когда утром я бежал на лекцию по политэкономии в Школу-студию МХАТа.

До сих пор мне кажется странным этот вещий, во всей полноте сбывшийся сон.

Спектакль Охлопкова имел огромный резонанс. О нем говорили, спорили, писали. Билеты достать на него было так же трудно, как сегодня на Таганку, на «Мастера и Маргариту». Поражались темпераменту режиссуры, удивлялись тому, что сумел Охлопков сделать с Самойловым. Нельзя забывать, что шел только 1954‑й. Всего год назад умер Сталин, а при нем было принудительное «омхачивание» всех и вся. Любой поиск, не укладывавшийся в рамки метода Станиславского и Немировича-Данченко, подвергался обструкции и предавался анафеме. Метод же этот надо было понимать и принимать непременно по Кедрову, Горчакову и прочим бесчисленным «евангелистам», каждый из которых полагал себя истинным и единственным последователем и учеником ни в чем не виноватого К. С., вся жизнь которого была гениально смелым экспериментом в искусстве, чуждым какой бы то ни было догмы.

И вот Охлопков, человек, на которого еще недавно вешали разные ярлыки и бирки, едва лишь появилась отдушина, щель, едва мы получили возможность вдохнуть глоток свободы, позволяющий «не отступиться от лица», — именно он ставит «Грозу» с молодой Козыревой и «Гамлета» с Самойловым. Эти два спектакля даже правоверных мхатовцев заставляют задуматься над причиной столь шумного успеха «формалиста» Охлопкова. Помню, что на занятиях по мастерству мой педагог — актер МХАТа П. В. Массальский недоумевал:

{30} — Вот поди ж ты… И не наша школа. Ставит не по Кедрову, а здорово… Видели, какой отклик в зале?

Да, чувство самодовольства, свойственное МХАТу и мхатовцам, было потревожено удачами Охлопкова, этими первыми ласточками надвигавшейся «оттепели» в театральном искусстве… «Гроза», «Гамлет» — второй пик режиссерской биографии Николая Павловича. Охлопков, когда-то актер Театра Мейерхольда, не сыгравший, впрочем, там ни одной настоящей роли (почему?), затем возглавил Реалистический театр, где ставил «Мать» и «Разбег», «Аристократов» — спектакли, вызвавшие в те годы шум и яростную полемику. Тот пик, разумеется, закончился закрытием Реалистического театра. Долгие годы Охлопков странствует очередным режиссером по разным сценам, затем получает бывший Театр Революции, слитый с Театром имени Ленсовета. И в Москве уже шумит «Гроза» и выходит «Гамлет» 50‑х годов.

Правда, до этого была «Молодая гвардия» Фадеева, спектакль, удостоенный Сталинской премии.

Помню, мой отец, писатель М. Э. Козаков, вернувшись из Москвы, где он видел «Молодую гвардию», восторженно рассказывал о новациях Охлопкова: об образном режиссерском видении, о фортепианном концерте Рахманинова, сопровождавшем действие, о красном стяге, который Охлопков сделал действующим лицом спектакля, об огромной символической кровати на пустой сцене — так Охлопков решил комнату Любки Шевцовой; о скульптурности мизансцен…

Позже я играл в массовых сценах в этом отжившем свой век спектакле, шедшем в конце 50‑х только по красным датам календаря. А несколько раз, заменяя заболевшего Колю Прокофьева, приходил немецким офицером в ту самую комнату Любки-артистки, где стояла кровать-символ: «Любка, ти есть ошень короший русский девушка». Подпольщица Люба — Т. Карпова что-то бодро пела под гитару, плясала, облапошивая незадачливых гестаповцев, а меня, к радости зала, била гитарой по голове. Гитара была с картонным дном, голова в немецкой фуражке торчала между боковинами гитары. Зал разражался хохотом и аплодисментами. Эта сцена неизменно включалась во все шефские концерты театра даже тогда, когда спектакль сошел.

Я, в поисках заработка, предложил моему товарищу Шуре Ширвиндту играть ее на «халтурах». Втроем с Любкой — Э. Сидоровой, дублершей Т. Карповой, мы усаживались в Шурину старую «Победу» и мотались по концертным площадкам Москвы, зарабатывая свои «палки». Дело было не пыльное. Мы даже не удосуживались {31} переодеваться. Шурка и я — в черных креповых, по тогдашней моде, костюмах; на правую руку перед выходом надевалась красная повязка со свастикой, на голову — немецкая фуражка с черепом и костями. Сидорова тоже в своем платье. С нами баянист Витя Голубев — он из-за кулис сопровождал на баяне пение под гитару, — и за семь-восемь минут мы зарабатывали по десятке: «Любка, ти есть ошень короший русский девушка». Голова торчит в гитаре. Зал доволен, и ты тоже.

И вот однажды, отработав свое, проходим прямо через зрительный зал, спеша на следующую халтуру, и вдруг тихий женский голос: «Товарищи, вам не стыдно? А еще такие милые интеллигентные мальчики». После этого случая мы сменили репертуар.

Но это все потом, потом, уже в конце 50‑х. А когда-то, в 40‑х годах, «Молодая гвардия» — успех, шум, награждения и все, что с этим сопряжено…

В Москве середины 50‑х время шло в темпе «год за три». Не успел отгреметь охлопковский «Гамлет», прошумел козинцевский в бывшей Александринке с Бруно Фрейндлихом и все еще продолжал готовиться к роли Гамлета пятидесятилетний М. Ф. Астангов, как вдруг — гастроли в Москве «Гамлета» в постановке Питера Брука, которые для Москвы и Ленинграда — не побоюсь сказать — явились своего рода революцией, как и гастроли «Эвримэн-опера», показавшей на сцене Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко оперу Д. Гершвина «Порги и Бесс», всемирно известный спектакль.

А всему этому предшествовали еще гастроли «Комеди Франсез» на сцене Малого театра в 1954 году. Был дан «Сид» Корнеля с Андре Фальконе в главной роли. «Железный занавес» оказался приподнят, подул сквознячок, и спертый воздух театральной Москвы стал обновляться долгожданным кислородом. Ведь если итальянский неореализм проник на экраны страны еще в конце 40‑х годов, то в области театрального искусства Москва и Ленинград существовали только на «подножном корму».

Приезд «Комеди Франсез» был сенсацией. Я на галерке третьего яруса без перевода смотрел «Сида» и был счастлив, что проник туда с другими студентами, прорвавшими ряды билетеров Малого. Блистательный, красивый Андре Фальконе, декламирующий стих Корнеля по всем правилам французской академии, казался мне прекрасным, хотя бы уже потому, что читал монологи по-французски. Изнемогая от жары на верхотуре, затаив дыхание, мы с восхищением слушали красивую, абсолютно нам непонятную французскую речь стопроцентного героя-любовника, гулявшего {32} по вертикали голосовой партитуры от бархатных низов до звонких верхов, и не подозревали при этом, что академическое искусство Дома Мольера вызывает своей мертвечиной такое же раздражение у Жана Вилара, как и мертворожденные спектакли нашей академии вызывали раздражение у нас…

И все-таки «Сид» — это уже было кое-что! Хотя бы внешне иное. Легкий, повторю, сквознячок в затхлом помещении.

Когда же открылся занавес «Эвримэн-опера» и прозвучали первые аккорды «Колыбельной» Гершвина, когда на оперной (!) сцене мы увидели живые страсти, живых людей, когда стало ясно, что опера, при всей условности жанра, может быть современной, чувственной, ошеломляюще интересной, — уже словно порыв нешуточного ветра, словно ураган ворвался к нам и буквально выдул из зала некоторых зрителей. Возмущенная А. К. Тарасова, например, демонстративно покинула зал: «Это не наша музыка!»

Да, конечно, это была не наша музыка! Подумать только, в эпизоде пикника негр Кроун соблазнял Бесс — эта сцена была спета и сыграна так сексуально, так подлинно, что даже мы, молодежь, были ошеломлены откровенностью исполнения. И где? В опере! А хоры, а пластика спектакля, оформление, музыка, пение, танцы, исполнители-негры, сюжет, наконец! Открытым ртом мы жадно глотали свежий воздух…

И вот в 1955 году во МХАТе объявлены гастроли английской драматической труппы, руководимой Питером Бруком. Привозят «Гамлета». За две недели будет дано четырнадцать представлений! Как это может быть? «А Гамлет — один?» — «Да, один — Пол Скофилд». — «Как же он выдержит?» — «А знаете, этот Брук — двоюродный брат Плучека». И слухи, слухи, слухи…

Мы, студенты, бежим смотреть, как англичане шествуют на репетицию. «Который Скофилд?» — «Черт его знает!» В Москве тогда иностранцев бывало относительно немного, потому высаживающиеся из автобуса англичане, да еще артисты, нам в новинку. Смотрим, обсуждаем. Первый рассказ о Скофилде слышу от студентов постановочного факультета, проходящих практику во МХАТе и присутствовавших на репетиции: «Молодой мужик, ходит в вельветовых узеньких-узеньких брючках. Примеривается к сцене, что-то бормочет себе под нос».

Наконец — спектакль. Зал филиала набит битком. Толпы людей на улице. В зале «вся Москва». Знаменитые режиссеры, актеры, критики. А на сцене спокойные, строгие декорации, мягкий свет. Сурово, строго все. Никакой музыки, никаких эффектов, костюмы из грубых тканей, черные, серые, коричневые. Трико не {33} отливают шелком, ничего не алеет, не белеет, не переливается атласом, не пурпурится бархатом. Странно. Непривычно. В зале тихо. Все насторожились. Гамлет не выбегает, не появляется, ничем поначалу не выделяется. Один из. А если приглядеться… Юноша? Нет, молодой мужчина, лет тридцати — тридцати трех, без грима. Волосы свои (!). Нормально подстрижены. Высокий, стройный. Длинные ноги в грубом трико. На ногах не туфли-лодочки, как у Самойлова, а тоже грубые полусапожки с пряжками по бокам. Колет. Лицо замечательное. Огромные умные глаза, которые смотрят вглубь себя. И две резкие горькие морщины (свои) по обеим сторонам рта. Рот им перпендикулярен. Он пластичен? Да, безусловно. Но не так, как Самойлов, не по-балетному. Жестов мало. Они естественны, но не каждодневны. Это не романтика и не быт. Руки с длинными нервными пальцами, звук голоса — низкий баритон — ровен, глубок. Ни намека на самойловское тремоло.

Этот Гамлет подозрительно спокоен. Вот прошла первая сцена. Ушел король, и с ним — Гертруда. Удалился царедворец Полоний. Тоже странность: нормальный сухонький старичок в черном головном уборе с седенькой (своей!) бородкой. Гамлет остался один. Сейчас первый монолог.

У Охлопкова — музыка, всхлип музыки, и в тон ей — Самойлов — Гамлет: «О, если б эта плоть моя могла растаять, сгинуть, изойти росой!»

А здесь — почти так же ровно, как предыдущие реплики, звучавшие до монолога. Потом быстрей, быстрей, быстрей, как летящие мысли, как импульсивные чувства, дальше по тексту, и вдруг где-то внутри монолога — взрыв-восклицание, и опять дальше, нервно, быстро, и никакой точки в конце монолога, рассчитанной на прием, а уже на сцене — Горацио с Марцеллом и Бернардо. Тоже нормальные ребята, только одеты не так, как мы, сидящие в зале. Затем появляются Розенкранц и Гильденстерн — и они без всяких ужимок, и даже Призрак не будет фосфоресцировать и вещать загробным голосом, а явится так же буднично, как он ходил живой среди живых. Действие катится стремительно, и вот уже кончился первый акт, включивший в себя два, если не три шекспировских. Только успеваю сообразить, что оставлены вроде сцены, выброшенные Охлопковым, а тем не менее все почему-то короче: и монологи, и сцены, и акты…

Антракт. В фойе, в курилке толпа. Молчат. Выжидающе переглядываются. Кое‑где обмениваются неслышными репликами. Третий звонок. Все на местах. Сейчас «Быть или не быть».

У Охлопкова Гамлет под музыку долго ходит, мечется за решеткой. {34} Потом — к прутьям. Руки сжимают металлические прутья, и… «Быть (пауза) или (пауза) не быть? (пауза). Вот в чем вопрос (пауза)». А за продекламированным во второй раз: «Умереть, уснуть!» — достается кинжал. Сам Гамлет в это время за дверью решетки, и только одна рука с кинжалом видна зрителю. Пауза. Кинжал выпадает из руки на пол, и почти вопль ужаса, лицо в зал через решетку: «И видеть сны, быть может?!!» Далее обличение: «Кто снес бы плети и глумленье века, гнет сильного, насмешку гордеца…» и т. д. — с итогом: «Так трусами нас делает раздумье», а потом нежнейшее самойловское тремоло: «Но тише… Офелия? — В твоих молитвах, нимфа, все, чем я грешен, помяни». И конечно, аплодисменты!

Вышел Скофилд, и не успели оглянуться, как услышали:

«To be or not to be,  
That is the question».

Но интонации уже иные, чем в первом акте, они горше, глубже, звучат магически притягательно.

«Мышеловка». Она игралась у Брука, как детектив. Виден был каждый оттенок на лицах подследственных и ведущих следствие персонажей. Все целесообразно и крайне напряженно. Музыка никому и ничему не помогала. Ее просто не было. Взрыв произрастал изнутри. «Королю дурно! Он уходит!» Стремительно сыграна сцена с флейтой, что не помешало залу смеяться сарказмам Гамлета и тут же затихать, чтобы не пропустить искрометного диалога с Полонием. Спальня. Убийство Полония. Гамлет в гневе. И вот является Призрак, чтобы уберечь мать, направить гнев Гамлета не на нее, ибо сказано: «не умышляй на мать свою…» Нет, не Призрак — отец, даже папа в халате, как и должно ему быть в своей, теперь поруганной, опочивальне. Только лицо его очень, очень бледное и на нем темные-темные, как впадины, глаза.

Потом будет сцена сумасшествия. Офелия, не слащаво красивая, не с лирической песенкой под скрипки «Однажды в Валентинов день…», а в черном (до этого в белом) платье, непристойная, резкая, сидящая, расставив ноги, на полу, тупо стучащая по нему в ритме своей гортанной, тоже резкой песни. Страшно. Больно. Неузнаваемо изменившаяся Мэри Юр. До этого — сама благопристойность и английская сдержанность, прелесть, юная леди, теперь — безумная Офелия, которая, как всякое сошедшее с ума человеческое создание, вызывает разные, противоречивые чувства, но главное в результате — чувство сострадания…

{35} А затем будет дуэль Лаэрта и Гамлета. И никакого пиццикато Чайковского, как у Охлопкова. Даже не дуэль, а поединок. Нет! Соревнование, спортивное соревнование, только рапира Лаэрта будет остра и смертоносна. Во время третьей схватки парировав его атаку, Гамлет вдруг увидел острие Лаэртовой рапиры, протянул руку, желая проверить, а тот полоснул острием по протянутой ладони. Больно! Гамлет вскрикнул, прижал к телу порезанную руку. Потом молниеносно провел атаку и завладел оружием Лаэрта. «Они забылись! Разнять их!» — закричал Клавдий. Придворные кинулись к Гамлету, желая его обезоружить, и вот тут Скофилд с диким криком, с воем завертелся на одном месте с вытянутой рапирой в руках, описывая ею круги. Придворные — врассыпную, и тогда он убил Лаэрта, не фехтуя, а так, как *убивают*, в один прием…

Потом угаснул сам, и последнее, что мы запомнили, было «Дальше — тишина…» Не помню, поднимали ли Гамлета на помост четыре капитана, и если да, то как они это делали. Помню: «Дальше — тишина…» Дальнейшее — молчание…

И взрыв аплодисментов. Овация зала. Англичане кланяются бесконечно. Цветы, Скофилд двумя руками, безукоризненно элегантным движением благодарит москвичей воздушным поцелуем. На поклоны выходит маленький полноватый Питер Брук, тот, что брат Плучека. И поклоны, поклоны, поклоны…

А потом Москва загудела. Мнения, восторги, споры, неприятие, недоумение, похвалы, восторги, споры. И конечно, билетов на «Гамлета» не достать. И я уже на прорыв пытаюсь попасть в филиал, но не тут-то было. «Моя милиция меня бережет». Так что пришлось довольствоваться единственным, но сильнейшим впечатлением.

Потом мне доведется не раз видеть Скофилда: и в «Короле Лире», и в «Макбете», иметь радость встречаться, разговаривать с ним и даже возить его на своем захудалом «Москвиче» по Москве. Но это все потом, потом…

А тогда были споры. Были, несмотря на, казалось бы, несомненный успех у москвичей, успех, который весьма оценили и сами англичане. Ведь московские гастроли стали премьерными для «Гамлета» Брука. Слух о российском триумфе докатился до Англии и создал хорошую рекламу этому спектаклю, подготовив почву для не менее замечательного приема на родине. Москвичи умеют принять восторженно, но что удивительно — так же восторженно они могут реагировать на то, что недостойно восторга. К примеру, когда через два года в том же МХАТе игрался «Гамлет» с немолодым тяжеловесным Майклом Редгрейвом в главной {36} роли, не помню уже, в чьей режиссуре, я поражался московскому радушию и восторженной непритязательности, бурным аплодисментам, которыми в этом же зале, эти же театралы приветствовали уже не бруковскую режиссуру, не скофилдовское искусство. Так бывает, увы, не только с иностранными спектаклями…

Итак, шла игра во мнения по поводу спектакля Брука. И понять москвичей было можно. Слишком уж непривычным казалось все: от манеры исполнения и оформления до деталей реквизита. Особенно после охлопковского «Гамлета», который еще год назад поражал новаторством. А каково было ленинградцам после козинцевского «Гамлета», где в финале на фоне Ники Самофракийской в натуральную величину (!) читался 66‑й сонет Шекспира в дополнение к тексту трагедии. Там, надо полагать, сработала давняя традиция бывшего императорского театра: после пьесы давался дивертисмент, так сказать, трагедия с балетом…

Судьба вторично столкнула меня с Виленкиным на «Гамлете», теперь уже Питера Брука. На первый взгляд кажется парадоксальным, что мхатовец Виленкин, принявший романтический спектакль Охлопкова, был обескуражен «Гамлетом» Брука. «Как он произносит монолог о человеке, — недоумевал Виталий Яковлевич. — “Человек — краса Вселенной, венец всего живущего!” А он говорит бытово, как о чем-то незначащем, будто речь идет о пачке сигарет, что ли. Странно». И это говорил Виленкин, знающий английский язык к тому же. Что же говорить о тех, кто воспитывался на лжеромантизме «Девушек с кувшином» и прочих «Кабальеро»…

Помню мой спор со студентом-вахтанговцем Васей Лановым.

Он (категорично): «Нет, так играть, как играет Скофилд, нельзя! Это не Шекспир! Где темперамент?! Где мощь шекспировской фразы?! Разве его можно сравнивать с Самойловым?!»

Потом мне рассказывали, что Евгений Валерьянович так же решительно не принял постановки Брука…

Московское телевидение в цикле «Наши гости» устроило передачу, на которой присутствовали английские и советские артисты, играющие «Гамлета». Передачи тогда шли в эфир «живьем», что придавало им аромат сиюминутности, но было и чревато всевозможными последствиями. Устроители задумали интересный эксперимент. Было решено сыграть дважды сцену Гамлета и Офелии: «Я вас любил когда-то». — «Да, принц, и я была вправе этому верить…» — «Напрасно вы мне верили. Я не любил вас» etc. Дважды, так как в передаче принимали участие две Офелии и два Гамлета. Причем пары составлялись, как на международных {37} соревнованиях по теннису, — играли микст, только с той разницей, что сборные Англии и СССР были нарушены: Е. Самойлов (СССР) играл с Мэри Юр (Великобритания), а Пол Скофилд (Великобритания) играл с Галей Анисимовой (СССР). Идея занятная.

И вот тут-то «наш» решил показать «ихнему», что такое Шекспир и с чем его едят! И без того склонный к аффектации, Евгений Валерьянович рванул так, что от силы его голоса чуть не вышли из строя чувствительные микрофоны, а у телезрителей в квартирах экраны их «КВНов» и «Темпов» завибрировали со страшной силой. Мэри Юр заметно испугалась и еле успевала подавать свои реплики.

Самойлов, очевидно, забыл советы Гамлета, которые тот давал актерам, предостерегая их в желании «Ирода переиродить…».

Затем, как вздох облегчения, — Скофилд, который учел к тому же специфику телевидения и с прекрасным чувством камеры и условий игры начал сцену с Галей Анисимовой… Незнание языка, на котором говорит партнерша, может помешать, но может и помочь играть, если ты правильно используешь ситуацию. Скофилд использовал ее безошибочно: он вслушивался в интонации Офелии — Анисимовой, он вглядывался в ее глаза, желая прочесть в них то, чего недопонял из ее речей. И неподдельное внимание как нельзя лучше легло на предлагаемые Шекспиром обстоятельства. Этот Гамлет проверял Офелию, ибо еще сомневался в ее предательстве. Он искал ответа и, не найдя, отвечал Офелии горькими словами: «Уходи в монастырь, к чему плодить грешников…» Он любовался этой русской девушкой Галей, говоря: «I love you», и презирал ее одновременно: «Бог вам дал одно лицо, а вы себе делаете другое…» Галя Анисимова никогда больше, ни до, ни после этого случая, так не играла эту сцену. В тот вечер она была прекрасна.

Матч, за которым наблюдали вся Москва и весь Ленинград, закончился абсолютной победой последней пары.

Этого удара, завершившего приезд англичан, Самойлов, может быть, и не почувствовал, но его ощутил Николай Павлович Охлопков, со стороны наблюдавший очевидное поражение.

А тут еще пошли статьи по поводу спектакля Питера Брука, и статьи хорошие, квалифицированные. Помню замечательный разбор Юзовского в журнале «Театр». И еще долго после гастролей англичан шли разговоры и появлялись отклики в разных толстых журналах.

Интерес к охлопковскому спектаклю стал затухать. То есть, нет, широкая публика ходила и по-прежнему прекрасно принимала {38} спектакль, но знатоки и даже те среди них, которые, как Виталий Яковлевич Виленкин, поначалу не приняли Скофилда, теперь единогласно склонялись в пользу новой эстетики, продемонстрированной Бруком.

Уже позже, когда я напомнил Виталию Яковлевичу о первоначальной его реакции на игру Скофилда, он категорически это отрицал и, кажется, даже обиделся на меня, считая, что я говорю неправду. Но это, как и все, о чем я здесь пишу, правда. То, что я твердо помню.

А потом, стоит ли обижаться, если мы дожили до 50‑х годов, когда все менялось не по дням, а по часам? Когда те, в кого мы верили вчера вечером, как в самих себя, наутро летели в тартарары, когда мы сами стеснялись своего вчерашнего мнения, пересматривали свои убеждения и принципы, смеялись над собой и другими, плакали над тем, что презирали и отвергали. Боже, сколько глупостей и гадостей до поры сидело в наших головах, причем все это насаждалось не только откровенно плохими людьми, — если бы так!..

Николай Павлович, наверное, руководствовался разными соображениями, когда приступил к поискам нового актера на роль Гамлета. Даже наверняка. Надо полагать, и до приезда англичан его далеко не все устраивало в исполнении Самойлова. Я еще учился на третьем курсе, а только что закончивший Школу-студию МХАТа Саша Косолапое рассказывал о встрече с Охлопковым, который беседовал с ним о роли Гамлета. Правда, та встреча так и закончилась разговорами…

Уже поступив в Театр имени Маяковского, осенью 1956 года на гастролях в Ленинграде я в ложе смотрю «Гамлета» с Е. В. Самойловым. Рядом сидит Николай Павлович, который после большого перерыва (до этого был отпуск и гастроли театра в Перми, на которые он не поехал) смотрит спектакль. Актеры стараются — «сам» в зале. Спектакль идет хорошо, театр полон. Но Охлопков недоволен. Он опускает голову и смотрит на свои руки, потом как бы заставляет себя смотреть на сцену, через несколько минут вздыхает и что-то бормочет себе под нос. Его реакции мешают мне воспринимать происходящее на сцене. Я не вполне понимаю причину недовольства Николая Павловича. Не дождавшись конца первого акта, Охлопков покидает ложу, пробубнив что-то вроде: «Ах, Женя, Женя…» Сухо, кивком головы прощается со мной и в сопровождении жены, Елены Ивановны Зотовой, уезжает из Выборгского Дворца культуры.

Да, по многим рассказам, которые я услышал позже, можно судить о том, что Охлопков и до бруковской эпопеи не вполне {39} был удовлетворен своим «Гамлетом». Менялись Лаэрты: Гриша Абрикосов — на Сашу Холодкова, Холодков — на Костю Лылова; менялись Офелии, Розенкранцы и Гильденстерны. Дошла очередь и до Гамлета. Когда я попаду к А. В. Кашкину, режиссеру-разминателю, помощнику Охлопкова по многим спектаклям, для работы над ролью Гамлета, он скептически посмотрит на меня и уныло произнесет: «Вы, Миша, уже одиннадцатый…» Я не ручаюсь за точность цифры, которую мне назвал Алексей Васильевич, но о двух претендентах, не считая С. М. Вечеслова, я знал, так как оба они служили в Театре имени Маяковского.

По собственной инициативе Гамлета подготовил и показал Охлопкову на сцене, в гриме и костюме, Борис Толмазов, сверстник Самойлова, один из ведущих артистов Театра имени Маяковского.

Охлопков категорически отверг притязания Толмазова на роль принца Датского и, надо думать, был прав, хотя выдвинул контрпредложение не менее абсурдное, поручив осуществить его Кашкину: подготовить для показа на сцене в роли Гамлета… Веру Гердрих! «А что? Играла же эту роль и прославилась в ней Сара Бернар!»

И вот бедный Алексей Васильевич репетирует с Верой Гердрих мужскую роль.

Показ состоялся. Охлопков сидел за режиссерским столиком. Рядом с ним — Кашкин и старейший гример театра И. В. Дорофеев, сделавший грим Вере Гердрих. В зале — актеры, работники театра. Охлопков смотрел-смотрел, молчал-молчал, видимо, обдумывал результат своей собственной затеи с Верой — Гамлетом, которая в это время в мужском парике изображала принца Датского, а потом, улыбнувшись, обратился к Дорофееву достаточно громко, чтобы это было услышано актерами, сидевшими на почтительном расстоянии: «Ваня, а ты не можешь ей кое-что из гуммоза приделать?» В зале прыснули. Судьба Гердрих была решена.

Но Охлопков не успокоился, поиски продолжались…

Вернемся к изначальной фразе моего повествования: «В июле 1956 года судьба свела меня с Н. П. Охлопковым».

Я заканчивал Школу-студию МХАТа. Положение мое было на зависть удачно. Еще студентом второго курса я играл в дипломном спектакле четверокурсников «Ночь ошибок» О. Голдсмита, который поставил В. Я. Станицын. Станицын полюбил меня, и когда я был на третьем курсе, дал маленький эпизод в своем спектакле «Лермонтов» уже на сцене МХАТа, что по тем временам было невиданно. Он же хотел, чтобы я вошел в его постановку {40} «Двенадцатой ночи» Шекспира, сыграв герцога Орсино, но директор Школы-студии В. З. Радомысленский из педагогических соображений попросил его повременить с этим до окончания моего обучения. Тем не менее после третьего курса я все же получил большую роль в спектакле МХАТа по пьесе В. Розова «В добрый час!», сделанном И. М. Раевским специально для поездки на целинные земли.

Если добавить, что к моменту показа дипломных спектаклей «Глубокая разведка» А. Крона и «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, в которых я играл главные роли, фильм «Убийство на улице Данте» вышел на экраны, то можно представить тогдашнее счастливое состояние, в котором я перманентно пребывал…

Дальнейшая моя судьба была, казалось, предрешена. Я заполнил толстеннейшую анкету, больше, чем те, которые заполняешь перед выездом в капиталистические страны, и почти был принят во МХАТ, как вдруг раздался телефонный звонок моей сокурсницы Сони Зайковой:

— Миня! Это Софи. Слушай, ты не удивляйся тому, что я тебе скажу. Ты знаешь, что я принята к Охлопкову. Он теперь почему-то стал недоволен Самойловым и ищет молодого Гамлета. Кто-то ему сказал о тебе. Вот его телефон. Николай Павлович ждет твоего звонка. Позвони, не будь дураком… Я знаю, что ты принят во МХАТ, но все-таки позвони. А там разберешься. Понял? Запиши телефон… Целую…

Сон о «Гамлете» начал сбываться. Его предвестником стал телефонный звонок моей милой сокурсницы, которую Охлопков пригласил в Театр имени Маяковского в расчете на Катерину в «Грозе», но дал почему-то Офелию в «Гамлете». Жизнерадостная, толстая, земная Сонька просто не должна была играть роль Офелии ни при каких обстоятельствах. Это во многом повредило ее дальнейшей актерской судьбе. Не дал ей Охлопков Катерины, а Офелию она сыграла раза три-четыре, и этим дело ограничилось. «Гроза» же в 56‑м году шла уже не чаще двух раз в месяц, и спроса на нее у публики не было: спектакль быстро устаревал. Да и первая исполнительница повела дело так, что потребность ввода Соньки на роль отпала. Незадачливая Сонька долгие годы играла массовки, эпизоды, небольшие роли, получала низкую зарплату. Жила трудно, но не унывала, оставалась все той же хохотушкой и оптимисткой. Умерла она, будучи тридцативосьмилетней цветущей женщиной, от неудачно сделанного укола после родов. Пузырек воздуха попал в вену, и не стало нашей веселой Софи, Сонечки Зайковой…

Я набрал номер охлопковского телефона.

{41} Думаю, что есть ситуации, когда результат каких-то предварительных раздумий и предчувствий сказывается на решении, принимаемом мгновенно и, казалось бы, неожиданно, необдуманно. В случае успеха мы говорим: я сделал это чисто интуитивно, тогда как на самом деле в подкорке шел длительный процесс, который и заставил совершить тот или иной решительный и жизненно важный шаг.

Мне не хотелось идти во МХАТ, несмотря на предопределенность моей актерской судьбы в его стенах, — а может быть, именно в силу этой предопределенности; не хотелось, несмотря на то, что, поступая во МХАТ, я тем самым сразу связал бы свою судьбу с зарождающимся «Современником» и мог бы стать одним из основателей дела, возглавляемого Олегом Ефремовым.

И напротив, мне *хотелось* пойти в чужой, малознакомый Театр имени Маяковского к «формалисту» Охлопкову, о котором я почти ничего не знал. А тут еще Гамлет замаячил, мой юношеский сон, моя смутная мечта, которая грозилась теперь обернуться явью…

Решение было принято мгновенно. Я точно ждал этого звонка моей сокурсницы. Я почему-то ни секунды, ни секунды не сомневался в успехе начинающегося! Собственно, и все дальнейшее, связанное с поступлением к Охлопкову: разрыв с МХАТом, отказ от съемок на «Ленфильме» и иные поступки я совершал мгновенно и действовал крайне решительно, несмотря на все трудности, связанные с этим, отговоры, уговоры и предостережения. Буквально за сутки судьба моя была решена.

Итак, в десять вечера я позвонил Николаю Павловичу. Подошел он.

— Алло…

— Здравствуйте, Николай Павлович. Вас тревожит студент МХАТа Миша Козаков. Соня Зайкова сказала мне, чтобы я вам позвонил.

— А‑а, здравствуйте. Очень правильно, что позвонили… Вы, кажется, приняты во МХАТ?

— Да.

— Вы уже оформились туда?

— Нет, я только заполнил анкету. Комиссии по распределению не было.

— Так. Тебя как зовут? Миша, кажется?

— Да.

— Ну вот что, Миша. У меня к тебе интересный разговор. Ты как вообще, у меня что-нибудь видел?

— Да, Николай Павлович, видел.

{42} — Это хорошо, что видел… Да, так вот… Миша? Я правильно говорю?

— Да, Николай Павлович, правильно.

— Это хорошо, что правильно… Ты мог бы завтра мне что-нибудь почитать?

— Что, например, Николай Павлович?

— Какой-нибудь монолог… Ну хоть Чацкого, можешь?

— Вообще-то, Николай Павлович, я этот монолог не читаю, но по средней школе еще помню.

— Ну вот и молодец. Прочтешь мне Чацкого и еще что-нибудь.

— Я, Николай Павлович, могу «Королеву Элинор», английскую балладу в переводе Маршака.

— В переводе Маршака — это хорошо. Ну вот Чацкого и эту королеву, как ее…

— Элинор, Николай Павлович.

— Да, Элинор… Ты как завтра, свободен часов в двенадцать?

— Да.

— Слушай, давай приезжай в Переделкино на дачу к Штейнам. Ты же у них бывал раньше?

— Да.

— Ну и отлично. Вот там и встретимся. Хорошо?

— Хорошо, Николай Павлович.

— Ну и хорошо, что хорошо… Значит, в Переделкине в двенадцать у Штейнов. Запомнил?

— Запомнил, Николай Павлович.

— Ну, будь здоров, Миша. Миша?

— Да, Николай Павлович. Миша.

— Будь здоров, Миша Козаков.

— До свидания, Николай Павлович.

И — ту‑ту‑ту…

Он уже повесил, а я все держу трубку у уха. Моя мама смотрит на меня с осуждением.

— Зачем ты к нему поедешь? Ты же принят во МХАТ.

— Мама, я к нему поеду. Поеду, и все. Баста. На эту тему разговоры окончены.

— Ну, дело хозяйское.

Мама резко повернулась, ушла к себе.

В двенадцать дня я уже в Переделкине.

Жду Охлопкова. Открывается калитка штейновской дачи, входит «сам». Я впервые вижу его «живого»: не из зала кино или театра, а вот так, на расстоянии десяти шагов. Высокий, красивый Седая голова, курносый нос, толстые губы, обаятельная {43} улыбка. Приближается. Светлая рубашка навыпуск, с короткими рукавами, по тогдашней моде, узенькие, тоже по моде, светлые брюки, мягкие туфли. Комильфо. Покойный писатель А. Б. Мариенгоф, соавтор моего отца, шутил: «Охлопков — это смесь кацапа с лордом…»

А. П. Штейн и его жена Людмила Яковлевна, именуемые мною в детстве «тетя Люся» и «дядя Шура», представляют меня Охлопкову и удаляются, оставляя нас на веранде одних.

Для начала последовал какой-то малозначительный разговор о дипломных спектаклях. «Что играл?.. К сожалению, не видел…». Что-то о картине Ромма, где играет Козырева, о самом Ромме, о чем-то еще. «Ну ладно, почитай мне». Читаю «Королеву Элинор». Слушает внимательно. По лицу ничего нельзя понять. Светлые глаза смотрят то ли серьезно, то ли смеются — не разберешь. Закончил. Жду.

— Так‑так. Перевод чей?

— Маршака.

— Ах да, Маршака. Хороший перевод. Ну, давай Чацкого.

Еще раз предупреждаю его, что помню монолог только по школьной программе.

— Это не имеет значения. Читай.

Читаю довольно грамотно, темпераментно, обличаю «старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором…». Останавливает меня мягким, пластичным жестом.

— Слушай, начни еще раз. Только вот что. Давай сыграй мне такой этюд. Там ведь как: Чацкий сначала слышит объяснение Софьи с Молчалиным. Из него он узнает правду обо всем. И вот представь себе, что он, слушая их разговор, пьет рюмку за рюмкой. Ты вообще-то как, сам пьешь?

— Случается, Николай Павлович.

— Случается или пьешь?

— Случается.

— Это хорошо, что случается… Так вот, он пьет и слушает, слушает и пьет. Вот представь себе. Главное, не торопись. Накопи — и из этого состояния начни. И не торопись начинать. Так тихо, тихо… — уже шепчет Охлопков, выпятив толстые губы.

А у меня откуда-то слезы на глазах.

— «Не образумлюсь… виноват, И слушаю, не понимаю… Как будто все еще мне объяснить хотят… Растерян мыслями… чего-то ожидаю…» — И дальше меня повело в живое чувство. Он остановил, довольный.

— Вот видишь, это уже иначе. Этюды — великая вещь. Про меня ведь чушь болтают. Я систему Станиславского хорошо {44} знаю. Без Станиславского актеру нельзя… Ну ладно, садись, поговорим. Ты, значит, во МХАТ принят. А что бы ты сказал, если бы я тебе предложил работать у меня и репетировать со мной Гамлета? Только ты не торопись с ответом. Подумай. Я понимаю: МХАТ тебя учил, и вообще академия, но ведь Гамлет… Ты мой спектакль видел?.. Ну вот… Ты подумай…

— Да что думать, Николай Павлович, я уже все обдумал, когда сюда ехал…

Быстрый его взгляд. Понял, что мне кое-что известно.

— Нет, ты подумай, подумай. А если решишься, то вот тебе записка к директору театра Карманову, ты ее оставь для него в театре, чтобы он на тебя подал заявку Радомысленскому…

Он это говорит, а записку уже пишет…

— Я одного боюсь: во МХАТе рассердятся и не распределят к вам. Все-таки такая честь. Взяли!!

— А ты не бойся. Что они тебе могут сделать? Скажи: хочу к Охлопкову. Он Гамлета посулил.

— Так они еще больше могут психануть.

— Пускай. А ты стой на своем. Ну и я кое-что значу: я ведь все-таки в замминистрах культуры хожу… Ты не знал? Да‑да, хожу…

За мою измену МХАТу мне пришлось выдержать немалые неприятности, но я стоял на своем и на комиссии по распределению, и в Министерстве культуры, где Николай Павлович ходил в замах. И пережить осуждение моих педагогов тоже пришлось: милейший В. Я. Станицын перестал со мной кланяться, а близкий друг нашей семьи писатель Н. Д. Волков, годами связанный с МХАТом, даже написал мне письмо, которое кончалось резкими словами: «Искусству не нужны обезьяны в роли Гамлетов». Это письмо, помню, очень расстроило мою мать, считавшуюся с мнением Волкова.

После формальностей, связанных с зачислением в Театр имени Маяковского, Охлопков назначил мне свидание уже на своей переделкинской даче и вручил роль Гамлета. Он предложил мне снять комнату и поселиться на лето тут же, в Переделкине, чтобы видеться с ним и ежедневно репетировать. Что я и сделал.

Всю первую репетицию мы прогуляли с ним по лесу, он рассказывал притчу о том, как один вор для того, чтобы открыть сейф, который не брала ни одна отмычка, сточил свой собственный палец до кости, придал ей нужную форму и открыл нервом — он так и сказал: «нервом» — драгоценный сейф. «Вот так и мы будем работать над ролью, — заключил Николай Павлович. — {45} Сначала очень общее, грубое, ясное, потом все тоньше, — выпятил губы, — все тоньше и сложнее. Понял? Ну, иди отдыхай…» Недлинная репетиция в лесу закончилась.

На следующий день я позвонил у калитки его дачи. На меня залаяли два огромных дога, калитку открыла Е. И. Зотова и сообщила, что Николай Павлович уехал по срочным делам в Министерство культуры. «Приходите завтра». Завтра так завтра. Но назавтра последовало свое «завтра». За двадцать дней переделкинской жизни было в общей сложности пять репетиций, во время которых Охлопков в основном рассказывал мне о роли, но одна из них, единственная настоящая, состоялась в репетиционном зале театра в Москве, куда мне пришлось поехать из Переделкина. Николай Павлович репетировал со мной первый монолог. И вдруг я увидел, что он зевает!

Естественно, я отнес это к своей бездарности. И только позже узнал, что Николай Павлович не создан для застольных репетиций, да еще один на один с актером. Его талант ярко проявлялся в другом. Он был режиссером-постановщиком. Когда на сцене декорации, свет, оркестр, в зале люди, актеры, практиканты — он в своей стихии. Тут ему приходят неожиданные решения, он взлетает на сцену, и все становятся свидетелями его необычных показов. Словом, тогда он и творит подлинно вдохновенно.

Но все это мне только предстояло узнать. А после той злосчастной репетиции, когда я увидел, к своему ужасу, зевающего мэтра; я, по его же предложению, уехал отдыхать на юг, в Гагры. Николай Павлович напутствовал меня: «Отдыхай, но роль учи. Самойлов вдруг может сорваться, и тут тебе придется лететь на гастроли и срочно вводиться. А если этого не случится, встретимся осенью в Ленинграде на сборе труппы в Выборгском Дворце. Ну, будь здоров, Миша Козаков. Думай о роли…»

На том мы расстались. Я был растерян.

Зачем я поселился в этом дурацком Переделкине?! Неужели были правы те люди, которые предостерегали меня от легкомысленного шага? И как это можно срочно ввестись на роль Гамлета? Кто будет вводить? Для чего и зачем? Ерунда какая-то… Я не знал, что там, на Урале, где проходили гастроли Театра имени Маяковского, после XX съезда прошло собрание труппы, осудившее культ личности Сталина, а заодно и Охлопкова. Два члена партии, Е. Козырева и Е. Самойлов, выступили на собрании с критикой системы руководства театром Охлопковым, о чем он, естественно, узнал. Чаша терпения переполнилась: Гамлета и Катерину надо было наказать. Сонька Зайкова и я попали в случай.

{46} По счастью, все это тогда было мне неизвестно. И непонятно. Мне был двадцать один год, я был молод и до неприличия верил в свои силы.

А еще я знал, *про что* я намерен играть Гамлета и даже *как буду* играть. В Гаграх я замучивал всех рассказами об этом. А. Б. Мариенгоф, его жена А. Б. Никритина, Ляля Котова, завлит Театра имени Станиславского, а потом — «Современника», с которыми я отдыхал, стали первыми моими жертвами. Я проверял роль на них, читая монологи и проигрывая отдельные сцены. Этот вынужденный тогда прием вошел в привычку, а впоследствии стал методом в моей дальнейшей работе в театре, в кино и на эстраде.

В сентябре того же 56‑го года Театр имени Маяковского открывал сезон гастролями в Ленинграде. Сбор труппы, на который я явился и где был представлен коллективу, происходил в фойе Выборгского ДК. Охлопков тщательно подготовился к встрече со своими подопечными, которых не видел с весны. Да и они волновались порядком, и немудрено: сколько событий произошло за это время. К чему они приведут? Что за ними последует?

Сбор труппы кто-то вообще очень остроумно окрестил «Иудиным днем». Позабытые за отпуск взаимные обиды всплывают в памяти, но актеры встречаются шумно, целуются. Экзальтированные реплики:

— Танечка! Как ты загорела, посвежела! Прелесть!

— А ты что-то похудела, Женя? Снималась? Хорошая роль? Рада за тебя! Но отдыхать надо, Женя. В нашем возрасте пора уже думать о себе.

— Здорово, Борис Никитич!

— Здравствуй, Александр Александрович!

— Ну что, «сам» приехал, не знаешь?

— Приехал, это же не Пермь, а Питер.

— Интересно, чем порадует.

— Порадует, за ним не залежится. Я утром его со Штейном в «Астории» видел. К чему бы?

Поцелуи, объятия, восклицания. «Иудин день», да и только!

Я скромно примкнул к семье Жени Козыревой и ее тогдашнего мужа, актера Саши Бурцева, с которым познакомился еще во время съемок «Убийства на улице Данте». Они знакомят меня со своими коллегами. Саша — спокойно, Женя — на три тона выше, чем нужно: «А это новенький наш! Познакомьтесь: мой сын по фильму — Мишуня Козаков!» — И все это в той же приподнятой, возбужденной манере, как в фильме из французской жизни: «Это мой сын, Чарли! Правда, он очень красив?»

{47} Я ловил на себе любопытные взгляды До Перми, видать, донесся слух о новеньком, приглашенном в театр на роль Гамлета…

Ровно в одиннадцать появились Николай Павлович, директор театра Н. Д. Карманов и драматург А. П. Штейн. Их, разумеется встретили аплодисментами.

Когда я виделся с Николаем Павловичем летом, то при всем уважении к нему я не вполне чувствовал расстояние, которое между нами создавала субординация, а в его отношении ко мне было что-то покровительственное, что внушало мне веру в благополучный исход той умопомрачительной авантюры, на которую я пошел. Здесь же, в Выборгском ДК, сидя в задних рядах фойе, я наблюдал, как Л. Н. Свердлин, А. А. Ханов, Е. В. Самойлов. Б. Н. Толмазов и другие народные явно не спокойны пред его светлыми очами.

Охлопков во вступительном слове находит место, чтобы упомянуть каждого, обратиться к кому-нибудь из них с шутливым замечанием или вопросом; остальные реагируют по обстоятельствам, в зависимости от шутки или ответа осчастливленного, примеченного Николаем Павловичем. Я ловлю себя на том, что тоже хочу перехватить его взгляд, обратить на себя внимание. Все во мне кричит: «Вот он я! Ну, глянь в мою сторону! Ну, приласкай меня взглядом!» Напрасно. Мне становится стыдно, и уж после этого стараюсь держать себя в руках. Пытаюсь вслушаться в то, что он говорит, и разобраться в ситуации.

А новостей много. Подарков «дедушка Мороз» приготовил предостаточно. Николай Павлович говорит о том, что сезон будет ответственный, но очень, очень интересный. Он говорит о прошедшем XX съезде партии как о событии выдающемся. Все замерли: помнят злополучное собрание в Перми, но Охлопков о нем, конечно, ни слова. Зачем? Знают кошки, чье мясо съели. Говорит, что это грандиозное событие накладывает обязательства на театр в целом, на каждого в отдельности, обязывает трудиться ответственно, творчески, граждански смело. Что оно развязывает руки самому дерзкому эксперименту, чуждому театральной рутины и штампов устаревающего (подчеркнуто) актерского искусства! «Дело надо делать, господа, а не разговоры разговаривать!» (Намек?) В фойе затаились. Сейчас врежет. Но нет, опять пронесло…

И он, Охлопков, многое продумал за это время и считает: все, что произошло, пойдет на благо процветания нашего театра, который не случайно назывался когда-то театром Революции, а теперь также не случайно носит имя поэта-реформатора Владимира Маяковского. И как бы предчувствуя, что XX съезд должен {48} был произойти, театр, чем он вправе гордиться, еще два года назад поставил «Персональное дело» присутствующего здесь А. П. Штейна, пьесу смелую, острую. А как примеры в области поиска новых форм Охлопков называет «Грозу», «Гамлета» и приводит знаменитую фразу из «Бани»: «Театр — не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло!» Так что еще смелей, еще острей, как учит нас партия и ее первый секретарь Н. С. Хрущев, столь своевременно и принципиально, с подлинно партийных, ленинских позиций разоблачивший культ личности Сталина…

Слушают. Слушает и Лев Наумович Свердлин, всего несколько лет назад игравший на сцене Театра имени Маяковского Величайшего из Великих в спектакле Охлопкова «Великие дни». Вспоминают ли он и другие участники спектакля знаменитую десятиминутную паузу, о которой писалось в газетах: Сталин-Свердлин «думал» наедине с самим собой, спокойно, медленно, но с огромным внутренним напряжением мерил кабинет шагами, минуты три набивал, раскуривал и дымил трубкой, присаживался, вставал, снова вышагивал, подходил к столу, что-то записывал и снова вышагивал по кабинету в мягких сапогах. А в зале стояла благоговейная тишина. Попробуй закашлять, сморкнись или скрипни стулом.

После тронной речи Николая Павловича коряво говорил ничего не значивший при нем директор Н. Д. Карманов — о производственных насущных делах: сколько перевыполнили, сколько предстоит выполнить, о финансовом плане, о параллелях в Ленинграде, о дисциплине. Поздравил с началом сезона и представил новеньких — Соню Зайкову и меня. Встали. Сдержанные аплодисменты — дань вежливости. Затем опять берет слово Охлопков: он предлагает небольшой перерыв, после которого расскажет о конкретных творческих планах и, «как вы уже догадались, товарищи, Александр Петрович Штейн присутствует здесь не зря. А пока перекур, но ненадолго, дел много».

Актеры, заинтригованные предстоящими сообщениями, быстро перекуривают и через пять минут на местах.

Охлопков, в перерыве окруженный актерами и актрисами, имеющими право или смелость подойти к нему, шутит, острит — само обаяние.

— Ну, теперь о планах. Мы приступаем с завтрашнего дня к возобновлению погодинских «Аристократов». В театре есть и ветераны спектакля Реалистического театра: это Петя Аржанов — Костя-Капитан, Сережа Князев — Лимон и Сережа Прусаков — Берет. Они все помнят… Помните, ребятушки?

— Помним, Николай Павлович! Как будто это вчера было! — {49} радостно отвечают немолодые ребятушки — Петя и два Сережи которым всем вместе лет сто пятьдесят по крайней мере.

— Ну, вот и хорошо, что помните. Стало быть, Сережа, — это Прусакову, — ты будешь моим помощником по возобновлению. Ну а чего не вспомнишь, Петр Михайлович и Князев Сережа напомнят… Распределение ролей. Ну, ветераны играют свои роли: Петя Аржанов — Костю-Капитана… Ах, товарищи, какой Петя до войны имел успех у женщин в Косте-Капитане! Особенно у балерин почему-то. Балерины из Большого бегали на твой каждый спектакль. Помнишь, Петя?

Пятидесятилетний, чуть оплывший П. М. Аржанов смущенно улыбается под обращенными к нему взглядами труппы. Неужели скромный, милый, играющий теперь второго могильщика в «Гамлете» Петр Михайлович имел успех у балерин?

— Значит, ты, Прусаков, — Берет, Князев — Лимон, Аржанов и Саша Холодков — Костя-Капитан… — Аржанов перестает улыбаться. — Сонька — Татьяна Карпова и Женя Козырева. Таня. Женя! Это для вас не возобновление, а новая чудесная роль. Поздравляю! Чекисты: Большой начальник — Ханов, начальник 2‑й — Самойлов. А это, товарищи, очень, очень ответственные роли. Это те истинные чекисты с чистыми руками, которых вы должны сегодня сыграть. Эти люди занимаются перековкой блатных и вредителей в настоящих советских людей, нужных обществу. Как распределены остальные роли, вам зачитает завтруппой Морской.

«Дядя Сережа Морской — по голове доской» зачитывает составы, и я, одиннадцатый претендент на роль датского принца, получаю одного из «цанни», безмолвных слуг сцены в погодинских «Аристократах». Действительно, «по голове доской».

— Этот спектакль-карнавал, — продолжает Николай Павлович, — мы должны выпустить сразу по приезде в Москву. Декорации там очень простые. Площадка в центре зала. Публика сидит вокруг. Стало быть, и на сцене тоже. Костюмы несложные. Часть пойдет из подбора. Все это уже будет готово к нашему приезду. Так что завтра с утра все участники спектакля — на репетицию. Репетиция в десять утра. Здесь, в репетиционном зале, прямо на ногах, в мизансценах… Далее. В планах театра пьеса Погодина «Сонет Петрарки». Мы ее на днях прочтем. Ее будет репетировать Зотова. Молодежный спектакль «Спрятанный кабальеро» готовит Ганшин. Как у вас идет работа? Хорошо? Ну и хорошо, что хорошо. И конечно, в планах театра классика — «Отелло» для Свердлина и «Король Лир» для Ханова. Думаю о Софокле. Еврипиде, Эсхиле… А сейчас Александр Петрович Штейн прочтет {50} труппе свою новую пьесу — «Гостиница “Астория”». Видите, как симптоматично: мы слушаем пьесу в Ленинграде, городе-герое, перенесшем блокаду. Пьеса об этих днях. Мне Александр Петрович ее уже читал, пьеса отличная, роли замечательные. А главное, что проблема очень, очень, — выпятив губы, — современная. Так что прошу внимания. Александр Петрович, пожалуйста!

Штейн, поблагодарив Николая Павловича, приступает к читке: «Гостиница “Астория”… в трех действиях. Действующие лица…»

Актеры насторожились и по списку персонажей, по имени, профессии и указанному возрасту — «45 лет», «лет 40», «18 лет», «неопределенного возраста» — пытаются прикинуть роли на себя. А читка идет своим чередом. Пьеса нравится слушающим. Нравится и мне. В пьесе затронуты проблемы 37‑го года. Главный герой — летчик Коновалов, воевавший в Испании, сидел как «враг народа». За это время его жена вышла замуж за другого, кажется, бывшего приятеля Коновалова. И вот перед самой войной Коновалова выпускают, но боевого самолета поначалу не доверяют. Это его мучает, как и судьба сына, очкарика Илюши, который идет в ополчение и погибает.

Действие происходит в номере гостиницы «Астория» в осажденном Ленинграде. Стержень действия — судьба Коновалова, главная проблема — проблема доверия. Коновалов партии верит. Поверит ли партия ему? Дадут боевой самолет или не дадут? Плюс ко всему личная его жизнь. Встреча с женой, которая отреклась от него и вышла замуж за интеллигента-профессора, потом оказавшегося дезертиром. Жена будет умолять Коновалова о прощении, об этом же за мать станет молить Илюша перед уходом в ополчение. Но партии Коновалов простит, жене — никогда. «Но пасаран». Есть там и побочная линия — разведчицы Линды и сопровождающих ее в немецкий тыл двух безмолвных эстонцев. Понятно, что обитатели и посетители гостиничного номера журналиста Трояна, друга Коновалова по Испании, не знают, кто такая Линда и два ее спутника, и думают про них всякое: мол, болтаются тут с патефоном, пьют коньяк, веселятся, когда вокруг такое. Сюжет не новенький и часто повторяющийся в советских пьесах. Началось с Любки-артистки из «Молодой гвардии», которая, как известно, подпольщица. Теперь Линда, эстонка-разведчица. Потом у Салынского Нила-«овчарка» в пьесе «Барабанщица», тоже разведчица, про которую все думают нехорошо.

И их вариант у Арбузова в «Иркутской истории», уже в мирное время, — Валька-дешевка, а впоследствии герой труда и до слез положительный образ.

{51} Небезынтересно заметить, что три женских персонажа из этих четырех (исключением стала героиня Салынского, так как «Барабанщицу» Охлопков не ставил) пели и танцевали в грех спектаклях Николая Павловича под разную музыку, но неизменно именно тогда, когда надо было притупить чью-то бдительность, показаться не такой, какая ты есть на самом деле, не публике показаться (публика-то все знает, обо всем догадывается), а недалеким людям, окружающим тебя на сцене. Исключением, повторяю, стала Нила-«овчарка» — вернее, впрочем, не стала и она, потому что тоже и с той же целью пела и выплясывала на сцене, хотя бы и другого театра, в другой режиссуре. Нет, двадцать лет назад, когда я слушал пьесу в чтении Штейна, я был далек от подобных рассуждений. Всем, и мне в том числе, «Гостиница “Астория”» нравилась, я тоже прикидывал на себя роль очкарика Илюши восемнадцати лет, но, увы, получил лишь маленький эпизод лейтенанта, вчерашнего студента, который перед финалом приходит арестовывать своего профессора, того, чьей женой была героиня, пока ее первый муж, Коновалов, отбывал срок в сталинском Гулаге. Правда, слова «Гулаг» в пьесе Штейна не было, да и фамилия Сталина не упоминалась.

Но не будем слишком строги к автору. По тем временам для залитованной пьесы, разрешенной к постановке, само употребление понятия «враг народа» применительно к положительному герою Коновалову являлось событием.

Был в пьесе один персонаж, тоже летчик, написанный драматургом как типичный выразитель сталинской догмы. На все вопросы, которые могли тревожить, у него один ответ: «Так надо!» Почему «так надо», зачем «так надо», наконец, кому «так надо»? Не важно, «так надо». Автор пьесы иронизирует над этой позицией, но в конце он и устами самого Коновалова яростно ее провозглашает: «Так надо!»

В книге-повести «О том, как возникают сюжеты» Александр Петрович Штейн сам признается, что «стремился написать пьесу о сентябре сорок первого года и о тридцать седьмом годе, и об Испании, и о людях, которых считал мертвыми и которые вернулись из мертвых, пьесу об испытании человека на веру и на характер. О великой убежденности нашего поколения, если хотите. Написать о поколении, которое не верит ни в бога, ни в черта — только в революцию». И написал. Театр ее восторженно принял, Охлопков ее поставил, а я в ней играл.

Премьера «Гостиницы “Астория”» была 27 декабря того же 56‑го года и прошла с большим успехом у зрителей. Правда, мнения знатоков были диаметрально противоположными: одни сравнивали {52} Охлопкова с Мейерхольдом, другие плевались, третьи смеялись, а многие плакали на спектакле.

С успехом сыграли и возобновленный спектакль-карнавал из лагерной жизни блатных и жуликов, именуемых Погодиным «аристократами». Воспеты Хановым и Самойловым чекисты с ромбами в малиновых петлицах, в отгуталиненных сапогах мягкого хрома. Кости-Капитаны в двух составах со слезами на глазах произнесли в финале карнавала речь о «скрипке души», на которой сыграли «рапсодию» своими чистыми руками граждане начальники. Позади стремительные репетиции в четыре руки, когда Прусаков, Князев, Аржанов и сам Охлопков вспомнили и восстановили пургу из конфетти, которую устраивали мы, слуги сцены, одетые в синие комбинезоны, с карнавальными масками на лицах (слава Богу, публике лиц не видно!). Восстановлено, к общей радости, и «море», через которое плывут Берет и Лимон, убегающие из зоны: темно-синее полотнище с прорезями для головы и рук; мы, цанни, взявшись за углы полотнища, играем в игру «море волнуется», а лежащие под ним на сценической площадке зэки высовываются на полтуловища в разные дырки, изображая плывущих, и кричат погодинский диалог. В «воде» перековавшийся симпатяга Берет ножом приканчивает неисправимого Лимона, а не сделай он этого, что было бы автору и постановщику делать с неразрезанным Лимоном в сладком напитке элегического финала, когда и песни бывших уголовников «Грязной тачкой рук не пачкай» и «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно», которые они пели в начале представления, сменялись звуком Костиной скрипки, и солнце новой жизни вставало для строителей Беломорско-Балтийского канала…

Ах, актеры, актеры… Чего только нам не приходится играть! Счастье тем из нас, кто искренне не ведает, что творит; горе тем, кто ведает правду, но играет; и горькую радость испытывают немногие, кто находит в себе мужество отказаться от роли, чтобы засыпать спокойно, не зная угрызений совести, не напиваться в ресторане ВТО, желая забыться во хмелю и в пьяной исповеди тоже пьяному и уже не воспринимающему тебя коллеге по искусству пытаться оправдаться: «А я-то тут при чем? Что я, режиссер, что ли? Он взял пьесу. Он поставил, а мне роль дал. Мы актеры, наше дело телячье. Жить-то надо. Нельзя же не играть вообще. Хорошо писателям, они могут в стол писать, могут утешать себя: рукописи не горят. А мы раз живем. Что поделаешь… и потом, ты заметил, какой у меня подтекст был в этой реплике? А? И еще перед финалом какой я глаз выдал, когда мой партнер свой дурацкий монолог толкал?!»

{53} Актеры… В Германии перед приходом Гитлера к власти в одном из берлинских театров шла пьеса (инсценировка?) Лиона Фейхтвангера. Шла с большим успехом. Пять известных актеров играли пьесу антифашистского содержания, где поднимался пресловутый еврейский вопрос. Пришел к власти Гитлер. И спектакль, естественно, был снят. Фейхтвангер уже находился в Америке. Но хитрый доктор Геббельс сообразил, что пьеса должна играться, только спектакль следует отредактировать: в нем надо расставить диаметрально противоположные акценты. Что и было приведено в исполнение. И те же пять известных актеров сыграли антисемитский, профашистский спектакль с точно таким же успехом! Фейхтвангер написал открытое письмо, в котором справедливо задавал вопрос о нравственности актерской профессии: кто же мы, актеры, — человеки или гистрионы? Письмо, написанное из США, сохранилось. Актеров тех нет в живых, и фамилии их теперь неизвестны. Но ведь и письмо Фейхтвангер писал в США, отделенный океаном от коричневой чумы…[[2]](#footnote-3). Сложный вопрос… Великий Герберт фон Кароян был в чине обер-группенфюрера при Гитлере и, когда приехал в Штаты, не был допущен в концертный зал пикетами американских антифашистов. А теперь играет там, и у нас играет, и мы с восхищением его слушаем, если достаем билеты на его концерты.

Если позволить ходу размышлений (увы, не новых, но весьма грустных) двигаться в этом направлении, то невольно придешь к вопросу, поставленному Пушкиным в «Моцарте и Сальери», вопросу, сегодня (всегда?) не менее значимому, чем гамлетовский: «Гений и злодейство две вещи несовместные… А Бонаротти? или это сказка… и не был убийцею создатель Ватикана?» Для Пушкина это не вопрос, для его Моцарта это вне сомнений, Сальери уже сомневается, а вслед за ним, кажется, все больше сомневаемся и мы. Да, к сожалению, многое из того, что происходит в наше время в искусстве и с людьми искусства — пусть не гениями, но иногда и с теми, кого мы так называем, — заставляет нас удивляться, ужасаться и задумываться над тем, что было аксиомой для Пушкина, но стало весьма проблематичным на ином, нашем уровне: талант и подлость, способности и безнравственность в искусстве — что ж это, две вещи несовместные или они легко уживаются?..

{54} Однажды я спросил у замечательной актрисы Фаины Георгиевны Раневской ее мнение об одном актере.

Мы сидели на кухне ее квартиры в высотном доме на Котельнической набережной. Фаина Георгиевна угощала меня.

На заданный вопрос она, подумав, ответила, слегка заикаясь:

— Он, б‑безусловно, талантливый человек, но б‑большой подонок!

Фаина Георгиевна заикалась то в большей, то в меньшей степени, в зависимости от того, как ей хотелось. Иногда не заикалась совсем.

— Талантливый человек — большой подонок? А разве так бывает, Фаина Георгиевна?

Старуха подняла килограммовые, как у Вия, веки — я увидел чуть насмешливый, устремленный на меня взгляд — и после паузы.

— Миша, когда я была в вашем возрасте, я тоже полагала, что это несовместимо, но потом поняла, что талант — это как прыщ, он может вскочить на любом лице.

Закончила афоризмом, не заикаясь.

Я приехал к Раневской уговаривать ее сниматься в телефильме «Вся королевская рать» по роману Р.‑П. Уоррена, где ей предлагалась прекрасная роль старухи Литтлпо. Роль ей понравилась. Но сниматься она отказалась.

— Для театра я больна. Ю. А. готовит торжественный спектакль-концерт. Я ему говорю: у меня нет репертуара к случаю. Сцену из «Шторма» мне тяжело играть, стара я. Он: «Ну хотя бы басню какую-нибудь, сидя в кресле, прочтите…» Припер меня. Тогда я заболела и сказала, что надолго. А тут я на «Мосфильм» явлюсь. Нет, Миша, и роль моя и с вами бы сыграла, но не могу.

— Фаина Георгиевна, я вас тихонечко из дома на машине и незаметненько — в павильон. За два дня все отснимем.

— П‑перестаньте говорить глупости, Миша. Незаметненько — на «Мосфильм»! Что я, иголка в стогу сена? Нет‑нет… А кто играет этого Вилли Старка?

— Паша Луспекаев.

— Этот ленинградский… Очень, очень хороший, настоящий артист.

— Да, артист замечательный, и что характерно, Фаина Георгиевна, и человек прекрасный.

В общем, сезон в Москве начался успешно. Спектакль-карнавал «Аристократы» делал битковые сборы. Приближался период сценических репетиций, казалось бы, уж такой психологической, {55} камерной пьесы Штейна, явно написанной под влиянием входившего в моду Хемингуэя (надо вспомнить, что 56‑й год — это расцвет советского неореализма в литературе, в кино и театре: Тендряков, Бакланов; Хуциев, Швейцер, Чухрай; Розов. Володин…). Но Охлопков рассудил иначе.

Однажды после репетиции «Гамлета» с Кашкиным я шел по пустому зданию театра. Вечерняя репетиция с глазу на глаз с Алексеем Васильевичем закончилась поздно. Кашкин репетировал со мной педантично, усердно, дотошно. В театре к нему относились скептически, говорили о нем всегда с иронией. Он не был режиссером в серьезном смысле этого слова. Он не мог бы придумать трактовки спектакля или роли и, конечно, не мог бы поставить спектакль. Когда он «показывал» тот или иной кусок роли Гамлета, это выглядело смешновато и очень старомодно. Любимое его слово при замечаниях было: «крупно»… «крупность»… «крупней». Но при всем при том он проделал со мной огромную и нужную работу, не жалея на меня сил и времени, так что если, попав к нему в работу в сентябре, я сыграл Гамлета в конце ноября, то это произошло во многом благодаря стараниям милейшего Алексея Васильевича.

Алеша Кашкин, как его за глаза называли в театре, был человеком неопределенных лет со стройной не по годам фигурой; крашенные в темный цвет седые волосы, которые предательски серебрились на висках и у корней; правильные черты лица. Только по углам рта скапливалась пенка слюны, которую он жестом среднего и большого пальцев ликвидировал каждые пять-десять минут, — этот жест стал привычкой и возникал даже за ненадобностью. Когда актеры, любящие «показывать» других людей, изображали Алексея Васильевича, они охотно брали этот жест на вооружение. У Кашкина были две слабости: его собачка и Николай Павлович, которого Кашкин боялся и обожал, несмотря на охлопковское к нему снисходительно-пренебрежительное отношение. Не знаю, кто был старше, Охлопков или Кашкин, а может быть, они были ровесники, но Охлопков называл его Алешей и тыкал ему, тогда как Алексей Васильевич всегда обращался к Охлопкову крайне почтительно, называл Николаем Палычем и, конечно, на «вы».

Впрочем, Охлопкова никто не называл в театре на «ты» и Колей. Сам он ласково или деловито говорил в работе Свердлину, Самойлову, Ханову: Лева, Женя, Саша. Людям, связанным с ним с молодости, с далеких иркутских времен, когда он еще ставил там массовые зрелища, — Гурову, Гнедочкину — Коля, Вася. А те ему — Николай Павлович, «вы».

{56} И только Владимир Александрович Любимов, милый, толстый, обаятельный, наивный Любимов, его сверстник, позволял себе на сказанное Охлопковым из зала ему, находящемуся в это время на сцене:

— Любимов! Володя! Здесь, — выпятив губы, — тише, тише, тише, — ответить без всякого злого умысла:

— Будет сделано, Коля. Слушай, Коля, а как ты считаешь, мне в этом месте к ней лучше не подходить?

Все участники и свидетели, присутствующие на сцене и в зале, кусают губы, чтобы не прыснуть, а некоторые с удивлением ждут, что будет. Охлопков после паузы, как ни в чем не бывало:

— Нет, почему же, ты подойди к ней, и тихо, тихо скажи…

— Ты думаешь, так будет лучше?

— Думаю. Я думаю, Владимир Александрович. Продолжайте и не останавливайте в следующий раз репетицию.

В ходе дальнейшего Охлопков уже называет Любимова только по имени-отчеству, что исключает наивное панибратство Владимира Александровича, пока дня через три история не повторится.

Милый дядя Володя Любимов… И его уже нет с нами, как нет и Л. Н. Свердлина, Г. П. Кириллова, дяди Сережи Морского, как нет и самого Николая Павловича.

Сейчас единственно возможный случай вспомнить Владимира Александровича — в последующее повествование он не попадет, как не занятый ни в одном охлопковском спектакле, которые еще будут поставлены. Это был очень хороший, органичный, смешной, обаятельный актер и очень трогательный человек. Великий путаник, часто оговаривающийся на сцене. Особенно смешны были оговорки в трагедии о Гамлете, где он во втором составе играл короля Клавдия. Когда он играл, за кулисами шутили: «Сегодня трагедия “Гамлет, принц Датский, и Любимов, король Рязанский”».

Последний акт. Финал. Король — Любимов необычайно торжественно стоит с королевой под пурпурным балдахином. По обеим сторонам сцены — Лаэрт и Гамлет с рапирами в руках. Руки согнуты в локтях, рапиры смотрят вверх… Тревожное пиццикато Чайковского, и мы ждем реплики Любимова с волнением и тревогой: произнесет или нет? Насторожились придворные. В глазах у всех смешинки. Пиццикато, и Любимов — торжественно: «Если Гамлет

Наносит первый иль второй удар…  
За Гамлета король подымет кубок (легкая пауза),  
В нем растворив жемчужину (пауза длиннее)  
{57} Ценнее той… гм, гм (большая пауза), что носили  
(и дальше — отчетливо и уверенно)  
В датской королеве четыре короля!!!»[[3]](#footnote-4)

С придворными истерика, мы с Лаэртом, беззвучно трясясь, расходимся за кулисы, там рабочие тоже ржут. Крик помрежа Наташи: «На сцену, на сцену! Что за хулиганство?» И мы — на сцену и сразу в бой, чтобы физическим напряжением остановить смеховую истерику.

Обидчивый дядя Володя Любимов после спектакля надувался как индюк, но хватало его не надолго.

Помню его, сияющего, счастливого, когда отмечался его шестидесятилетний юбилей на сцене театра. В этот день он захотел сыграть большую и любимую свою роль в «Кресле № 16», комедии-водевиле Угрюмова, поставленной Б. Толмазовым. К юбилею подготовились. Вся труппа выстроилась от служебного подъезда по фойе до входа в зрительный зал, встречая дядю Володю, которого высадили из подъехавшей к самой двери служебного входа машины и под белы руки, растроганного, повели в зал. Труппа аплодировала, а дальше уже аплодисменты подхватила публика. Любимова провели через зрительный зал и торжественно усадили в большое красное кресло под № 16. Актеры умеют устроить праздник тому, кого искренне любят…

В очередной — в последний ли? — раз воспоминания увели меня в сторону от последовательного повествования.

В тот вечер после репетиции с Кашкиным я брел по пустому фойе театра, и мои размышления о предстоящем вскоре дебюте в Гамлете были прерваны шумом голосов. Большие двери охлопковского кабинета распахнулись, и оттуда вышел Николай Павлович. За ним еле поспевали художник Кулешов, заведующий постановочной частью, художник по свету, режиссер В. Ф. Дудин и другие работники театра. Николай Павлович что-то договаривал на ходу, был возбужден и, сбежав по лестнице, ведущей из фойе бельэтажа, вошел в зрительный зал, сопровождаемый свитой. Любопытство заставило меня незаметно проскользнуть на бельэтаж: {58} «Что им понадобилось делать ночью в театре, в пустом зале?»

А Охлопков уже командовал: «Пюпитры на сцену! Быстро, быстро!» Из оркестровой ямы были извлечены пюпитры для нот и для чего-то принесены на пустую темную сцену театральными рабочими, Бог весть откуда оказавшимися так поздно в театре.

— Так, хорошо, хорошо! — потирал руки Охлопков. — Теперь ставьте их полукругом… Да не так, поверните их нотами в зал! Ага, вот теперь так! Коля, готовь к ним проводку, чтобы они горели!

— Николай Павлович, ну откуда я сейчас возьму проводку?..

— Не спорь! Что за манера — спорить! «Откуда», «откуда»… от верблюда! Это театр! Понимаете — театр! Магическая сила! Ну ладно, пускай не все горят, а штук пять. Надо понять принцип…

Пока Коля с помощником налаживали проводку, Охлопков сам выскочил на сцену и установил пюпитры с нужными интервалами. Я понял, что готовится сюрприз для завтрашней репетиции камерной пьесы Штейна. Лампочки на пюпитрах наконец загорелись.

— Коля, Коля, милый, теперь иди в осветительную будку и по моей команде сначала — свет в зал, на сцене темно, а потом постепенно убирай свет из зала и зажигай пюпитры…

— Илья Михайлович! — Это он — заведующему музыкальной частью, композитору и дирижеру Мееровичу. — В это время пойдет музыка. Ты с оркестром до начала действия уже на сцене!

— На сцене, Николай Павлович?

— На сцене, на сцене!.. Ну, Коля, давай свет в зал! Теперь убирай, убирай, и уже пюпитры… Не резко, не резко! Сначала на полпроцента… Хорошо, хорошо, а свет из зала убирай, пюпитры ярче, до конца, а свет из зала ушел, ушел совсем! Так, так, хорошо… Замечательно! Это все будет замечательно!

Когда участники спектакля явились наутро для первой сценической репетиции пьесы Штейна, их ожидало много новостей. На сцене стоит круглый помост, похожий на лобное место. За помостом натянут рабочий задник. Вокруг помоста — стулья и пюпитры для оркестра, а через зал от лобного места выложен настил прямо по спинкам кресел…

— «Дорога цветов» — так это называется в японском театре — объяснил Охлопков.

Перед этой же репетицией актеры, сидящие в зале и удивленно глядящие на сложную конструкцию, узнали от Николая Павловича, что вся эта работа, которую с ними в репетиционном {59} зале провел В. Ф. Дудин, была «очень важна, полезна, необходима, так как она явится психологической основой для следующего этапа сценического воплощения спектакля, который будет называться спектакль-концерт!»

— На лобном месте, которое станет гостиничным номером, будут установлены детали реквизита и мебель — торшер, диван и в центре рояль… Света Борусевич! Ты ведь на рояле играешь?

— Когда-то училась, Николай Павлович. Подзабыла…

— Нужно вспомнить. Обязательно. Когда твоя героиня сядет за рояль и начнет играть, тебя подхватит оркестр и зазвучит фортепианный концерт… А начало спектакля — на звуке метронома: тик‑так, тик‑так… Его надо записать на пленку и давать тихо-тихо, а потом до форте. Метроном создаст ощущение тревоги и напряжения, в котором все живут. Звук его исходит как бы из радио-тарелки, и оттуда же — объявления о воздушной тревоге… Это — контрапункт спектакля… А на заднике — огромная карта Ленинграда! Большая старинная гравюра. На ней светом разольем огромные пятна крови, когда кто-то из героев погибнет. Убьют Илюшу — удар в оркестре и огромное кровавое пятно по участку карты, или когда Линда погибнет в тылу у немцев…

— А для чего «дорога цветов», Николай Павлович?

— Это гостиничный коридор…

— А оркестр не будет отвлекать зрителей? Они же на него будут смотреть. Это не помешает играть, Николай Павлович?

— Борис Никитич, здесь дамы, а то бы я сказал: помните, что плохому танцору мешает? Ну а теперь — по местам. Пресс-конференция закончена… Вы роли, надеюсь, знаете?

— Более или менее, Николай Павлович.

— Пора знать, премьера на носу! В декабре сдача.

— А успеем, Николай Павлович?

— Должны успеть. Ну хватит! Место! Место!

Еще вчера актеры Кириллов, Толмазов, Ханов на репетиции Дудина небрежно перекидывались репликами текста, который держали в руках, глядя на него сквозь очки, бормотали его, подшучивали друг над другом, важничали:

— Тут ваша реплика, Григорий Палыч.

— Извините, только после вас, Борис Никитич.

— Нет уж, облагодетельствуйте вы, голубчик, драматург решил, что сначала ваша очередь.

— Ах, извините, вы правы, мастер… Прошу прощения, не разглядел. Очки подвели…

— Стареете, Григорий Палыч.

— Да и вы не молодеете, Борис Никитич.

{60} И т. д., пока не басил Ханов:

— Товарищи, ну давайте дальше, а то опять до меня не дойдем.

Это было вчера утром, а сегодня после команды Охлопкова «По местам! Начали!», как ни в чем не бывало, вышли на лобное место и стали репетировать на полную катушку, беспрекословно выполняя мизансцены, которые тут же импровизировал Охлопков.

А на импровизации Охлопков был мастер! Настал его час! Все этому способствовало, все компоненты были в порядке: необычная, им придуманная выгородка, свет, оркестр на сцене, музыка Листа из «Тассо». На репетицию вызваны все актеры, оба состава; в боевой готовности все цеха; пришедшие в голову фантазии беспрекословно реализуются. В зале по крайней мере половина труппы и много посторонних, пришедших посмотреть репетицию Охлопкова. Словом, почти как у Мейерхольда, публичная репетиция, только что билеты на нее, как было там, не продавались.

Охлопков сидит поначалу в зале за режиссерским столиком, перед ним стакан чая и микрофон, по которому он отдает распоряжения и делает замечания актерам тихим-тихим хрипловатым голосом, с интонациями, только ему присущими, которые запоминаются почти всеми, кто его знал, на всю оставшуюся жизнь. Он сперва берет на себя труд просмотреть сцену, как бы коряво она ни игралась растерянными артистами, — а те болтаются по помосту, как «цветы в проруби», еще не зная ни мизансцен, ни режиссерских задач, но сами остановиться не смеют и прут по тексту до конца сцены. Потом длинная пауза. Тишина. И Охлопков тихо, почти шепотом, толстыми губами в микрофон:

— Григорий Палыч, Боря, все это хорошо, очень хорошо. Владимир Федорович молодец…

— Стараюсь, Николай Павлович, — скромно говорит сидящий рядом с Охлопковым Дудин, но не знает, что за этим последует.

— Хорошо-то хорошо, но не выразительно, — продолжает уже громче, не по микрофону, Охлопков. Он медленно поднимается и так же медленно идет на сцену, продолжая что-то обдумывать. Все взгляды обращены к нему. Начинается то, из-за чего в зале и собрались любопытные: охлопковский показ. Он возникает не сразу. Сначала Охлопков что-то скажет игравшим — мы этого не услышим, но поймем по их лицам и жестам, что он успокаивает, чтобы собрать их внимание. Потом еще помолчит, побродит по сцене, скажет спокойным голосом осветителям в ложах, чтобы поправили свет. Еще помолчит, введет себя «в круг», {61} подманит самочувствие — и, обратившись к Толмазову, играющему журналиста Трояна:

— Боря, Троян в этой сцене беспрерывно острит, иронизирует, потому что сам очень неспокоен. Он понимает, что немцы вот‑вот могут занять город. Поэтому реплика: «Барышня, дайте город! Город занят? Уже? Спасибо. Вот, город уже занят…» — должна звучать так… Смотри, смотри…

И, сразу помолодев, быстро подходит к телефону, нервно снимает трубку, галантно, как умеет только Охлопков, бархатным голосом: «Барышня, будьте любезны, город. Город занят?» — бравируя, повернулся к Кириллову, подмигнув. В трубку, галантно: «Спасибо» (как по-французски «мерси», как по-английски «сенкью»).

И то ли Кириллову, то ли себе, то ли залу, с ужимкой: «Видите, город уже занят». В зале смех… Потом Кириллову — его он почему-то называл на «вы»: «Григорий Павлович, а вы сидите так спокойно, спокойно, а потом сразу резко, — и сам истерически: — “Прекратите эту браваду!!!”»

В зале тишина, мертвая.

Охлопков с улыбкой, как будто это ему раз плюнуть: «Понятно? Ну и хорошо, что понятно…» Спускается в зал к своему столику. Практиканты ГИТИСа, театроведы что-то заносят в блокноты.

А иногда, не дождавшись и первых двух реплик, сразу с места, с криком:

— Здесь не так! Это все ерунда! — уже в два прыжка на сцене.

— Николай Павлович, но у автора именно так…

— «У автора», «у автора»… предоставьте мне знать, как у автора! Илья Михайлович! Дайте здесь музыку. — Оркестрантам: — Товарищи, товарищи, соберитесь быстро! Илья Михайлович! Ну же!

— Одну секунду, Николай Павлович. Товарищи, от третьей цифры! И‑и!..

А Охлопков уже показывал Ханову и его экипажу, как они должны идти по «дороге цветов». И идет сам, печатая шаг, седая голова гордо поднята, глаза горят. В зале, конечно, аплодисменты.

Играл за всех. Всегда. Не всегда по существу, но всегда эффектно.

После его показов играть сразу было трудно, даже стыдно, выглядело жалким эпигонством, казалось воровством, но следовало подчиняться. Авторский текст и ситуация сопротивлялись {62} его решениям? Подминал и текст и ситуацию. Вставлял свои реплики, а то и стихи… Прекрасно прочел за Коновалова, выйдя на помост, строчку «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия!» — из «Медного всадника». Стихов в пьесе Штейна, разумеется, не было.

Когда Илюша — Барков и Светлана Борусевич, игравшая его невесту, шествовали по «дороге цветов», Охлопков играл за Баркова. Обняв зардевшуюся от смущения Борусевич, пошел с ней от помоста по дороге через зал (последний уход перед гибелью) под музыку Листа, импровизируя стихами молодого Пушкина:

«О жизни час! лети, не жаль тебя,  
Исчезни в тьме, пустое привиденье;  
Мне дорого любви моей мученье —  
Пускай умру, но пусть умру любя!»

Танцевал странный танец за Линду — Карпову; накинув на голову серый платок, с криком: «Вася! Васенька!» — выбегал со слезами на глазах за жену Коновалова — Козыреву…

Когда дошла очередь до моей сцены, я ждал, что научит, как произносить длинный, напыщенный монолог моего лейтенанта, который обращен к профессору — Кириллову, которого лейтенант должен арестовать. Не показал. А строго из зала по микрофону:

— Стой на одном месте, не двигаясь, не махай руками и быстро, без пауз, говори, а потом командуй и уводи.

И все. На сцену не вышел. Понимал, что из этого монолога ничего не выжмешь. Зато по многу раз показывал встречу бывших интербригадовцев Трояна и Коновалова.

В номер гостиницы «Астория» по той же «дороге цветов» входит Ханов, и Троян видит друга, каким-то чудом выпущенного из тюрьмы. Во время этого замечательного показа Охлопков придумал лучшее место спектакля:

— Боря, Боречка, не торопись с текстом. Саша, замри! Замрите оба. И шепотом, шепотом — песню, которую пели в Испании.

Выскочил сам на сцену и показал, как ее надо петь, импровизируя слова «Бандьера роса… Бандьера роса…». И поднял вверх сжатый кулак.

— Салют, камарадо! И ты, Саша, тоже подними кулак и шепотом, как заговорщик, подхвати песню… А потом, Боря, бросайся ему на грудь… Да не так! Не так! Не сбегай по ступенькам обниматься, как институтка… а бросайся! Я же сказал: бросайся! Прыгай оттуда на грудь… Не можешь! Эх ты!

{63} — Николай Павлович, Ханов не выдержит, упадет в зал с «дороги»…

— Выдержит. Видишь, какой он здоровый? «Не выдержит», «не выдержит»… Я выдержу!

И, к ужасу жены, сидящей в зале, опять уже на сцене вместо Ханова, и, обращаясь к Толмазову:

— Ну же, прыгай, не бойся… Стой! Сначала песню. Подожди, давай сыграем встречу…

Играют, шепотом поют песню, подняв кулаки. Охлопков уже в образе и выдерживает повисшего на нем не легкого Толмазова. Аплодисменты смотрящих. Е. И. Зотова облегченно вздыхает. Эта сцена стала лучшей в спектакле и неизменно заканчивалась аплодисментами зала.

Показы Охлопкова…

Л. Н. Свердлин, с которым мы часто беседовали потом, встречаясь то на спектакле «Гамлет», где он играл Полония, то путешествуя по Алтайскому краю в бригаде Театра имени Маяковского по обслуживанию колхозов целинных земель, рассказывал мне о показах Мейерхольда при полном зрительном зале. Лев Наумович говорил, что после Мастера было просто невозможно играть, да еще при зале, где сидели не только профессионалы. А что делать? Показ — это был метод Мейерхольда, который стал методом служившего у него когда-то Охлопкова. Тот, уйдя от Мейерхольда, никогда больше не играл в театре, боялся рампы, но много и успешно снимался в кино — еще в немых фильмах. У Эйзенштейна, Ромма, Столпера…

В кино он играл мягко, органично, обаятельно и, насколько позволял материал, правдиво. Однажды молодой Олег Ефремов, сидя с ним за рюмкой водки на даче у Штейна, сказал:

— Николай Павлович, мне кажется, что актер Охлопков, которого мы все знаем и любим по фильмам, не смог бы играть у Охлопкова-режиссера!

Охлопков почувствовал скрытый намек «неореалиста» Ефремова и, улыбнувшись, ответил:

— Значит, Охлопков-режиссер уволил бы бездарного Охлопкова-актера… и тот был бы вынужден пойти к Олегу Ефремову.

По правде говоря, мне тоже тогда казалось, что Ефремов прав. Показать кусок — это одно, но сыграть целую роль, вписаться в охлопковский рисунок — куда трудней! Я это почувствовал на своей шкуре, когда начались наконец сценические репетиции «Гамлета»…

В Ленинграде, в шикарном номере «Астории», когда он «вручал» меня Кашкину, Охлопков сказал, что мы вольны менять мизансцены {64} и внешний рисунок роли. Он инструктировал Кашкина, в каком направлении должно меня вести. Много говорил о правде, органике, о том, что он видит во мне мхатовца, который должен играть эту роль глубоко, современно, от себя, без лжеромантических интонаций, но одновременно взрывчато, темпераментно, резко, трагически и с юмором, — обязательно с юмором и сарказмом.

Все им сказанное совпадало с тем, что и мне представлялось нужным для роли применительно к моему мироощущению того времени, когда на мое поколение обрушилась информация о недавнем прошлом. «Порвалась связь времен…», «век расшатался… и скверней всего, что я рожден восстановить его». «Такой король! Сравнить обоих братьев, Феб и Сатир». Ассоциации, параллели. Ленин — Сталин. «Пионер, за дело Ленина — Сталина будь готов!» — «Всегда готов!»… «Улыбчивый подлец, подлец проклятый! Мои таблички! Надо записать, что можно жить с улыбкой, и с улыбкой быть подлецом; по крайней мере — в Дании».

Все, все всплывает в памяти: довоенное время, когда, маленький, просишь у родителей купить гармошку, они отказывают избалованному ребенку. И тогда ты, пятилетний, Первого мая становишься на улице на колени перед огромным панно, где изображен Он. Панно висит на фасаде дома, стоящего рядом с нашим на канале Грибоедова, где живут писатели, и ты, маленький, говоришь: «Дорогой дедушка Сталин! Пришли мне гармошку». Эту трогательную сцену видят вышедшие на улицу в первомайский праздничный день писатели, соседи и товарищи родителей, и гармошка мальчику, разумеется, покупается…

Потом война. Мне шесть, семь, восемь, девять лет.

«Артиллеристы, Сталин дал приказ!..». И мой брат Владимир, артиллерист, погибает в 45‑м году под Штеттином двадцати одного года от роду…

По радио — Левитан: «Ознаменовать сорока пятью артиллерийскими залпами…» — и в конце: «Генералиссимус Сталин…»

И даже майор-летчик Василий Сталин, упоминаемый по радио в приказах Верховного, — это тоже Сталин…

А потом Победа! И кадры кинохроники: Сталин — на Мавзолее, а ему под ноги — знамена, знамена со свастикой!

И всюду, всегда он: в газетах, на праздничных транспарантах, в песнях: «О Сталине, мудром, родном и любимом, прекрасную песню слагает народ…» — и в стихах: «Спасибо вам, родной товарищ Сталин, за то, что вы живете на земле…»

И в кино: Сталин — Геловани, Сталин — Дикий; и в театре: {65} Сталин — Лебедев, Сталин — Квачадзе, Сталин — Янцат, Сталин — Свердлин. И ты сам читаешь во Дворце пионеров вместе с Сережей Юрским стихи о самом-самом в композиции, ему посвященной, а в этой композиции и его, Сталина-поэта, стихи:

«И те, кто пал, как прах, на землю,  
Кто был когда-то угнетен,  
Тот станет выше гор великих,  
Надеждой яркой окрылен…»

Ты читаешь, гордый четырнадцатилетний мальчик, счастливый тем, что тебе, тебе доверили… И зал Дворца пионеров — белые рубашки, красные галстуки — хлопает, хлопает тебе, читавшему Его стихи!

А твоя мать в тюрьме повторно, — первый раз вместе со слепой бабушкой взяли в 37‑м. И сейчас, в 48 – 49‑м, в Ленинграде, в твоем доме, в твоем коридоре по ночам стук дверей и плач: кого-то из писателей увели. Потом в школе шепот за спиной сына: «Вот идет Игорь Венцель — сын врага народа…»

И дело врачей… Но ты ни на секунду не сомневаешься: значит, «так надо!» Ты всосал это с молоком матери, тебе это внушили, ты веришь Ему, Он надчеловек. Он почти Бог!

Как Бог, он в фильме «Падение Берлина» — в белоснежном кителе, сопровождаемый пением хора осчастливленных им народов, — улетал или спускался с неба на стальной птице.

И вдруг! Как это могло случиться?! Он заболел и умирает. С криком вбегает в комнату, которую мы снимали на улице Горького в Москве, моя мать. Вернувшись после второй отсидки, чудом выпущенная, она все еще верит в Него. Она будит нас с отцом: «Сталин! Сталин!» «Что с тобой, Зоечка?» — пугается отец. Она с плачем: «Сталин, Сталин заболел… умирает…» И бюллетени по радио о его здоровье, хотя он уже мертв. Окончательно и бесповоротно. Но голосом Левитана: «Состояние критическое…» И отменены занятия в Школе-студии МХАТа, и все слушают радио со страхом и тревогой. В церквах Москвы молебны. В Елоховской — тьма народу… Там я слушаю молебен и, представьте, молюсь сам. Не верится, что он может умереть. В голову лезут дурацкие мысли и отголоски детских лет: «А ходил ли он в уборную?..» Тьфу, какая глупость, прости, Господи… Молебен… Но Бог, слава ему, не помог…

И вот уже не Москва, а Ходынка. Похороны. Умер один, а за собой потащил в эти дни сотни. Горы трупов, сложенных штабелями во дворе Института имени Склифосовского. А мы, студенты Школы-студии, находящейся в проезде Художественного театра, {66} в трехстах метрах от Колонного, где лежит он, проникаем в стройную молчаливую очередь идущих в Колонный уже по одному через коридор голубых фуражек и зеленых френчей.

Траурная музыка, красный бархат, белый мрамор колонн и черный цвет. Заплаканные лица, венки. Вижу Фадеева, Луконина, которые ведут траурный репортаж из зала смерти. Входим в зал. Звуки Шопена. Почетный караул: Маленков, Молотов, Каганович, Ворошилов. И там, в вышине, в гробу — Сам. Первый раз в жизни вижу его не в хронике, не на портретах, не в кино и театре, а своими глазами, пусть неживого, но вижу. Пытаюсь запомнить родные, мало изменившиеся черты лица, короткие руки с маленькими мизинцами, вытянутые по швам в обшлагах мундира генералиссимуса…

И уже заплаканный, бреду домой, на улицу Горького, и застаю странную картину: сидят за столом П. А. Гусев, его жена Варвара, мои родители и пьют себе коньячок. Веселенькие. После трагического рассказа подшучивают и предлагают помянуть покойника.

А после обряда похорон, когда начались занятия, прихожу в студию и слышу реплику Саши Косолапова: «Я еще уверен, что доживу, когда его из Мавзолея за усы вытащат». И с удивлением не обнаруживаю в себе возмущения. Только говорю ему: «Тише ты, дурак, услышат». И тут же припоминаю, что так же не сердился на своего друга Юрку Ремпена, с которым учился в школе в Ленинграде, когда мы приходили к Юрке домой после уроков и он, войдя в комнату, снимал кепку и ловким движением бросал ее на голову бюста Сталина, который стоял на столе его дяди, и приговаривал: «Посмотри, какой он в моей кепке холёсенький, и не видно, что лба у него нет». У Юрки, как и у Сашки, отец был репрессирован и расстрелян в 37‑м году.

В дни похорон и траура все замерло, остановилось, театры не играли. Рядом с домом, где мы жили, находился Театр имени Станиславского. На репертуарной доске у входа против мартовских чисел 53‑го года таблички: 6 — спектакля нет, 7 — спектакля нет, 8 — спектакля нет, 9 марта — «Жизнь начинается снова». На это обратила внимание моя мать, когда мы солнечным мартовским днем проходили мимо театра, и заговорщицки мне подмигнула…

Еще до премьеры «Гостиницы “Астория”», состоявшейся под Новый год, мне было суждено утром 25 ноября 1956 года сыграть Гамлета на сцене Театра имени Маяковского.

Репетировал я с партнерами второго состава, с Любимовым — {67} королем, с Морским — Полонием, с Лыловым — Лаэртом. Под наш с Зайковой ввод входили в спектакль: еще один король — Мукасян, королева — Либерчук и Горацио — Афанасьев. Сцена была занята репетициями «Астории», и только по выходным дням Кашкин работал с нами на ней, готовясь к предстоящему показу Николаю Павловичу. На сцену я выходил в уже сшитом для меня костюме: черный бархатный колет с пуфами (а‑ля Скофилд), трико, как у Самойлова, туфли.

Получив разрешение Охлопкова менять мизансцены, я уговорил Кашкина читать монолог «Быть или не быть», сидя на суфлерской будке. Слава Богу, никаких игр за решеткой и выпадающего из рук кинжала.

В сцене с Офелией Охлопковым была разработана целая партитура игры с белым газовым шарфом. Гамлет брал из ее рук легкий как пух шарф, держал, баюкая на вытянутых руках, подбрасывал его, любовался им. Затем этот шарф-символ работал в сцене похорон Офелии. Гамлет доставал его из могилы и, подняв над головой, говорил знаменитое: «Я так ее любил, как сорок тысяч братьев любить не могут!» Мы с Кашкиным не решились отменить шарф совсем — это было уже вне нашей компетенции, — но играл я с ним в обоих случаях кратко и старался не акцентировать внимания на этой режиссерской находке.

Я решил в принципе, насколько это было возможно, не вписываться в декорации Рындина, а работать как бы в полемике с ними. Отыгрывать от противного пышное, помпезное оформление, которое давит на человека, раздражает его. Разумеется, играл я без парика, в современной стрижке. Искал, где это было возможно, резкие, «хулиганские» ходы — например, ерничал с Полонием:

— «Видите то облачко, похожее на верблюда?»

— «Да, принц, точь‑в‑точь верблюд».

— «А по-моему, оно похоже на кита».

— «В самом деле, принц».

И уже только после этого — резко, с болью:

— «Они меня с ума сведут!..»

В сцене перед «Мышеловкой», перед приходом короля с Гертрудой, я говорил Горацио: «Они идут: мне надо быть безумным» — и затем ложился на пол, задрав ноги, как это мог бы сделать шут Йорик. Король в присутствии придворных натыкался на непристойную позу и, отыграв «оценку», обращался с вопросом:

— «Как поживает наш племянник Гамлет?»

— «Питаюсь воздухом, пичкаюсь обещаниями: так не откармливают и каплунов».

— «Эти слова не мои».

{68} — «Да, и не мои больше», — говорил я, «раздувал» сказанное по ветру, опять же как это мог бы сделать Йорик, мотал головой, чтобы зазвенели несуществующие бубенчики на шутовском колпаке.

Что-то нашлось в процессе репетиций с Кашкиным за два с половиной месяца, которые мне выпали для работы над ролью, что-то рождалось потом за три сезона, когда я играл эту самую замечательную роль из всех существующих на свете. И теперь, спустя двадцать с лишним лет, мне еще снятся актерские сны: я играю Гамлета по ночам в сюрреалистической трансформации, которая каждый раз — иная… Я думаю, я уверен, больше того, я знаю, что каждый актер, соприкасавшийся с этой ролью, будет ее проигрывать во сне и наяву до конца дней своих, даже если другие роли принесут ему большую славу. В ней квинтэссенция мыслей о сути человеческого бытия. «И в гибели воробья есть особый промысел. Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь… Раз ни один человек не знает, с чем он расстается, то не все ли равно — расстаться рано? Пусть будет». А если так, стоит ли тосковать и впадать в греховное уныние по всевозможным поводам? «Природа любой тоски человека — тоска по физическому бессмертию», — сказал древний философ. Вот Гамлет и называет человека «квинтэссенцией праха», печально-иронически задумывается о великих мира сего: быть может, Александр Македонский после смерти станет затычкой в винной бочке, а Цезарю суждено стать замазкою в щели. Он сокрушается:

— «Как радостно смотрит моя мать, а нет и двух часов, как умер мой отец».

— «Дважды два месяца, мой принц».

— «Так давно?!» — восклицает Гамлет. — «Ну, так пусть дьявол носит черное, а я буду ходить в соболях!.. Тогда есть надежда, что память великого человека может пережить его жизнь на целых полгода».

Он тоскует о бессмертии, ненавидя жизнь, но Предвечный запрещает ему мысль о самоубийстве. А потом: «Какие сны приснятся в смертном сне, когда мы сбросим этот бренный шум, — вот что сбивает нас; вот где причина того, что бедствия так долговечны…»

Не знаю, какие сны приснятся в смертном сне, но в моих земных мне суждено видеть сны о Гамлете. Долго ли? Бог ведает. «Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь…».

Однажды во время репетиции «Гамлета» на сцене — в театре {69} был выходной, сцена была в нашем распоряжении — раздался голос:

— Алексей Васильевич, ты знаешь что сделай: заставь его репетировать в валенках!

Мы с Зайковой остановились как вкопанные, обернулись и увидели в бельэтаже фигуру Охлопкова. Обернулся и Кашкин.

— Здравствуйте, Николай Павлович, — пробормотали мы. Он не ответил и, обращаясь к Кашкину, продолжал:

— Я для чего его ввожу в спектакль? Мне еще один Самойлов в ухудшенном варианте не нужен… Устроили балет! Алеша, я серьезно говорю: надень на него валенки или солдатские сапоги и пусть в них репетирует. — И ушел…

Он был прав. Я много раз смотрел спектакль, чтобы выучить необходимые мизансцены, запомнить музыкальные акценты, после и до которых должен вступать со своими репликами. И невольно стал в чем-то копировать Евгения Валерьяновича. С другой стороны, мне не давал покоя образ, созданный Скофилдом Предстояло самое трудное — стать самим собой.

«Загородил полнеба гений!  
Не по тебе его ступени,  
Но даже под его стопой  
Ты должен стать самим собой!»

Это замечательно сказано поэтом Арсением Тарковским. «Себя найти куда трудней, чем друга или сто рублей…»

Я упорно репетировал и в сапогах и без сапог. Каждый день, каждый вечер, каждую свободную минуту. И вот показ Охлопкову, который, по заведенному порядку, превращается в репетицию при зрителях. В зале, как и на предыдущих показах моих предшественников, актеры, работники театра. Декорации, свет, оркестр, грим, костюм, массовка — и все вместе это впервые! Необходимо быстро соотнести себя со всем этим. Решается моя судьба, не меньше. Голос не окреп, срывается. Помню, что в зале есть и недоброжелатели. Собираюсь в кулак. Мозг мучительно отдает приказ телу, дрожащим поджилкам, непослушным рукам, речевому аппарату повиноваться ему. Воля, воля и еще раз воля должна прийти на помощь.

Охлопков прерывает сцены. Выходит показывать. Он тоже напряжен — как-никак несет за меня ответственность — не актерствует (некогда!), конкретен в предложениях. Повторяю рисунок. Стараюсь это делать от себя, не обезьянничать. Он успевает оценить, подбадривает:

— Молодец! Молодец!

{70} Это придает мне силы двигаться дальше. Скоро финал первого акта, монолог о Гекубе: «Вот я один. О что за дрянь я, что за жалкий раб! Не стыдно ли, что этот вот актер в воображенье, в вымышленной страсти так поднял дух свой до своей мечты, что от его работы стал весь бледен… Кто скажет мне: “подлец”?..»

— Стоп! Стоп!

Охлопков — на сцене. И час (!) работает со мной над одним монологом: по фразе, по слову, над каждым нюансом.

Кусок: «Кто скажет мне: “подлец”?.. Потянет за нос…» — он заставляет меня играть словно зазывалу перед балаганом. Предлагает этюды. Сам проигрывает кусок по нескольку раз. Наливается кровью, сбегает в зрительный зал и обращается к сидящим в партере, персонально к каждому:

— Кто скажет мне: подлец? Ты?! Ты?! Ты?! Потянет за нос! Ну же! Смелей! Вот мой курносый нос! Посмеешь — тяни, имеешь право! Я трус, я тряпка, я ничто!

Мокрый, усталый, садится на место. Никто не хлопает. Понимают, что психанет. У меня хватает ума только обозначить, что я запомнил рисунок: впереди самое трудное — второй и третий акты! А времени уже час дня, я в мыле.

После десяти минут продыха, во время которого успеваю смыть пот, сменить рубашку и перехватить глоток кофе, начинается второй акт. Монолог «Быть или не быть» и сцену с Офелией Охлопков оставил в покое. Я и сам чувствую, что играл по существу и без «балета», так сказать, «в валенках» играл. Советы Гамлета актерам — тут остановил. Показывать не стал, объяснил лишь:

— Давай их просто, конкретно, но не вообще. Они нужны, чтобы актеры играли перед королем правдиво: король и Гертруда должны узнать в актерах себя. Это же «мышеловка», «зрелище-петля, чтобы заарканить совесть короля…». Понял задачу? Дальше!

«Мышеловка» позади. Сценой с флейтой доволен. Кричит из зала:

— Не глупо! Дальше!

А дальше: «Теперь как раз тот колдовской час ночи, когда гроба зияют и заразой ад дышит в мир; сейчас я жаркой крови испить бы мог и совершить такое, что день бы дрогнул. Тише! Мать звала… Я буду с ней жесток, но я не изверг…» Потом сцена с матерью и конец второго акта. Но до этого — труднейший монолог над молящимся королем.

Его, сколько я видел, всегда играют проходно. Он между {71} «флейтой» и сценой в спальне, между двумя опорными сценами, вот его обычно и промахивают, как на Таганке, выбрасывают вообще, как у Козинцева в фильме «Гамлет» со Смоктуновским. А он важен, да еще как!

Гамлет долго готовит «Мышеловку» с актерами, привлекает в соучастники Горацио, руководит спектаклем, направляет актеров во время действия: «Ну, начинай же, убийца, начинай. Брось ты свои проклятые ужимки и прыжки!» Гамлет торопит актера с текстом: «Взывает к мести каркающий ворон». Он так боится, чтобы король чего-нибудь не понял, что почти объясняет Клавдию происходящее: «Он отравляет его в саду ради его державы!» Наконец он получает бесспорные доказательства истины: «Раз королю не нравятся спектакли, то, значит, он — не любит их, не так ли?»

И вот после этого Гамлет, оказавшись с королем один на один, все-таки не убивает его! Почему?! Конечно, проще выкинуть эту сцену, чем ответить на вопрос, кардинальный для понимания трагедии, объясняя, что в двухчасовом фильме нельзя сохранить трагедию целиком. Да, нельзя. Но вот что выкидывать и что привносить — это дело другое. Мне кажется, что необходимо было оставить и решить эту важнейшую сцену хотя бы за счет красиво снятых пейзажей, зыбучих песков.

Была эпиграмма на фильм Козинцева:

«Там все равны, дурак ли, хам ли,  
Там рокот волн, там дикий брег,  
Там пост занять мечтает Гамлет,  
Простой советский человек!»

Сразу оговорюсь: я поклонник ленты Козинцева и считаю Смоктуновского большим актером, а Гамлета — огромным его достижением. Что удивительно — Смоктуновский работал в полемике с Козинцевым. Иннокентий Михайлович мне сам говорил об этом. Мы обедали с ним в Доме кино, на Воровского, и я спросил его (он только что закончил съемки у Козинцева):

— Ты счастлив?

— Я измучен.

На сей раз он не кокетничал, что с ним подчас случается, и не преувеличивал. Он был действительно измучен. Я это видел.

— Ты, наверное, просто устал.

— Нет, я не просто устал. Я измучен режиссурой Козинцева.

— ?!

— Он почти не принимал моих решений и навязывал свои. Суди сам…

{73} И тут Иннокентий Михайлович рассказал мне то, как он предлагал играть сцену дуэли и смерти. Я был поражен.

— И это не попало в фильм?

— Это не было снято вообще. И не только это…

Фильм Козинцева вошел в классику мировой Шекспирианы. Он получил высшую награду в нашей стране: Ленинскую премию. Получил ее и Иннокентий Михайлович Смоктуновский. Не получи он ее за Гамлета, он бы должен был получить ее за князя Мышкина или за ряд других удачных его ролей, сыгранных до и после Гамлета. Все правильно. И та эпиграмма не из лучших. И Козинцев очень большой художник — ФЭКС, книги, фильмы и прочее. Но выкинуть сцену: «Теперь свершить бы все, — он на молитве; И я свершу; и он взойдет на небо; И я отмщен. Здесь требуется взвесить…» Для человека, всерьез обдумывающего «Гамлета» много лет, это по меньшей мере странно.

Да, решить этот монолог трудно. В самом ли деле доводы Гамлета о том, что король, убитый за молитвой, не попадет в ад, куда ему должно попасть за содеянное им при жизни, следует понимать буквально? Или это отговорка? Еще не все обдумано? Гамлет еще не готов? Или он не может убить, зарезать подобное себе человеческое существо? «Не убий»… Любовью, прощением исцелится христианский мир… Или и то, и другое, и третье? А может быть, и пятое, и шестое? Что выбрать и как это сыграть, наконец?!

На той единственной генеральной репетиции Охлопков объяснил:

— Он не может его убить, потому что не может увидеть пролитой им крови. Его физически затошнило при одной мысли об этом. Это конкретная физиологическая подоплека. Это подложи — и сыграй. И все. И не думай пока о большем. Дальше! Спальня королевы. А вот Полония он убивает в состоянии аффекта, думая, что здесь, в спальне его матери, кровосмеситель-дядя. Он сейчас не человек, он животное! Понял?

Это из зала, остановив сцену, громко, отчетливо произнес Охлопков.

Сцену с матерью репетируем еще час. Пора заканчивать. Всем своим видом завпост, машинист сцены и стоящие за ним рабочие намекают, что пора менять декорации: вечером другой спектакль. Нетронутым остается третий акт. Завтра суббота, а послезавтра воскресенье, 25 ноября. На утренник поставлен «Гамлет» — на тот случай, если Охлопков решится меня выпустить. Все это понимают. Понимаю это и я. Но в душе рад, что на сегодня все: голос сорван, последние реплики хрипел Вторая рубашка {74} мокрая. Волосы слиплись. Перед глазами круги. В голове шумит.

— На сегодня все, — говорит Охлопков.

— Николай Павлович, завтра ставить декорации «Гамлета»? — спрашивает завпост. Тишина. Пауза. Все ждут. Жду и я. И Зайкова. И Кашкин ждет. Вводившиеся Либерчук, Мукасян и другие тоже, наверное, ждут, хотя за четыре часа репетиции он не обращал на них никакого внимания. Работал, по существу, только со мной и иногда чуть-чуть с Зайковой… Пауза.

Завпосту:

— Коля, загляни ко мне в кабинет через час, я скажу. Через час не поздно?

— Не поздно.

— Алексей Васильевич, Соня и Миша, пойдем ко мне. До свидания, товарищи. Спасибо.

В костюмах Офелии и Гамлета сидим в его красивом кабинете. Большой стол. На подставке макет: «Театр Будущего». Белый, похожий на римский Колизей или на греческий театр. Его мечта, которой не суждено сбыться. Теперь макет стоит под стеклянным колпаком в фойе Театра имени Маяковского… Ходит по кабинету. Смотрит в окно. Думает. Всерьез озабочен. Без показухи. Решается судьба… «Искусству не нужны обезьяны в роли Гамлета»… «Миша, зачем ты ему звонишь? Ты же принят во МХАТ»… «Миша, вы уже одиннадцатый»… Наконец — Охлопков:

— Значит, так: дело сложное, остается одна репетиция. Отложить? Но с понедельника я должен идти с «Асторией» на выпуск. Что делать, Алеша?

— Вам видней, Николай Павлович.

— Да, мне видней, мне видней…

Ко мне и Соне:

— Устали?

Киваем. Улыбнулся:

— Понятно… Это тебе не королева, как ее там…

— Элинор, — прохрипел я.

— Вот именно, Элинор… Ну ладно, давайте решим так: завтра репетируем с начала, но с пропусками, чтобы пройти третий акт. 25‑го рискнем, пускай сыграют на утреннике. Но Либерчук Зине рано, Карпу Мукасяну тоже, и другим пока не надо. Пусть завтра репетируют Любимов, Григорьева и Лукьянов. Полоний — Морской. Они выгрались, и Козакову с Зайковой легче будет с ними, поспокойней… Отдыхайте до завтра.

— Спасибо, Николай Павлович.

— Не за что пока.

{76} После репетиции 24‑го в субботу вечером иду в церковь, что недалеко от театра, молюсь, ставлю свечу Богоматери.

25 ноября 56‑го года, утром. В театре полно молодежи. Откуда узнали? Мать, близкие, друзья на спектакле. Охлопкова нет. Перед началом приходит в гримуборную Кашкин. Подбадривает. Вижу — сам волнуется. Третий звонок. Начало. Первый выход. Пиццикато. «А ты, мой Гамлет, мой племянник милый…». Тишина такая, что слышу пульсирующую в висках кровь. «Племянник — пусть, но уж никак не милый…».

Что это? Явь ли? Сон? Ия — над сценой. Я выброшен десятком сильных рук, лежу на них крестообразно. Что это: сон ли? явь?..

Самолет приземлился в Канаде. Шоссе. Ниагара. Стратфорд. Зал — две тысячи мест. Черная постоянная установка шекспировского театра художницы Тани Мосевич. В зале — режиссер Тайрон Гатри, Кристофер Пламмер (канадский Гамлет), Майкл Лэндхем, постановщик «Гамлета», Дуглас Кэмбел — Клавдий. Сцена, на которой играли Пол Скофилд, Алек Гиннес. Стою на ней в черном костюме. Я — по-русски: «В последнее время, а почему, я и сам не знаю, я утратил всю свою веселость… на душе у меня так тяжело… Человек — краса Вселенной… Венец всего живущего. А что для меня эта квинтэссенция праха… Из людей меня не радует ни один…»

Явь ли? Сон ли?

«Какие сны приснятся в смертном сне…».

Праздники в жизни актера бывают редко. Оттого они запоминаются надолго. Как запоминаются на всю жизнь крупные провалы и черные дни депрессии, отчаянной неуверенности, когда кажется, что ничего толкового ты уже не сделаешь. Но в основном жизнь состоит из будней, мелких радостей и незначительных огорчений, которые, по счастью, быстро забываются. И в жизни театра в целом дело обстоит примерно так же. Когда готовится новый спектакль, кажется, что на нем свет клином сошелся. А потом, мысленно прокручивая киноленту прошлого, ты видишь какие-то нерезкие кадры, а иногда и просто непроявленную пленку…

«Аристократы» и «Гостиница “Астория”» — яркие эпизоды киноленты прошлого Театра имени Маяковского.

Двадцать седьмого декабря Штейн давал банкет в зале ресторана «Гранд-отель». Теперь этого ресторана нет, как нет и снесенного здания в Охотном ряду. Этот праздник был итогом {77} многих событий в жизни театра, Охлопкова и самого Штейна Александру Петровичу исполнилось пятьдесят лет. «Гостиница “Астория”», хотя и вызвала противоположные отзывы знатоков, пользовалась у публики настоящим успехом. Билеты достать на нее было невозможно, как и на «Аристократов» Погодина, как, впрочем, и на другие спектакли охлопковского театра. Такова уж театральная закономерность: когда театр становится модным, то и пьесы, на которых еще вчера народу было не густо, тоже делают аншлаги. Это всем хорошо известно. Истинным успехом «Современника» стал «Голый король» Шварца, и через две недели после премьеры публика заполняла зал на старых работах театра — «Два цвета», «Продолжение легенды», — которые еще вчера «горели». И теперь, когда я пишу эти записки, на Малой Бронной под «Дон Жуана» и «Женитьбу» Эфроса дирекция легко сплавляет билеты на другие спектакли.

Банкет в «Гранд-отеле» по поводу «Гостиницы “Астория”» был организован Людмилой Яковлевной Штейн, «хозяйкой гостиницы», как ее окрестили актеры, на славу! Белый зал ресторана. П‑образно стоящие длинные столы, на которых прельстительно сверкают — банкет при свечах — батареи бутылок «Столичной», коньяков и вин разных марок, на фоне белоснежной скатерти чернеют круглые пятна «рашен кэвиар», краснеет семга, желтеет балычок. На маленькой приподнятой площадке разместился ресторанный оркестр. Приглашенных человек сто пятьдесят. Здесь не только работники театра, а критики, писатели, друзья и родственники А. П. Штейна. Есть, конечно, и «нужные люди». Не без этого.

За верхней перекладиной буквы «П» сидит «знать»: посередине — праздничный, излучающий обаяние Николай Павлович в элегантном вечернем костюме. Рядом тихая, неприметная Е. И. Зотова. Глядя на нее, можно представить, что когда-то она была хорошенькой женщиной. Но сейчас кажется странным, что красавец Охлопков, пусть немолодой и седой, который еще «о‑хо‑хо!», в которого влюблены многие актрисы театра, и стоит ему только захотеть, отказа не будет, женат на этой маловыразительной, неодаренной женщине, за которую он к тому же ставит спектакли.

В театре все знают: если получишь роль у Зотовой, считай, что выпустишься у «самого». Только до этого надо терпеливо выдержать томительный период репетиций, когда она будет приговаривать свое: «Поправдивей. Как в жизни. Чуть-чуть правдивей» и что-то лепетать про действие, задачи и куски. Все знают, что только выйдем на сцену — придет «сам» и в две‑три недели {78} все поставит с головы на ноги, с ног на голову, и будет успех, и афиша будет подписана именем Е. И. Зотовой. А пока надо терпеть скуку; главное — выучить текст роли, чтобы быть готовым к охлопковским импровизациям…

Рядом с Охлопковым сидит Штейн. Пятидесятилетний удачливый, модный автор. А. П. Штейн был военным корреспондентом, во время страшных дней блокады жил в гостинице «Астория», потом побывал у нас в эвакуации, в Молотове, где я его впервые увидел и запомнил.

Мой отец и другие писатели — Д’Актиль, Каверин — жили в пермской гостинице о семи этажах, «семиэтажке». Там же жила и красотка Люся Штейн с дочерью Таткой, моей подругой детства. Отец Татки был ленинградский театральный художник Мандель.

Помню Штейна, «дядю Шуру», в морской форме, с нашивками на рукавах, помню Людмилу Яковлевну, его жену, «тетю Люсю», черноглазую дамочку, говорившую быстро-быстро, слегка грассируя, что придавало ей особый шарм. В их номере собиралась часто ленинградская колония. По случаю Нового года или фронтовых побед пировали, чем Бог послал или привез военный летчик Вася Очнев, огромный голубоглазый богатырь, ставший прототипом героя пьесы «Гостиница “Астория”». За столом — балерины, танцовщики эвакуированного в Молотов Театра имени Кирова — Мариинки; писатели, освобожденные по болезни от армии или имеющие «бронь»; герой фронтовик, другой Вася, Василий Кухарский, молодой парень, потерявший ногу на фронте, тот самый, что потом стал заместителем министра культуры; тетя Ксана Златковская, ослепительно красивая характерная балерина, в которую я, восьмилетний пацан, втайне влюблен и ужасно ревную к ее мужу, длинноносому Селику Меттеру. Селик казался мне тогда старым и некрасивым. Пройдут годы, и я пойму, что он был интересным, а тогда и очень молодым мужчиной, умницей, впоследствии же стал хорошим писателем, оставаясь скромным человеком с удивительным чувством юмора.

В «семиэтажке» мы с Танькой Мандель-Путиевской — Таткой Штейн, впоследствии Таней Квашой, вертимся под ногами у взрослых, приставая к дяде Васе Очневу с вопросами «как дела на фронте» и «скоро ли конец войны». Дядя Вася, который смущается до детского румянца на щеках, говоря с писателями и особенно с балеринами, в одну из которых он безответно влюблен, с нами, детьми, разговорчив, ласков. Он угощает нас шоколадом, привезенным из Москвы, где бывает, летая из тыла через линию фронта в блокадный Ленинград, доставляя туда продукты и медикаменты. Мы его очень любим и восхищаемся им. Он, как примета {79} военного детства, навсегда останется в моей памяти: богатырь Вася Очнев, летчик Василий Очнев, погибший с экипажем во время второй мировой.

Первый тост взрослых в канун 43‑го года — за победу, за Сталина! Мы с Танькой допущены за взрослый стол. Ничего не помню из умных разговоров, длинных тостов, шуток, каких-то рассказов или воспоминаний из их военной и довоенной жизни. Играет патефон: «Рио-Рита», танго «Дождь идет». Они выпили. Они танцуют. Замечаю флирт кого-то с кем-то. Поцелуйчики и объятия этих «стариков». Они перекочевывают в другой номер, идут поздравлять соседей. Мы с Танькой остаемся одни за столом, на котором остатки еды и питья. «Танька, давай напьемся?» — «Ты что, Мишка, влетит!» — «Ну и черт с ним, попробуем вина. Ты когда-нибудь пробовала?» — «Никогда». — «И я никогда». И мы сливаем из рюмок — бутылки пусты — недопитые остатки, напиваемся и тут же засыпаем на диванах гостиничного номера «семиэтажки», где нас под утро находят взрослые и разносят по постелям…

Обо всем этом мы вспоминаем с моей подружкой Танькой Квашой на шикарном банкете в «Гранд-отеле» по случаю премьеры «Гостиницы “Астория”». На банкет она пришла со своим молодым мужем — Игорем, учившимся со мной в Школе-студии МХАТа. Теперь Игорь один из основателей театра-студии «Современник».

— Танька, а помнишь?..

— Мишка, а помнишь?.. Помнишь деревню Черную под Молотовом, где мы жили во время войны? Помнишь эту избушку тети Шуры, кажется, где мы жили с твоей няней — бабой Катей?

— Конечно. Танька, а помнишь, как мы коз гоняли хворостинкой и матерились отчаянно…

— Ой, еще тогда родители из Молотова приехали нас навестить. Моя мама, как услышала от меня мат, прямо ужаснулась… «Таня, что ты? Мишка! Соображаете, что вы несете?» — «Тетя Люся, так они, эти козы, без мать их так не слушаются…».

… Вспомнили и недавнее прошлое: как Танька переживала за меня и выспрашивала у М. И. Ромма, знакомца семьи Штейнов, утвердит ли он меня в картине «Убийство на улице Данте». Утвердил. А теперь я играю в пьесе «Гостиница “Астория”» и уже сыграл Гамлета в охлопковском театре. Я мрачнею. Лучше бы не напоминала. Сыграть-то сыграл. И вроде успех был…

А 7 декабря 56‑го года на второй, как всегда, по театральному закону не лучший, спектакль пришел «сам» с четой Свердлиных. Ушел со спектакля, кажется, не досмотрев до конца. Ко мне не заглянул. Наутро Кашкин передал мне его недовольство и невнятные {80} замечания, высказанные по телефону. Или, может, они были невнятны в изложении Кашкина. А тут еще Евгений Валерьянович Самойлов устроил Охлопкову сцену ревности в кабинете. И Гамлета после 7 декабря мне играть не дают. Не знаю, дадут ли.

— Мишка, не грусти. Дадут играть, куда они денутся…

— Ладно, давай выпьем за детство, за няню мою, бабу Катю, за все хорошее и грустное, за деревню Черную, за коз наших, мать их так!..

А оркестр играет танцы. Все тосты уже провозглашены. Пили за Штейна, за премьеру, за актеров, за работников театра из всех цехов, за дам и, конечно, за Охлопкова — не раз, — за верного друга жизни Е. И. Зотову, за дальнейшее содружество театра с автором. Не зря пили: «Весенние скрипки» и «Океан» Штейна вскоре будут поставлены в Театре имени Маяковского. Были провозглашены здравицы и в честь друзей театра, и просто «нужных людей». Пили персонально за Людмилу Яковлевну — осмелевшие от выпитого актеры уже открыто величали ее «хозяйкой гостиницы». А потом, рванув еще рюмку-другую для храбрости, артист Волька Малашенко подговорил оркестр сыграть русскую плясовую «Николай, давай станцуем» и вызвал на пляс Николая Павловича. Все подхватывают: «Николай, давай станцуем!» Подвыпивший Охлопков выходит в круг и пляшет «Барыню», а Волька делает вид, что играет на воображаемой дудке. После аплодисментов — Волька:

— Ну вот, товарищи, наконец и мне удалось заставить Охлопкова плясать под мою дудку!

Все смеются, смеется и Николай Павлович, как ни в чем не бывало. Но вскоре шутник будет уволен из театра, без особой, правда, потери как для театра, так и для него самого: он пойдет работать в Министерство культуры и сделает там приличную карьеру. Теперь Всеволод Малашенко ответственный секретарь альманаха «Современная драматургия».

Банкет в «Гранд-отеле» стал единственным, на который я был приглашен за три года, что работал в Театре имени Маяковского, если не считать банкета, который давал по случаю премьеры «Человека в отставке» не кто иной, как Анатолий Софронов. В его пьесе я имел несчастье играть одну из центральных ролей…

Репертуар — это, как говорится, краеугольный камень всего института, именуемого театром. Как бы замечательны ни были актеры, художник и сам режиссер с его авторством, тем не менее сказано: «В начале было Слово!» Истинные свершения бывают достигнуты только на правдивом художественном материале, которым {81} в театральном искусстве является пьеса или инсценировка. Это аксиома. Банальность. Думаю, нет режиссера, актера, критика, руководителя, который бы с этим не согласился. Однако понятия о правде и художественности у всех разные. И вот тут-то начинаются разногласия, споры, вражда, кампании и целые войны, заканчивающиеся иногда физическими смертями втянутых в идейную и эстетическую борьбу. Причем эстетические разногласия бывают часто не менее, а более кровавыми, чем идейные.

В России область художественного творчества не один раз была полем смертельных схваток.

Радищев, Пушкин, Грибоедов, Чаадаев, Достоевский, убитый на дуэли поручик Лермонтов и член Литфонда Пастернак, застрелившийся Маяковский, задохнувшийся от мерзости Блок, повесившаяся в Елабуге Марина Цветаева, неиздаваемый при жизни Булгаков, преследуемые Ахматова и Зощенко, физически уничтоженный Мандельштам, так и не увидевший на сцене почти ни одной из своих пьес Александр Вампилов и другие, другие, другие покойные и ныне здравствующие замечательные поэты, писатели и драматурги — жуткий бесконечный список людей, чья жизнь и творчество были Голгофой с обязательным затем Воскресением, да и то частичным, не полным, не окончательным. Казалось бы: Пушкин — может быть, единственный Гений России! Как в Италии Микеланджело Буонарроти. Рядом Леонардо, Рафаэль, Боттичелли, Данте, но длань Микеланджело над всей Италией. Так, во всяком случае, я почувствовал за четырнадцать дней пребывания в итальянском сне февраля 69‑го года…

Профессор Гуковский, читая лекции в Ленинградском университете, называл имена русских гениев — Толстого, Гоголя, Достоевского, Чехова, других, пропуская Пушкина. Студенты кричали ему с места: «А Пушкин?! Пушкин?!!» «Пушкин — солнце», — отвечал профессор.

«Солнце» Пушкин, «пришелец» Пушкин… Однако его шедевр — программное стихотворение «Из Пиндемонти» запрещено читать по радио и телевидению! То есть официального приказа, бумаги, нет, но есть негласный список нерекомендованных стихов, которые могут вызвать нежелательные ассоциации, как, например, «Свободы сеятель пустынный» или, упаси Бог, сатирическое «Послание к цензору», да и лирические, интимные, веселые, «хулиганские» стихи, вольные письма к друзьям, без которых не постичь многогранности его гения.

Утверждаю не голословно, а неоднократно столкнувшись на собственном актерском опыте с подобными запретами на радио и {82} телевидении, где сотрудничаю много лет. Что же говорить об остальных, если так дело обстоит с Пушкиным!

Идейные, эстетические, пуританские, ханжеские ограничения, в которых у нас зажато искусство, — наша национальная трагедия, с которой нормальные художники сталкиваются ежедневно. Ведь когда я пишу эти строки, я тоже не надеюсь быть опубликованным, я просто изливаю душу, освобождаю мозг от груза прошлого в «свободном проявлении». Но не скажу, не имею права воскликнуть: «Черт догадал меня родиться в России с душой и талантом…» Почему? «Почему», «почему»… «По кочану!» — как дразнились в детстве…

Репертуар Театра имени Маяковского тех лет был составлен странно, на первый взгляд непонятно, но, если проанализировать позицию театра, приглядеться к его тогдашней режиссуре (Охлопков, Зотова, Дудин, Толмазов), объяснимо и в общем закономерно.

В репертуаре Охлопкова 56‑го и последующих лет из классики — «Гроза» и «Гамлет». «Отелло», «Король Лир», «Борис Годунов», а также Эсхил, Софокл, Еврипид ежегодно заявляются на сборе труппы как ближайший рабочий план, но оборачиваются Арбузовым, Штейном или Леоновым. (Правда, «Медея» Еврипида была осуществлена Охлопковым в Зале имени Чайковского.) Советские пьесы, которые он ставит в эти годы, — это прежде всего «Аристократы» и «Гостиница “Астория”»… Впрочем, о них уже много говорено.

Когда Охлопкова в очередной раз в 30‑е годы били за формализм, он на полном серьезе заявил в ответном слове, что исправится, встанет на путь реализма, но вынужден признаться, что в дальнейших его работах, к сожалению, пока еще будут встречаться остаточные явления формальной школы: так сразу избавиться от этой тяжкой болезни трудно. Интересно, что и он говорил серьезно и слушавшие его воспринимали это как должное и само собой разумеющееся.

Теперь же, в 56‑м году, даже оказалось возможным просто-напросто вернуться к «остаточным явлениям», возобновив «Аристократов».

Затем Охлопков ставит с Зотовой пьесу Погодина «Сонет Петрарки», от которой у меня в памяти ничегошеньки не осталось, хотя я бывал на репетициях и видел спектакль. Там играли, кажется, Свердлин, Самойлов, Вера Орлова. Форма спектакля вспоминается нерезкой, неброской, — так бывало всегда, когда Охлопков ставил за Зотову. Должен же у нее, черт возьми, быть «свой» почерк…

{83} Поставлена пьеса и другого советского классика, Леонова. — «Садовник и тень». Язык Леонова, как известно, труден. Артисты до самой премьеры путали текст. Опять, как в «Аристократах», была площадка в центре зала, только другой формы и совершенно пустая. В середине лежало настоящее яблоко, высвеченное «пистолетами». Что-то громкое и непонятное вещал Ханов. Более не помню ничего. Как пишут в сценариях, ЗТМ (затемнение).

От классиков Охлопков снисходит до кинодраматурга А. Спешнева, сделавшего пьесу по киносценарию «День остановить нельзя». Хоть на сей раз я играл французского летчика Жака Ру — так, кажется, меня звали — и был на всех репетициях, убей меня Бог, если я и тут в состоянии пересказать содержание пьесы. С трудом припоминаю, что был в полосатом тюремном костюме как отказавшийся бомбить Алжир или Марокко. Помню, что меня расстреливали. Что действие происходило во Франции, в СССР, в Америке, в Японии и в Марокко одновременно.

Единственно что вспоминаю отчетливо — это оформление и финал спектакля с поклонами, которые очень долго репетировал Николай Павлович. По-моему, больше, чем сам спектакль.

Поставил он эту «галочку» на актуальную тему очень быстро. Пьеса состояла из не связанных друг с другом эпизодов, и главная наша задача состояла в том, чтобы запомнить, какой эпизод каким сменяется. Эпизоды были пронумерованы, но мы, как ни старались, все время опаздывали на выходы. И случилось, что я в своей арестантской форме возник в советской семье, мирно беседующей в московской квартире, так как выходы на сцену шли в темноте, а я спутал номер своего эпизода. В зале во время прогона, не сдержавшись, заржали, Охлопков же устроил мне такой разнос, что я и сегодня чувствую холод в нижней части живота, лишь вспомню об этом. Правда, после того как в «Японию» или в «США» влез уже кто-то из «русских» в соответствующей одежде, Охлопков прикрепил к спектаклю еще трех помрежей, которые должны были стоять за кулисами и контролировать происходящее.

Над сценой в натуральную величину висел металлический спутник; «бип‑бип‑бип» неслось из динамиков. Антенны спутника, продолженные вниз до зеркала сцены, разбивали сценическое пространство на три участка: там и размещались разные «страны». Иногда действие шло сразу на трех площадках.

Забегая вперед, скажу, что эта полифония спектакля Охлопкова, пусть неудачного, была взята на вооружение следующим поколением режиссеров. «Велосипед», как говорится, был изобретен {84} Охлопковым, хотя двигался этот велосипед как бы по ухабистой дороге. Вот‑вот произойдет катастрофа.

У нас на спектакле как раз она и произошла, даже жертвы были, разве что обошлось без летального исхода. Нет, спутник не упал, вообще все кончилось только фельетоном в «Вечерней Москве», где спутник и упомянут не был, — а надо бы, так как именно он, столь популярный и уважаемый в тот год во всем мире, был виной скандала.

На одном из премьерных спектаклей на галерке начался шум… Вообще во время этого маловразумительного зрелища публика скучала, скрипела стульями или спала. Но тут шум был действительно непристойный. Действие как раз шло в трех отсеках одновременно: я сидел во «французской» тюрьме в одном отсеке, в другом играли «штатники», в центральном действовали наши, Козырева и Самойлов… Мы слышали шум, но продолжали, как говорится, жить в образах. Самойлов пару раз делал выразительные паузы и неодобрительно поглядывал на галерку. Шум продолжался. Наконец Самойлов не выдержал, «вышел из образа», обернулся к залу и обратился к сидевшим на ярусе:

— Эй, вы там, сидящий наверху зритель, культурно выросший за годы советской власти! Может быть, вы, наконец, успокоитесь и дадите нам возможность играть?!

Мы обомлели. Обомлел и зал. И после паузы голос с галерки:

— Нам здесь ничего не видно, товарищ Самойлов. Мы только спутник видим. Он нам действие заслоняет!

Зал захихикал, зашумел, загудел. На сцене шок. Слышу, Козырева шепчет Самойлову:

— Что дальше делать будем?

Самойлов ей:

— Не знаю!

— Играть будем дальше?

Самойлов молчит, зал гудит. Вдруг встает в третьем ряду пожилой дяденька и довольно громко говорит:

— Продолжайте играть, товарищи артисты! Мы именно за этим сюда пришли, как-никак деньги заплатили…

Тут уж Козырева сорвалась:

— Но мы ведь тоже люди!

Кое‑как довели спектакль до конца. А в финале — придуманные Охлопковым в беспрекословном расчете на успех поклоны: мы должны спуститься по широкой лестнице, соединяющей сцену с залом (играли на помосте над оркестровой ямой, оттого с галерки и виден был один только спутник), и пригласить зрителей на вальс, которым венчался спектакль.

{85} Помню, когда репетировали, некоторые актеры высказывали сомнения: а что, мол, делать, если они нам откажут? Охлопков на то сказал, что он первый спустится и пригласит, а *ему* не откажут. На первом спектакле он действительно спустился в зал и пригласил одну из дам, а вслед за ним и мы, осмелев, приглашали: мужчины — женщин, а женщины — мужчин. Иным, правда, отказывали, и они, несолоно хлебавши, настырно возобновляли свои попытки, к великому смущению зрителей… Николай Павлович, как я уже говорил, обычно любивший выходить на приветствия в конце поставленных им спектаклей, на этот раз благоразумно ограничился первыми двумя представлениями и на том, когда произошел диспут с публикой, к счастью, вообще не присутствовал. А мы, воспользовавшись этим, с облегчением оставили свои неуместные попытки и в конце спектакля завальсировали друг с другом. Этот вариант поклонов и закрепили в будущих спектаклях, к радости публики, которая всегда приходила в недоумение: почему, заплатив деньги и посмотрев плохую пьесу, она должна еще в нагрузку танцевать вальс с загримированными актерами?

Был еще спектакль «Дальняя дорога» по пьесе Арбузова. Когда я уйду из театра, Охлопков поставит «Океан» Штейна, «Иркутскую историю» того же Арбузова, за Елену Ивановну — «Весенние скрипки» все того же Штейна.

Погодин, Леонов, Штейн, Арбузов… Штейн, Погодин, Арбузов… Арбузов, Штейн, Погодин… Нет фамилий Розова, Володина; Охлопков не берется за представителей «новой волны», и это, в общем, закономерно для него, как и отсутствие интереса к неореалисту Эдуардо Де Филиппо — из переводных авторов — или представителям английской драматургии, «сердитым» молодым, например Осборну, столь популярному в мире в те годы. Неореализм — не его стихия, не его эстетика, углубленное отношение к индивидууму — вне интересов Охлопкова. (Эпический размах!) Думает заняться Брехтом: читает труппе «Доброго человека из Сезуана». Читает «Визит старой дамы» Дюрренматта. Но у самого руки до Брехта так и не дошли. Брехтом о Театре имени Маяковского будет заниматься В. Ф. Дудин — параллельно с драматургией Софронова. Сам Николай Павлович Софронова не ставил.

А сейчас, заканчивая главу «Охлопков‑56», пора вспомнить В. Ф. Дудина, второе после Охлопкова лицо в Театре имени Маяковского, который, когда Николай Павлович заболеет, станет и. о. главного режиссера.

{86} Неглупый, хитрый, осторожный Дудин ко мне относился хорошо. Учил жить. Говорил:

— У тебя все складывается отлично, лучше не бывает. Чего ты ерепенишься? Веди себя в театре тише воды, ниже травы, и все будет о’кей. Роли тебе дают, тарификацию подбросили, вступи в партию — получишь звание… Софроновым он, видишь, недоволен! Высказываешься, треплешься при всех… А люди знаешь какие? Тебе завидуют. Гамлета играешь, статьи о тебе пишут, киноартист… Дурак ты!

— Владимир Федорович, вы что, сами не понимаете, что пьеса Софронова — никудышная? Ну как мне играть этого Медного? Художник-абстракционист — значит, подонок и пьяница… Ну как я в глаза людям буду смотреть?

— Нет, ты все-таки дурак! Ханов, Лукьянов, Пугачева играют, а он не может! Вот когда тебя в прессе будут хвалить, как в Гамлете не хвалили, тогда поймешь…

Дудин был достаточно умен, чтобы понимать в душе уровень софроновской пьесы, но жил по принципу, по которому жили очень многие. Как-то Р. Н. Симонова спросили:

— Рубен Николаевич! Ну как это можно! У вас замечательный спектакль «Филумена Мартурано» Эдуардо Де Филиппо, и вы тут же ставите «Стряпуху» Софронова…

Он с присущим ему юмором ответил:

— Я руковожу театром элегантно!

«Элегантно» пытался существовать и Дудин. Правда, с талантом у него дело обстояло много хуже, чем у Р. Н. Симонова; поэтому на их общем пути он достиг незначительного эффекта, но это не помешало ему быть народным артистом РСФСР и каким-то чудом ставить спектакли в Финляндии, что по тем временам было привилегией не многих режиссеров. Художественных идей у него, на мой взгляд, просто не было. Поставил «Вишневый сад» Чехова, ниже всякой критики, но вполне традиционно, а потом «Человека в отставке», тоже скверно, однако уже а‑ля Охлопков, — флюгеря по моде, продиктованной шефом. Там ходили по кругу на роликах стены-ширмы, что было ни к селу ни к городу в пьесе Софронова.

Пьеса была написана после венгерских событий. Скрытый ее пафос заключался в дорогой для сталинистов мысли: «Вот к чему привела “оттепель”! Пораспущались!» Разумеется, о Венгрии в пьесе не упоминалось, как не упоминался впрямую и «Новый мир» Твардовского, этот флагманский корабль, вслед за которым устремлялись некоторые другие корабли и кораблики нашей литературы и искусства, большинство которых оказалось потом {87} бумажными… Обобщением всего того, что ненавидел Софронов, был в пьесе персонаж, доставшийся на мою актерскую долю, художник-абстракционист, «левак», «фрондер» Виктор Медный, которого драматург для пущей убедительности сделал еще подонком, пьяницей и бездарностью. Ему противопоставлялся полковник в отставке, нестарый человек, ушедший от дел, — его играл Лукьянов. Ханов изображал партийного босса, который призывал «человека в отставке» к активной жизни. Рано ты, солдат старой гвардии, занялся разведением цветочков в собственном садике. Видишь, какая гнида живет в твоем собственном доме! (Медный был братом жены полковника.) Пора дать им бой; не тушуйся: был съезд XX, но будет и XXI. Еще посмотрим, кто кого… И полковник в отставке начинал действовать!

Как всегда в софроновских пьесах, конфликт был сдобрен юмором, этаким здоровым, незатейливым, сделанным «старым казачьим способом». На сцене этот юмор воспроизводила пара — К. М. Пугачева и П. М. Аржанов, — игравшая в лучших традициях театра оперетты… Что говорить, все мы были хороши!

Зато на этом примере, когда я играл против своих убеждений, против самого себя, я узнал, как щедро за это платят нашему брату. Никогда, ни про одну свою роль я не читал такого количества хвалебных рецензий. Нам вручили дипломы и грамоты «Театральной весны»… Поощрительная денежная премия за исполнение роли… В «Огоньке» появилась заметка про меня, украшенная моим портретом…

Была еще одна работа с моим участием в режиссуре Дудина, о которой я хочу упомянуть лишь потому, что пьесу написал покойный Александр Аркадьевич Галич, с которым я тогда и познакомился. Она называлась «Походный марш». Честная, усредненная пьеса раннего Галича, стоящая в ряду таких его вещей, как «Вас вызывает Таймыр», «Пароход зовут “Орленок”» и сочиненный коллективно еще до войны, во времена Арбузовской студии, «Город на заре».

Структура «Походного марша» была такова: действие заставок, пролога и эпилога, написанных Галичем в стихах, происходило в немецком концлагере. Война подходила к концу, и герои пьесы (их играли Толмазов и я) пытались заглянуть в будущее и представить себя живущими в мирное послевоенное время — эта часть пьесы была написана уже прозой. Мы попадали, кажется, на стройку. Завязывался любовный треугольник: Толмазов, Карпова и я. Он как-то разрешался — более или менее благополучно, а потом опять стихи, и лагерь, и смерть…

В общем, повторяю, нормальный усредненный Галич, который {88} мог бы вполне благополучно и безбедно существовать и дальше, пиши он подобные пьесы и сценарии. А песен он своих тогда не сочинял. То есть, сочинял и пел с удовольствием, сидя за роялем в репетиционном зале Театра имени Маяковского после репетиций «Походного марша», но еще совсем не те песни, которые принесли ему славу и перевернули его дальнейшую судьбу, оборвавшуюся так глупо и страшно. И лежит он где-то на чужом кладбище, хотя не один ли черт, где лежать? Где жить — куда важнее…

Любил Галич тогда, в 50‑е, выпить, приударить за артистками, сесть за рояль и спеть, раскатывая букву «р», что-то из Хьюза в своем переводе: «Подари на прощанье мне билет на поезд куда-нибудь. А мне все равно, куда он пойдет, лишь бы отправился в путь, а мне все равно, куда он пойдет, лишь бы отправился в путь…»

Словом, жил бы себе да жил…

Ан нет, написал он пьесу под названием «Матросская тишина», где опять про 37‑й год, да еще герои пьесы — евреи, да еще молодой герой, скрипач Давид, который учится в Московской консерватории, стесняется собственного отца, Абрама Шварца, приехавшего к нему из местечка. Пьеса по тем временам производила сильное впечатление: хорошие роли, отлично закрученный сюжет — и вполне притом наша, советская. Но не манная каша, как «Походный марш» или «Орленок»… Галич дал мне ее прочесть, полагая, что главные роли могут сыграть Л. Н. Свердлин — отца, а я — сына. Я, как говорят актеры, загорелся. Дал пьесу Свердлину, тот — Охлопкову. Последовал категорический отказ. Я стал уговаривать Николая Павловича. Он:

— Забудь и думать.

— Но ведь пьеса безупречна, в ней нет и тени национализма!

— Да, но в нашем театре она не пойдет.

В то время я уже шустрил в «Современник» и даже бывал у них на репетициях в маленьком зале Школы-студии, где им была предоставлена возможность работать. Осенью 57‑го я присутствовал там на обсуждении нового репертуара, с которым у них было не густо. Называли какие-то фамилии авторов, спорили. Я рассказал о «Матросской тишине». Чуть ли не в тот же вечер мы приехали к Галичу, и он прочел пьесу, которая была принята в репертуар. Работал над ней Ефремов увлеченно, как и все участники. Главные роли репетировали: отца — Евстигнеев, сына — Кваша.

Охлопков, видимо, понимал, что эта пьеса Галича света не увидит даже в то, относительно либеральное, время. И не ошибся. Ефремовский спектакль был запрещен. Долго думали, подо {89} что и как его запретить. Не скажешь же прямо: потому что там про евреев. А про 37‑й упоминать еще было можно: шла эпоха «позднего реабилитанса». В остальном же пьеса была как пьеса.

И вот кому-то в голову пришла прекрасная мысль закрыть спектакль чужими руками. Для этой цели был приглашен из Ленинграда один известный режиссер.

Он приехал на знаменитую генеральную репетицию, описанную со всеми подробностями в книжке Галича, которая так и называется: «Генеральная репетиция». Она проходила в Доме культуры «Правды». В зале присутствовали представители Министерства культуры, партийное начальство из горкома и ленинградский мэтр. Из своих, кроме Галича и Ефремова, — никого. Не были допущены даже актеры «Современника», не занятые в спектакле, не говоря уж о родственниках и знакомых. «Матросская тишина» была закрыта окончательно и бесповоротно, решение обжалованию не подлежало.

Формулировку придумал, разумеется, именитый ленинградец: «Пьеса неплохая. Но молодые актеры “Современника” художественно несостоятельны для решения такой сложной проблемы».

Что и требовалось доказать! Как тут спорить двадцатилетним ребятам, вчерашним студентам, с признанным мэтром, крупнейшим режиссером, пользовавшимся всеобщим уважением?..

Проработав три года в Театре имени Маяковского, я более или менее разобрался в том, что Зотова — это просто-напросто Охлопков, Кашкин — при Охлопкове, Дудин нужен для откровенно конъюнктурных постановок и заодно для контраста: служит выгодным фоном, ставя а‑ля Охлопков. Был еще какое-то время Власов, поставивший «Клопа», но быстро исчез, как испарился. Был заводной человек, грек по национальности. Митя Вурос, постоянно споривший с Николаем Павловичем, — ушел. Один молодежный спектакль — «Спрятанный кабальеро» — поставил Ганшин, бывший актер таировского театра, в лучших — а вернее, худших — традициях комедии «плаща и шпаги»: с песнями и плясками, масками и полумасками. Охлопков разнес это представление, но спектакль разрешил для утренников и выездных.

Я уже упоминал о том, что Б. Н. Толмазов ставил спектакли в полемике с Н. П. Охлопковым. Собственно, полемики как таковой не было. Была неприязнь, притом взаимная: Гамлета не дал сыграть! Диктатор! Культ личности! К тому же приблизил к себе Дудина, которого Толмазов терпеть не мог. Правда, и Дудин отвечал ему тем же. Разговаривали они подчеркнуто вежливо.

{91} — Борис Никитич, как ваше драгоценное здоровье?

— Вашими молитвами, Владимир Федорович. Режиссуру друг друга в грош не ставили.

Толмазов на репетициях «Кресла № 16» Угрюмова и «Маленькой студентки» Погодина говорил об органике, правде, действии, задачах, биографии образа, беспрерывно апеллируя к Станиславскому, но в результате поставил второсортные спектакли, исполненные пионерского задора и казенного оптимизма.

В «Кресле № 16» «полемика» свелась к намекам в адрес шефа, а острота «Маленькой студентки» — к доказательству, что человек, носящий узкие брюки, не обязательно тунеядец и враг советского образа жизни. И в том и в другом спектакле было много песенок, «танчиков», дешевых хохм, на которые охотно клевал невзыскательный зритель, заполнивший партер и ярусы Театра имени Маяковского. Правда, справедливости ради надо сказать, что в «Кресле № 16» были симпатичные актерские работы В. А. Любимова, Г. П. Кириллова, А. А. Бурцева. Главную роль — старой актрисы, ныне суфлера, — играла М. И. Бабанова. Играла про себя, про свою судьбу, конечно, насколько скудный материал позволял это играть. Во втором акте она пела романс-воспоминание о театре, о своем актерском прошлом, и у любивших Бабанову, знавших ее судьбу навертывались слезы. Эту же роль во втором составе играла К. М. Половикова, актриса громкой славы в Театре Революции и такой же грустной судьбы в театре, руководимом Охлопковым.

Пьесу Погодина играла молодежь театра. В роли двадцатилетней «маленькой студентки» — Вера Марковна Орлова, хорошая комедийная актриса, претендовавшая на молодые роли, поскольку эпитет «вечно юная» прочно закрепился за ней, за Верочкой Орловой…

Вот и все, что сохранилось у меня в памяти о неохлопковской режиссуре Театра имени Маяковского. А ведь тогда многое казалось важным и значительным. Кипели страсти, и какие! Выходили рецензии в газетах и толстых журналах. Я играл в «Маленькой студентке» Льва Порошина, того самого «стилягу» в узеньких брючках, которые не мешали ему быть талантливым физиком и положительным героем, на чьи остроты зал отвечал хохотом и аплодисментами. Я был доволен, я был просто-таки счастлив от похвал Н. Ф. Погодина, в доме которого на банкете произнес претенциозный тост, вызвавший общее восхищение и так понравившийся Погодину: «Чехов сказал, что если на стене висит ружье, оно должно выстрелить. Ружье драматурга Николая Федоровича Погодина выстрелило. Выпьем же за человека с ружьем!!» Боже, {92} стыдно вспоминать. Но ведь я *так думал тогда* и говорил вполне искренне. Верил, что это так, и Погодин.

Говорят, что перед смертью Николай Федорович, человек умный, страстный, много говорил о переоценке ценностей, о суете, о томлении духа. Пил, несмотря на категорические запреты врачей, и быстро умер.

Когда в 1959 году я пришел в «Современник», где у меня поначалу все складывалось неудачно, то от друзей, знакомых и просто зрителей постоянно слышал вопрос: не жалею ли, что ушел от Охлопкова? Я отвечал: «Жалею, жалею, что не ушел раньше». Мне пришлось многому переучиваться, постигать новую манеру игры — в общем, переживать процесс вхождения в новый коллектив, что всегда не просто для актера, а начни с «азов» три года назад, я бы считался «основателем».

Эти самые основатели совсем недавно были моими сокурсниками, умевшими не больше, чем я, «думать», «воспринимать», «быть живыми», «процессуальными», «органичными» и т. д. Когда же я вернулся к однокашникам, мне не уставали твердить, что я безнадежно испорчен «охлопковщиной», что я не умею «по-живому воспринимать», «думать», «действовать», — словом, я не был тем же основателем со всем, что под этим подразумевалось. Деление на основателей и примкнувших еще долго преследовало меня в «Современнике». Понадобился не один год, чтобы товарищи увидели во мне своего и околосовременниковские критики уже не считали меня паршивой овцой, которая все стадо портит.

Я болезненно это переживал. Неблагодарно проклинал Охлопкова, который в 57‑м году не отпустил меня.

Уже после первого сезона, когда я сыграл Гамлета и вышли в центральных газетах рецензии Н. Крымовой, Н. Лордкипанидзе, М. Туровской с броскими заголовками «Необыкновенный дебют», «Новый Гамлет», когда обо мне говорили, ходили на меня, когда я был отправлен на Шекспировский фестиваль в Канаду, я имел наглость прийти к Охлопкову с просьбой отпустить меня в «Современник».

Он принял меня в кабинете, том самом, где всего полгода назад решалась моя судьба. Вспоминая теперь это свидание, поражаюсь, как он не выгнал меня, не вышвырнул вон из кабинета, а затем и из театра. Он спокойно выслушал мои соображения. Выразив ему благодарность до конца дней моих за все, что он для меня сделал, я объяснил: новое дело, которое начал Ефремов, — это дело моего поколения: принимают в нем участие мои товарищи {93} по студии; я связан с ними единомыслием; я дал слово Ефремову, что, сыграв Гамлета, вернусь к нему; наконец, он мой педагог, учитель и… вообще.

— Николай Павлович, не сердитесь. Отпустите меня с миром и благословите, так сказать, на ратные подвиги.

Не знаю, что думал про меня Охлопков, и никогда не узнаю, но он терпеливо разъяснил, что Гамлет — это роль, которую можно играть годами, совершенствоваться, расти в ней и тем не менее не дорасти до нее никогда. Но стремиться к этому надо. Что будут у меня и другие роли. Что Ефремов и его ребята люди способные, но вообще это еще самодеятельность и неизвестно, что из этого получится в дальнейшем. Что мне еще надо учиться, а там у кого? Поэтому не следует совершать столь безответственный поступок. «Подожди, перейти к ним ты всегда успеешь». На том и расстались.

Прошел еще один сезон, 1957/58 года. Я репетировал у Дудина, у Толмазова. Дни потянулись скучные. Праздниками были лишь спектакли «Гамлета», но и к этому я вскоре привык и, каюсь, воспринимал их как должное.

Охлопкова я видел только на репетициях других пьес. Я часто заглядывал в зал, где репетировались «Садовник и тень» Леонова {94} или арбузовская «Дальняя дорога». Он приходил всегда пунктуально, ровно в одиннадцать часов. Все были уже на местах и ждали: *каким* он придет? Николай Павлович не давал привыкнуть к себе. Иногда он входил в зал в бежевом пальто из верблюжьей шерсти, на голове — английский берет, снимал коричневые лайковые перчатки и, поздоровавшись со всеми, говорил: «Господа артисты! К началу!»

На другой день стремительно влетал на репетицию в мятом пиджаке, в ковбойке с расстегнутым воротом — так, чтобы была видна морская тельняшка. «Все по местам! Поехали!» И проводил репетиции уже в другом образе.

Но и к этому я привык. Как привыкли Л. Н. Свердлин, А. А. Ханов к обещанным Лиру и Отелло, которых они никогда не сыграют.

В конце сезона 58‑го года я подал заявление об уходе. По закону его должны были удовлетворить через две недели. Меня вызвал в кабинет замдиректора Д. С. Долгопольский.

— Вам что, Миша, нужно, чтобы прибавили зарплату? Говорите прямо. Прибавим.

Я что-то объяснял про эстетику Театра имени Маяковского и театра «Современник», лепетал про гражданственность и репертуар. Он смотрел на меня как на идиота. Не верил. Я стал убеждать, доказывать, вообще уперся:

— Заявление подано. Есть закон. Театр не подвожу: везде или я второй состав, или у меня второй состав.

Дмитрий Самойлович понял, что я всерьез «закосил» из театра. Так до конца и не разобравшись, что заставляет меня уйти от Охлопкова, от тарификаций, от многого другого, что он считал ценным и нужным, сказал, что говорит со мной по просьбе Николая Павловича, но раз так, передаст ему мое заявление, а там уж как шеф решит.

— И решать нечего: закон есть закон, — твердил я.

Через две недели я был приглашен к директору театра Н. Д. Карманову. В присутствии парторга, председателя месткома и секретаря комсомольской организации я получил от директора втык за хулиганское поведение, выражавшееся в опозданиях на выходы, за злоупотребление спиртными напитками и прочие провинности. Представители «треугольника» и комсомольский вожак осудили меня за неблагодарность и зазнайство. В ответном слове я пытался восстановить истину, говоря, что опоздания даже не были зафиксированы в приказах, что «злоупотребляю» дома, в свободное от работы время, что зазнайством не страдаю, ведь ухожу не во МХАТ или Малый, а в театр, который ведет трудную {95} жизнь, существует на птичьих правах, даже не имеет своего помещения, — ухожу, стало быть, по принципиальным соображениям. И вообще: раз я такой, как вы говорите, на кой черт я вам сдался, отпустите. И опять — про закон.

— Мы вас вызвали, чтобы обсудить ваше поведение, — сказал Карманов.

Я снова — про поведение: что не имею выговоров, что, напротив, имею благодарности в приказах за срочные вводы — в одних «Аристократах» переиграл всех блатных и вредителей, когда те в запое были. Что имею даже медаль за освоение целинных и залежных земель, куда вместе с вами, Никита Давыдович, ездил и где на ваших, Никита Давыдович, глазах, дрожа от холода, трико натягивал, «Быть или не быть» колхозникам говорил, а ребенок в зале плакал: «Мам, а мам! Чего этот валет ругается?!» И в который раз про закон говорю, но «треугольник» и комсомол на меня даже не смотрят.

— Что же касается закона, товарищ Козаков, на который вы все время ссылаетесь, то он гласит, что вы обязаны отработать у нас три года, как молодой специалист. А вы только два отработали. Так что идите и подумайте, как вам жить дальше. У вас на это времени хватит. Целый год впереди. Не смею задерживать.

Через год я опять подал заявление об уходе. Еще будучи на гастролях в Риге весной 1959 года — на последних гастролях с «Гамлетом» (до этого — Ленинград, Киев, Одесса, Львов), — я летал в Москву, где репетировал в «Современнике» первую свою роль, в спектакле «Взломщики тишины» О. Скачкова, уверенный, что уж на сей раз меня никто не задержит в ненавистном теперь мне Театре имени Маяковского.

В последний сезон по отношению ко мне проводили, что называется, политику кнута и пряника. То держали в черном теле, то дали роль самого Жака Ру, который сидел в тюрьме под спутником; то прибавляли зарплату, то запрещали сниматься в кино. С Охлопковым я практически не сталкивался, если не считать очень коротких репетиций спешневской пьесы.

И вдруг за две недели до конца гастролей в Риге и до конца сезона Д. С. Долгопольский сообщает мне, что Николай Павлович хочет меня видеть, что живет он на Рижском взморье и что в моем распоряжении машина, которая меня туда доставит и привезет обратно в Ригу. Обалдеть!

Еду. По дороге думаю, что делать, если начнет уговаривать. А ведь не поддаться его обаянию куда трудней, чем базарить с Кармановым. Сколько раз я видел, как взбешенный актер или актриса шли к нему для решительного разговора, но стоило Охлопкову {96} улыбнуться и сказать две‑три ничего не значащие фразы — и от гнева и возмущения не оставалось следа. Глядишь, выходит из его кабинета улыбающийся человек, а потом сам удивляется: чему я радуюсь, ведь все осталось по-прежнему?!.

Солнечный день на Рижском взморье — совсем такой же, как три года назад, когда я ждал Охлопкова в Переделкине на даче Штейнов. Николай Павлович сидит на открытой веранде в шезлонге, в летней рубашке, седой, красивый. Усаживает, угощает фруктами и чаем как ни в чем не бывало. Как будто не дал год назад приказа Карманову удержать меня в театре правдами и неправдами. И не потому, что так уж ценил мое дарование или театр не мог без меня обойтись, а из престижных соображений: не хотел, не мог позволить, чтобы ему изменили. Сказал Карманову:

— Вы директор! Придумайте что-нибудь!

И тот придумал. И хотя Ефремов ходил хлопотать в министерство, доказывая, что закон о трехгодичной отработке создан для того, чтобы актеры из провинции не бежали в большие города, а тут-то случай другой, — ничего не вышло.

— Козаков морально неустойчив, пьет, нарушает дисциплину. — Это все, между прочем, Карманов излагал в присутствии большого начальства. Ефремов на это — совсем как и я раньше:

— Так зачем он вам такой нужен? Тем более отпустите!

— Мы его перевоспитаем. Это наш долг. Три сезона должен отработать.

И я отработал. И вот сижу теперь у Охлопкова, чаи гоняю и жду, что он скажет. А он ничего особенного не говорит, поглядывает на меня и ждет: может, я что скажу? А я ничего особенного не говорю. Так что-то про погоду и про то, как хорошо здесь, в Юрмале.

— Да, так вот для чего я просил тебя приехать. Я лечу в Канаду на Шекспировский фестиваль. Ты ведь там был?

— Да, был, Николай Павлович.

— Это хорошо, что был… Ну расскажи поподробней, что там да как?

Начинаю тараторить про канадский Стратфорд, маленький городок, где всего шестнадцать тысяч жителей, а прекрасный театр на две тысячи мест; про фестиваль, куда съезжаются на машинах зрители из всех городов Канады, даже из США едут. Про Тайрона Гатри, про то, как там играют прекрасные актеры. Это, говорю, не только театральный, но и музыкальный фестиваль, и джаз там, и студенческие представления, и кофе, и «какава»… Делает вид, что слушает, что все это ему нужно знать. Я выдохся. Помолчали.

{97} — Ну что ж, спасибо за рассказ. Тебе, наверное, пора. Ты сегодня играешь?

— Играю, Николай Павлович.

— Что?

— Гамлета.

— Гамлета? Это хорошо, что Гамлета… Ну, пока.

— До свидания, Николай Павлович. Спасибо.

— Не за что…

Тот «Гамлет» был последним. Уже смотрел меня, как я когда-то Самойлова, худенький мальчик с белыми волосами и нервным лицом — Эдик Марцевич. Запоминал мизансцены и музыкальные аккорды, чтобы знать, когда вступать с репликой. Он сыграет Гамлета, Сергея в «Иркутской истории», Язона в «Медее» — это я увижу, уже будучи актером «Современника», увижу на поклонах и Николая Павловича в Зале имени Чайковского после «Медеи» Еврипида, которую он все-таки поставил. Опять будут овации, и, как когда-то, Охлопков будет выходить, выплывать, вышагивать, импровизируя поклоны, улыбающийся, с гордо поднятой седой головой.

Когда будет премьера «Иркутской истории», на поклоны не выйдет. Он — в больнице. Я буду знать о нем по слухам: очень постарел, не узнает людей; если приходит в театр, путает актеров. Услышу ужасные слова: склероз, маразм.

«Живьем» я увижу его случайно один, и последний, раз на улице: в сопровождении Е. И. Зотовой он шел, с трудом перебирая ногами, от машины до директорского служебного входа. Машина остановилась у самого подъезда. Боже, как долог был этот путь…

*Апрель 1978*

## Дети 56‑го

С какой и когда точки зрения кто на что будет глядеть: в одно и то же время одному будет что-либо приятно, а другому противно.

*Г. Р. Державин*

Мой концерт от Московской филармонии вела милая скромная женщина, лет на семь-восемь старше меня. Собственно, не вела даже, а перед началом просто представила меня публике какого-то НИИ. В обязанности ведущей именно это и входит: объявить {98} актера, сказать два‑три слова про то, где он работает, чем занимается, и «с удовольствием уступить ему концертную площадку». Затем заполнить репертуарный бланк, где обозначена сумма прописью, и терпеливо ждать, пока актер рассказывает, «как он дошел до жизни такой», и показывает ролики из фильмов со своим участием.

«Нет больших ролей, но есть маленькие ролики» — любимая шутка нашего брата, живущего за счет этих самых роликов.

Потом ведущая сообщает, что концерт окончен и что на следующем вечере из цикла «Актеры театра и кино», организованном Московской филармонией, публике посчастливится увидеть и услышать Зиновия Высоковского (или кого-нибудь другого из любимых артистов).

За все это ведущая получит рублей пять, из коих вычтут полтинник, и заторопится откуда-нибудь с Варшавского шоссе, где расположен НИИ, на другую встречу — скажем, у метро «Речной вокзал»…

Когда идут ролики, артист имеет возможность перекурить. Обдумывать, что говорить дальше, не нужно. Многократно повторяемая «импровизация» отскакивает от зубов.

В тот раз я рассказывал о фильме «Строится мост», который ставил Олег Ефремов и в котором снималась вся труппа «Современника».

Ведущая во время перекура заговорила со мной… Вообще-то я не люблю этих разговоров. Надоедает молоть языком на сцене, хочется помолчать, а не отвечать на избитые вопросы типа:

— Михал Михалыч, а сейчас вы где-нибудь снимаетесь?

Или:

— Я видела у вас в «Современнике» «Сирано». Зачем Гурченко дали Роксану? Ну, какая она Роксана? Вот я помню Цецилию Львовну Мансурову. Ах, что это был за спектакль!..

И приходится поддерживать разговор «за искусство» уже бесплатно.

Но на сей раз я слушал мою ведущую раскрыв рот.

— Вы знаете, я еще до войны училась с Олежкой Ефремовым в школе. Простите, что я его так называю, он теперь такой стал… А тогда ходил в брючках до колен и в гольфиках. До войны многих мальчиков так одевали. У нас учительница была очень милая. Мы в пятом классе учились. Однажды на уроке она стала спрашивать, кто кем хочет стать после школы. Ну, кто-то — инженером. Некоторые отвечали: «Не знаю», «Еще не знаю»; другие, чтобы она не приставала, отшучивались: «милиционером», «дворником»… «Ну а ты, Олежка, кем будешь, когда вырастешь?» {99} Он откинул крышку парты, стоит худенький, как стручок, и серьезно так говорит: «У меня будет свой театр». И вы знаете, он это так сказал, что никто не рассмеялся. «Как это “свой театр”? Ты, Олежка, наверное, хочешь сказать, что будешь артистом?» — «Нет, у меня будет свой театр», — и сел. Вот сколько лет прошло с тех пор, а я все забыть не могу и думаю: что же это такое? Как все это объяснить? Он ведь так и сказал: «У меня будет свой театр». И вот, поди ж ты…

1 октября 1977 года народному артисту СССР, лауреату Государственной премии СССР, главному режиссеру МХАТа, профессору Школы-студии Олегу Николаевичу Ефремову исполнилось пятьдесят лет. Он был награжден орденом Трудового Красного Знамени. По телевизору в программе «Время» показали кадры: Л. И. Брежнев поздравил О. Н. Ефремова с присвоением правительственной награды. Ефремов благодарил и, воспользовавшись случаем, пригласил Леонида Ильича посетить спектакли Художественного театра. Брежнев благодарил в свою очередь, но сказал, что занят, все некогда, мол, других дел хватает, однако постарается воспользоваться приглашением. «Ловлю вас на слове», — с улыбкой сказал Ефремов…

— Олег Николаевич! У нас скоро выпускной экзамен. Вы наш профессор. Обещайте, что посетите Школу-студию МХАТа. Придете?

— Приду, обязательно приду.

— Ловим вас на слове! — хором прокричали студенты его курса, вышедшие поздравить Ефремова на сцену нового здания МХАТа, где сидел юбиляр, а за ним по трапеции разместилась лесенкой гигантская труппа Московского Художественного.

Рядом с Ефремовым — заведующий отделом культуры ЦК КПСС Шауро, министр культуры РСФСР Мелентьев и заместитель министра культуры Кухарский.

Лица у них — и у Ефремова — вытягиваются, когда они слышат произнесенные голосом поэта Роберта Рождественского слова, разносящиеся через микрофон по всему огромному мхатовскому залу:

«Эту чайку, эту грустную птицу,  
Надо с занавеса снять и со зданья  
И взамен ее пришпилить страницу  
Протокола одного заседанья…»

«Протокол одного заседания» — спектакль, поставленный Ефремовым во МХАТе. Эта пьеса сделана Гельманом из его же собственного сценария, только фильм назывался «Премия», {100} дабы не отпугнуть кинозрителей надоевшим словом «заседание». И тем паче «Заседание парткома» — так это произведение именуется в ленинградском БДТ, у Товстоногова.

А в зале хохочут и аплодируют уже новой пародии, которую сочинил и читает тот же Леонид Филатов. Он подражает теперь не голосу Рождественского, но артистичной истерии Евтушенко:

«На святых подмостках вашей сцены  
Даже по ночам светло, как днем,  
Это ваши жарркие марртены  
Полыхают творрческим огнем!» —

читает Филатов, один из таганских «бандитов», пришедших с делегацией театра поздравить юбиляра. Возглавляет «банду» сам Ю. П. Любимов. Ему десять дней назад стукнуло шестьдесят. Стоит молодой, ничуть не старше своих ребят, глаза смеются — хулиган, да и только!

— Олег! Мои тут тебе что-то сочинили…

И «мои», то есть «его», выдают:

«Не случайно западные страны,  
Не скрывая зависти, твердят,  
Что из ста процентов нашей стали  
Половину выплавляет МХАТ!»

Хохочут, аплодисменты.

(«Сталевары», поставленные Ефремовым два года назад, как раз и принесли ему Государственную премию.)

«Раз уж вы взялись ковать и плавить,  
Вас не остановишь, в добрый путь!  
Кто теперь посмеет вас заставить  
Взять да и поставить что-нибудь?..»

В каменной нескладной громаде, и снаружи и изнутри напоминающей многоярусные постройки грузинских крепостей, где годами скрывались от набегов князья и монахи, сегодня полно народу. Разного. Но хохот единодушный. В чем дело? Как понять происходящее?..

«Больше чугуна, железа, стали!  
Вам теперь наветы не страшны…  
Вы, благодаря Олегу, стали  
Лучшим предприятием страны!»

Выходит Володя Высоцкий. Легендарный Высоцкий. В руках гитара. Начинает петь только вчера сочиненный — наспех, по случаю — текст. Иногда даже оговаривается, хотя поет по бумажке…

{101} Володя тоже учился в Школе-студии МХАТа и был курса на четыре младше меня. Тогда я его практически не знал. Разве что помню на лестничной площадке, где перекуривали между лекциями. Парень небольшого роста, казавшийся приблатненным: «тельник» из-под рубашки, сигарета в зубах, гитара. Уже тогда хрипло пел свои и чужие блатные песни.

Он потом «показывался» в молодой «Современник». Не приняли. Считаю, что ему повезло: не попал бы к Любимову, где стал протагонистом Таганки. В спектакле «Берегите ваши лица» по Вознесенскому, закрытом, не допущенном к публике, сидел на нотных строчках и пел. То есть там, в спектакле, на белом фоне висели черные штанкеты, будто нотные строчки. На них, как нотные знаки, — актеры. В середине — Высоцкий с гитарой: «Идет охота на волков, идет охота…» По ним, по людям, по нотам, стреляли. Высоцкий оставался последним. Потом падал и он. Песня прерывалась на полуслове.

Фамилия Володи известна в СССР всем. Теперь ее знают и многие за рубежом. По его песням будут судить о нашем времени потом, когда ни его, ни нас не будет. Если будут интересоваться, если будет кому интересоваться…

За десять дней до ефремовского чествования на юбилее Любимова он тоже пел сочиненную к случаю песню с рефреном:

«Скажи еще спасибо, что живой…»

И сейчас поет, и весь зал слушает чутко:

«Мы из породы битых, но живучих.  
Мы помним все, нам память дорога.  
Я говорю как мхатовский лазутчик,  
Заброшенный в Таганку, в тыл врага.  
Теперь в обнимку, как боксеры в клинче,  
И я, когда-то мхатовский студент,  
Олегу Николаевичу нынче  
Докладываю данные развед:  
Что на Таганке той толпа нахальная,  
У кассы давятся: Гомор — Содом!  
Цыганки с картами, дорога дальняя,  
И снова строится казенный дом.  
При всех делах таганцы с вами схожи,  
Хотя, наверно, разницу найдешь:  
Спектаклям МХАТа рукоплещут ложи,  
А те без ложной скромности, без лож.  
В свой полувек Олег на век моложе,  
Вторая жизнь взамен семи смертей.  
{102} Из‑за того, что есть в театре ложи,  
Ты можешь смело приглашать гостей.  
Таганцы наших авторов играют  
И тоже научились Орать нутром,  
У них толпой Булгакова играют  
И Пушкина опять же впятером.  
Шагают роты в выкладке на марше  
Двум ротным — ордена за марш-бросок,  
Всего на десять лет Любимов старше  
Плюс “Десять дней”, но разве это срок?  
Гадали разное, года в гаданиях,  
Вот доиграются, и грянет гром,  
К тому ж кирпичики на новых зданиях  
Напоминают всем казенный дом.  
В истории искать примеры надо.  
Был на Руси такой же человек,  
Он щит прибил к воротам Цареграда  
И тоже звался, кажется, Олег.  
Семь лет назад ты въехал в двери МХАТа,  
Влетел на белом княжеском коне.  
Ты сталь сварил, теперь все ждут проката,  
И изнутри, конечно, и извне.  
На мхатовскую мельницу налили  
Расплав горячий, это удалось.  
Чуть было чайке крылья не спалили,  
Но, слава Богу, славой обошлось.  
Во многом совпадают интересы,  
В Таганке пьют за “Старый Новый год”,  
В обоих коллективах “мерседесы”,  
Вот только “Чаек” нам недостает.  
А на Таганке — там возня повальная,  
Перед гастролями она бурлит.  
Им предстоит в Париж дорога дальняя,  
Но птица синяя не предстоит.  
Здесь режиссер в актере умирает,  
Но вот вам парадокс и перегиб:  
Абдулов Сева — Севу каждый знает —  
В Ефремове[[4]](#footnote-5) чуть было не погиб.  
Нет, право, мы похожи даже в споре,  
Живем и против правды не грешим,  
{103} Я тоже чуть не умер в режиссере —  
И, кстати, с удовольствием большим  
Идут во МХАТ актеры, и едва ли  
Затем, что больше платят за труды  
Но дай Бог счастья тем, что на бульваре  
Где чище стали Чистые пруды.  
Тоскуй, Олег, в минуты дорогие  
По вечно и доподлинно живым,  
Мы понимаем эту ностальгию  
По бывшим современникам твоим.  
Волхвы пророчили концы печальные,  
Что змеи в черепе коня живут,  
Но мне вот кажется, дороги дальние,  
Глядишь, когда-нибудь да совпадут.  
Ученые, конечно, не наврали,  
Но вот страна искусств — страна чудес:  
Развитье здесь идет не по спирали,  
А вкривь и вкось, вразрез, наперерез!  
Затихла брань, но временны поблажки,  
Светла адмиралтейская игла,  
Таганка, МХАТ идут в одной упряжке,  
И общая телега тяжела.  
Мы пара тварей с Ноева ковчега,  
Два полушарья мы одной коры.  
Не надо в академики Олега,  
Бросайте дружно черные шары!  
И с той поры, как люди слезли с веток,  
Сей день — один из главных. Можно встать  
И тост поднять за десять пятилеток,  
За сто на два, за две по двадцать пять».

Если слово «овация» имеет в наше время какой-нибудь смысл, то уж здесь-то оно должно быть употреблено. Нет, это было не просто смешно. Спетое — итог целого периода жизни не только Ефремова, не только МХАТа, хотя и его тоже, но и «Современника», и Таганки, и самого Высоцкого, и всего нашего поколения. Результат пока еще периода, не жизни. И не одинаковый, не однозначный, разный для всех, когда-то единых — а может, так казалось? — теперь разбежавшихся по непохожим дорогам, расползшихся по тропинкам, которые неизвестно куда приведут…

*Примечание. Теперь, в 84‑м году, когда я делаю очередную правку, уже известно, куда привела дорога В. С. Высоцкого. Сложнее с Ю. П. Любимовым. Останется — не останется? В прямом и переносном* {104} *смысле? Останется в русской театральной культуре или нет? Не перечеркнет ли все это не только его судьбу, но, что важнее, судьбу Таганки?*[[5]](#footnote-6)

Выносят куб. Юрий Петрович завершает, уже сам:

— Олег! На этом странном кубе, — он так и сказал: «кубе», — мы прослышали, что у тебя новый спектакль идет на кубах… — И прослышали правильно: «Обратная связь», очередная постановка производственной пьесы Гельмана, зиждилась на кубах. — … На этом странном кубе, если его повертеть, твоя фамилия, а вот тут от меня: Олегу Ефремову, — и подчеркнуто: — дорогому современнику…

А что «Современник»? Вышли. Толмачева зачитала адрес, как делали все на этом официальном юбилее, где до выступления Таганки все и шло, как у всех. Нет, не пели, не шутили, не вспоминали, даже не упрекали. Просто прочли и вручили адрес. Даже поцелуйного обряда избежали. Ефремов сам Толмачеву обнял и поцеловал: все-таки когда-то женой ему была. И ушли его ребята, его дети-други, его прошлое, его молодость, может быть, лучшее в его жизни ушло.

А я и вовсе не пришел. Звать меня не звали, сам же я не рвался. На похороны и юбилеи надо ходить с чистым сердцем, а у меня осадок был.

Но все узнал о юбилее, все расспросил до мельчайших подробностей. И пленку с записью поздравлений через друзей раздобыл и слушал. Молодость ушла… Ефремов ушел… «Уходят, уходят, уходят друзья, одни — в никуда, а другие — в князья…»

Сентябрь 1952 года. Я теперь москвич! Я выдержал экзамены — семьдесят пять человек на одно место! Я студент Школы-студии МХАТ! Занятия еще не начались, но меня тянет в проезд Художественного. Школа-студия заперта. Пойду в кафе «Артистическое», что напротив, — вдруг увижу кого-нибудь из настоящих артистов?

Захожу туда, где четыре года потом буду перехватывать между лекциями и вечерними занятиями по мастерству блинчики с кофе. В «Артистик». Когда читаешь в мемуарах про «Стойло Пегаса» и «Бродячую собаку», представляешь что-то необычное. А вполне возможно, что и там было так же обыкновенно, как здесь, в «Артистике», только люди тогда собирались куда интереснее, чем сейчас.

{105} 1 сентября 1952 года в «Артистическом» вижу редких посетителей, обыкновенных смертных, скорее всего командированных, жующих блинчики. Огорчаюсь недолго. Заказываю жареную колбасу с зеленым горошком, которую в «Артистике» подают и теперь, спустя почти тридцать лет, только стоит она дороже. Поглядываю на командированных: «Вот жуют и не знают, что в этом кафе не им чета, а студент МХАТа. Почти артист!» Хорошо бы еще значок с чайкой достать, тогда всем будет ясно, что я не просто так, не хухры-мухры, а мхатовец. От слова «мхатовец» что-то приятное разливается по телу.

Два дня назад я увидел этот значок на пиджаке у Игоря Кашинцева, который вместе с Сашей Косолаповым пересдавал марксизм-ленинизм перед началом учебного года. А я сдавал историю СССР тому же педагогу. Мы познакомились. Они сразу потащили меня в пивной бар № 4 на улице Горького. Потом этот бар стал молочным кафе, теперь на его месте сквер. А тогда! Спросите у любого москвича, где лучше всего выпить пива и побаловаться раками, — в «четверке»! Там и водку в стограммовых стаканчиках давали, и соломку с солью. Именно в «четверке» мы после «стипухи» обычно «обмывали» сессии. Стопари-стограммовки, пиво, раки, сосиски, соломка с солью — что еще нужно для счастья студенту-мхатовцу? А значок ты уже достал, и он блестит на лацкане и щекочет твое самолюбие.

Студия МХАТа — предмет мечтаний многих абитуриентов, жаждущих стать актерами, — ютится в доме рядом со зданием старого МХАТа. Тогда у большой двери было три вывески: «Музей МХАТ», «Школа-студия МХАТ (вуз)» и «Столовая». Столовая размещалась на первом этаже. На втором — аудитории Школы-студии. Поэтому запахи общепита преследовали нас во время лекций.

Аудитория № 3. Труба из столовой проходит через это помещение наверх. Больше часа в аудитории заниматься невозможно: болит голова и клонит ко сну. В этой проклятой третьей потом шли репетиции «Современника», когда у него не было еще своего здания. Оттого и запомнилась она по сей день.

Общая атмосфера Школы-студии тех лет напоминала, наверное, атмосферу пажеского корпуса. Все было чинно, строго. Правила внутреннего распорядка соблюдались отменно. А чуть что — сразу в кабинет к директору Вениамину Захаровичу Радомысленскому, «папе Вене», «Ве Зе», как его именовали студенты.

В. З. Радомысленский, бывший учеником К. С. Станиславского по Оперному театру, где он то ли учился у него, то ли с ним сотрудничал, безусловно вправе называть Школу-студию своим {107} детищем. Организованная во время войны по инициативе Немировича-Данченко, о чем «папа Веня» любил рассказывать на общих собраниях, желая подчеркнуть тем самым прозорливость Немировича, его уверенность в исходе войны и заботу о будущем Художественного театра, — словом, Школа-студия была вручена молодому тогда Радомысленскому. И вот уже тридцать лет он ее бессменный руководитель.

*Примечание. Вениамин Захарович недавно скончался. «О мертвых хорошо или ничего», — говорили древние. Однако текст о нем, как и о других ушедших из жизни, скажем, о В. С. Высоцком, оставляю без изменений. О живых тоже, хотя порою тянется рука что-нибудь да исправить. Например, годы, прошедшие со времени написания этих записок, в чем-то существенном изменили мое отношение к сделанному во МХАТе О. Н. Ефремовым, — не случайно сегодня у него лучшая труппа в стране, — но для меня важен живой процесс воспоминаний, а не правильность расставленных отметок.*

Я затрудняюсь сказать до конца, что же за человек В. З. Радомысленский, «Ве Зе», «папа Веня», «Веня — старая лиса». Руководил он вузом при МХАТе в самые разные времена. Сменилось не одно руководство театра, а Радомысленский и сегодня бессменный директор его Школы-студии.

Лично мне Вениамин Захарович помог при поступлении: знал моего отца. Правда, я довольно быстро изжил в себе этот блатной комплекс усердной учебой. И вообще относился он ко мне хорошо. Когда на первом курсе на занятиях по русской литературе у Л. В. Крестовой я стал спорить и доказывать, что Достоевский не «мракобес», а великий писатель, стоящий в одном ряду с Толстым и Чеховым, она вынуждена была подать на меня докладную. Шел 1952 год, я в присутствии курса противоречил официальной точке зрения, и Крестова решила себя обезопасить. Назревал крупный скандал. Но «папа Веня» блокировал его, приняв соломоново решение: устроить комсомольское собрание курса и не выносить сор из избы. Все обошлось. Я отделался легким испугом и выговором за поведение…

Вообще «петербургские» замашки мне еще долго мешали жить. К восемнадцати годам (в этом возрасте я переехал из Ленинграда в Москву) в голове у меня накопилось всякое, разное, противоречивое, в чем мне тогда трудно было разобраться. Да и теперь не легко.

Отец мой, Михаил Эммануилович Козаков, родился в конце прошлого столетия в еврейской семье в Дубнах на Полтавщине. Судя по тому, что фамилия дореволюционного деда была Козаков, он был выкрест. Может быть, первоначально она звучала {108} Хозак, потом — Козак и при крещении — Козаков? Я мало знал о прошлом отца, а он не утруждал меня рассказами о нем, ссылаясь на то, что детство свое описал в романе «Девять точек». На мой взгляд, в своих повестях 20‑х годов «Абрам Нашатырь», «Попугаево счастье», «Человек, падающий ниц», «Повесть о карлике Максе» и других, которые теперь не переиздаются, он такой, каким был, — умный, бесконечно добрый, искренний человек и хороший писатель.

*Примечание. А вот сейчас на моем письменном столе недавно переизданные именно эти повести отца, лучшее, что он написал. Но, увы, это не московское, а зарубежное переиздание. Воистину: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется…» — и где, добавим от себя, оно отзовется.*

Учился отец в Киевском университете на юридическом. Революционно настроенный студент, он принял участие в революции. Начав писать, перебрался в Петербург. Его произведениями заинтересовался Горький. Хвалил. Отец с ним был знаком и переписывался.

Был делегатом Первого съезда писателей. К тому времени напечатал свой самый крупный роман, «Девять точек», — о Февральской революции, кончая приездом Ленина из-за границы на Финляндский вокзал. Ленина отец, надо сказать, не только чтил, но и читал. Он замечательно знал историю, особенно русскую. Был влюблен в литературу, отличался удивительным бескорыстием, а потому его любили товарищи по перу.

Он никогда не переоценивал своего таланта. И в завещании просил сохранить в семье «скромный труд — дело всей его жизни». А жизнь у него была нелегкая. Он в молодости заболел диабетом в тяжелой форме. Сам кололся инсулином три раза в день. Издавался мало, а семья была большая: слепая бабушка Зоя Дмитриевна, мать моей мамы, Зои Александровны Никитиной; мы, трое братьев: Володя, Боря и я, все от разных отцов; няня Катя и кухарка Стефа. А потом еще нянины сестры. Все мы жили под одной крышей в писательской надстройке на канале Грибоедова, дом 9, квартира 47.

Мама всегда работала: то в Институте ветеринарных врачей, то в Литфонде Ленинградского отделения Союза писателей, то в издательстве «Искусство», но алиментов за братьев не получала. Сама оставляла мужей и, забрав детей, уходила к следующему, гордо отказываясь от материальной помощи. Писатель Никитин, отец старшего, Вовки, хотя и жил благополучно, матери в этом вопросе перечить не стал. А Борькин отец, директор типографии Наум Михайлович Рензин, бывал в нашей семье и меня {109} любил, на руках носил, как гласит семейное предание. Он даже перед своей смертью предлагал маме помощь, но она отказалась. Очень гордая женщина была моя мать. И все мужья ее очень любили. Н. М. Рензин, когда его в 1936‑м исключили из партии, позвонил и попросил мать срочно приехать к нему. Мать поехала. Встретились. Она его спросила, что стряслось. Он ей ничего не сказал — так, мол, неприятности — и предложил деньги для Борьки. Она говорит:

— И для этого ты меня вызывал? Ты же знаешь, что мне ничего не нужно.

Он стал уговаривать. Но мать стояла на своем. А наутро звонок:

— Наум Михайлович отравился…

Через год мать вместе со слепой бабушкой посадили. Отца не тронули. Номера ордеров на арест были с одним пропуском. Пропущенная цифра стояла, должно быть, на ордере, предназначенном для отца. Но отца читал Киров, на полке у Сергея Мироновича среди любимых книг, говорят, попадались и отцовские. Может, это помогло? Хотя логики здесь искать не стоит.

Мать год в одиночке отсидела. Выдержала только благодаря {110} внутренней дисциплине. Каждый день делала утреннюю зарядку и до блеска драила половой тряпкой камеру. Из спички соорудила иглу и вышила крестиком носовой платок. Платок этот я потом видел, мать его хранила. Прошла она и пытку — тринадцать суток подряд без сна. Следователи менялись, а подследственная продолжала держать ответ.

Спас ее один следователь. Приходя на допрос, говорил:

— Зоя, вы спите, спите. Но если что — не обессудьте, матом крыть буду, тогда не пугайтесь.

Мать всегда поминала его добрым словом, объясняя, что он рисковал жизнью. Обвиняли же ее в том, что она агент «Интеллидженс сервис», а она толком сообразить не могла, чья эта разведка и какой державы…

Перед войной ее и слепую бабушку-дворянку выпустили.

У отца и на воле дела шли худо. Он написал пьесу «Когда я один». Герой ее, интеллигент, приходил в отчаяние, что люди все воюют между собой, грызутся, как звери. Сталин прочел и оставил автограф: «Пьеса вредная, пацифистская. *И. В. Сталин*». И несмотря на то, что была у отца еще и пьеса «Чекисты», про Дзержинского, и статья в том самом сером томе о Беломорско-Балтийском канале, где и Олеша, и Каверин, и Федин, и даже Зощенко воспевали строительство и толковали о перевоспитании зэков и вредителей, отец попал в немилость. И началась его черная полоса, которая тянулась до самой смерти в 54‑м году в Москве. Шел Второй съезд писателей, и отца, чей союзный билет был подписан самим основателем — Горьким, на съезд не делегировали. Он это очень переживал. Инфаркт и диабетическая кома, все вместе, в два дня свели его в могилу.

Роман «Девять точек» переизданным он не увидел. Вышел тот в новой редакции под названием «Крушение империи» уже после его смерти, и мы с матерью развозили долги всем друзьям, которые помогали ему много лет. А друзей у него было много, тем он и счастлив был. Иначе как бы вынести им с матерью все, что они вынесли?..

Война. Бабушка Зоя Дмитриевна сказала, что никуда из Ленинграда не тронется, — хочет умереть в своей кровати. И умерла во время блокады на своей кровати из красного дерева со львиными головами и львиными лапами. Нас, детей, повезли в эвакуацию. Вовка разыскал свою артиллерийскую спецшколу, где учился до войны — мечтал стать военным, всерьез относился к военной науке. После войны я листал его книги: «Японская разведка», «Немецкие танки во время империалистической войны» и подобные этим. Когда он в 43‑м начал воевать и прошел сражение {111} Орловско-Курской дуги, то писал матери: «Мама, ты меня спрашиваешь, где я хочу учиться после войны. Ты знаешь, что я всегда мечтал о военной карьере. Но теперь я знаю, что такое война. Нет, я больше не хочу быть военным. Я хочу стать историком». Через год, незадолго до конца войны: «Мама! Я писал тебе, что после войны я собираюсь на исторический. Нет, мама, теперь я знаю, как делается история и что по этому поводу пишется в учебниках. Зато теперь я твердо знаю, кем я хочу стать, когда отвоюю, — кинорежиссером…»

Погиб он 5 февраля 45‑го года под Штеттином, в местечке Пириц, выполняя боевое задание. До конца войны оставалось три месяца. А через год, в феврале 46‑го, в мирном Ленинграде пулей из браунинга был убит средний брат, Борис. Было ему шестнадцать лет, и убил его одноклассник — случайно, из пистолета, купленного в послевоенном городе.

Родителей преследовало одно горе за другим. В 48‑м опять сажают мать, но, слава Богу, берут за финансовые нарушения в системе Литфонда, где она работает, и не успевают пришить 58‑й статьи. Это дало возможность друзьям, писателям, которые ее хорошо знали и любили, начать ходатайствовать в ее защиту. На сей раз, отсидев полтора года, она избежала одиночки и не успела попасть в лагерь, а сидела в большой камере, где читала сотоваркам наизусть «Евгения Онегина», Лермонтова, Блока.

В 50‑м году, когда она вышла, и после того наш дом посещали какие-то женщины подозрительного вида, называвшие маму по тюремной привычке «Зойка» и тискавшие меня почем зря, к великому ужасу отца.

Отец по-прежнему мало печатался, и семья была в долгах. Мама подшучивала над излюбленной отцовской фразой: «Подожди, я тебя еще как куколку одену» — и в свою очередь говорила: «Мы умрем, и никто не узнает нашего вкуса».

Впрочем, всему этому они не придавали значения и жили, как все их друзья, бедно, но не жалуясь на судьбу.

Люди их круга, за редким исключением, жили не лучше. Профессор-литературовед, теперь всемирно известный ученый Борис Михайлович Эйхенбаум, старый Эйх, как его называли друзья, был отстранен от преподавания в Ленинградском университете. Анатолий Борисович Мариенгоф, замечательный литератор, поэт-имажинист, «последний денди», как называл его Мейерхольд, был на положении изгоя. Его травили. Прекрасный его «Роман без вранья», рассказывающий о Есенине, называли «Враньем без романа», книга и сам автор были подвергнуты остракизму.

{112} Дядя Толя Мариенгоф с отцом писали пьесы, надеясь прокормиться театром. Но более удачные не попадали на сцену или быстро закрывались, как «Преступление на улице Марата». Те, что похуже, шли. «Золотой обруч», пьеса, которой открылся в Москве театр на Елоховке, ныне Театр на Малой Бронной, прошла триста раз и подкормила семью Мариенгофа и нашу.

Мне кажется, Мариенгоф и отец стали соавторами исключительно из-за своей дружбы, общности взглядов и положения. Что касается творческой стороны, они были не нужны друг другу, писали по-разному и оба это понимали, что не мешало им обожать друг друга, ежедневно видеться помимо работы и даже носить костюмы, сшитые из одного материала, у одного литфондовского портного. Они были как Пат и Паташон. Анатолий Борисович — длинный, с длинным лицом, длинными конечностями, а отец — маленький, толстенький, с брюшком и чаплиновскими усиками на круглом лице.

Костюмы оказались одинаковыми не из эксцентрического умысла — просто по случаю купили один хороший отрез. Отца в этом костюме и похоронили. А дядя Толя приехал на похороны в Москву, надев лучший и единственный свой темный костюм, конечно, все тот же самый. На поминках он очень сокрушался: {113} «Нет, ей-богу, это только я так мог! Приехать на похороны в Мишкином костюме…»

Начиная с 44‑го года, после возвращения в Ленинград из эвакуации, и до моего поступления в 52‑м году в Школу-студию МХАТа моя жизнь, как я уже сказал, проходила на канале Грибоедова в писательской надстройке. Она называлась так потому, что старое петербургское здание на бывшем Екатерининском канале было надстроено двумя этажами и там поселили писателей. На этом доме и сейчас висят мемориальные доски, возвещающие, что здесь жили и работали прозаик Шишков и поэт Саянов. Виссарион Саянов, стихи которого, по-моему, теперь мало кто знает.

А вот мемориальных досок с именами Михаила Михайловича Зощенко, Бориса Викторовича Томашевского, Евгения Львовича Шварца, Бориса Михайловича Эйхенбаума там нет. Будут ли?..

Кроме названных в надстройке жили Вениамин Александрович Каверин, Михаил Слонимский, Иван Сергеевич Соколов-Микитов, Ольга Форш, Елена Тагер…

В доме была коридорная система, и близкие друзья ходили друг к другу на огонек иногда даже без предварительного телефонного звонка. Харч у всех был скудный, но с этим не церемонились, прихватывали свой. Насколько я помню, больше всего общались Эйхи (так Эйхенбаумов называли друзья), мои родители и почти ежедневно приходившие со своей улицы Бородинки Мариенгоф с женой Анной Борисовной Никритиной, когда-то актрисой Московского Камерного театра, а в Ленинграде работавшей в БДТ. Борис Михайлович с семьей жил в соседней квартире, поэтому являлись друг к другу в пижамах, как тогда было принято. Лизка, внучка деда Эйха, и я постоянно крутились под ногами, а если я мешал взрослым разговаривать, дядя Толя Мариенгоф тоном, не терпящим возражений, говорил: «Мишка! Сыпь отсюда!» Это всегда меня обижало, но делать было нечего, и я «сыпал». А иной раз они забывались, и тогда моя мама говорила по-французски: «Диван лез анфан», что означало: «Здесь дети». Этот «диван» я возненавидел на всю жизнь.

Приходил еще один человек, которого мы, дети, обожали: дядя Женя Шварц. Мы его считали всецело принадлежащим нам, так как думали, что он пишет только для детей; поэтому висли на нем и не пускали к взрослым, пока толстый, веселый дядя Женя не расскажет что-нибудь смешное. А Шварц, который когда-то был актером, сопровождал остроумные рассказы чудесными показами людей, волшебников или животных. Иногда изображал даже предметы. Он предлагал нам игру: в покупателя и кассиршу, {114} а сам изображал и кассиршу, и кассу. Покупатель, например, говорил: «Выбейте, пожалуйста, 28 рублей 43 копейки…» — «Вам в какой отдел?» — «Где конфеты». Наша кассирша повторяла: «28 рублей 43 копейки» — и выбивала сумму на своем лице, поочередно мигая то левым, то правым глазом и шевеля носом. Потом крутила ручку кассы около уха, открывала рот и высовывала язык — чек, при этом так смешно тараща глаза, что мы умирали со смеху… «Дядя Женя! Ну еще что-нибудь!» — не унимались мы. Но тут на выручку приходила жена Бориса Михайловича Рая Борисовна: «Ребята, дайте Евгению Львовичу побеседовать со взрослыми» — и уводила Шварца в кабинет Эйхенбаума.

В 48‑м году Шварц читал друзьям свою пьесу «Обыкновенное чудо» — называлась она тогда «Медведь». Происходила читка в Комарове, бывших Келомякках, в Доме творчества писателей, где летом обыкновенно жили мои родители. Евгений Львович предложил отцу прихватить на читку меня: мне стукнуло уже тринадцать лет и ему была интересна реакция подростка, потенциального зрителя будущего спектакля.

Шварц принес огромную кипу исписанной бумаги. У него в это время уже тряслись руки, и он писал крупным прыгающим почерком, отчего пьеса выглядела объемистой, как рукопись по крайней мере «Войны и мира». На титульный лист он приклеил медведя с коробки конфет «Мишка на Севере». Большой, полный, горбоносый — таким он мне запомнился на той читке. (Про него говорили: «Шварц похож на римского патриция в период упадка империи».) Читал он замечательно, как хороший актер. Старый Эйх, папа, дядя Толя и я дружно смеялись. А иногда смеялся один я, и тогда Шварц на меня весело поглядывал. Чаще смеялись только взрослые, а я с удивлением поглядывал на них.

Пьеса всем очень понравилась. Когда Евгений Львович закончил читать, дядя Толя Мариенгоф сказал: «Да, Женечка, пьеска что надо! Но теперь спрячь ее и никому не показывай. А ты, Мишка, никому не протрепись, что слушал».

Современному человеку это может показаться по меньшей мере странным. Признаюсь, теперь и мне кажется преувеличенной такая реакция А. Б. Мариенгофа. Но он-то трусостью не страдал, просто шел тот самый 48‑й год, и в писательских семьях уже недоставало очень многих…

У нас в длинном коридоре надстройки по ночам все чаще раздавался громкий топот сапог, к которому прислушивались родители, играющие по маленькой в преферанс с Эйхами и Мариенгофами. Мне кажется, они старались держаться сообща из чувства самосохранения: им казалось, что если они проводят вечера вместе, {115} засиживаясь за преферансом или «ап‑энд‑дауном» — карточной игрой, которую так любил дядя Боря, если играют в слова, вычленяемые из одного длинного слова, то их не заберут. Вот, дескать, сидим мы тут все вместе, друзья-писатели, беседуем о литературе, мирно перекидываемся в картишки, и что же, вот так, ни с того ни с сего, вдруг увидим «верх шапки голубой и бледного от страха управдома» (Ахматова)? Увидели все-таки, и не однажды. Писатель И. М. Меттер был в нашей квартире, когда пришли за мамой и начался обыск. Что называется, попал! До сих пор об этом вспоминает и рассказывает мне.

Да и как забыть это время и этих людей? Эйхенбаум написал книгу об Ахматовой в начале 20‑х годов, уже тогда признав в ней большой талант. Мне посчастливилось сразу после войны видеть Анну Андреевну в квартире дяди Бори и слышать, как она читает стихи. Ахматова была еще совсем не так грузна, не так величественна, как в последние годы своей жизни, когда я встречал ее в Москве у Ардовых или в Комарове, где она жила и где написала многое из того, что уже теперь стало классикой русской поэзии…

«… И отступилась я здесь от всего,  
От земного всякого блага.  
Духом, хранителем “места сего”  
Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,  
Жить — это только привычка.  
Чудится мне на воздушных путях  
Двух голосов перекличка.

Двух? А еще у восточной стены,  
В зарослях крепкой малины,  
Темная, свежая ветвь бузины…  
Это — письмо от Марины».

После войны, вернувшись в Ленинград из Ташкента, она была худа, выглядела усталой, и мне было странно слышать, что взрослые называли ее красавицей, как-то по-особому глядели на эту женщину и говорили с ней крайне почтительно. Не помню я и стихов, которые она тогда читала, — было мне лет одиннадцать-двенадцать. Помню только ощущение, помню чувство значительности происходящего и ее ровный голос, без интонаций.

Моя мать знала Ахматову давно, еще с 20‑х годов, когда была «серапионовой сестрой» «Серапионовых братьев» (поэтому часто упоминались в доме фамилии Левы Лунца или Вовы Познера, один из которых умер, другой живет теперь в Париже).

{116} У мамы после ее смерти в 1973 году я обнаружил записи, к сожалению, немногочисленные: так и не собралась написать, хотя знала очень многое и очень многих. Одна из записей относится к Ахматовой. Приведу ее целиком.

### «История памятника А. А. Блоку

Поэт Александр Прокофьев принимал деятельное участие, чтобы поставить Блоку памятник на Литераторских мостках, куда его останки были перенесены во время войны.

В 1930‑м или 31‑м году Издательство писателей предлагало Любови Дмитриевне Блок водрузить памятник А. А. Блоку на Смоленском кладбище, на что Любовь Дмитриевна ответила: “Сашеньке будет тяжело”.

Союз писателей возложил на меня обязанность организовать установку памятника А. А. Блоку (в начале 46‑го или в конце 45‑го года). Мы запросили Комитет по делам искусств, и нам было ассигновано 25 тысяч рублей. Это были очень маленькие деньги, потому что на такой же памятник Янке Купале (кажется) было истрачено не менее 75 или 100 тысяч.

По совету писателей (кажется, Ольги Берггольц или Прокофьева) я обратилась в Музей скульптуры с вопросом, чем они могут нам помочь. И там оказалась фантастическая женщина Тамара Федоровна Попова, директор музея, которая мне обещала, что она постарается отобрать одну из бесхозных скульптур; и она повела меня в это хранилище бесхозных скульптур, предложив выбрать обелиск, на который можно поставить барельеф. В 46‑м году барельеф был утвержден Прокофьевым, и памятник был готов к 7 августа.

7 августа 1946 года я позвонила Анне Андреевне и сказала, что за ней заеду. Я заехала, и мы отправились на кладбище. С нами в машине случайно оказался И. Эвентов, при котором произошел следующий разговор. Анна Андреевна обратилась ко мне и сказала:

— Правда ли, что Блоку установлен памятник из бесхозной скульптуры?

Я ответила утвердительно. И вдруг Анна Андреевна сказала:

— Зоя Александровна, если я умру и вы будете устанавливать памятник у меня на могиле — ни в коем случае не берите его из бесхозных скульптур.

Я сказала:

— Помилуй Бог, Анна Андреевна, не будет ли вам тогда все равно?

На что она, немного подумав, сказала:

{117} — Да, пожалуй, вы правы: мне будет все равно.

Когда мы приехали на кладбище, торжественного митинга не устраивали, выступил, кажется, Евгеньев-Максимов и кто-то еще… но я знала, что дело сделано: у Блока есть памятник.

Я сговорилась с Анной Андреевной, что заеду за ней, чтобы отвезти ее в БДТ на вечер памяти Блока. Когда я приехала к ней домой, у нее сидели два человека, в том числе Раиса Беньяш, которая большими буквами записывала стихотворение Блоку, которое Анна Андреевна собиралась читать в театре (она хотела читать его без очков). Это стихотворение было: “Он прав — опять фонарь, аптека…”

Анна Андреевна одевалась и диктовала это стихотворение, подкрашивая губы, поэтому звук был приглушенный. Надевая свои лучшие вещи, которые, как она мне рассказывала, раздобыла ей Ольга Берггольц по каким-то лимитам, на которые Ахматова формально не имела никаких прав, — какое-то черное платье, черно-бурая лиса, — она рассказывала нам попутно бытовые детали этого дела и что она сейчас более или менее одета, и тут же она сказала, что накануне они были в Пушкинском Доме, в музее, где выставлена часть кабинета А. А. Блока, в том числе папироса, которую он не докурил и оставил в пепельнице. И она сказала: “Боже! До чего это противно! Нельзя делать культ вещей”. И тут же она рассказала о своей последней встрече с Блоком, который увидел ее на вечере в БДТ… Блок читал стихи в БДТ… Анна Андреевна шла с испанской шалью на плечах. “Посмотрев на меня, Блок сказал: "Вот и испанская шаль. Вам не хватает только розы в волосах"”.

Затем мы отправились в БДТ, где Анну Андреевну встретили, как королеву, и, когда она вышла на сцену, чтобы прочесть стихи, театр встал и долго ей аплодировал.

Это был апогей ее славы перед постановлением, перед “решениями”, перед всем дальнейшим».

… А. А. Ахматова, М. М. Зощенко — я часто слышу эти фамилии, называемые родителями с любовью и уважением.

И вдруг… Лето 1946 года. Мы опять живем в Комарове, я допущен играть со взрослыми в волейбол, как вдруг все писатели неожиданно и срочно собираются в город, где будет какое-то важное заседание. Уезжает Г. Макагоненко из моей волейбольной команды, и с ним — его жена Ольга Берггольц; родители уезжают. Дом творчества пустеет. А наутро за завтраком вижу мрачные лица. Все о чем-то перешептываются и ходят группками, группками по аллеям Дома творчества. Доносятся отдельные {118} слова и фамилии: «постановление», «Жданов», «журнал “Звезда”», «Ленинград», «Анна Андреевна», «Зощенко», «Ахматова», «Миша Зощенко», «Обезьянка»…

Потом узнаю уже про все. Не вполне пойму, сколь это страшно. Вот разве что на бульваре улицы Софьи Перовской, которая рядом с каналом Грибоедова, буду часто видеть одиноко сидящего Зощенко и с удивлением замечу, что некоторые писатели из нашего дома переходят на другую сторону улицы, едва завидев его.

А через несколько дней отец пригласит Зощенко к нам в гости, и они выпьют на брудершафт. Отцу из-за диабета пить было нельзя, да он и не злоупотреблял, но в тот вечер они все крепко выпили у нас в столовой, и тут я даже узнал историю моего появления на свет. Мама забыла сказать пресловутое «диван…», и я услышал, что «придумали» меня в Коктебеле, когда у моих стариков начался роман…

— Миша, вы помните? Тьфу, Миша, ты помнишь Коктебель в 33‑м году? — Это отец обращается к Зощенко.

— А как же, Миша, помню, как ты с Зоей ходил гулять на Карадаг…

Мама вспоминает дурацкую песенку, которую тогда напевал папаша: «Зачем идти на Карадаг? Пойдемте лучше все в бардак!»

— Зоя, ты что, про «диван» забыла?

— Зоя, а вы помните, в 34‑м году на Первом съезде выступал Карл Радек, вы уже были на сносях, к вам подошел Валя Стенич и сказал: «Во время выступления в зале раздался крик новорожденного, мальчика назвали Карлушей…»

— Я вообще девочку хотела, сыновья у меня уже были. И вдруг — мальчик! Мне Женя Шварц в больницу записку прислал: «Огонь, пылающий в твоей крови, лишь пламенных мужей производить способен!» Откуда это, кстати? Так вот, стали думать, как назвать этого молодого человека. Я предложила — Мишей. А Миша-старший смеется: «Это у нас в биллиардной в клубе писателей маркер Михаил Михайлович». А я говорю: а Михаил Михайлович Зощенко?! Так, Миша, ты стал Мишкой. А ждали дочку Машку.

Еще выпили. Пришел Мариенгоф и сказал:

— А ну, Мишка, сыпь отсюда!

Потом мне часто доводилось видеть Зощенко и у нас и у Эйхенбаумов. Невысокий, очень складный. Лицо шафранового цвета (результат отравления газами во время первой мировой войны, которую Зощенко прошел боевым офицером и где был {119} награжден Георгиевскими крестами). Черные с проседью, аккуратно причесанные волосы. Грустные глаза. Сидел, заложив ногу за ногу два раза — спиралью. Попыхивал сигаретой в мундштуке Читал свои рассказы особенно, ничего не раскрашивая и не разыгрывая. Кругом хохотали, а он оставался невозмутимым. Зощенко очень нравился женщинам, хотя ничего для этого не делал.

У нас под 1950 год устроили «пивной бал». Мама вернулась после второй отсидки. Мне поручили хозяйство. Я накупил пластмассовых подстаканников розового цвета и граненых стаканов — все это стоило копейки. Гостей было много. Мы с Юркой Ремпеном, моим школьным товарищем, притащили в больших банках бочкового пива и за это были допущены на взрослое пиршество. Взрослые умели веселиться и под пиво с колбасой.

В тот вечер «пивного бала» вспоминали другой бал, в Доме искусств, — тоже без харча, но с масками и маскарадными костюмами, танцами и стихами. Говорили об О. Э. Мандельштаме, об Андрее Белом и поминали их пивом в граненых стаканах, вставленных в розовые подстаканники. Был и Зощенко, читал свои рассказы.

Трудно было ему в те годы, настолько трудно и одиноко, что, когда я бежал из школы домой по бульвару на улице Софьи Перовской, Михаил Михайлович часто окликал меня и предлагал посидеть с ним на лавочке. О чем он мне говорил, не помню. Мал я был, да и дурак порядочный — другое гуляло в голове.

Теперь часто думаю: вернуть бы все вспять и мне — теперешнему — поговорить с ними всеми, послушать их, запомнить поподробней…

Больше других я узнал Б. М. Эйхенбаума, так как имел радость встречаться с ним и в студенческом возрасте, и потом, когда уже был молодым актером. Он даже успел увидеть меня в «Гамлете» и много говорил со мной об этой пьесе.

Борис Михайлович научил меня любить симфоническую музыку, и по его настоянию родители покупали мне все шесть абонементов в филармонию. Эйхенбаум слушал музыку с партитурой на коленях. Как только появились в продаже первые проигрыватели из пластмассы, он купил себе такой и начал коллекционировать долгоиграющие пластинки. Незадолго до его смерти я, приехав в Ленинград, привез ему в подарок новые диски с записью музыки Чайковского и Рахманинова. Борис Михайлович поблагодарил:

— Спасибо тебе, Миша. Но знаешь, ты их забери. Я уже Чайковского не слушаю.

— Почему, дядя Боря? Вам не нравится Чайковский?

{120} — Не в том дело. Мне в мои годы уже трудно слушать такую музыку. Теперь я слушаю Баха, Моцарта, Генделя…

И моя любовь к стихам — это он. Борис Михайлович всю жизнь занимался Лермонтовым, и ему почему-то было приятно думать, что я родился в один день с Михаилом Юрьевичем, в ночь с 14 на 15 октября. В мой день рождения он неизменно дарил мне лермонтовские книги со своими вступительными статьями и комментариями. И обязательно надписывал. Эйхенбаум вообще любил шуточные надписи в стихах и называл себя «надписателем».

В 1944 году он подарил мне двухтомник:

«Маленькому соседу Михаилу Михайловичу Козакову по случаю 10‑летия его рождения в один день с М. Ю. Лермонтовым.

Ленинград 14 окт. 1944 г.».

В 47‑м дарит однотомник Лермонтова:

«Нынче Мише Козакову  
Подношу сию обнову,  
Восемь “Мишиных” поэм  
С моим примечанием».

Когда мне исполнилось семнадцать, изменив правилу, вместо Лермонтова подарил академическое издание Дениса Давыдова со своей статьей и с непременной надписью:

«Раз тебе семнадцать лет,  
Значит, ты уже поэт.  
Исходя из этих видов,  
Вот тебе Денис Давыдов».

На фотографии, которая стоит на моем письменном столе, Борис Михайлович очень красив: изящные черты лица, пенсне, седые английские усы, седые виски, лысины не видно — на голове элегантная шляпа.

«Не в брюках смысл и не в Приапе —  
Все дело, милый, только в шляпе.  
 *Б. Эйх*.».

Все эти милые семейные надписи (как в старину стишки в альбом) я привожу только затем, чтобы хоть как-то восстановить характер дяди Бори. В нем было удивительное сочетание редкого интеллекта и наивного простодушия…

Недавно по телевидению о Борисе Михайловиче рассказывал В. Б. Шкловский, его ближайший друг. «Шкловцы», как их называл старый Эйх, Виктор Борисович и Серафима Густавовна, бывали в его доме всякий раз, когда приезжали в Ленинград. «Витенька {122} с Симочкой приехали», — радостно сообщал Эйхенбаум отцу.

Когда Борис Михайлович был за «компаративизм» и «формализм» изгнан из университета, Виктор Борисович сразу приехал в Ленинград. «Витенька» отреагировал на «Боречкино» изгнание следующим образом: войдя в квартиру, энергично разделся и, поцеловавшись с хозяином, быстро прошел в его кабинет; ходил по кабинету взволнованный, взбудораженный, квадратный, широкоплечий; могучая шея, неповторимая форма бритой наголо головы, которая всегда напоминала мне плод младенца в утробе матери. Ходил, ходил, пыхтел, а потом, не найдя слов, схватил кочергу, стоявшую у печки, заложил за шею, напрягся и свернул ее пополам. Этого ему показалось мало! Он взял ее за концы, крест-накрест, и растянул их в стороны! Получился странный предмет. Он вручил его Борису Михайловичу и, тяжело дыша, сказал:

— Это, Боречка, кочерга русского формализма.

И только после такой разрядки смог начать разговор со своим другом…

Мы смотрели в Театре имени Ленсовета инсценировку «Хождения по мукам». Романа я не читал, но спектакль мне понравился. На сцене — размалеванные, крикливо одетые футуристы, красавец Бессонов, загримированный под Блока, потом разудалый батька Махно, поющий песни под гармошку. Рядом со мной — Эйхенбаум. Ерзает в кресле. В антракте спрашиваю:

— Вам что, дядя Боря, не нравится?

Он отводит меня в сторону и говорит очень серьезно:

— Ты сейчас, Миша, может быть, не поймешь то, что я тебе скажу. Но запомни на всю жизнь. Это все ложь.

— Что, дядя Боря? Спектакль?

— И спектакль, и Махно, и Бессонов, и в романе этом много неправды.

В недавно вышедших воспоминаниях В. Е. Ардова я прочел: Ахматова «очень обижается на А. Н. Толстого за то, что он попытался вывести поэта (имеется в виду Блок. — *М. К*.) в образе Бессонова. Считает это сведением счетов и непохожим пасквилем. Говорит: вот Достоевский сделал же убедительную карикатуру на Тургенева в “Бесах”. А этот не сумел. Вообще считает, что начало “Хождения по мукам” недостоверно. Толстой описывает Москву и сестер Крандиевских (москвичек), а делает вид, что это в Петербурге. А там и люди и все другое. Доказывает подробно и убедительно эту концепцию».

Очевидно, мнение Эйхенбаума смыкалось с мнением Ахматовой.

{123} И надо же было так случиться, что я дважды (!) играл потом в «Хождении по мукам», в двух киноверсиях! Сыграл не лучшим образом. Поделом! Забыл заветы старого Эйха.

Борис Михайлович учил меня любить стихи, дарил книги. Давал читать и спрашивал мнение.

В восьмом классе я прочел по его совету «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда. Пришел к нему возвратить книгу. Он:

— Ну как? Интересно, правда?

— Очень, дядя Боря, взахлеб прочел. Только вот там вначале у него вступление, где он говорит, что искусство ничего не доказывает, а только показывает. Это же неверно…

И я понес все то, что нам вдалбливали в голову на уроках литературы.

Вдруг дядя Боря, тихий, милый дядя Боря, стал на меня кричать. Я в первый и последний раз в жизни видел его кричащим. Потом, когда я рассказал об этом отцу, он сказал:

— Ты на него не обижайся, ты же знаешь, как он тебя любит. Он не на тебя кричал…

Анатолий Борисович Мариенгоф писал для Анны Борисовны Никритиной маленькие пьески. Она их играла с Ниной Ольхиной и с одним весьма популярным тогда актером, много снимавшимся в кино.

Актер, назовем его Игорь, попал в эту компанию так. За несколько лет до того он с успехом сыграл классическую роль на самодеятельной сцене Ленинградского университета, где учился на философском факультете, и не только считался высокоодаренным актером, но казался интеллигентным человеком. Мариенгоф и Никритина, рано потерявшие сына Кирилла, приняли Игоря в своем доме с любовью. Потом он недолго был актером БДТ, а затем ушел в другой театр.

Однажды Мариенгоф упрекнул Игоря за какой-то неблаговидный шаг, который его очень удивил и огорчил. На это Игорь сказал:

— Анатолий Борисович, вы меня принимаете за другого человека. Я ведь совсем иной, а не тот, которого вы себе нафантазировали.

Просто и обезоруживающе откровенно. Впрочем, еще какой-то период Игорь играл с Никритиной и Ольхиной в пьесках Мариенгофа.

Их отношения окончательно прервались после трагической смерти Б. М. Эйхенбаума.

У Мариенгофа был творческий вечер в клубе писателей. Из афиш следовало, что на нем будут исполнены его маленькие {124} пьесы «Кукушка», «Мама» и «Две жены», а Игорь должен был не только играть, но и произнести вступительное слово. Этому вечеру Мариенгоф придавал большое значение не столько из-за себя, сколько из-за Анны Борисовны, которую Товстоногов преждевременно, с моей точки зрения, перевел на пенсию.

И вдруг накануне Игорь звонит из Риги и сообщает, что снимается и быть не сможет. Этим он, конечно, ставил вечер под угрозу срыва. «Анна Борисовна, но ведь вместо меня есть кому играть…». Действительно, его иногда заменял молодой актер. Но публика, покупавшая билеты, шла в первую очередь, к сожалению, не на Мариенгофа, а на популярного киноактера, и тот не мог этого не знать.

Что делать со вступительным словом? И вот тогда Анатолий Борисович обратился к Эйхенбауму. Старый Эйх не смог отказать другу, хотя ему, литературоведу, выступать на публике, пришедшей поглазеть на кинозвезду, было ни к чему.

Когда объявили, что вместо Игоря вступительное слово будет произнесено профессором Эйхенбаумом, по залу прошла волна разочарования, и хотя Борис Михайлович говорил хорошо — плохо говорить он просто не умел, — после его выступления, которое зритель слушал, разумеется, невнимательно, были всего лишь жидкие аплодисменты. Старик спустился в зал, чтобы смотреть, а через несколько минут оттуда раздался крик: «Эйхенбауму плохо!» Когда Никритина сбежала со сцены, Эйх был мертв…

«Уходят, уходят, уходят друзья, одни — в никуда…».

В «никуда» ушли Ахматова, Эйхенбаум и профессор Долинин, прививавший мне любовь к Достоевскому, и мой отец, и дядя Женя Шварц, и Мариенгоф, и Зощенко, к которому перед концом жизни все-таки вернулась его болезнь. Когда-то он с ней справился и даже написал об этом в «Повести о разуме». Зощенко не хотел, не мог принимать пищу. Вот почему, когда читаешь ахматовские строки, посвященные его памяти, поражаешься точности этого короткого, но замечательного стихотворения:

«Словно дальнему голосу внемлю,  
А вокруг ничего, никого.  
В эту черную добрую землю  
Вы положите тело его.  
Ни гранит, ни плакучая ива  
Прах легчайший не осенят,  
Только ветры морские с залива,  
Чтоб оплакать его, прилетят…»

{125} Похоронили Зощенко по его завещанию на Сестрорецком кладбище, неподалеку от залива, чем сильно облегчили надсмотрщикам процесс похоронного обряда. Табель о рангах, как мне кажется, соблюдается у писателей особенно тщательно. Где произойдет прощание с покойным, какой некролог, кем подписан — все это считается чрезвычайно важным и существенным. Помню, особенно отвратительной казалась моему отцу подпись под некрологом: «Группа товарищей».

Уходили друзья друг за другом, с небольшими интервалами. Когда в 1960 году я приеду с «Современником» в Ленинград, Мариенгоф еще будет жив, но прийти на «Голого короля» покойного Женечки Шварца не сможет. Анатолий Борисович уже не выходил из квартиры. Я привез по его просьбе к нему на Бородинку Ефремова, Евстигнеева, Волчек и Булата Окуджаву. Анатолий Борисович полулежал на софе, Анна Борисовна поила нас коньячком, а мы рассказывали о спектакле и даже что-то проигрывали для Мариенгофа. Дядя Толя, по его словам, получил в тот вечер огромную радость от общения с молодежью. И всю ночь, к нашей общей радости, пел свои песни Булат.

«Опустите, пожалуйста, синие шторы,  
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.  
Вот стоят у постели моей кредиторы,  
Молчаливые Вера, Надежда, Любовь…».

Б. Л. Пастернака я видел всего раз в жизни, когда мы с мамой привезли ему в Переделкино долг покойного отца. Борис Леонидович когда-то сильно выручил папу, дав ему взаймы, причем предложил деньги сам, услышав о наших трудностях. И деньги немалые: десять тысяч рублей.

Встретил он нас приветливо.

— Зоя Александровна, здравствуйте… Это сын ваш? Очень, очень приятно с вами познакомиться. Я знал вас совсем маленьким… Ну что ж вы, Зоя Александровна, стоите на крыльце? Поднимайтесь наверх, у меня гости.

— Спасибо, Борис Леонидович. Мы буквально на минуточку. Мы с Мишей развозим деньги. Вот возьмите, Борис Леонидович, и спасибо вам за Мишу-старшего…

— Зоя Александровна, как вам не совестно, право… Никаких денег я от вас не приму.

— Борис Леонидович, да что вы! Это же Мишин долг, да и сумма десять тысяч…

— Подумаешь, десять тысяч, я же теперь очень богатый… Я вообще про них забыл… Идемте, идемте наверх, а деньги, {126} будь они трижды прокляты, спрячьте, спрячьте… — гудел Пастернак.

Но мать настояла на своем, хотя нам пришлось долго уговаривать Бориса Леонидовича, который всерьез не хотел брать денег. В тот раз я услышал, как он сам читает свои стихи. Особенно запомнилось, как прочел «Август».

А из дома его был виден «имбирно-красный лес кладбищенский, горевший, как печатный пряник…».

Он провидчески описал предстоящий ему обряд похорон. «Шли врозь и парами…». Только вот посторонних и ненужных людей было слишком много…

Ахматова читала стихи у Ардовых, в Москве, — я был в гостях у Бори Ардова и слышал ее. Теперь она стала уже грузной, величественной, как Екатерина II.

«А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет  
И думает, что он незаменим,  
Что все на свете он переиначит,  
Что Пастернака перепастерначит,  
А я не знаю, что мне делать с ним».

Мы, молодежь, резвящееся дурачье, даже тогда до конца не могли понять, что за счастье нам выпало…

На ее могиле в Комарове сначала стоял простой деревянный крест, а потом возникла непонятная каменная стена с окошком и каким-то голубком. Но хоть памятник не из «бесхозного фонда», как у Блока. И на том спасибо.

«А если когда-нибудь в этой стране  
Воздвигнуть задумают памятник мне,  
Согласье на это даю торжество,  
Но только с условьем — не ставить его  
Ни около моря, где я родилась:  
Последняя с морем разорвана связь,  
Ни в царском саду у заветного пня,  
Где тень безутешная ищет меня,  
А здесь, где стояла я триста часов  
И где для меня не открыли засов.

И пусть с неподвижных и бронзовых век  
Как слезы струится подтаявший снег,  
И голубь тюремный пусть гулит вдали,  
И тихо идут по Неве корабли».

Не потому ли появился каменный голубь на ее могиле? Но не нужен он здесь, если не живой и если памятник стоит не там, где {127} ему должно стоять, как завещано в «Реквиеме» Анны Андреевны.

Ушло поколение великих могикан…

«Вот и все, смежили очи гении.  
И когда померкли небеса,  
Словно в опустевшем помещении  
Стали слышны наши голоса…  
Тянем, тянем слово залежалое,  
Говорим и вяло и темно.  
Как нас чествуют и как нас жалуют.  
Нету их. И все разрешено», —

написал Давид Самойлов. Лучше не скажешь.

Прежде чем снова вернуться в Москву 1952 года, на первый курс Школы-студии, еще воспоминание о человеке, который в моей жизни значит ничуть не меньше, чем все великие и знаменитые.

### Баба Катя

В этом моем повествовании я, насколько мог, старался избегать лирических излияний. Но без одного не обойтись. Я хочу рассказать о женщине, которой я многим обязан. Она, в буквальном смысле слова, принесла мне в жертву счастье своей собственной жизни. Няня Катя, потом баба Катя, Бабуля вынянчила не только меня, но и моих детей.

Возникла она в нашем доме на канале Грибоедова в 1934 году, через две недели после моего появления на свет. Пришла по газетному объявлению. Кто ей его прочел? Ведь она была безграмотной русской женщиной из деревни Богоявление, что расположена недалеко от станции Локня. В 1934 году она попала в Ленинград и, судя по всему, кто-то прочел ей объявление: семья писателя Козакова ищет няню для новорожденного.

С тех пор как я помню отца, мать, бабушку Зою Дмитриевну, братьев Володю и Борю, помню и ее. Это и не удивительно: почти все время я проводил с няней Катей. Она прожила в нашем доме до 1952 года, пока мы не переехали в Москву. Во время войны она отправилась с нами в эвакуацию и была постоянно рядом со мной в деревне Черная под Молотовом, как тогда назывался старый уральский город Пермь. В 1944 году няня вместе со мной вернулась в Ленинград на канал Грибоедова.

Была она девственницей. В деревне Черной к ней сватался прекрасный мужик Вавилыч, но «дите» закатило истерику, и она замуж не пошла. «Успокойся, сынок… не брошу я тебя… Нешто я {128} не понимаю, что папеньке с маменькой и так тяжело. Не до тебя им». Вавилычу было отказано. Нет, не Вавилычу — себе самой было отказано в законном праве на счастье. Шла война, а затем наступило послевоенное время почти всеобщего бабьего одиночества. Каждый, самый захудалый мужик был на вес золота. Когда она отказала Вавилычу, я испытал нечто похожее на угрызение совести, однако своего добился и сохранил для себя, исключительно для себя, няню Катю. Она жила с нами как полноправный член семьи, переживала с нами все тяготы, горечи и маленькие наши семейные радости, которых было несравнимо меньше, чем забот, выпавших на долю родителей. Она готовила, убирала, а еще занималась мною. Ее сестры тоже переехали в Ленинград. Она помогала им тоже, руководила, как старшая. Потом на ее голову свалились еще пьющий племянник Валька и племянник Юрка. Все они бывали у нас, а одна ее сестра, младшая, Таська, стала жить в нашей квартире и тоже превратилась в члена нашей семьи. К тому времени уже умерла моя бабушка Зоя Дмитриевна, погиб на фронте брат Владимир, а через год был убит у нас дома брат Борис. Все это няня Катя переживала как личное горе. Когда в 1948 году арестовали маму, баба Катя увезла меня на лето в деревню Богоявление к своим родственникам. Так случилось, что четыре года жизни я, городской мальчик из писательской семьи, прожил в русской деревне. Сначала, во время войны, в деревне Грязь Черная, а затем в глухой деревне Богоявление, куда однажды завалился из лесу медведь и разбил вдребезги самогонный аппарат няни Катиной родни. Искал, видать, что поесть, вломился в коровник, коров там не обнаружил, по запаху добрался до нехитрого самогонного устройства и, выпив самогонку, все сломал к чертовой матери! Вот в такую глухомань и увезла меня баба Катя от ленинградских бед.

Была она женщиной темной, суровой, однако любила нашу семью, и меня в первую очередь, самозабвенно, жертвенно. Природно была умна, хотя слова коверкала немилосердно, и я вслед за ней говорил: «у нас на колидоре», «мурская уборная», «я сжарел». Иногда любила выпить. С ее легкой руки и я лет четырнадцати, морщась, выпивал полстакана мутного самогона или кружку браги. Была она верующей, но в церковь ходила очень редко. Исправно соблюдала все обряды ее матушка Дарья, которая дожила до такой глубокой старости, что не помнила, сколько ей лет. Бабушка Даруша была маленькой, худенькой, аккуратненькой. Истинно Божья старушка. Потом, когда мы уже переехали в Москву, бабушка Даруша стала жить с няней Катей в ее собственной комнате, которую мы ей выделили, обменивая нашу {129} ленинградскую квартиру на Москву. Там бабушка Даруша и скончалась. А няня Катя превратилась в бабу Катю, когда появились у меня дочь Катерина и сын Кирилл, которых она вынянчила, живя уже в моей московской квартире, не теряя при этом своего угла в Ленинграде и прописки. Успела она понянчить, хотя и недолго, вторую мою дочь, грузинку Манану. А Кирюша и Катя летом отправлялись к ней в Ленинград и вместе с Бабулей проводили лето в дачном поселке Ольгино, где она и сестры снимали две комнаты с верандой.

Мою дочь назвали в честь Бабули — Катей. А дочь моей дочери, моя внучка, стала именоваться Дарьей, как мать Бабули. Тугой получается узел, не сразу развяжешь.

Когда мне исполнилось пятнадцать, я сам изъявил желание креститься. И нянькина семья меня, взрослого и вполне сознательного парня, крестила.

Няня Катя, живя в писательской надстройке, знала всех «етих» Эйхов, Шварцев, Мариенгофов, Зощенков. А они относились к ней как к законному члену семьи Козаковых. Особенная дружба у нее была с Борисом Михайловичем Эйхенбаумом. Он вообще был дружественный, дружелюбный. Баба Катя его очень любила, как любила она и моего отца, и Евгения Львовича Шварца. Но вот что удивительно: когда уже в 70‑е годы я сидел у нее в комнате в Ленинграде и мы вспоминали с моей старой-старой нянькой те времена и ушедших навсегда людей, она никак не хотела признать, что они почти все были евреями.

— Да что ты, Бабуля, сдурела? А кто же они, по-твоему?

— Хто, хто… Русские.

— Это Эйх, дядя Боря, русский?

— Да.

— И папенька наш, Михаил Эммануилович, русский?

— И папенька!

— Ну ты даешь!

Какие бы аргументы я ни приводил, старуха упрямо твердила свое, поджав губы. Считать Шварца, Эйхенбаума, отца евреями — да Боже упаси!

Вот такой она была, моя бесценная баба Катя.

— Сынок, ты помнишь, как Борис Михалыч ходил тебя глядеть, когда ты Гамлика играл? Он мне тебя хвалил.

— Ты ведь и сама меня смотрела в Гамлете.

— Ну, что я понимаю, а Эйх умный был, все знал. Он твоего Гамлика хвалил.

— Нянь, не Гамлика, а Гамлета. Запомни ты, ради Христа: Гамлета!

{130} — Ну, Хамлета так Хамлета, пускай Хамлета, какая разница, все равно…

А действительно, какая мне разница? Гамлика так Гамлика. Какая разница, любила ли она евреев вообще, если она всю душу вложила в нашу семью в нескольких ее поколениях. Родная моя, спасибо тебе за все.

В Школе-студии МХАТа 1952 года педагогов не меньше, чем студентов. Я попал на курс, которым руководил И. М. Раевский. Кроме него преподавали П. В. Массальский и Б. И. Вершилов. Позже пришли А. М. Комиссаров и В. П. Марков, а также Олег Ефремов. Еще позже ставил дипломный спектакль по пьесе Крона «Глубокая разведка» А. М. Карев.

Курс у нас был небольшой: семнадцать человек. Из тех, что потом стали известными, назову Е. Евстигнеева, В. Сергачева, О. Басилашвили и его тогдашнюю жену, Т. Доронину.

Евстигнеев был на несколько лет старше нас. Он пришел к нам уже на второй курс законченным профессионалом. До этого после окончания Горьковского театрального института служил актером Владимирского драматического театра. Приехал в Москву в костюме с широкими ватными плечами и широченными брюками — костюм ему справила в Горьком мать по всем законам последней сормовской моды. Читал при поступлении «Разговор человека с собакой» Чехова и монолог Антония из «Юлия Цезаря». Евстигнеев сразу стал лучшим и любимым всеми студентом курса. Он смешно обращался к девушке, за которой хотел приударить, непременно именуя ее «Розой». Выдавал перлы, вроде: «Пожалуйста, дайте мне кусок ентова торта», показывая при этом на торт мизинцем. Играл на гитаре, пел, виртуозно стуча по дереву стола двумя вилками: когда-то был барабанщиком в оркестре.

В 1960 году Женя сыграл короля в пьесе Шварца и стал одним из самых любимых актеров москвичей и ленинградцев. И правда, он играл эту роль замечательно!

На гастролях в Ленинграде театр устроил Евстигнееву творческий вечер во Дворце искусств. В перерывах между отрывками мы, его товарищи по театру, рассказывали о нем, о нашем Жене, а Волчек смешно вспоминала о его прежних привычках, когда он пришел в Школу-студию бывалым актером — баловнем города Владимира.

На вечере присутствовали Товстоногов, Фима Копелян, Толубеев и другие ленинградские актеры и режиссеры. Вечер стал праздником театра и, конечно, праздником для самого Жени, который {132} был в ударе и на банкете в его честь сел за барабан и выдавал «брэки», поразившие воображение присутствующих…

Несмотря на атмосферу пажеского корпуса, присущую Школе-студии МХАТа тех лет, с обязательным почтением не только к педагогам, но и к старшекурсникам, со всеми этими церемониями: «здрасте, здрасте, здрасте» и поклонами, которым нас обучала на уроках по правилам хорошего тона бывшая княгиня Волконская, жили мы весело и интересно. Бывали у нас смешные «капустники», в которых мы показывали педагогов и друг друга, встречали мы вместе Новый год, приходили к нам интересные люди. Декламировал стихи и рассказывал о своей жизни А. Н. Вертинский. Часто выступал в школе Д. Н. Журавлев. Один раз играл студентам сам Святослав Рихтер. Но особенно мне запомнился Ю. Э. Кольцов, читавший нам Чехова.

Актер МХАТа, он лишь недавно вернулся в свой театр: отсутствовал долго и не по собственной воле. Еще до войны молодого, чрезвычайно талантливого Юрия Эрнестовича отправили в лагеря, причем посадил его кто-то из своих же, «художественников», ревнуя к его успехам в театре. Кольцов отбывал срок в Магадане, после стал играть в тамошнем драматическом театре. Когда я, концертируя в 1964 году, попал в этот театр, его работники с гордостью рассказывали мне о ролях Юрия Эрнестовича, которые им довелось видеть. Да и в начале 50‑х годов подруга моей матери Т. С. Волобринская писала из Ростова-на-Дону, где жила после отсидки, имея поражение в правах, что у них появился некто Кольцов. Она восхищенно описывала его работы на ростовской сцене, где он тогда играл, все еще не имея возможности жить в Москве. Когда я наконец сам увидел Юрия Эрнестовича, я понял, что Татьяна Самойловна была права, а прежде-то, читая ее восторги, думал, что тетя Таня на старости лет стала «ростовской барышней».

Кольцов дожил до «позднего реабилитанса» и вернулся на столичную сцену. Несмотря на то, что его здорово изуродовали в лагерях и он уже был тяжело болен, играл Юрий Эрнестович превосходно. И так же превосходно читал прозу Чехова. В 1956 году он сыграл Мирою в «Безымянной звезде» румынского драматурга Михаила Себастиана — настолько прекрасно, что я и теперь, в 1978 году, снимаю фильм по этой пьесе, во многом еще находясь под впечатлением от его работы.

Во МХАТе ему довелось сыграть лишь несколько ролей и всего два раза замечательно сняться — в кино- и в телефильме. Да еще одна пластинка есть, где он читает Чехова. За его искусством стоял огромный человеческий опыт, который Кольцов {133} умел осмыслить; он играл роли глубоко лично и настолько правдиво, что рядом с ним некоторые прославленные артисты МХАТа казались манекенами. Будь у кого-нибудь из них возможность — как она была у того, довоенного, — может, сидеть бы Кольцову еще раз, чтобы было неповадно так играть?

Между прочим, мхатовская молодежь неоднократно обращалась к нему с вопросом: «Кто вас посадил, Юрий Эрнестович?» — но Кольцов никогда не называл фамилии, всегда ограничиваясь фразой: «Он ходит среди вас».

По студенческому билету нас, студентов Школы-студии, пускали во МХАТ посидеть на ступеньках, и я пересмотрел весь репертуар. За четыре года у меня определились вкусы и привязанности. Лучшим спектаклем мне казались «Плоды просвещения», поставленные Кедровым. В нем было много хороших актерских работ, и лучшая среди них — работа Топоркова.

Были прекрасные эпизоды в «Горячем сердце» — например, сцена «под деревом» Яншина, Грибова и Шевченко. В «Мертвых душах» Грибов замечательно играл Собакевича, а Ноздрева — Ливанов, особенно когда бывал в ударе. В переводных пьесах блистали Кторов и Андровская… Но многое смотреть было просто невыносимо. Я не говорю о поделках вроде «Залпа “Авроры”», «Ангела-хранителя из Небраски» и прочих «Зеленых улиц» Сурова или «Над Днепром» Софронова, которые шли в театре, когда-то гордившемся своей интеллигентностью, справедливо считавшемся властителем дум, куда ходили в гости к чеховским «Трем сестрам», — но теперь и «Три сестры» навевали сон. Спектакль, когда-то, как говорят, гениально поставленный Немировичем-Данченко, в начале 50‑х, на мой взгляд, был мертв.

Питер Брук в своей книге «Пустое пространство» рекомендует говорить о подобном искусстве как о «неживом театре».

Мхатовцы пребывали в таком непробудном довольстве и благополучии, настолько утратили живое чувство грусти, подавленных порывов, каких бы то ни было желаний, кроме желания господствовать на театральных подмостках, они так были развращены званиями, орденами и подачками, что о чеховской тоске, о пульсирующем чувстве не могло быть и речи. Как мог красавец Массальский, мой педагог, человек не слишком образованный, что было понятно на его занятиях по мастерству, играть Тузенбаха?! Трем сестрам было вместе минимум лет сто пятьдесят! Я, тогда восемнадцатилетний молодой человек, уж никак не был способен сопереживать младшей из них, тоже восемнадцатилетней, Ирине, когда ее играла Гошева, годившаяся мне в матери. А. К. Тарасова считалась выдающейся Машей… Не знаю, мне {134} всегда было неловко оттого, что эта гранд-дама полюбила Вершинина. Вот Ольга в исполнении Еланской не вызывала никаких сомнений — она была очень, очень старой девой. Ну, учишь детей в школе — и учи себе на здоровье, а замуж, как видно, поздновато…

Пожалуй, только Грибов играл Чебутыкина замечательно.

Допускаю, что я субъективен, но лучшие работы, по-моему, были сделаны актерами, которых во МХАТе недооценивали. Д. Н. Орлов — Перчихин, С. К. Блинников — в «Мещанах» Горького, тот же Блинников — Бубнов в «На дне», И. М. Раевский — Коростылев. А в первую очередь Кольцов — Мирою и Грибков — во многих ролях, среди которых мистер Пиквик в «Пиквикском клубе», третий мужик в «Плодах просвещения», Смердяков в «Братьях Карамазовых», Дормедонт в «Поздней любви» Островского.

Вот что любопытно: ни Кольцов, ни Грибков, ни Орлов не считались во МХАТе своими, не ходили в первачах, корифеи о них говорили со снисходительным допуском: «Мол, да, конечно, но…» Примерно так же в Школе-студии относились к педагогу по мастерству Б. И. Вершилову — может быть, потому, что он тоже был не вполне свой, чужак: работал с М. А. Чеховым и Е. Б. Вахтанговым. Когда бывали занятия, на которых присутствовал курс целиком и сидела вся когорта наших мастеров: П. В. Массальский, И. М. Раевский, И. М. Тарханов, А. М. Комиссаров и Б. И. Вершилов, мы, студенты, чувствовали снисходительный, слегка пренебрежительный оттенок, с которым они относились к Борису Ильичу, хотя именно он был замечательным педагогом в прямом смысле слова.

Его отрывки они смотрели, словно делали одолжение, даже если внешне все обстояло весьма пристойно; а вскоре к нему стали так относиться и многие студенты нашего курса. Борис Ильич был строг, придирчив, больше думал о нас, чем о своем режиссерском реноме. Он не прикрывал нас своей режиссурой, как это делали другие, он учил проявлять собственную индивидуальность.

Меня Вершилов ругал немилосердно, придирался, издевался над моей дикцией, пригрозил, что выгонит, если я за год не исправлю речь. Я обижался, злился, но над речью работал фанатично.

Когда я играл дипломный спектакль, Борис Ильич поразил меня тем, что пришел за кулисы поздравить и подарил свой портрет с надписью: «Милый Миша! Я всегда с радостью буду вспоминать Вашу упорную работу над собой, над совершенствованием {136} своего таланта, Вашу пытливую, жадную мысль, стремящуюся проникнуть в тайну нашего искусства, и горячо желаю Вам большой дороги, вечной молодости, непрерывного движения вперед…

14.11.1956 г.».

Ваш *Б. Вершилов*

А я-то всегда считал, что он меня не любит и несправедлив ко мне.

Он был единственным из моих учителей, который нашел время посмотреть моего Гамлета… Нет, вру! Другим был еще А. М. Комиссаров, Шурик Комиссаров, как его называли во МХАТе. Острохарактерный, комедийный актер, прославившийся ролью Керубино в «Женитьбе Фигаро», которую поставил сам К. С. Станиславский.

Комиссаров пришел к нам педагогом на второй курс, и ему я обязан многим. Он привил мне вкус к острохарактерным ролям. Он даже считал, что только их я и должен играть. Александр Михайлович поставил водевиль Лабиша «Два труса», где дал мне роль застенчивого до идиотизма жениха, и это назначение было неожиданным для меня самого и для моих родителей, которые как раз и перевели водевиль (мама сделала подстрочник, папа — литературную обработку).

Комиссаров говорил:

— Миша! Вы должны сделать усики а‑ля Адольф Менжу, быть серьезным в самых комедийных ситуациях, как Бестер Китон, на которого вы, кстати, внешне очень похожи, действовать по системе Станиславского, чему я вас научу, — и роль в кармане!

Милый Шурик! Он и вправду научил меня находить в себе комедийные, острохарактерные свойства, и если я потом играл не без успеха, например, в фильмах «Соломенная шляпка» и «Здравствуйте, я ваша тетя» роли идиотов, которые я, признаться, вообще очень люблю, то это заслуга А. М. Комиссарова. Земной поклон тебе, покойный мой педагог…

Студентами мы старались походить на своих мастеров и, сколько могли, подражали им даже в одежде. Надевали галстуки и в тон к ним подбирали платок, выглядывающий из наружного кармана пиджака. Чайка на лацкане. До блеска начищенная обувь. Конечно, все было дешевенькое, но общий рисунок соответствовал виду наших респектабельных учителей. И вдруг на курсе появляется молодой Олег Ефремов. Высокий, тощий, длиннорукий и широкоплечий. Плечи кажутся особенно широкими, а руки особенно длинными, когда он снимает пиджак и остается в клетчатой ковбойке.

{137} Виктор Сергачев и я попадаем после первого курса в работу к В. П. Маркову и к нему, к Ефремову. Мы с Витей «трудные», отстающие студенты, и вот нас спихивают ко вновь пришедшим. Репетируем отрывок из кроновской пьесы «Глубокая разведка». Витя — Морис, я — Мехтиага Рустамбейли. Олегу в это время двадцать шесть лет, но он ведущий актер ЦДТ и молодой педагог Школы-студии.

Его после ее окончания не оставили во МХАТе, хотя он считался очень талантливым, зато приняли Олегова однокурсника Алешу Покровского. Еще студентами они репетировали роли ремесленников в какой-то пьесе и показались Борису Ливанову похожими. Он их вечно путал, и чуть ли не это решило судьбу Ефремова. Олег был вынужден пойти в ЦДТ. Недавно я слышал версию, что он якобы бросил тогда фразу: «Я еще вернусь к вам главным режиссером». Даже если это вранье, фраза ефремовская. Во всяком случае, думаю, что комплекс отвергнутого у него остался, и его предстояло изжить.

Что Бог ни делает, все к лучшему. Олег пришел в Детский и сыграл роли, о которых сразу заговорили. Главная роль в пьесе Розова «Ее друзья», слуга в «Мещанине во дворянстве» и особенно Иванушка-дурачок в «Коньке-Горбунке» — замечательные работы, на которые мы бегали смотреть. Это был «живой театр», как сказал бы Питер Брук. Ефремовская манера игры подкупала именно живостью, нескучностью. Его герои были понятны нам, молодежи, на сцене он был одним из нас, только талантливей, обаятельней, умней, озорней. Достаточно посмотреть на его фотографии в ролях тех лет, чтобы уже понять, чем он так подкупал зрительный зал.

А когда Ефремов сыграл в спектакле А. Эфроса «В добрый час!», это стало для нас событием выдающимся. Спектакль по пьесе Розова вообще можно назвать самым значительным явлением в театральной жизни Москвы тех лет, особенно если понять, что он положил начало дальнейшему развитию Эфроса и Ефремова, двух людей, которые на многие годы определили направление современного театра.

Недавно я слушал спектакль «В добрый час!» по радио. И сама пьеса Розова, и работа актеров теперь кажутся наивными, тем более когда ты не видишь лиц и глаз, а все твое внимание радиослушателя сосредоточено на тексте. Но тогда эфросовская режиссура, актерские работы были, без сомнения, новым словом, а Розов казался чуть ли не новым Чеховым. Именно так.

Мы беседовали с Игорем Квашой о театре, который замышлял Ефремов на основе курса, где учились Игорь и Галя Волчек.

{139} — Нужен новый МХАТ, — сказал Игорь.

— Это так, — согласился я, — но кто Чехов?

— Розов, — ответил Кваша…

Когда я теперь, в 78‑м году, стал перебирать материалы о «Современнике», выяснилось, что написано о нем очень, очень много. Разобраться в этом ворохе не просто. Писали друзья, враги, сочувствующие, просто досужие лица. Писали статьи общего характера, рецензии, записывали интервью с Ефремовым, с актерами. Писали сами актеры, драматурги театра, коллеги. Обилие точек зрения, столкновения вкусов, принципиальные расхождения. Статьи бездарные, талантливые, пустячные и очень серьезные. Я испугался обилия материала и сведений, в котором мне предстояло разобраться.

Черт подери, подумал я, в конце концов, я не историк «Современника», я его участник, и если взяться за перо, то затем лишь, чтобы еще раз прожить свою молодость и разобраться в себе и в людях, а не в течении театрального процесса. Но оказывается, все слишком сплелось в один узел. И поэтому все-таки пришлось копаться в протоколах заседаний, читать статьи на пожелтелой от времени газетной бумаге, разбирать старые фотографии…

Какой ефремовский спектакль положил начало «Современнику»? Принято считать, что «Вечно живые», которыми открылась студия молодых актеров, о чем и извещала сине-белая афиша, приглашающая зрителей в филиал МХАТа. Формально так. Но трамплином послужила именно пьеса «В добрый час!», и начало «Современнику» и его эстетике было положено в ЦДТ, где в одном спектакле, в единой точке скрестились три линии: Эфрос — Розов — Ефремов.

Ефремов сыграл в этой пьесе у Эфроса и почти одновременно ставил ее на дипломном курсе, где учились Г. Волчек и И. Кваша, двое из основателей будущего театра. Тогда-то в недрах Школы-студии из их первых успехов, разговоров, дружбы, вечеринок, наконец, родилась идея своего «дела». Затем начались знаменитые ночные репетиции «Вечно живых» с привлечением самых разных артистов московских театров: актеры МХАТа М. Зимин, Л. Губанов, Л. Харитонов; Л. Толмачева — тогда артистка Театра имени Моссовета; ЦДТ представлен Г. Печниковым, А. Елисеевой; ЦТСА — Н. Пастуховым; здесь же студенты — О. Табаков, В. Сергачев и другие. Репетиции шли в той же Школе-студии, шли, как я уже сказал, по ночам, так как это было единственное общее свободное время — днем все служили в театрах. К премьере, еще не в филиале МХАТа, а в большом зале Школы-студии, актеры были на пределе. Их шутя называли «еле живыми».

{140} Помню первый спектакль. Занавес открылся в полночь, но зал был полон. Кого там только не было: режиссеры, актеры, писатели, критики. И понятно. «За последние пятнадцать лет в Москве не возникло ни одного молодого студийного организма. Это преступно нерасчетливо», — писал Алексей Арбузов. Многие с ним соглашались. И вот наконец…

Премьера «Вечно живых» описана неоднократно. Ждали новое, а увидели «старое». Спектакль отличала приверженность мхатовской школе Станиславского и Немировича-Данченко, но такой, какой понимали ее Ефремов и его актеры. Чем же тогда волновал спектакль? В понимании этого сходятся все серьезные критики, писавшие о нем, впоследствии не один раз возобновлявшемся за двадцать с лишним лет существования «Современника».

В «Вечно живых» студийцы нащупывали пульс и угадывали философию времени, переданную в точных бытовых интонациях. Поэтому я предлагаю здесь и далее употреблять по отношению к «Современнику» понятие «неореализм», которое следует помножить на другое, на «десталинизацию», — тогда мы можем получить некую формулу его успеха и заодно понять причины грядущего распада.

Почему «нео», не проще ли «реализм»? Почему «десталинизация», когда есть понятие «гражданственность»? Нет, не выйдет. Перемножь эти понятия — и получишь МХАТ с его «Залпом “Авроры”» и «Зеленой улицей». И хотя ни в одной рецензии про «Современник» тех либеральных лет вы не встретите этих терминов, все критики, писавшие о театре — И. Соловьева, В. Кардин и другие, — я в этом убежден, именно это подразумевали.

Про Сталина, впрочем, в 1963 году еще можно было впрямую:

«Театр “Современник” родился в год XX съезда партии, и обычно его актеры, чурающиеся высокопарности, называют себя детьми 56‑го…

Борьба с последствиями культа личности — это отрицание, искоренение всего дурного, мрачного, уродливого, привнесенного Сталиным в нашу жизнь, в наше общество, в наше искусство. Это утверждение ленинского начала.

“Современник” решительней, страстней других театральных коллективов говорил “нет” отвергнутому времени. Он вкладывал в свое “нет” весь талант, пламень молодых сердец, любовь к живому на сцене, ненависть к мертвечине. Его рождение, его свершения и надежды связаны с 56‑м годом. Ветер этого славного года раздувал занавес первых премьер молодого театра», — писал В. Кардин в большой статье в 1963 году.

{141} Я привел эту цитату, чтобы не приводить еще десятка других, где излагается позиция, которая и была яростно отстаиваемой позицией молодого «Современника».

Итак, «десталинизация», «неореализм»… Но как это сформулировать в программе театра?

На одном из бесчисленных заседаний совета театра и его труппы Ефремовым была предложена дискуссия об эстетической программе. После того как в течение нескольких суток ломались копья и дискутанты охрипли настолько, что вечерний спектакль был под угрозой срыва, дискуссия зашла в тупик, который следовало бы назвать «тупик имени метода Станиславского». И как ни жаждал Олег Николаевич своей программы, сформулированной и непременно записанной, я при поддержке многих товарищей доказал, что таковую писать бессмысленно.

Вопрос был в том, как *сегодня* понимать учение Станиславского о сверхзадаче, о темпе, о ритме, о живом восприятии, о взаимодействии и т. д.

«Современник» возник в полемике с практикой современного нам МХАТа, но ничего принципиально нового записать в программу мы не могли. Да это было и не нужно. Наше «новое» состояло в восприятии ритма жизни, проблем, которые она перед нами ставила, в том, что мы, по счастью, были живыми людьми, и это определило манеру игры и иное по сравнению с МХАТом качество сценической правды, которое я условно и называю «неореализм», не претендуя на искусствоведческие аналогии, скажем, с неореализмом итальянского кино. А обвиняли нас в «шептальном реализме», в том, что мы «играем под себя», что «нет крупности» — ну и тому подобное.

Обвинений было много. Даже угроз. Существовали мы на птичьих правах. Хотя поначалу все шло в общем успешно и тот же МХАТ нам помогал. Сошлюсь на статью И. Соловьевой «Театр, который откроется завтра»: «… оправдается ли оптимистический заголовок и откроется ли впрямь новый театр? Да, по всей вероятности, откроется. Руководство Художественного театра пришло к решению не только благородному, но и умному. Оно приняло на себя обязанность опекуна студии: МХАТ предоставил ей жилплощадь — репетиционные помещения, сцену; МХАТ финансирует постановки и оплачивает труд молодых актеров, которые получили таким образом возможность уйти из театров, где они работали до этого, и сполна отдаться своему творческому предприятию. И в то же время МХАТ предоставляет студийцам художественную самостоятельность, оставляя за ними право самим комплектовать труппу, готовить спектакли и строить репертуар. {144} МХАТ сам взялся уберечь начатое Олегом Ефремовым и его товарищами дело от растворения в повседневном потоке творческой практики Художественного театра. В то же время можно не сомневаться, что творческие советы замечательных мастеров Художественного театра окажут немалую пользу молодым студийцам…»

Сначала так оно и было. Вторую премьеру — «В поисках радости» — я еще видел на сцене филиала МХАТа. Но после третьей, «Никто» по пьесе Эдуардо Де Филиппо в постановке Эфроса, в благородном семействе разыгрался скандал. И «Вечно живые», и «В поисках радости» ни по форме, ни по содержанию раздражения у опекунов пока не вызывали; когда же на святых подмостках появились «модерновые» декорации Левки Збарского, а по МХАТу разнесся слух, что этот то ли Лев, то ли Феликс — художник-абстракционист, послышались голоса недовольства.

По афише Феликс, а в жизни Лев, Збарский заслужил кличку абстракциониста тем, как он расписывал задник сцены. Ему понадобились цветовые пятна. Для скорости дела, а может быть, для эпатажа, к которому Феликс-Лев-Эрих-Мария Збарский, как мы его называли, всегда был склонен, он обул старые ботинки, налил в тазы разные краски, расстелил задник по полу, а потом влезал в нужный таз и прыгал по заднику, оставляя следы, чем и привел в ужас декораторов мхатовских мастерских, привыкших к тому, чтобы каждый листик тщательно прописывался на фонах задника.

Поползли слухи о «левачестве» подопечных. Шел 1958 год, и к условному оформлению МХАТ далеко не был готов. А тут еще пьеска сомнительная. Второй акт на том свете происходит. Финал вообще безысходный. Не устроило опекунов многое в режиссуре и в игре артистов. Не могли смириться с тем, например, что Олег Ефремов, играющий роль простолюдина Винченцо, позволял себе — на сцене МХАТа! — сидеть в трусах и мять бумажку перед тем, как пойти в сортир…

Разыгрался скандал, в результате которого «Современник» отпочковался от альма-матер, и начались странствия по площадкам столицы.

Они продолжались четыре года, пока в 1961‑м театр-студия не получил здание в центре Москвы, на площади Маяковского. Это стало неслыханным праздником для нас. После клуба «Правды», после ДК железнодорожников, после площадки Летнего сада имени Баумана, после других чужих залов: Театра-студии киноактера, Театра имени Пушкина, Концертного зала гостиницы «Советская» — получить крышу над головой, свой дом, где {145} можно репетировать, разместиться по гримуборным, расположить все цеха, свой дом, где у каждого наконец будет собственное место… Правда, мы знали, что пристанище временное: оно было обречено на снос по плану реконструкции площади Маяковского, и на торжественном новоселье А. Ширвиндт, поздравляя нас, сострил: «Наконец-то “Современник” получил свое здание… сносное!»

Нынешние двадцатилетние, назначая свидания у памятника Маяковскому, возможно, и не догадываются, что перед гостиницей «Пекин», на том месте, где теперь стоят интуристовские автобусы, находилось старое театральное здание, в котором играл молодой «Современник». А это были прекрасные годы нашего театра, может быть, лучшие. И когда сносили здание, верные зрители шли прощаться с ним — огромная набралась толпа. Помню, когда осталось лишь полздания и обнажились коридоры и гримуборные, из старого шкафа перед былым кабинетом Ефремова долго летели листы бумаги — может быть, протоколы наших ночных заседаний? Ведь наше единомыслие вырабатывалось в бесконечных спорах, и очень часто окна в кабинете Ефремова продолжали светиться всю ночь.

С какой радостью мы провели субботник для наведения косметики перед торжественным открытием! Кто только не пришел к нам в гости! В «Современнике» умели не только работать, но и веселиться сообща. Эта традиция возникла с первого дня его существования и шла от характера самого Олега. Еще когда он был педагогом и мы с Витей Сергачевым, «трудные студенты», с успехом сыграли отрывок, им поставленный, Олег повел нас, второкурсников, в ресторан «Нева» и устроил нам маленький праздник.

В 1953 году актеры МХАТа, ЦДТ часто забегали в «Неву» после спектаклей, — их называли «богатыри Невы». Вот там мы с Ефремовым и перешли на «ты».

После экзаменов, а затем после спектаклей мы собирались у кого-нибудь на дому, чаще всего у Гали Волчек, поскольку дом у нее был и ее мама, Вера Исааковна, всех угощала какой-нибудь закуской, — выпивка покупалась в складчину. Олег был тогда одним из нас, товарищем для всех, со всеми на «ты». Кваша его даже называл: «Аля». Потом, когда мы стали старше, это «Аля» уже звучало не всегда к месту, как если бы сам Ефремов вдруг надел те бриджи и гольфики, которые носил до войны.

Застолье было продолжением работы, а работа — продолжением застолья. Это не значит, что на репетициях не было авторитарности режиссера. Ефремов всегда ощущался учителем, руководителем, {146} вождем. Табаков прозвал его «фюлером», иногда мы называли Олега «дуче», но все это — ласково и любя, бесконечно уважая в нем актера, режиссера, человека. Все мы были его учениками, все обожали его и подражали в манере игры. Нас за это даже упрекали в прессе: «В первые годы “Современника” нередко создавалось впечатление, будто по сцене ходят несколько “ефремовых”», — справедливо писал критик В. Кардин. Правда, потом, «по мере профессионального возмужания подобное копирование стало уступать место самостоятельности…». И это тоже верно. Хотя «ефремовское» во многих из нас сидит так прочно, что отрешиться от него окончательно вряд ли удастся.

Что бы мы ни говорили сейчас или ни написали в мемуарах потом, как бы многим из нас ни хотелось забыть влияние, которое имела на нас личность Олега, от этого не изменится суть. «Современник» — его детище, «современники» — его дети…

Он не давал нам покоя ни днем ни ночью. Мог позвонить за полночь перед премьерой Гале Волчек: «Спишь, лапуля? Надо о роли думать, а не спать…» — «Олег, ну вот, ей-богу! Мне ведь только сейчас удалось уснуть, и то после того, как снотворное приняла…»

Мне — в застолье, на моем же дне рождения, в присутствии гостей — он выдавал такой анализ моей работы, что гости недоумевали: «За что он тебя так не любит?» Но я думаю, что именно тогда он и любил меня и всех нас. И мы это чувствовали, хотя обидно порой бывало до слез. В 1959 году, уже обремененный семьей, я купил двухкомнатную кооперативную квартиру на Аэропортовской и сидел по уши в долгах. Пришел на новоселье Олег и с ходу обвинил меня в буржуазности. Вообще этой «буржуазностью» он меня преследовал часто. И «Москвич» мой ему покоя не давал, и «пижонский» вид злил. Теперь, когда я по-прежнему живу приблизительно на том же материальном уровне и вдобавок хожу пешком, мне иногда бывает смешно видеть его, пролетающего мимо на черном «мерседесе».

За двадцать шесть лет знакомства наши отношения с Олегом претерпевали изменения. Но даже если отрешиться от этого, то рассказать о нем — вещь необыкновенно трудная, скорее же всего невозможная. Когда-то Галя Волчек сказала мне: «Если у нормального человека бывает десять слоев, которые драматург должен написать, а мы — попытаться сыграть, то у Ефремова их сто!»

Он «разный, он натруженный и праздный, он целе- и нецелесообразный», если употребить по отношению к нему строки Евгения Евтушенко.

{147} Кстати и пока в сторону — о последнем. Тоже ведь дитя XX съезда. Перед уходом из МХАТа в 71‑м году я читал Олегу стихи Бродского. Он слушал, по-моему не все понимая, а потом сказал: «Но Евтушенко лучше. Сегодня он первый поэт России». Не знаю, кто первый поэт России — Евтушенко или Вознесенский, эта игра в первых к добру не приводит; мне, например, по душе Давид Самойлов, Арсений Тарковский, Олег Чухонцев, кому-то — Белла Ахмадулина, или Александр Межиров, или еще кто-то. Факт налицо: наши с Олегом вкусы, воззрения, взгляды стали к моменту моего ухода из МХАТа несхожими, хотя расставались мы если не друзьями, то, уж во всяком случае, не врагами…

А в начале пути все, что он говорил, было для меня бесспорным, как и для большинства моих товарищей. В области же театрального дела Ефремов имел абсолютный авторитет.

Наш театр называли театром единомышленников; но единомыслие давалось подчас тяжко и вырабатывалось годами совместной жизни. Если программу мы записать не сумели, то Устав выработали, и он был «начертан». До 1964 года мы назывались театром-студией и существовали по студийным правилам внутреннего распорядка.

Мне скучно приводить документы, стенограммы ночных бдений и споров, этапы создания законодательства «Современника», да и не нужно это. Важно другое: Устав был написан искренне, он возник органично, как внутренняя потребность коллектива.

Репертуар утверждался сообща — это было главное в Уставе. И труппа формировалась общими усилиями — это второй опорный пункт Устава.

«Всего-то?» — спросит неискушенный в театральных делах человек. Да, всего-то! Но в условиях далеких от частной антрепризы, при том, что «Современник» был островком в общей системе театров страны, это совсем не так уж мало.

Попробуйте, скажем, сойтись в оценке поступающего в театр или уже играющего в нем актера — даже если вы молоды, страстно любите свой «островок» и еще не отягощены связями и зависимостями. Ведь вам предстоит решить судьбу другого человека.

Теперь, когда мы, еще не старые люди, болеем, разваливаемся по частям, это во многом результат напряженных дней и бессонных (буквально!) ночей наших заседаний.

Итак, во главе дела был Ефремов. При нем — совет. Труппа делилась на две части — постоянную и переменную. Актеры из {148} постоянной могли перекочевать в переменную и наоборот — все решалось голосованием. Но ему предшествовало предварительное обсуждение, которое происходило по правилам «игры во мнения».

В алфавитном порядке каждый из нас уходил за дверь. Его обсуждали по тридцать-сорок минут. Иногда час. Всесторонне. Какой актер? Что сыграл? Вырос, не вырос? Что и как играл на стороне: в кино, на телевидении? Дисциплина? Что за человек? Как относится к делу? К людям? Шли споры, сталкивались крайние суждения. Ефремов или председательствующий суммировали общее мнение. Наконец мученика, который час торчал в коридоре, курил и обдумывал свои грехи, вызывали на манеж, и председатель начинал: «Был, дескать, на балу и слыхал про вас молву. Одни говорят, что вы… Другие утверждают… Третьи сомневаются…» Ты все это слушал молча, переживал, догадывался, кто эти «другие» и «третьи».

Потом ты имел право на ответное слово, но лучше было не травить душу изнемогающим от усталости «единомышленникам». Ты садился на свое место, за дверь уходил следующий, и наконец наступала очередь Ефремова, уходил уже он. Вот с этим моментом, помню, всегда была связана некоторая неловкость. Начинались не слишком естественные шуточки: «Ну, держись, Олег Николаевич, сейчас мы тебе покажем», и неестественность происходила оттого, что мы чувствовали себя детьми, вздумавшими обсуждать «тятеньку». Обсуждали торопливо: хвалить неудобно, ругать тоже, — лично я в эти минуты всегда ощущал несерьезность происходящего, хотя разбор любого члена коллектива казался мне делом вполне нормальным.

Происходило голосование, разумеется, тайное, в результате чего кто-то перекочевывал в переменный состав, а после обсуждения переменного кто-то попадал в постоянную часть труппы. По нашему Уставу проголосовать за отчисление актера из театра можно было только в том случае, если он был — еще или уже — в переменном составе.

Такого рода отчисление откровенно противоречило советским законам. Любой отчисленный теоретически мог апеллировать в профсоюзные инстанции, и они бы его поддержали, коль скоро он не нарушал трудовой дисциплины и не подлежал увольнению по КЗоТу. Поэтому каждый, принимаемый в театр-студию «Современник», должен был ознакомиться с Уставом и дать подписку, что согласен с ним и никаких претензий, если, не дай Бог, что случится с ним впоследствии, иметь не будет, а сам, своей собственной рукой, напишет заявление об уходе.

{149} Вообще вся эта процедура была мучительной. Представьте, что вы работаете с человеком бок о бок два‑три года. Он хороший человек… Да разве в этом дело? Пусть даже он лично вам несимпатичен и неважно играет роли, — все равно после подсчета голосов смутно бывало на душе. И тем не менее такая молодая жестокость была необходима соответственно молодому театру. В мучительных ночных бдениях вырабатывались общие критерии, проветривались мозги, все это предостерегало от самоуспокоенности — во всяком случае, в первые годы, когда общее дело для тебя было так же важно, как и актерская твоя судьба.

Но театр-студия мало-помалу укреплял свои позиции в системе московских театров, приходило признание, так что закрытие делу уже не грозило. И вот тогда-то на первый план стали вылезать личные взаимоотношения, которые всегда в театральном коллективе складываются не просто. Это стало сказываться и на процедуре «игры во мнения» с последующим голосованием. Олег прекрасно понимал, что надо чем-то подкрепить объективность взгляда «единомышленников» друг на друга, и разработал проект экономической заинтересованности.

Дело в том, что все мы, естественно, получали ту или иную зарплату — согласно своей тарификации, строго определенной Министерством культуры. Одно время после голосования, когда определялся протагонист сезона и общее мнение товарищей обнаруживало положение каждого из нас, мы сами внутри коллектива эту зарплату перераспределяли. Был общественный кассир: ему сдавались деньги и он производил перерасчеты с актерами. Скажем, артист Икс тарифицирован на 120 рублей, однако стал первачом, и собрание постоянной части труппы сочло нужным, чтобы он получал в следующем сезоне 150 рублей. Где взять недостающие 30? Но артисты Игрек и Зет, получающие по 145 рублей согласно все той же тарификации, в прошедшем сезоне работали плохо, что установлено тайным голосованием. Им, стало быть, надлежало сдать по 15 рублей общественному кассиру, а тот, в свою очередь, вручал их артисту Икс.

Эта процедура была возможна при условии полной веры в правильность решения коллектива, когда честность каждого не вызывала сомнений. Словом, в период прекрасного отрочества театра-студии «Современник».

Как известно, молодость — это недостаток, который быстро проходит.

И Ефремов предложил новый экономический проект, с которым обратился в Управление культуры. Из него следовало, что {150} «Современник» готов трудиться в несколько раз интенсивнее, чем сейчас, в два раза увеличить количество спектаклей; актеры дают подписку, что не будут сниматься в кино, халтурить на радио, в концертах, а все силы отдадут только театру, — но тогда уж и труд их должен быть соответственно вознагражден. Театр готов, чтобы ему увеличили финансовый план, но, выполнив его, просит «перевыполненные» деньги оставлять именно в театре, дабы распределять их среди актеров по «марочной системе». Актеры становятся, так сказать, «сосьетерами», держателями акций, как было, между прочим, и в старом… нет, еще не в МХАТе, а в Художественном театре, у Станиславского и Немировича-Данченко. Количество марок будут определять опять-таки «игра во мнения» и тайное голосование. Таким образом, «держатель акций» окажется истинно озабочен мастерством актеров, играющих с ним рядом; появится принцип материальной заинтересованности, способствующий развитию дела и подкрепляющий Устав, который без этого держался на эфемерной основе.

Предложение Олега Николаевича, единогласно поддержанное труппой, начальство восприняло как потрясение основ социалистической системы. Прозвучала фраза: «Венгрию развели!» — и экономический проект был, разумеется, тут же похоронен. Но его еще долго помнили Ефремову, когда хотели постращать.

Надо сказать, что на плечи Ефремова всегда ложилась вся тяжесть взаимоотношений с вышестоящими инстанциями. Какой-то большой чиновник из Министерства культуры ответил коротко и ясно, когда Ефремов обратился к нему по одному из жизненно важных вопросов: «Что ты мне заладил: “коллектив”, “коллектив”… Кто там у тебя в коллективе? Несерьезно все это! Для меня есть один человек! Запомни: Олег Попов! Ой, извини! Олег Ефремов!..» Что говорить, он был буфером между бескомпромиссным молодым коллективом и руководством министерства, которое не воспринимало всерьез «пацанов» и «девчат» из «Современника».

Нелегко приходилось Ефремову, но на то он и был «фюлер», чтобы тащить этот воз…

Спектакль «Вечно живые» заканчивался серией вопросов: «Зачем я живу? Зачем живем мы все? Как мы живем? Как мы будем жить?»

Эти вопросы — вроде бы вполне абстрактные — звучали в 1956 году более чем определенно. Если наше поколение спасено от фашизма ценой немыслимых жертв, если почти в каждой {151} семье кто-то так или иначе погиб, то теперь, когда наступило другое время, когда на XX съезде сказано про ленинские нормы и принципы, как надо жить вообще и в искусстве в частности?

Поэтому, наверно, в следующей работе «Современника», «В поисках радости», десятиклассник Олег рубил отцовской саблей, сохранившейся в доме чуть ли не со времен гражданской войны, современные торшеры и серванты, приобретенные женой старшего брата, мещанкой Леночкой. Одним символом он пытался уничтожить другой символ. Бунт против мещанства заканчивался стихами, которые герой спектакля Олег — он же Олег Табаков — читал под занавес:

«Нет мне туда дороги,  
Пути в эти заросли нет!»

Такой декларативный финал был вполне в духе «Современника». «Как мы будем жить?» Нет, не так, как хотят современные мещане! Мы не будем копить и обставляться, мы будем бунтовать! То есть по-своему, по-нашему, по-тогдашнему понятая десталинизация и здесь была подспудным смыслом спектакля, да и пьесы — драматургия Розова не зря стала благодатнейшим материалом для поисков Эфроса и Ефремова.

Напомню:

— … Но кто Чехов?

— Розов, — ответил мне когда-то Игорь Кваша, выражая, судя по всему, общее мнение основателей «Современника».

Теперь, в конце 70‑х, это утверждение кажется забавным, но тогда Розов действительно был центром, вокруг которого кипели страсти; за право постановок его пьес сражались театры и режиссеры; о спектаклях выходило множество статей.

Достаточно привести статистическую выкладку, и станет понятно, что Кваша говорил без тени юмора. Из тридцати пяти пьес, поставленных «Современником» с 1956 по 1970 год, в репертуаре театра пять (!) собственно розовских: «Вечно живые», «В поисках радости», «В день свадьбы», «С вечера до полудня», «Традиционный сбор» — и еще одна его инсценировка: «Обыкновенной истории» Гончарова. «Вечно живые» шли и идут в трех версиях, дважды возобновленные. А после 70‑го, когда Ефремов ушел во МХАТ, «Современник» поставил еще два розовских опуса.

Итак, почти одна шестая часть репертуара — это Розов. Любимый (подчеркиваю — любимый) драматург театра А. М. Володин, чье пятидесятилетие торжественно и весело, как мы когда-то умели, отмечалось в «Современнике», был представлен все-таки лишь тремя пьесами: «Пять вечеров». «Старшая сестра» и «Назначение».

{152} Александр Вампилов будет поставлен молодым Валерием Фокиным только в середине 70‑х годов…

Жизнь показала, что все пьесы Розова, кроме разве «Вечно живых», как правило, никогда потом не ставили снова. Но когда они появлялись из-под пера автора, за них брались, я бы сказал, хватались такие режиссеры, как Эфрос, Товстоногов, Ефремов, оспаривая право «первой ночи». Часто его пьесы шли одновременно в разных московских театрах. «Вечно живые» — у ермоловцев и в «Современнике», «В поисках радости» — в режиссуре Ефремова и в ЦДТ, в постановке Эфроса. И тот и другой ставили «В день свадьбы», Олег — у нас, а Эфрос — в возглавляемом им тогда Театре имени Ленинского комсомола. В провинции же пьесы Розова игрались в сотнях театров, что, как я теперь понимаю, совершенно естественно: это было и маняще, щекочуще-остро и в то же время сравнительно безопасно.

Тем не менее они, буду объективен, вполне укладывались в современниковское направление. Пристальное внимание драматурга к отдельному индивидууму, в недавнем прошлом именовавшемуся «винтиком», соответствовало устремлениям Ефремова, постоянно твердившего о воссоздании на сцене «жизни человеческого духа». А когда в пьесе существовал «бунт», да еще с высказанной вслух декларацией, она и вовсе воспринималась «Современником» как откровение.

Интересно, что розовский Олег бунтовал в то же самое время, что и Джимми Портер в пьесе Осборна «Оглянись во гневе», — вот тогда бы «Современнику» и поставить пьесу «разгневанного» молодого англичанина, а не спустя почти десять лет, когда уже давно настала пора оглянуться без гнева, но в серьезных раздумьях о прошлом…

И тут мы сталкиваемся с двумя очень важными вопросами: 1) на что «Современник» был способен сам и 2) что ему запретили совершить, не дав показать, на что именно он способен.

Пьеса «Оглянись во гневе» была известна «Современнику». Вопрос о ней ставился в 1959 году, когда я там уже работал. Но думаю, что бунт Джимми Портера, парня наших лет, который поднялся на сцену и выплеснул в зал свою ярость, свое презрение, свое отвращение к уготованной ему жизни, к святым опорам, на коих ей надлежит держаться, был «Современнику» тогда не по зубам.

В 1958 году молочные зубы могли легко разгрызть орешек розовской пьесы. И бунт Олегов — проще, и сабля, отцовская, с той войны, где «комиссары в пыльных шлемах», служила надежной гарантией связи со «святыми опорами». Чему говорить «нет» — {153} современниковцы знали; казалось, что знали и с каких позиций: с тех самых, с отцовских, с ленинских. А как иначе?

Спектакль «Два цвета», выпущенный в 1959 году, тоже противопоставлял черному красное. В плакатной пьесе А. Зака и И. Кузнецова ее герой Шурик Горяев — Игорь Кваша — читал под занавес стихи: «Кто из нас в этот час рассвета смел бы спутать два главных цвета?!» Нет, никаких сомнений в красном цвете у «Современника» не было. И черный был ненавидим искренне, поэтому три зловещие фигуры: Глухарь — Евстигнеев, Репа — Елисеев и Глотов — Паулус были обрисованы в спектакле узнаваемо и страшно. Это были не просто хулиганы, с которыми сражался современниковский паренек Шурик Горяев. Это было нечто большее. «Три ипостаси человеконенавистничества», как заметил Кардин. «Попрыскать такую почву подходящей демагогией, и на ней буйным цветом расцветут разбой, изуверство, расизм».

Ирония судьбы — или закономерность тогдашней действительности? — состояла в том, что «Современнику» трудно было пробивать даже такую, по нынешним временам и понятиям сентиментально-наивную, драматургию, как «В поисках радости», «Продолжение легенды», «Два цвета», хотя позиция театра была идеологически безупречной, а смысл двух последних из вышеназванных пьес просто-напросто совпадал с постановлениями партии и правительства о перестройке высшей школы и о мерах по борьбе с хулиганством, — правда, справедливости ради скажу, что выпускались спектакли до опубликования постановлений.

Так или иначе, «Оглянись во гневе», пьеса, бунтовавшая против устоев, — пусть даже против «ихних» устоев, — не увидела и не могла увидеть света современниковской рампы в конце 50‑х годов. Тут все совпало: и неподготовленность самого театра к подобной драматургии, и запрет столь резкого, хотя довольно-таки неопределенного, если не бессмысленного протеста, на который был способен Джимми Портер. Тем более что играть-то героев Осборна предстояло молодым советским ребятам, так что… в общем, понять начальство не трудно.

Эзопов язык был внятен залу, истосковавшемуся по хотя бы самой что ни на есть гомеопатической дозе правды, но тем более он был ясен тем, кто был призван охранять порядок в зале.

Вспоминая репертуар «Современника» за четырнадцать лет, вплоть до моего ухода, могу назвать редкие спектакли, которые выходили без предварительного и мучительного пробивания, без тяжб с Главлитом, без неоднократных просмотров, на которые руководство являлось перед премьерой.

{154} Легко родились на свет лишь «Белоснежка и семь гномов» Устинова — Табакова, «Обыкновенная история» Гончарова — Розова и еще несколько — не много — спектаклей.

Подавляющее их число приходилось пробивать — повторяю это тяжелое слово. Претензии бывали самые разнообразные: Володин — то мелкотемье, то взгляд из канавы; Розов — опять мелкотемье; западные пьесы смущали слишком углубленным присматриванием к человеческому в человеке. Понятию «общечеловеческое» был дан особенный бой, когда мы поставили «Двое на качелях» У. Гибсона. Руководители добивались сугубой определенности позиции театра и при постановке «Пятой колонны» Хемингуэя…

Ей-богу, просто скучно излагать на бумаге все эти перипетии отношений с руководством, а если спектакль все-таки выходил, то и с прессой.

«До сих пор нет социальной системы, которая бы соответствовала человеческим потребностям; значит, если литература из отрицания и разрушения рутины превратится в апологию, то она перестанет быть литературой, исчезнет как эстетический и этический фактор», — писал критик Эрнст Фишер. Эту простую истину не хотят понять и принять у нас, требуя как раз апологетики изначальной и конечной, — ну а где-то там в середине иногда можно чуть-чуть и повоевать с рутиной. Отчего бы нет!

К этому — забегаю вперед — и пришел Ефремов во МХАТе, когда поставил три спектакля, ставшие тремя китами нынешнего Художественного театра: «Сталевары», «Заседание парткома», «Обратная связь».

В «Обратной связи» Гельмана все начинается с изначально известной схемы: вновь назначенный молодой секретарь горкома решает выступить против второго секретаря обкома, устроившего ему это назначение; затем борьба против косности, острые реплики, а в конце с неба спускается первый секретарь обкома и все ставит на свои прекрасные места. Дело, оказывается, не в экономике и не в системе, а в людях.

Я спросил Ефремова, понимает ли он, мягко говоря, двойственность, заключенную и в пьесе и в спектакле. Он, конечно, не согласился со мной и сказал, что берется доказать: это не так. Вот тут-то я вдруг остро подумал: «Где ж ты начал доказывать, что белое — черное и черное — белое?» И, разозлившись, спросил: «Когда я должен верить тебе? Теперь или пятнадцать лет назад?»

… Ах, учитель, учитель! А ведь был у нас праздник «Голого короля»! И какой праздник!

{155} Эту пьесу принесла в театр Маргарита Микаэлян, чье имя и стоит на афише спектакля. Но сделал спектакль ты, Ефремов.

Разве можно забыть упоительные репетиции и днем и ночью в Концертном зале гостиницы «Советская», этот разгул фантазии — в первую очередь твоей, — когда, например, репетируя проход генерала, ты требовал, чтобы широкое зеркало сцены тот промахивал тремя шагами!

— Олег! Как это можно?! — кричал Юра Горохов.

— Как? Вот так!! — вылетал Ефремов на сцену и каким-то чудом действительно в три шага, откинув худое туловище назад, выбрасывая длинные жерди ног, пролетал из одной кулисы в другую. А потом, маршируя, появлялись фрейлины в белых трико и — хором:

«Дух военный не ослаб!  
Ум‑па, па‑ра‑па‑па!  
Нет солдат сильнее баб!  
Ум‑па, па‑ра‑па‑па!»

Сколько озорной выдумки, замечательного хулиганства, на которое Олег был способен тогда, возникало в шварцевском, в нашем, в современниковском спектакле…

(В спектакле — всех хочется вспомнить, никого не упустив, — оформленном Валей Дорером. Стихи, какие-никакие, но опять же звучавшие легко, весело, освобожденно, написал Михаил Аркадьевич Светлов. Музыку сочинил молодой и веселый в ту пору Эдик Колмановский.)

Как забыть премьеру в первые наши ленинградские гастроли весной 60‑го года? Во Дворце культуры первой пятилетки, что называется, «весь Ленинград»: Акимов, Козинцев, Дудинская, Сергеев, Товстоногов. Не было только дяди Жени Шварца… Бурлескный спектакль, сродни «Турандот», где каждая, даже крохотная ролька была сыграна с блеском, прошел на ура.

За всю жизнь у меня не наберется и шести-семи спектаклей, где я участвовал, которые были бы приняты с таким шумным — поистине триумфальным — успехом. Если правда, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым, то здесь оно расставалось со сталинским прошлым хохоча, чтобы не сказать, гогоча. Аплодировали чуть ли не через каждую реплику, все рождало отклик в зале: и король — Евстигнеев, и «честный старик» — Кваша, первый министр его величества, и извивающийся министр нежных чувств — Сергачев, который каждый раз импровизировал очень к месту какие-нибудь куплетики: «Мы в лесочек не пойдем, нам в лесочке страшно!» Была прелестна в роли принцессы {156} Нина Дорошина. И все мы, игравшие даже относительно небольшие роли, были счастливы участием в этом поразительном ефремовском спектакле.

Одно из насилий, которое Ефремов, как мне кажется, совершил над собой, — то, как он распорядился, расправился с собственным чувством юмора, отпущенным ему с избытком. Природа смешного, стихия комического были присущи ему и как выдающемуся актеру и как режиссеру-комедиографу. Те, кто видел его актерские работы прежних лет — Лямина в володинском «Назначении», Винченцо в «Никто» Эдуардо Де Филиппо, доктора Айболита в кинофильме Ролана Быкова, — те, кому довелось присутствовать на репетициях «Голого короля» Шварца, «Третьего желания» Блажека, никогда не смогут принять скучного Ефремова. А те, что моложе или почему-то не видели тогдашнего Олега, блещущего юмором, могут и не поверить мне, читая эти воспоминания…

Я думаю, я уверен: он погубил в себе самое дорогое, что было в его природе, — трагикомическое начало дарования, редчайшее свойство художника. Как это случилось? Не пойму. Наверное, ценил в себе другие качества.

Успех «Голого короля» был столь оглушителен, что донесся до Москвы, и когда через две недели мы туда вернулись, билеты оказались распроданы не только на «Короля», но и на все старые спектакли, которые до этого не делали аншлагов. С 5 апреля 1960 года и по сей день «Современник» не знает пустых мест в зале, и сделал это «Голый король», сыгранный в Ленинграде 24 марте того же года.

Мы заканчивали сезон на площадке Театра имени Пушкина и Театра-студии киноактера. Над «Голым королем» и над нашим театром сгущались тучи. Спектакль, выпущенный в свет по оплошности и недосмотру, хотели закрыть с треском. Узнав об этом, мы лихорадочно играли его каждый день — тридцать раз в месяц! Толпа, в надежде приобрести лишний билетик, стояла на улице Горького, в пятистах метрах от Театра имени Пушкина. Милиция разгоняла людей с плакатами, на которых было написано: «Куплю лишний билетик на “Голого короля”!» Начальство всех сортов и уровней посещало спектакль. Оно видело тот фантастический прием, который устраивала публика происходящему на сцене, и как же у него чесались руки прекратить безобразие, издевательство и хулиганство! Почему оно на это не пошло, тоже до сих пор не могу понять. Или было уже поздно? Птичка вылетела из гнезда?

«В ванне хочется помыться после этого спектакля!» — вопила {160} «Советская культура» устами рабочего из Кузбасса. «А один из молодых актеров театра “Современник” договорился до того, что ему интереснее играть человека-собаку в “Голом короле”, чем участвовать в пьесе А. Софронова, играя роль художника-абстракциониста Медного…» — писала критик Патрикеева в журнале «Театральная жизнь». Имелось в виду мое выступление на зрительской конференции, которое Патрикеева, к моей радости, и обнародовала.

Театр «Современник» и Олег Ефремов были героями дня.

Сезон мы закончили душным вечером в помещении Театра-студии киноактера. Отыграли «Короля», с гиком ворвались в гримуборные, срывали с себя мундиры, шкуры, отлепляли парики и наклейки. Я соскреб с носа гуммоз и залепил его в стенку. За два месяца в жаркой летней Москве 60‑го года мы сыграли, пропели, сплясали «Короля» около пятидесяти раз. Но игра стоила свеч. Был замечательный прощальный ужин, который мы сами себе устроили. Сидели за столами — молодые, красивые, принаряженные. К роялю подсел Валя Никулин, и с Милочкой Ивановой они спели песню о «Современнике», которую сочинили в честь этого сезона, в честь театра, в честь Олега Ефремова, которого мы все так любили, а в тот вечер — особенно…

*Апрель 1978*

В начале сезона 1960 года первое — и небеспричинное — возобновление «Вечно живых». После «скандального» успеха «Голого короля» театру нужно было расписаться в лояльности. Эстетика шварцевского спектакля считалась вроде бы некоторым формальным языком. В каком-то смысле он действительно приближался к традициям вахтанговским, удаляясь от декларированных ранее мхатовских.

Я получил в «Вечно живых» роль Марка. Он написан Розовым как откровеннейший приспособленец и крашен одной черной краской. Урод в семье Бороздиных, трус и шкурник, откупившийся взятками, чтобы не идти на фронт. Пианист, притом бездарный. Словом, роль немногим отличалась от того, как Софронов написал художника Медного в пьесе «Человек в отставке». Оба не пожалели дегтя для пущей убедительности своих концепций, только «правому» Софронову было мало даже того, что Медный — художник-абстракционист (это уже само по себе смертный грех), он сделал его еще пьяницей, карьеристом — в общем, гадом ползучим.

Хотя… Хотя ведь и «левый» Розов изобразил пианиста Марка законченным подлецом, свиньей и демагогом.

{161} Марк, окопавшийся в тылу, женится на Веронике, невесте ушедшего на фронт двоюродного брата Бориса. Но и этого Розову показалось мало. Он заставил его изменять Веронике, воровать дорогостоящие лекарства из аптечки своего дяди, хирурга Бороздина, и при всем том Марк не кается, а оправдывает себя и свои поступки. Когда кончается война и семейство Бороздиных собирается в родной Москве, Розов и в эту финальную картину вводит Марка. И опять тот до неправдоподобия бестактен, и опять делает гадости, и опять демагогически себя обеляет, пока ему уже вторично, и окончательно, не отказывают от дома…

В. С. Розов до войны был молодым актером (или студийцем) Театра Революции, а когда началась Великая Отечественная, пошел в ополчение. В Театре имени Маяковского я слышал рассказ о митинге, который этому предшествовал. Один из тогдашних молодых (ныне весьма почтенный артист) произнес зажигательную речь, а до военкомата не дошел. Другие дошли. В числе их был Розов, который воевал и был тяжело ранен. Мне кажется, в Марке для него сосредоточилась вся ненависть к демагогам подобного рода, и это понятно. Но вообразите себе положение актера, которому суждено сыграть роль именно так, как она написана.

«Отрицательный» персонаж может представлять прекрасный материал, может быть не менее, а более интересным, чем «положительной», объектом для изучения и воплощения. Но лишь в том случае — прошу прощения за банальность, — когда он написан по законам психологии, емко, когда писатель дает себе труд углубиться в познание характера, как это делал Достоевский, создавая Смердякова, как это делал Чехов, писавший профессора Серебрякова или Соленого. Дело не в том, что Розов все-таки, увы, не Чехов, хотя Чехов его любимый драматург. Что Бог дал каждому из нас — не превысишь. Плохо, когда драматург начинает сознательно — или бессознательно — заниматься передержками. Почему средоточие зла в пьесе — *пианист*? Почему он *двоюродный* брат? Почему имя его *Марк*, наконец?

Все это сильно тревожило меня, когда я репетировал ненавистную мне роль в психологической пьесе Розова и в детальной, социально точной режиссуре Ефремова.

Я спрашивал Олега об этом, я не понимал, как свести концы с концами в плоско написанной роли. Олег убеждал меня, проигрывая куски, проверяя логику. Когда натыкался на порванные звенья, начинал дописывать роль, придумывая словесные мотивировки поступкам Марка. Розов по болванке дорабатывал пьесу: из «рыбы» возникали новые реплики. Напрасно. Это не привело {162} ни к чему, а только усугубило «подлянку», заложенную в роли. Марк в моем исполнении так и остался функцией, а не живым человеком. И это чувствовал зрительный зал; критики, писавшие о спектакле, или — в лучшем случае — обходили мое исполнение молчанием, или видели во мне чужака, который, дескать, еще не освоил методов «Современника».

Все это сегодня не стоило бы вспоминать (хотя тогда я немало переживал), если б не одно обстоятельство, имеющее прямое отношение к цели моих сегодняшних размышлений.

Некоторые склонны рассуждать о судьбе Олега Ефремова достаточно примитивно: был Олег современниковский, стал Олег мхатовский. И здесь водораздел. Два главных цвета. Один и другой. В общем-то, и Юрий Петрович Любимов, подаривший куб «дорогому современнику», тем самым провел эту резкую черту… Нет, нет и еще раз нет! Так попросту не бывает. В Ефремове, как в каждом человеке, достаточно неоднозначном и крупном, было заложено разное.

Тенденциозность роли Марка была понятна ему не хуже, чем мне; может быть, и лучше: как человеку более талантливому, более опытному. Но умение доказать, что черное — это белое, присутствовало в нем всегда. И если он считал почему-либо нужным воспользоваться этим умением, то пользовался ничтоже сумняшеся. Если противоречили — злился; не успокаивался, пока не добивался своего. Без этого нельзя понять политика, руководителя, стратега и тактика Ефремова.

Он всегда умел при обсуждении подкинуть формулировку, и начальство, само того не замечая, хваталось за спасительную сентенцию и пропускало то, что, казалось бы, не должно было пропустить. Так Ефремов пробил не один спектакль, не одно свое начинание. Так он пробил, наконец, «Современник»! «У меня будет свой театр», — сказал мальчик в бриджах и гольфах и осуществил сказанное.

Но точно так же он мог доказать нам, что никакой тенденции у Розова нет, что Марк живой персонаж или что «Без креста» не примитивная антирелигиозная пьеса, а протест против слепой веры, в которой живет наш народ.

Часто бывает, что по разным причинам вещь может вызывать неприятие «левых» и «правых», людей религиозных и воинствующих материалистов. Именно так получилось со спектаклем по повести прозаика В. Тендрякова, который вначале был запрещен к представлению.

Там действовали две силы: бабка Грачиха и отец Димитрий — одна; учительница, борющаяся за просвещение и, следовательно, {163} выступающая против веры в Бога, — другая. Между двумя этими силами судьба деревенского мальчика Родьки проворачивалась, как в жерновах мельницы. Мальчик погибал, покончив жизнь самоубийством. Судьба Родьки и его матери Варвары разворачивалась на фоне «чернухи» современной деревни. Эта-то «чернуха» и стала причиной закрытия спектакля, тем более поставленного вслед за «разухабистым и наглым юмором “Голого короля”», да и сам театр «Современник» в 1960 году вот‑вот должны были прикончить. Спасла статья А. Салынского в «Литературной газете» и все-таки, очевидно, существовавшая боязнь в «оттепель» заморозить новое дело.

Выпустили «Без креста» только в 1963 году, когда положение театра стабилизировалось. Причем разрешил его не кто иной, как секретарь ЦК Ильичев. Наверное, рассчитал, что Бог еще хуже «чернухи».

На банкете в Кремле по случаю 7 ноября 1963 года, выпив с Ефремовым, подводил его к важным людям и представлял — «молодого, талантливого». Как рассказывал сам Олег, ходили они по столам, ходили, и вдруг навстречу плывут три черные юбки: патриарх Всея Руси Алексий и с ним два церковных сановника. Ильичев и тут решил продемонстрировать Ефремова.

— Познакомьтесь, мол, товарищи-господа. Это главный режиссер театра «Современник». Молодой, талантливый… Между прочим, поставил сейчас спектакль «Без креста». Часом, не видели? — и Ефремову подмигнул: «Ну, как я их, а?»

Алексий промолчал, глазом не повел. А один из церковных идеологов нашему идеологу так ответил:

— Смотреть антирелигиозный спектакль «Без креста» нам не позволяет наш духовный сан, но «Голого короля» мы у них видели…

И уплыли три черные юбки по гладкому паркету Георгиевского зала.

Из этого рассказа Ефремова видно, что он и сам все вполне понимал, умел разобрать, когда ветер с юга, и отличить сокола от цапли, как заметил принц Датский.

Но время с 56‑го по 64‑й, время Хрущева, отличалось как раз тем, что дули разные ветры: и с юга, и с севера, разве что не с востока, так что «оттепель» иногда оборачивалась лютой зимой. Был XX съезд, но потом был и XXI, где, на радость сталинистам, десталинизация если не осуждалась откровенно, то тихо замораживалась.

В архивах моей покойной матери я нашел тогдашнее стихотворение Евтушенко «Качка». Стихи, как мне кажется, неважные {164} и эстетической ценности теперь не представляют, но те годы характеризуют верно:

«Качка!  
Уцепиться бы руками  
За кустарник, за траву…  
Волны — словно волкодавы…  
Ты такой, XX век.  
Справа, слева, влево, вправо,  
Вверх, вниз, вниз, вверх.  
Качка!  
Все инструкции разбиты,  
И портреты тоже — вдрызг.  
Лица мертвенны, избиты,  
Под кормой — крысиный визг.  
А вокруг такая каша,  
Только крики на ветру,  
Только качка, только качка,  
Только пакость на борту,  
Качка!»

Да, «качало» предельно. За XXI — бурный XXII съезд, когда Хрущева занесло и он, оторвавшись от текста доклада, рассказывал о таких преступлениях Сталина, вскрывал такие нарывы и обнажал такие язвы, что все даже не появилось в печати — побоялись.

К линии «Современника», к его репертуарной политике это отнести нельзя, но в какой-то степени и мы «колебались», вынуждены были «колебаться», точнее, нас «колебали». Мы сопротивлялись, как могли.

Сыграли после «Вечно живых» комедию чешского драматурга Блажека «Третье желание». Смешную пьесу «антимещанского направления» пробили под перевод Михалкова. Голь на выдумки хитра. Спустя много лет «Современник» поставил «Балалайкина и Ко» по Салтыкову-Щедрину — тоже под Михалкова, который сделал инсценировку непроходимого романа Михаила Евграфовича.

Неореализм был основным стилем, манерой игры, принятой в «Современнике». Когда театр уходил в жанр комедии, возникали некоторые стилистические и эстетические отклонения, как в «Третьем желании» и особенно в «Голом короле». Но что было характерно для всех спектаклей Ефремова — это обязательная декларативность, которая именовалась «гражданской позицией». В лексиконе театра слово это стояло на первом месте, и временами {165} ухо уставало от сочетания звуков: «гражданская позиция», «гражданственность», «гражданин», «по-граждански», «не гражданственно»… Ох! Хотелось подчас завопить:

«Граждане, послушайте меня!  
Гоп со смыком — это буду я…»

Так бывает всегда, когда какое-нибудь замечательное понятие или слово стирается, как подошва, стаптывается, как каблук, замусоливается, как рубль алкаша.

Но понятие от этого все-таки не становится менее значительным, и в согласии с ним да еще в поисках «формулы успеха» мы естественно пришли к мысли о постановке «Дракона», на мой взгляд, лучшей из шварцевских пьес.

Еще в 60‑м году на первых гастролях в Ленинграде художник спектакля «Голый король» Валя Дорер устроил вечер в своей мансарде на площади Искусств, где присутствовали актеры «Современника», Олег Ефремов, Булат Окуджава и Н. П. Акимов, друг Е. Л. Шварца и его главный ленинградский интерпретатор. Он рассказывал нам о «Драконе», которого поставил еще в 44‑м году. Спектакль был антифашистский, но даже и тогда его закрыли. Ассоциации он вызывал, видимо, не только «нужные».

Тот вечер в мансарде был одним из тех редких, которые хранятся в памяти долгие годы. Блестящий рассказчик, остроумный человек, Николай Павлович Акимов, хотя в душе и ревновал к успеху Шварца не на своей сцене, был чрезвычайно мил, выпивал с молодежью, смеялся нашим байкам. Много пел Булат Окуджава. Его в те годы не надо было уговаривать петь. Тогда ему еще не надоели общие восторги, да и моложе он был на двадцать лет…

Замечательная выпала нам ночь у Дорера. Мечтали о том, чтобы сыграть «Дракона» и, конечно, чтобы Валя оформил его. А кто же? Только он. После скучных, служебных декораций Батурина, Лазарева, Скобелева, Елисеева, фамилии которых поочередно варьировались на афишах первых спектаклей «Современника», праздничное, озорное оформление Вали Дорера, смешные, яркие костюмы, им придуманные, были радостным событием на сцене нашего театра. Теперь-то признанными лидерами театральных художников стали Давид Боровский, Валерий Левенталь, Эдуард Кочергин, Игорь Иванов, Борис Мессерер, и среди этих и прочих фамилий не слышится имя Дорера. Как-то исчез Валерий с театрального горизонта, забылся, пропал. Грустно об этом думать, и даже кажется странным, что в конце 50‑х, когда все вышеупомянутые знаменитости были почти никому не {166} известны, имя художника В. Дорера упоминалось вслед за С. Вирсаладзе, Н. Акимовым, В. Рындиным. Он оформлял балеты в Кировском театре, в Большом, в Ленинградском Малом оперном, сотрудничал с И. Вельским, Ю. Григоровичем. Работал много и успешно для драматической сцены.

Когда в «Современнике» был объявлен конкурс на оформление «Голого короля», в котором приняли участие Б. Мессерер, Л. Збарский и другие, Дорер без труда вышел победителем. Валя в ту пору был модным художником, эскизы его охотно покупались, устраивались выставки, его наперебой приглашали в разные театры, звали в гости.

Он был милым, застенчивым и каким-то несовременным человеком. Сам вид его казался необычен: тип богемы? — нет… Входивший в моду «джинсовый», мужественный стиль тоже к нему отношения не имел. Среднего роста, худой очкарик, с лицом князя Мышкина, он ходил, сильно хромая: одна нога не сгибалась в колене. Шутя именовал себя Валерий Д’Орер. Был одет никак. Сколько его помню, всегда выпивал. Но в загуле бывал тих и молчалив. Побаивался жены, энергичной и довольно эффектной женщины, актрисы театра то ли Комедии, то ли Ленсовета. Валя ее любил. Была у них дочь. Еще был Валин друг — лохматый добрый пес Мишка, которого при слове «режиссер» Дорер научил громко лаять.

Жили они в той самой мансарде с антресолями и лестницей на площади Искусств, рядом с МАЛЕГОТом, или, как его еще называли по инерции, Михайловским театром. Окна выходили на крышу, куда летом, в белые ленинградские ночи, можно было выбраться покурить. Порядка в доме я не видел никогда, но бывать там было всегда приятно и интересно. Ефремов очень увлекся Дорером, называл его своим другом. Эта «дружба» продлилась недолго — два‑три года.

Дорер оформил у нас три спектакля. В «Без креста» придумал деревню с белыми плоскими березами на фоне черного бархата, — пожалуй, эта картина, которая называлась «Березовая роща», была в спектакле самой удачной, хотя и вся в целом работа Вали вполне выражала замысел Ефремова, стремившегося перевести пьесу из бытового плана тендряковской повести на уровень трагедии «о слепой вере» и ее пагубных последствиях. Очень «по делу» было придумано конструктивное, скупое оформление и к спектаклю по пьесе Симонова, которое как нельзя лучше сливалось с графикой ефремовских мизансцен. Когда добавилась «конкретная» музыка Андрея Волконского, возникшего в ту пору в «Современнике», как и иные новые интересные люди, — это {167} было характерно для тогдашнего Ефремова, стремившегося расширить рамки художественного кругозора театра, — тогда и появился «Четвертый», один из самых цельных по художественному стилю спектаклей «Современника».

Валя оформит еще один спектакль — пьесу Зорина «По московскому времени» — и исчезнет навсегда из жизни нашего театра, из жизни Ефремова, вскоре же и вовсе окажется художником, о котором перестанут говорить, вспоминать. А ведь он не стар и сейчас, я думаю, лет сорока шести от силы.

Года три назад, гуляя по Ленинграду, мы с женой оказались рядом с его домом.

Каждый раз, попадая в родной город, «знакомый до детских припухлых желез», я ищу «мертвецов голоса». Особенно люблю свой район: канал Грибоедова, «Спас на крови», Большой Михайловский сад, площадь Искусств.

Поднялись к Дореру без звонка. И, как будто не прошло пятнадцати лет, открыл Валя. Он даже как-то мало изменился. И мансарда была все та же, большая, неубранная. На полу так же стояли пустые пыльные бутылки из-под зелья. Он не удивился моему приходу. Посидели час, другой, поговорили, повспоминали и разошлись. Валя куда-то торопился, кажется: уходил вместе с дочкой. Когда я деликатно спросил его о делах, он спокойно рассказал что-то о спектаклях на периферии. На стене я увидел два‑три эскиза. Продай, говорю, мне. Он сказал, что подумает. Сказал без особого энтузиазма. Условились перезвониться. Через день мы уехали в Москву, так и не перезвонившись, и с тех пор от него ни слуху ни духу. Бывает ли он в Москве? Не знаю. Не звонит. Нигде, никогда его не вижу. На афишах в Москве и Ленинграде фамилии его не встречаю.

Но это все будет потом. А пока в мансарде Дорера он сам, Акимов, Олег и мы, молодые, счастливые успехом «Голого короля», слушаем песню Булата, нет, еще не ту, которую он споет на двадцатилетнем юбилее «Современника», в 76‑м году, уже в новом здании на Чистых прудах, где я буду только почетным гостем из Театра на Малой Бронной:

«За что мы боролись в искусстве — все наше, все в целости.  
Мы, как говорится, в почете, в соку и в седле,  
А все-таки жаль: нет надобности больше в смелости,  
Чтоб всем заявить о рожденье своем на земле.  
Успехами мы не кичимся своими огромными,  
Умеем быть скромными даже в торжественный час.  
А все-таки жаль, что не будем мы больше бездомными  
И общий костер согревать уже будет не нас.  
{168} Премьера одна на ходу, а другая вынашивается.  
Чего же нам больше, Господи, как повезло!  
Машины нас ждут, Александр Сергеевич напрашивается.  
Пожалуй, излишне, чтоб что-нибудь произошло…»

Нет, нет! Этой песенке — свой час, а сейчас, летом 1960 года, нам больше подходит другая песенка замечательного барда:

«А мы швейцару: отворите двери,  
У нас компания веселая, большая,  
Приготовьте нам отдельный кабинет!»

Нам стали открывать двери разных домов, может быть, даже слишком разных, и в этом тоже нужно разобраться. «Современник» становился модным театром, в чем были, как водится, свои плюсы и свои минусы. В. Кардин правильно писал, что многие хотели «прибрать к рукам молодых ребят, ершистых до неприличия…».

Первым из таких был МХАТ — опекуны. Когда произошел разрыв с ними, любезно предложил помощь и покровительство Н. П. Охлопков, который хотел даже дать крышу молодым студийцам: позволил репетировать в Театре имени Маяковского. Не сговорились.

После сезона 1960 года, после скандального «Голого короля», после закрытия «Чудотворной» (название первого варианта «Без креста»), когда драматург А. Салынский, как я уже говорил, спас театр статьей в «Литературке», у нас на худсовете читалась одна его пьеса. Но ставить ее не стали.

Наставляли нас на путь истинный разные «дедушки» и «бабушки» из вышестоящих организаций, кто помягче, кто пожестче. Но, как говорится в сказке о Колобке, «я от дедушки ушел, я от бабушки ушел, а от тебя, серый волк, и подавно уйду…».

Однако от серого волка уйти оказалось как раз не просто. На то он и «серый», а не «белый» и не «черный»: не простейшего, не плакатного цвета. А «Современник» еще плохо разбирался в оттенках и полутонах.

Из Средней Азии вернулся после долгого и добровольного отсутствия Константин Симонов. Удалившись туда от столичной суеты, он «переосмыслил» время и свое место в нем — так говорили те, кто взял на себя труд познакомить театр-студию «Современник» с живым классиком. Когда мы шли к Константину Михайловичу, то уже знали, что у него есть пьеса, пьеса о себе, о своей непростой судьбе, и что он почему-то хочет, чтобы именно «Современник» ее поставил. «Разве он бывал у нас?» — «Нет, но ему подробно о вас рассказывали. Идите обязательно. Это то, {169} что вам нужно. Он многое передумал, написал новый роман о войне и пьесу…». Пошли. Ефремов, Волчек, Евстигнеев, Кваша и я. Константин Симонов. Это имя о многом нам говорило. Мы вырастали на «Парне из нашего города», смотрели «Так и будет», видели неоднократно в театре и в кино «Русский вопрос», знали о его сногсшибательной карьере, о перипетиях в журнале «Новый мир». Фадеев, который уже застрелился у себя на даче в Переделкине, Твардовский, новый редактор «Нового мира», и Симонов — все это каким-то причудливым образом сплеталось в сознании. Плюс к этому, конечно, так или иначе будоражили воображение легенды и факты: Симонов — лауреат, любимец Сталина, Симонов — военный корреспондент, Симонов — человек невероятной храбрости, Симонов — поэт, автор стихов «Убей его», «Жди меня…», «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины», а после войны и «Митинга в Канаде»:

«Россия, Сталин, Сталинград!  
Три первые ряда молчат…»

Стихи эти мы знали наизусть.

Хорошо помнилась и любовная лирика, связанная с его шумными, бурными, многолетними взаимоотношениями с красавицей кинозвездой Валентиной Серовой. Что говорить, обаяние имени — фактор существенный.

Когда мы шли к нему на Аэропортовскую, волновались: и лестно, и странно. Но был тогда у молодых современниковцев хулиганский лозунг, благодаря которому удавалось иногда вдруг многое совершить, лозунг, призывавший к конкретным действиям в любой обстановке, спасавший от рефлексии, не позволявший долго размышлять и сомневаться. Печатно сформулируем его так: «А что, в самом деле!»

Открыла новая жена хозяина — Лариса Жадова. Я знал ее еще женой покойного поэта Семена Гудзенко, видел их вместе вскоре после войны на Рижском взморье, куда меня привозила мать.

Константин Михайлович Симонов… До сих пор он вызывает у меня неоднозначное, нетвердое чувство.

Очень умный, талантливый, обаятельный, хитрый человек, он подчас ассоциируется у меня с такими именами и понятиями: вельможа, Талейран, царедворец Шуйский, хотя и по сей день я путаюсь в отношении к его личности в целом, тем более что знаю за ним слишком много разного, и доброго и худого. Вот уж кто действительно «разный», но не по-евтушенковски — «я разный, я натруженный и праздный…», а искусно, изощренно, умно. Сборник {170} Булгакова, где целиком «Мастер и Маргарита», — во многом дело его рук; публикация «Ханского огня» того же Булгакова — его заслуга. Но когда я позже обратился к нему по поводу булгаковской пьесы «Зойкина квартира» — не поддержал. Нет. Все, видать, взвесил и не счел нужным.

Немало доброго сделал Симонов и «Современнику». Его звали на все сдачи спорных спектаклей, он выступал на многих обсуждениях, прикрывал своим именем не одну труднопроходимую пьесу. Делает он это иногда и сейчас. Вампиловские «Анекдоты» и «Монумент» Э. Ветемаа в постановке В. Фокина помогал пробить именно Симонов. Но «Случай в Виши» своего друга А. Миллера не пробил. Не сумел, не смог, не под силу было. А может, не захотел. Однако «Цену» того же Миллера перевел, и она идет в БДТ у Товстоногова даже теперь, когда Миллер у нас не в чести.

Все это, наверное, не главное в понятии «К. М. Симонов», но я и не претендую на анализ его жизни и творчества. Он только вспомогательная фигура в моих размышлениях о «Современнике», о Ефремове, обо всех нас, детях 56‑го.

*Примечание. Еще раз напоминаю, что эта главка писалась давно, когда Симонов был еще жив. Опять «о мертвых или хорошо, или ничего»? Нет! О мертвых так, как ты бы сказал при их жизни. Оттого и эту главу не редактирую…*

Итак, открыла хозяйка. Вышел и хозяин. Седые, коротко стриженные волосы по моде 60‑х, «а‑ля Хем», черные живые глаза, в узкой смуглой руке трубка. Говорит неторопливо, картавя, с буквами «р» и «л» не в ладу, оттого, по слухам, и имя Кирилл сменил на Константин. Проходим через столовую, где висит подлинник Пиросмани, в кабинет, обшитый деревом. Стол большой, деревянный, лампа рабочая, как у чертежников. Маленький застекленный столик для трубок. Под стеклом разные трубки, их много, как у Жоржа Сименона, — а может, у Сталина?

— Ну что ж, бгатцы, так сказать, пгочту вам пьесу, а Лагиса нас покогмит, чем, так сказать, Бог послал. А может, сейчас виски или джин со льдом?..

— Нет, сначала послушаем, Константин Михайлович!

— Ну что ж, я полагаю, пгавильно, так сказать.

И неторопливо прочел странное заглавие — «Четвертый».

Список действующих лиц: «Он; Женщина, которую Он любил; Женщина, на которой Он женился». Интересно! Значит, не обманули нас: похоже, про себя пьесу написал! «Люди, возникшие в Его памяти: Дик, второй пилот, штурман». Смутило, правда, «Дик» — чудное имя. А дальше: «Тэдди Франк, Джек Уиллер, Бэн {171} Кроу» — посыпались сплошь иностранные имена… Оказалось, действие-то происходит в Америке. Неужто опять «Русский вопрос»? Ладно, будем слушать, не будем торопиться. Он и сам читает свою драму неторопливо, раздумчиво, — читает про Него, про героя без имени и фамилии. Он, и все тут…

«Вчера Ему исполнилось 42, сегодня утром у Него болела голова, а вечером Ему надо было улетать в Париж…». Но тут Его встретил кто-то из сидевших с Ним в немецком концлагере и сообщил, что ихний американский самолет с атомной бомбой вот‑вот пролетит над Россией, о чем Ему, крупному американскому журналисту, надо сообщить в газетах, пусть даже его карьера полетит в тартарары! Это в устах Симонова прозвучало: «тагтагагы», как у немого, который учится выговаривать слова.

И тогда Он пойдет к женщине, которую любил и бросил ради женщины, на которой женился, не любя, отчего поднялся сразу на несколько ступенек вверх по карьерной лестнице и спустился на несколько ступенек вниз, к подвалу подлости. Он придет к Кэт — так ее звали, — придет к своему прошлому — за помощью, за советом, как ему поступить в этой пограничной ситуации.

Она напомнит ему о друзьях, с которыми он летал радистом в экипаже из четырех человек, и уйдет готовить ужин, оставив его наедине с сомнениями и невеселыми мыслями о своей путаной жизни. И вот здесь появятся «люди, возникшие в Его памяти»: Дик, второй пилот и штурман. Появятся молодые, в рваной военной форме, какими он их запомнил по концлагерю, откуда бежал благодаря их помощи. А они были расстреляны за организацию побега.

И начнется суд над совестью выжившего, продавшего память о прошлом и любовь, подаренную ему судьбой, закладывавшего товарищей во времена маккартизма. Вся пьеса — это доводы и контрдоводы, воспоминания, привлечение свидетелей обвинения и защиты. И в конце «он пойдет с ними “четвертым”», завершив мучительный круг воспоминаний о подло прожитой жизни, очистившись по ходу суда, который ему устроила его собственная совесть, заговорившая голосами мертвецов…

Драма Симонова привела нас в восторг. Конечно, лучше бы не про Кэт и Бэна, а про Ивана да Марью. Но мы и наш зритель настолько привыкли к эзоповскому изложению, что тут же простили Симонову географическую неточность.

Смысл драмы смыкался для нас с вопросом, заданным в программном спектакле по пьесе Розова: «Зачем мы живем? Как мы живем? Как мы будем жить?» — после ужасов войны, после того, как победа над фашизмом досталась ценой миллионов молодых {172} жизней. И невдомек нам, «колобкам», было, что перед нами сидел не примитивно честный автор средненькой пьесы, одной из тех, что мы читали на наших худсоветах, не опекуны из МХАТа. Нет! Нам читал пьесу сам «серый волк» — Константин Симонов.

Гордые знакомством с человеком, который показывал нам письма к нему от самого Хемингуэя, хвалившего его военную прозу, очарованные простотой и гостеприимством дома, где пропустили не один стакан джина и виски с содовой, мы шли по Москве и говорили о будущем спектакле, о том, как пьеса разойдется у нас в театре…

20 октября 1961 года была сыграна премьера на новой сцене «Современника», в только что полученном «сносном» здании на площади Маяковского. У нас не было ни тени сомнения, что «Четвертый» лежит на генеральной линии развития нашего репертуара. Борьба за человека в период десталинизации, разыгранная методом «Современника», то есть «проживая, сталкиваясь, воспринимая, воздействуя» и декларируя свою позицию, — конечно, это наш спектакль, наша победа по «формуле успеха»!

Интересно привести две противоположные точки зрения двух уважаемых мною людей. Обе рецензии были опубликованы в одном и том же журнале «Театр».

«Это заметка побежденного… Я увидел спектакль, который не просто понравился мне, а заставил меня думать, более того, который опроверг какие-то укоренившиеся во мне самом мысли… Пьесы Симонова я не читал. Читал только отрывок — самое начало — в газете, и, откровенно говоря, мне она не очень понравилась. Потом от кого-то услышал, что пьеса сделана, мол, в чапек-пристли-миллеровском ключе, что там встают из могил мертвые, и тому подобное. Настораживало и то, что пьеса из американской жизни — мне почему-то всегда неловко смотреть, когда наши актеры пытаются подражать на сцене героям виденных ими иностранных фильмов…

Два часа просидел я не шелохнувшись, боясь только одного — как бы не вздумали устроить антракт… Потом компанией мы шли домой и спорили. Спор есть спор — не всем и не все в спектакле одинаково понравилось. Но в споре этом для меня ясно было одно — его просто не было бы, если бы мы не столкнулись с настоящим искусством. Настоящее искусство всегда побеждает. Я признаю себя побежденным. И мне приятно об этом писать. Театр и драматург сумели донести до зрителя свои мысли. И донесли умно, талантливо, убедили в своей правоте.

Мне, зрителю, интересно и нужно было узнать то, что они мне рассказали о человеческой дружбе, честности, смелости, о человеке, {173} иными словами, то, что они рассказали о Совести Человека.

Скажу прямо — после этого не такого уж веселого, заставляющего о многом подумать спектакля мне стало вдруг весело. Весело от сознания того, что в самом центре Москвы, в двух шагах от памятника Маяковскому есть молодой, ищущий, талантливый, и мне хочется верить, дружный коллектив. Есть театр, в который хочется пойти, и если уж говорить всю правду, с которым хотелось бы поработать».

Это впечатление писателя Виктора Некрасова, человека кристально честного, неподкупного, фронтовика, умницы, который признал себя побежденным. Спектакль опроверг какие-то укоренившиеся его мысли. Какие именно — догадаться не трудно: конечно, мысли об авторе пьесы — о Константине Симонове. Вот так-то!

И вот мнение другого рецензента, В. Кардина, свидетельство не менее значительное и столь же честное:

«Каждым спектаклем “Современник” жаждет сказать свое слово, утвердить отстаиваемые им принципы. Но не всякая пьеса, попавшая в его репертуарную афишу, дает для этого материал и основание. Подчас театр идет на компромисс…

Присутствуя на “Четвертом”, убеждаешься в серьезности подхода театра к пьесе, в горячем стремлении доказать мне, зрителю, обоснованность авторской логики, справедливость его мысли, но тем не менее, чем больше я смотрел и думал, тем меньше соглашался с драматургом и театром.

Пьеса и спектакль одобрительно встречены прессой и зрителями. В данном случае я выражаю точку зрения меньшинства.

Кто такой Он, нравственному возрождению которого посвящены пьеса и спектакль?

Человек, растоптавший идеи, за которые сражался в годы второй мировой войны. Человек, предавший мертвых и предающий живых, сделавший предательство своим главным жизненным назначением.

Может быть, Он заблуждался, увлекаясь? Ничуть не бывало. Он всякий раз знал, что делает. И делал. Холодно. Расчетливо. Цинично. Все, что совершал, Он совершал ради собственного благополучия, ради спокойной гарантированной карьеры.

Так почему же теперь Он возрождается?.. Потому, отвечает драматург, а вслед за ним и театр, что Он… все эти годы страдал… Страдал — и продолжает предавать, лгать, “делать деньги”. Страдания облегчали мелкую душонку Публичного мужчины, служили душевным самооправданием. Может быть, я упрощаю?» — {174} спрашивает Кардин и подводит итог: «Тогда пусть скажет Дик, ценой своей жизни некогда спасший героя драмы, — мне по душе его слова: “Усложнять — это твоя профессия… Дай тебе время опомниться, и ты все так усложнишь, что до твоей совести снова не доберешься…”»

О чем спорят В. Некрасов и В. Кардин, исходя, по существу, из одной позиции? Вернее, не спорят, а размышляют? О пьесе? О том, удачная она или неудачная? Нет, о Симонове, да притом не о седовласом Константине Михайловиче, а, если угодно, именно о понятии «К. М. Симонов», о художественном и нравственном типе отношения к жизни, который был в нем воплощен. Стало быть, и о судьбе «Современника», о том, какие пьесы театр будет играть и как они будут играться.

Тогда, в начале 60‑х, оценка Некрасова была нам не только лестна, но сводила на нет какие бы то ни было противоречащие ей доводы.

Правда, к чести артистов «Современника» замечу, что они изнутри, кожей все-таки чувствовали фальшь материала, который приходилось играть. После премьерных настроений и первых успехов мы помаленьку начали скучать на спектакле, затем какое-то время играли роли хоть и формально, однако еще дисциплинированно, но наступил наконец период, когда по ходу драмы появлялись первые улыбочки, смешочки, хохмочки. На днище нарастала ржавчина; она была еще незаметна зрителям, но судно оказалось уже обреченным на коррозию, и когда-то ему неминуемо предстояло затонуть. Так случалось в «Современнике» не один раз, и как «капитан» Ефремов ни пытался спасти корабль, какие строгие меры ни принимал по отношению к «матросам», какие усилия ни прилагал кто-либо из «старших механиков» — энтузиастов спектакля, игравших в нем, — старательно оснащавшееся судно рано или поздно погружалось в воды Леты.

Меня лично статья Кардина тогда просто взбесила. Я был одним из «старших механиков» «Четвертого». Ефремов и я играли Его, нам предстояло оправдывать логику Его поступков, и мы ее старательно оправдывали.

Мне было особенно трудно это делать еще и потому, что я был вторым исполнителем, стало быть, копировал Ефремова-режиссера и Ефремова-актера. Герою Симонова — сорок два года. Мне было двадцать шесть. За характерность в этой роли не спрячешься, а играть человека среднего возраста молодому актеру много труднее, чем глубокого старика. Олег, как водится, отыграл премьеры, и воз ежедневных рядовых спектаклей потащил я. Мне вообще с этим везло. Трижды я играл одну роль с «фюлером»: {175} Винченцо в «Никто», Его в «Четвертом» и Николая I в «Декабристах».

Публика шла в расчете на Олега, а выходил — и уже выходом своим разочаровывал ее — я. Кроме того, когда играл Ефремов, актеры чувствовали, что они рядом с шефом, и подтягивались. Но это все мелочи. По-настоящему обидно мне стало, когда я уже года два играл Винченцо один и, наконец выгравшись в роль, до какой-то степени найдя в ней себя и завоевав признание партнеров, должен был уступить ее — всего на один-единственный вечер, но на какой! В Москву приехал Эдуардо Де Филиппо и, конечно, пришел в «Современник» поглядеть свою пьесу.

Даже актерам, игравшим в спектакле, показалось несправедливым, что, узнав об этом, Олег отстранил меня и, мучительно вспомнив на утренней репетиции уже забытый текст роли, вечером вышел играть. Я сидел в зале, но сила моей тогдашней любви к нему была так велика, что я сердцем желал ему успеха. И успех был. После спектакля Олег представил меня итальянскому гостю. Как человек тонкий и совестливый, Ефремов в душе своей помечал тогда обиды, которые наносил, и ценил «непротивление злу насилием». Он умел сторицей воздать за это в другое время, в другой работе, если актер, разумеется, того стоил.

{177} «Четвертый» Олегу надоел быстро. Премьеру мы играли в прямую очередь, он даже реже, чему я тогда очень радовался.

Потом же года три я играл спектакль фактически один. Хотя роль считалась большой удачей Олега, он предпочитал Филиппа в «Пятой колонне» Хемингуэя, Лямина в «Назначении» Володина, и правильно делал. Но студийность, атмосфера ее тоже подтачивалась его поступками такого рода, что давало повод и актерам задумываться над своими правами и обязанностями — последних же было по Уставу куда больше. И все-таки на весах покуда еще перетягивала вера и любовь к Олегу, к его и нашему делу.

Уже по традиции осенью мы поехали на короткие гастроли в Ленинград, и наш «Четвертый», по-моему, выиграл у «Четвертого» в БДТ. Выиграл с большим преимуществом — за исключением, казавшимся тогда незначительным. В ленинградском спектакле участвовал Павел Луспекаев. Выходил в маленькой роли Бонара. Один выход и один монолог, кончавшийся словами, брошенными Бонаром — Луспекаевым в адрес Его: «Сволочь ты, и больше ничего…», — словами, сказанными так, что они запоминаются навсегда, как запомнилось москвинское «Аринушка…».

Окрыленные успехом «Голого короля», всеобщим интересом к нашему делу, которое удалось сохранить, приумножить и даже получить свое здание, в сезон 1961/62 года мы выпустили пять новых спектаклей — рекордная цифра! Правда, спектакли оказались неравноценными, ни один из них не вошел в золотой фонд нашего театра, хотя в каждом были интересные актерские работы: назову хотя бы Толмачеву и Ефремова в «Старшей сестре» Володина, того же Ефремова с Квашой в «Пятой колонне» Хемингуэя.

Столько наработать за один сезон без режиссеров-«варягов» было невозможно. Сам Олег кроме «Четвертого» поставил только «По московскому времени» Зорина да еще выпустил за Олега Табакова детский спектакль «Белоснежка и семь гномов» по пьесе Устинова и Табакова. Кроме того, сыграл Его в «Четвертом», Ухова в «Старшей сестре» и Филиппа в «Пятой колонне».

В тот сезон он не снимался в кино и, занимаясь только «Современником», провел адову работу. Всего лишь играя в спектаклях «варягов» Бориса Львова-Анохина и Гиги Лордкипанидзе, он все равно вмешивался в их режиссуру по праву главного режиссера и первого актера «Современника».

До сезона «пяти спектаклей» у нас почти не бывало приглашенных режиссеров. Исключение тогда составили двое: Анатолий Эфрос, осуществивший постановку «Никто», и Сергей Микаэлян, {178} режиссер пьесы Олега Скачкова «Взломщики тишины». Не лишенная занятности пьеса Скачкова, в которой довольно остро поднималась проблема отцов и детей, — острей, чем в пьесах Розова, — страдала тем не менее профессиональным несовершенством.

Когда ко всему прочему добавилась невнятная режиссура, это привело к достойному провалу и у начальства и у публики — совпадение не очень частое, — в результате чего «Взломщики» не прошли и двух десятков раз. Я имел несчастье дебютировать как актер «Современника» именно в этом спектакле и вполне хватанул горечи общего поражения, которое, понятно, пережил особенно болезненно после своего Гамлета у Охлопкова. Вышел на премьере на аплодисменты и ушел со сцены, как у нас говорят, под стук собственных каблуков.

Ефремов не дал Сергею Микаэляну самому выпустить спектакль и по просьбе актеров вмешался в режиссуру, но даже это не спасло положения.

Мара Микаэлян, которая вовремя принесла острую комедию Шварца и предложила ставить «Голого короля», была молодцом, заварив, по сути, это дело. И не кто иной, как она, привела в театр Валю Дорера. Все это нельзя недооценивать. За все надо быть благодарным. Однако справедливость требует также напомнить, что этим ее функции и ограничились. Когда Мара начала репетировать, сразу стало понятно, что режиссер она слабый. Повторяю: спектакль сделал Ефремов. *Он*. Он каким-то полуобъяснимым чудом — да может ли вообще кто-то объяснить или хоть полуобъяснить чудо, оно же тогда перестанет им быть! — слепил, склеил, срастил, сживил все вместе. Шварцевскую пьесу плюс музыку Колмановского плюс стихи Светлова плюс оформление Дорера плюс актерские наши усилия — как слепил, склеил (правда, тут уж слова «оживил» не произнесешь, тут другой уровень и пьесы и режиссуры) «Белоснежку и семь гномов».

Ее, «Белоснежку», — за две недели. По ночам.

Подумать, на что тратился? Но — театру это тоже было нужно…

А потратившись, как уже было с Марой Микаэлян, афишу подарил другому Олегу, Табакову.

Большой Олег мог быть удивительно щедр. Примерно так же были подарены афиши «Третьего желания» и «Друга детства» — Евстигнееву и Сергачеву; правда, на сей раз это не значило, что одаренные им не провели никакой работы. Витя работал больше, Женя — меньше, но спектакли опять же были сделаны Ефремовым.

{179} Может быть, Олег подавлял режиссерскую фантазию, навязывая собственное решение? Может быть, узурпировал режиссерские права? Нет. Подавлять и узурпировать особенно было нечего, и, не вмешайся Ефремов, продукция осталась бы в лучшем случае глиной, в худшем — песком с водой.

Приход его в работу, которую начинал не он, естественно, был сопряжен со всевозможными переделками, с перераспределением ролей, с ломкой уже сложившихся представлений — словом, давался нелегко. Отстраненные режиссеры, разумеется, комплексовали, злились на Олега и на «предателей-актеров». Но делать было нечего — все, кроме них, а иногда и они сами понимали, что вмешательство жизненно необходимо.

Доказательством того, что Ефремов вмешивался в работу отнюдь не из властолюбия, служат обратные примеры — предположим, спектакль Вилли Панкова из Болгарии и особенно три работы Галины Волчек: «Двое на качелях», «Обыкновенная история», «На дне». Очень аккуратен он был и с молодым Володей Салюком, ставившим свой первый спектакль с молодежью «Современника» (пьесу польского драматурга К. Хоиньского «Ночная повесть»).

Если же Ефремов видел, что работа может завалиться, он, не взирая на лица, входил в работу над готовящимся спектаклем. Причем режиссером мог быть и приглашенный — исландец Эйви Эрлендсон, ставивший пьесу Олби «Баллада о невеселом кабачке», или грузин Гига Лордкипанидзе; все равно, и они, пришельцы, смирялись, чувствуя, что Ефремов, корректирующий их спектакли, прав. Несколько сложней получилось с пьесой Володина «Старшая сестра»…

Как я писал, Александр Моисеевич Володин стоял в репертуаре «Современника» на втором месте после Розова по количеству пьес, которые шли у нас, но считался самым современниковским автором, которого театр любил и как драматурга, и как человека.

Александр Вампилов только обивал в то время пороги театров, тщетно пытаясь пристроить свои пьесы. Они нравились всем мало-мальски понимающим режиссерам и завлитам, но ставить их боялись; и, сколько помню, даже наш театр не только не пытался их пробивать, но на труппе ни разу не устроил читки его произведений, — я, например, и вовсе не догадывался о существовании Вампилова. Для меня было откровением спустя много лет увидеть «Старшего сына», «Прошлым летом в Чулимске». «Прощание в июне», «Провинциальные анекдоты» на сцене. А когда прочел в «Огнях Сибири» «Утиную охоту», вполне понял, {180} чтó потерял русский театр с преждевременной смертью Вампилова, так и не увидевшего почти ни одного спектакля по своим поразительным пьесам.

Теперь, задним числом, задним умом, которым многие из нас крепки, я думаю, я уверен, что на мой вопрос, когда-то заданный Игорю Кваше в кафе «Националь»: «Но кто же Чехов?», был бы абсолютно правомочен ответ: «Вампилов». Но ни Игорь, ни я не знали, что такой живет и пишет в далеком Иркутске. Знал ли Ефремов? В 1956 году не знал, но в середине 60‑х должен был знать. И, как водится нередко в нашем театре, с опозданием на добрый десяток лет теперь собирается ставить во МХАТе «Утиную охоту» и в пятьдесят один год играть молодого инженера Зилова.

*Примечание. Сыграл. На мой взгляд, не лучшим образом*.

Володина «Современник» ставил трижды. Впервые обратился к нему в 59‑м году, выпустив «Пять вечеров». Эта пьеса параллельно ставилась в БДТ Г. А. Товстоноговым и имела там большой успех. Причем парадокс: Товстоногов поставил очень современниковский спектакль. Узнаваемо, социально точно играли Е. Копелян и З. Шарко. Неореализм на сей раз стал стилем и формой спектакля БДТ.

«Современник», выпуская пьесу после Товстоногова и желая найти что-то свое, запутался в поисках выразительных средств. Играли «Пять вечеров» в условных голубых декорациях, с какими-то голубыми табуретками, словно некую сказку, хотя манера игры была та же, что и раньше, безусловная. Режиссировали вместе М. Н. Кедров, глава МХАТа, и Олег Ефремов. Не сработались. Остался один Олег. Принят зрителями спектакль был хорошо, но знатоки, поклонники Володина, отдавали предпочтение Товстоногову. И не без оснований: работа ленинградцев вышла более цельной.

Хотя и в современниковском спектакле попадались несомненные актерские удачи, Олег нервничал: шла борьба за любимого драматурга. Положение Александра Моисеевича было трудным: его, и без того беспокойного человека, лихорадило под обстрелом «правой» критики. «Пять вечеров» называли «мещанской драмой» и вообще честили по-всякому. Словом, Володину нужен был в столице бесспорный успех, а «Современник» этого добиться не сумел.

Поэтому борьба за Володина продолжалась и в сезон 1961 года, когда театр взялся за «Старшую сестру». Опять конкуренция с Товстоноговым.

{181} На сей раз Володина ставил Б. Львов-Анохин. Оформил спектакль Б. Мессерер. Звучала Сороковая симфония Моцарта.

В «Пяти вечерах» герой пьесы Ильин приезжает в Ленинград после «долгого отсутствия». Мне кажется — да я просто твердо уверен: из цензурных соображений Володин не мог написать, что Ильин сидел. Автор привозил его с Севера, где тот, якобы свободно, по своей воле, работал шофером. Логика иногда трещала по швам, но публика привыкла воспринимать спектакли по принципу «один пишем, два в уме», и каким-то образом концы с концами сходились. Много лет спустя один, к тому времени уже старый, критик вовсю ругал фильм Никиты Михалкова по «Пяти вечерам» за то, что Никита будто бы убрал из пьесы лагерь, — вот, значит, как мы умели читать между строк.

В «Старшей сестре» никто не сидел и не должен был сидеть, так что история Нади Резаевой в каком-то смысле была проще. Толмачевой только предстояло выдержать конкуренцию с модной тогда Дорониной. Но театр опять нервничал. Пожалуй, излишне нервничал. «Надо выиграть Володина у БДТ!» Может быть, поэтому исполнитель роли Ухова — Олег Ефремов — вмешался в режиссуру Львова-Анохина, вмешался напрасно, и во время выпуска возникали конфликты, которых могло бы и не быть. Спектакль «Старшая сестра» выпустили в Тбилиси, куда мы поехали на гастроли, и прошел он там с замечательным успехом.

До него в сезон 1961 года Ефремов поставил еще один спектакль — публицистическую пьесу «По московскому времени». Эта пьеса, мягко выражаясь, не лучшая у Леонида Зорина. Театр она привлекла главной мыслью: ход времени остановить нельзя, джинна, выпущенного из бутылки в 56‑м году, обратно не загонишь, как бы ни хотелось этого весьма многим тогда.

Хотя я на этот раз был режиссером при главном постановщике Ефремове и к тому же играл аж две роли, должен сознаться, что и сейчас не смог бы вразумительно изложить фабулу пьесы. Помню только, что там противопоставлялись два стиля руководства: сталинский и идеализированный хрущевский. «Плохой» Круглый и «хороший» Евстигнеев играли сугубых антиподов.

Зорин показывал руководство не таким, каким оно было, а таким, каким должно было быть. Каким мечталось.

Но как бы ни хотела «левая» критика защитить спектакль, она не могла и не стала этого делать из-за его художественной неполноценности. Молодой критик Рассадин в «Юности» вообще жестоко осмеял пьесу и спектакль, а Зорин с ним печатно согласился. Даже — поблагодарил.

{182} Вот черточка — не зоринского характера, а характера времени, о котором я пишу.

К роли Филиппа в «Пятой колонне» Ефремов подошел ответственно.

Пьеса трудна. За ней репутация несценичности. Для ее исполнения нужны незаурядное актерское мастерство и человеческая глубина. На декларациях и даже «узнаваемости» здесь не проскочишь. А от постановщика требуются виртуозное владение профессией, культура, вкус.

Пьеса Хемингуэя не случайно сценически не состоялась и на Западе. Читать ее замечательно интересно. Репетировать — тоже. Это сулит надежду, но легко может обмануть ожидания. Так случилось и с нами. И несмотря на хорошие, пусть неровные работы Ефремова — Филиппа, Макса — Кваши и Дорошиной — марокканки Аниты, несмотря на участие в спектакле всех ведущих актеров, которые любили пьесу и свои роли, ни театр в целом, ни «варяг» из Грузии Гига Лордкипанидзе не сумели воплотить Хемингуэя.

Ефремов садился в зале за режиссерский столик, возвращая труппу вспять, к застольным репетициям, сокращая пьесу, — нет! Этот орешек оказался нам всем не по зубам.

В те годы Хемингуэй — вспомним! — самый любимый американский писатель нашей читающей публики. Еще никому из нас не известны ни Фолкнер, ни Апдайк, ни Пенн Уоррен, ни… и так далее. Портрет Хемингуэя в толстом, кольчужном свитере висит в наших московских квартирах как диплом на интеллигентность. Поэтому майским вечером 62‑го года на премьере «Пятой колонны» уж точно вся Москва. В зале жарко. С нас, с актеров, проворачивающих громады текста, течет пот. Это трудная премьера «Современника», — после нее мы даже не поняли толком, что это было: успех или провал? Скорее, ни то ни другое. Да особенно-то и не думалось. Нам предстояла поездка в Тбилиси, куда мы везли «Пятую колонну», поставленную тбилисским режиссером, и мы очень надеялись на патриотизм грузинского зрителя. Однако, несмотря на общий феерический успех «Современника» в Тбилиси, хуже всего грузины приняли именно «Пятую колонну» — и с огорчением сами это признавали…

Если в жизни театра бывают праздничные гастроли — не хорошие, не успешные, а именно праздничные, — то это у «Современника» было в Грузии.

У старых актеров бытовало выражение: «Меня там на руках носили!» Так вот, в Тбилиси в 1962 году нас таки носили на руках.

Каждый вечер после спектакля у входа стояли десятки машин {183} и тбилисские коллеги и друзья везли нас куда-то. Тот, кто хоть раз бывал в Грузии, знает, что такое грузинское гостеприимство. Прибавим к этому оглушительный прием наших спектаклей; милицию, кольцом окружавшую здание театра, чтобы не допустить безбилетников, которые тем не менее прорывали заслоны и попадали в переполненный зал; вот уж действительно (прошу прощения за банальность) море цветов; овации, а наутро благожелательнейшую прессу, к которой мы не привыкли у себя в Москве. В общем, легко можно себе представить, что мы, молодые ребята, пережили в Тбилиси летом 1962 года.

Я не стану распространяться о наших ночных банкетах у подножия Джвари и о поездках в Мцхету, Цинандали, Телави. О замечательном пении и чтении стихов в застолье. Удержусь даже от рассказа о спектакле «Медея» с Верико Анджапаридзе, который марджановцы сыграли для нас ночью. Но об одном вечере я должен рассказать…

Этот вечер прошел в доме Сергея Ивановича Кавтарадзе, человека, прожившего, как говорится, длинную и весьма богатую событиями жизнь. Было ему, когда нас познакомили, за семьдесят. Седой, с седыми же, аккуратно подстриженными усами; очки с немалым количеством диоптрий увеличивали и без того большие раскосые глаза. Он принимал нас в своей огромной красивой квартире на улице Нико Николадзе. И хозяин дома и его жена Софья Абрамовна производили впечатление классической четы грузинских интеллигентов из «бывших». Софья Абрамовна — маленькая аккуратная старушка — и вовсе происходила из княжеского рода, что в Грузии, впрочем, не редкость.

Сергей Иванович был в молодости профессиональным революционером. Тогда-то судьба и свела его с молодым Сталиным, носившим партийную кличку Коба и предложившим Кавтарадзе именоваться ни много ни мало как Того. Кавтарадзе вполне резонно, со своей точки зрения, возразил, что Того — фамилия японского адмирала, стало быть, империалиста и члену революционной партии такая кличка не к лицу.

— Что ты, Иосиф, давай подыщем другую!

— Нет, Сережа, у тебя глаза раскосые, как у японца. Того — это как раз то, что нужно.

Так Кавтарадзе по воле Сталина стал Того. По его же воле он потом окажется директором издательства, заместителем министра иностранных дел, советским послом в Румынии… Но до этого — так сказать, «до того» — Того все по той же самой воле станет жертвой изуверского характера своего партийного товарища, отсидев в тюрьме с конца 20‑х до конца 30‑х годов. Боюсь {184} соврать, к какой внутрипартийной «платформе» примыкал Кавтарадзе, но посажен он был Кобой одним из первых грузинских революционеров — как чересчур много знавший о прошлом Сталина. А еще, говорят, сыну грузинского сапожника не понравилось, что революционер женился на девушке княжеского рода.

Словом, сидел Тóго долго. Один раз был выпущен на очень короткий срок и снова сел. Сидел в разных тюрьмах. Но Сталину не писал, милости его не ждал. Один только раз потревожил бывшего товарища, когда обретался в саратовской тюрьме, и то не из-за самого себя. Его взбесило, что по тюрьме водили экскурсии пионеров и в тюремный глазок показывали живого врага народа, каковым числился сидевший в камере-одиночке Сергей Иванович Кавтарадзе. Письмо, судя по всему, Сталин получил — во всяком случае, больше подобных экскурсий не замечалось. По другим поводам Кавтарадзе Сталину не писал.

Но за него много лет безуспешно хлопотала Софья Абрамовна, да маленькая дочка Майка писала трогательные письма лучшему другу всех детей, в которых умоляла Сталина освободить ее папу. И подписывалась всегда: «Пионерка Майя Кавтарадзе».

Что подействовало на «отца родного», трудно сказать, — может, просто истек срок заключения? — только Кавтарадзе перед войной был выпущен и даже получил работу и жилье в Москве. Служил в издательстве, а обитал с семьей на улице Горького, занимая две небольшие комнаты в коммунальной квартире. Со Сталиным, естественно, не виделся, только читал в газетах про его величие, возрастающее не по дням, а по часам.

Издательству, где работал Кавтарадзе, было свыше рекомендовано опубликовать новый перевод «Витязя в тигровой шкуре», который сделал Шалва Нуцубидзе. Причем сам Иосиф Виссарионович, памятуя, что в молодости грешил стихами, давал поправки и, по слухам, даже вписал пару строк.

Перевод был, разумеется, издан. И вот однажды поздно вечером за Кавтарадзе приехала черная служебная машина. У человека, заявившегося в коммуналку, в петлицах спецслужбы были ромбы.

Софья Абрамовна в слезах попрощалась с мужем, так как жизнь давно научила ее не ждать ничего хорошего от «черных Марусь», приезжавших ночью да еще с молчаливым человеком, в обязанности которого отнюдь не входило давать какие-либо объяснения.

Но черная «эмка», на сей раз миновав Лубянку, привезла Сергея Ивановича в Кремль. И тут-то он узнал, кто хотел его видеть в столь поздний час.

{185} За столом своего кабинета сидел Сталин. Кавтарадзе вытянулся почти по-военному и гмыкнул, давая понять, что он, мол, здесь. Коба оторвался от бумаг.

— Здравствуйте, Иосиф Виссарионович, — сказал Кавтарадзе.

Сталин неторопливо подошел к нему и, посмотрев с почти печальною укоризной, ответил:

— Сережа, ты что, с ума сошел, что ли? Какой я тебе Иосиф Виссарионович? Ну, гамарджоба, Того. Рогора хар?

— Диди мадлобт, Коба, каргат. Шен рогора хар?

Старым друзьям накрыли стол. Появились грузинское вино и русская водка. Поговорили о теперешней жизни и работе Сергея Ивановича. Сталин расспрашивал о делах издательства и высказал авторитетное одобрение по поводу нового перевода «Витязя в тигровой шкуре».

— Молодец Шалва, хорошо перевел Шота. Слушай, Сережа, давай его сейчас сюда вызовем.

Через час привезли в кабинет обалделого от неожиданности Шалву Нуцубидзе.

Иосиф Виссарионович был тамадой. Пили за Грузию, за грузинскую поэзию, за Шота Руставели, за новый перевод, за каждого присутствующего в отдельности. Сталин умел выпить — не пьянел. Кавтарадзе тоже был крепкий мужчина, а Шалва захмелел разом от счастья и водки, и его, уснувшего прямо за столом, двум старым подпольщикам пришлось перетаскивать за руки и за ноги на кожаный диван.

За окном начинался ранний рассвет.

— Сережа, ты не хочешь пригласить меня к себе в дом? — спросил Коба.

Вопрос, как объяснил мне Сергей Иванович, был задан неспроста.

По грузинскому обычаю, окончательное прощение за нанесенную обиду обиженная сторона должна подтвердить, пригласив обидчика к себе в дом. И когда хлеб будет преломлен и бывшие враги выпьют друг с другом в доме обиженного, произойдет полное отпущение грехов. Обиженным был Кавтарадзе, и исполнить старый обычай надлежало ему.

— Ну, так как, Сережа? — повторил Сталин.

— Что ты, Иосиф, конечно, конечно, — растерялся Кавтарадзе. — Но ведь я живу в коммуналке и как смогу принять там дорогого гостя? Да и чем я сейчас тебя приму?..

— Так ты не зовешь меня, Сережа, — с грустью отметил Сталин. — Ну, как знаешь…

{186} — Нет, ты меня неправильно понял, Иосиф! Я счастлив тебя позвать, счастлив! Но ты же понимаешь: я живу в коммуналке…

Увидев в глазах Сталина искорки, не предвещавшие, как он знал, ничего хорошего, Сергей Иванович все-таки решился:

— Я прошу тебя быть моим гостем, когда ты захочешь!

— Сейчас, — сказал Сталин.

Внизу наготове стояли две машины. Одна — для Сталина, другая — для охраны.

Дом, где жил Сергей Иванович Кавтарадзе, находился в двух шагах от Кремля, так что приехали быстро. Большой двор на улице Горького жил своей затрапезной утренней жизнью. Завозились продукты в гастроном, грузчики перетаскивали ящики в ресторан «Арагви». Увидеть в пятом часу утра Сталина, мирно гуляющего в сопровождении свиты по двору улицы Горького, — это должно было показаться коллективным сном. Один из грузчиков, несущий на голове ящик с сосисками, увидав вождя, замер и вытянул руки по швам, а ящик продолжал каким-то факирским чудом держаться у него на голове.

Было в те времена такое художественное полотно: московский рассвет. На мосту или, уж не помню, может, на набережной двое в длинных буденновских шинелях: Сталин и первый маршал Ворошилов.

Сюжет: Сталин, Кавтарадзе и грузчик с сосисками на голове — тоже вполне был достоин кисти Айвазовского, как сказал бы Вафля из чеховской пьесы «Дядя Ваня».

Когда полусонный лифтер Сережа, меньший тезка Сергея Ивановича Кавтарадзе, отпер дверь парадного, он не обратил на Сталина никакого внимания и начал привычно брюзжать:

— Ходють тут с утра пораньше, не спится им…

— Сережа, опомнись! Ты что, не узнаешь разве?

Опомнившись и заодно ополоумев, лифтер лихо отдал честь, кинув ладонь к несуществующей фуражке:

— Так точно, узнал! Здравия желаю, товарищ Великий Вождь, товарищ Сталин!

Позвонили.

Софья Абрамовна сама открыть не успела, так как с трудом наконец уснула под утро, приняв снотворное. В квартире жили еще некий студент и чокнутая соседка, которая смертельно боялась краж и держала при себе овчарку.

— Кто там?!

— Открывайте, Нина Ивановна, свои.

Облаченная в ночной халат, она открыла дверь, осторожно держа собаку на поводке, — и увидела гостей. Тупо смотрела, не {187} здороваясь, секунду-другую — и, ни слова не сказав, дернула в свою комнату, таща за собой овчарку.

На следующий день рассказывала во дворе:

— Этот грузин Кавтарадзе совсем с ума сошел: приходит ночью пьяный, а перед собой держит портрет Сталина…

(Впрочем, наутро во дворе уже знали про ночной визит. Двор был оцеплен, и детей даже не пустили в школу, чему они были, как все нормальные дети, несказанно рады. Об этом много лет спустя мне рассказала моя приятельница Зина Попова, жившая со своей мамой, Марией Поповой, пулеметчицей легендарного Чапаева, в том же доме и запомнившая беспрецедентный случай из истории их двора.)

Кавтарадзе будит Софью Абрамовну:

— Софочка, вставай! К нам Сталин в гости пришел!

— Сережа, ты пьян… Голубчик мой! Где ты был?

— Софочка, я не пьян, то есть я выпил, но это не важно. Вставай, у нас Сталин!

Сели за стол втроем: хозяева и дорогой гость. Полковник, сопровождавший Сталина, бдительно торчал в коридоре. И как Сергей Иванович ни уговаривал его в течение всего вечера, точнее, утра примкнуть к трапезе, он упорно отказывался, а на очередное настойчивое предложение хозяина наконец отрезал:

— Товарищ Кавтарадзе! Я свое место знаю!

Софье Абрамовне не долго пришлось извиняться за скудость стола. Через полчаса, а может, и того раньше мальчики из охраны притащили горячие шашлыки, лобио, сациви и прочую снедь, очевидно, из находившегося рядом «Арагви» — хотя один Бог знает, кто и когда смог ее приготовить в пять утра.

Как водится, Кавтарадзе, исполнявший у себя в доме обязанности тамады, поднял первый тост за гостя. Выпили. Поцеловались. Преломили хлеб. Потом — за хозяйку. Сталин, приняв «аллаверды», говорил о женах, которые умеют делить с мужьями их нелегкую жизнь и быть верными при всех обстоятельствах. Потом обнял Софью Абрамовну за плечи и сказал, тяжело вздохнув: «Намучилась, бедненькая». Еще выпили. Опять за Сталина, за Грузию, за молодость. Вспоминали. Пили. Смеялись. Снова пили. Снова грустили о молодости. И опять пили. Проснулась дочка Сергея Ивановича Майка — и ее усадили за стол, выпили и за нее тоже.

Сталин поцеловал Майку:

— Это ты и есть: «Пионерка Майя Кавтарадзе»?..

Через день семья Сергея Ивановича переехала в стометровую квартиру на Котельнической набережной. Вскоре Кавтарадзе {188} стал замминистра иностранных дел. Министром тогда был В. М. Молотов.

После войны Сталин, гуляя с Сергеем Ивановичем по саду и подрезая ножницами куст, вдруг резко повернулся и зло бросил:

— А все-таки ты желал моего падения, когда примкнул к враждебной мне платформе!

На этот раз Кавтарадзе все-таки не посадили, а отправили в почетную — и не худшую из почетных — ссылку. В Румынию…

Я хорошо запомнил весь этот рассказ еще и потому, что слушал его не единожды: в 1968 и 1969 годах гостил у старика на его прелестной даче под Тбилиси, в Цхнети. Он, бывший тогда уже на пенсии, не мог, конечно, отделаться от такого воспоминания.

Сергей Иванович вообще обладал поразительной памятью. Рассказывая о событиях сорокалетней давности, точно называл имена, подробнейше восстанавливал детали, связанные с бытом или людьми, вплоть до речевых интонаций или покроя одежды.

Очень жалею, что по свойственному многим из нас легкомыслию не записал его рассказ тогда, по свежему следу: ведь с его смертью исчезли какие-то невозвратимые подробности нашей общей истории. Отчасти — только отчасти — искупаю свою вину, записывая время спустя, по памяти.

И, любя Сергея Ивановича, будучи за многое ему благодарным, отмечаю то, что и тогда меня горестно, хотя еще и смутно удивляло: какие бы страшные факты, какие бы изуверские подробности ни приводил он, говоря об Иосифе, Кобе, Сталине, в его рассказе всегда чувствовалось глубокое уважение к Иосифу Виссарионовичу…

*Апрель 1978*

Разлетелось, разъехалось, в пух и прах разбилось то наше время, начало 60‑х, и умерли связанные с ним надежды. Да и люди — умирают.

Сегодня, в майские дни 79‑го года, я продолжаю записи, датированные апрелем 78‑го и помеченные моим тогдашним местопребыванием в 63‑й городской больнице. Там я их начал и там прервал на рассказе о Кавтарадзе; прервал, выйдя на волю, чтобы приступить к повседневным делам.

И вот, находясь уже в 1‑й Градской с очередным приступом радикулита, узнаю, что на моем этаже лежит после операции рака Володя Паулус. Положение его безнадежно. Ему всего пятьдесят. Когда, заходя к нему в палату, вижу на его лице ту самую пресловутую печать, по которой безошибочно определяют, что {189} человек начинает «светить» туда, опять вспоминаю «Современник», «Два цвета» и, конечно, его, Володю Паулуса.

Знаменитая тройка спектакля: Глухарь — Евстигнеев, Репа — Елисеев и их главарь Глотов, чья зловещая фигура была сыграна Паулусом сильно, умно и навсегда врезалась в память видевших «Два цвета». Играли мы с Володей и в «Третьем желании», и в «Голом короле», с таким успехом шедшем в Тбилиси, где я и застрял посреди своего рассказа из-за дел насущных, актерских, режиссерских, — застрял, целый год не возвращаясь к нему. Что делать, совершенно невозможно ни писать, ни вспоминать, когда голова не свободна, когда ты не можешь всласть отдаться потоку подсознания, стремящемуся излиться, как сказано гением, «в свободном проявленье».

И вот год спустя я опять в больнице, в этом «доме творчества», прочно отгороженный от суеты, пытаюсь продолжать анализ прожитого, пережитого, отжившего…

Итак, 1962 год сулил «Современнику» многое, очень многое. То был пик признания, успеха, пик наших надежд, увенчавшийся гастролями в Тбилиси и Баку.

Осенние надежды были уверенно связаны с «Драконом» Шварца, прочитанным на труппе еще в Тбилиси, с пьесой Гибсона «Двое на качелях», с комедией Володина «Назначение». И это — хоть и отчасти — сбудется. «Двое на качелях» поставит Галина Волчек, и спектакль станет ее успешным режиссерским дебютом. «Назначение» тоже окажется одной из лучших работ Ефремова, в которой он и сам замечательно сыграет Лямина. Впрочем, там был прекрасен весь актерский ансамбль: Евстигнеев — Куропеев-Муровеев, Дорошина — Нюта, Кваша — отец, Волчек — мать. А тот же Володя Паулус играл бухгалтера Егорова, страстного поклонника Есенина; маленькому скучному бухгалтеру советского учреждения, отбывающему повинную службу, почему-то не давали покоя буйные строки одного из самых мрачных и трагичных поэтов России.

«Черный человек  
На кровать ко мне садится,  
Черный человек  
Спать не дает мне всю ночь» —

читал Паулус — Егоров…

(Пишу все это и неотступно думаю, что через полчаса-час надо найти в себе силы зайти в палату № 843 и как ни в чем не бывало, с почти беззаботной улыбкой присесть на край Володиной постели.)

{190} Словом, 62‑й год. Мне двадцать восемь лет, а «Современнику» всего шесть, он юноша, он полон сил. И тут бы самое время начать рассказ о том, что мечталось тогда Олегу Ефремову и всем нам, что, казалось, сулило вот‑вот обернуться реальностью, — и тогда мы выйдем на другие рубежи, взойдем на иной круг спирали, неуклонно бегущий вверх.

Я никак не хочу умалять значения хороших спектаклей, которые шли в те годы на сцене «Современника», да и всей его роли в тогдашней духовной жизни, но первопричины будущего кризиса, корни будущих метастазов — уже там, в том времени. Корма надо готовить загодя, а то придется перейти на подножный корм, — так оно и получилось, когда вместо новейших острых и жизненно важных пьес «Современник» вынужден возобновить «Вечно живых», а «Дракон» Шварца обернулся «Сирано де Бержераком». Впрочем, вина ли это театра? Нет, не вина — беда!

Разве не сделал Ефремов все возможное и невозможное, чтобы в нашем репертуаре была, к примеру, пьеса Мрожека «Танго» или комедия Шварца? Разве не читались и не находили в труппе самую горячую поддержку «Носороги» Ионеско, «После грехопадения» Артура Миллера, его же «Случай в Виши», который был уже «размят» М. Хуциевым и очень талантливо поставлен Ефремовым, но в готовом виде запрещен начальством окончательно и бесповоротно? Мало почувствовать, найти и определить свой репертуар — надо его «пробить». А вот это уже в большинстве случаев было выше человеческих сил и даже сил Олега Николаевича.

«Мальчикам и девочкам печенья напекут, покажут и помажут, а съесть нам не дадут» — одна из прибауток детства моей мамы. Не случилось нового этапа в жизни «Современника», и в этом его трагедия, а беря шире — трагедия времени, в котором он существовал.

В 63‑м году мы еще жили весело, интересно, интенсивно, не зная, что бацилла распада, который произойдет семь лет спустя, кроется в нашем настоящем. Мы бы, наверное, не поверили в грядущий раскол даже в том случае, если бы нам было послано предсказание от самого господа Бога. Еще бы: аншлаги, успех, у театра по ночам длинные очереди за билетами, как когда-то у «художественников».

В театре, в подвальчике, мы открыли свое кафе, которое работало после спектакля. Вход — двадцать копеек. Самообслуживание. Водка, коньяк, кофе, сосиски, бутерброды. Отыграл, и не надо тебе тащиться в ресторан ВТО и видеть посторонние физиономии, а берешь своих друзей, которые были на спектакле, — {191} и в подвальчик «Современника»: потолковать, обсудить сыгранное за рюмкой водки. А там кого только не увидишь, чего не услышишь… писатели, поэты, физики-лирики, пение под гитару, и стихи, и споры-разговоры до утра. Все свои. Посторонним вход воспрещен. Не пойдут в сомнительный подвальчик не те поэты, не те писатели, не те физики-лирики. Разве что из злого любопытства может затесаться кто-нибудь из чужих, но нет, не понравится ему там, не придет туда больше и дружкам своим не посоветует.

К театру тяготели самые интересные люди, как потом к Таганке. «Таганца», «Таганца» — будут цокать иностранцы, любители театрального искусства, приезжающие в Москву. А тогда — «Современник», «Модерн театр фром Москоу».

Называю самые первые из приходящих на память звучных имен, — имен людей, с которыми мы встречались. Норис Хоутон, крупнейший театральный деятель Америки, написавший тогда две, а теперь уже три книги о России, — первая написана еще в 30‑е годы: Мейерхольд, Таиров, Станиславский, Немирович-Данченко; вторая, «Повторная гастроль», — это уже Охлопков, Товстоногов и «Современник». Актеры — Ричард Харрис, Витторио Гассман. Роже Планшон — режиссер, артист, драматург. Питер Брук. Киношники Роже Вадим и Джейн Фонда. Англичане, французы, итальянцы, американцы, поляки… Что говорить, в Москву тогда стремились многие — был, стало быть, интерес.

А незабываемый вечер, проведенный в обществе легендарного сэра Джона Гилгуда! Нет, нет, это было очень веселое время, интересное время, когда мы видели чужое искусство и уже могли похвастаться кое-какими своими успехами.

Эдуардо Де Филиппо — «Мэр района Санита»; «Отелло» с великим Лоренсом Оливье в Кремлевском театре; Планшон с изысканным, ироничным спектаклем «Три мушкетера», с поразительным решением «Тартюфа»; Жан Вилар с Марией Казарес — «Дон Жуан», Жан Вилар — «Делец» Бальзака. И конечно, конечно! — «Король Лир» Питера Брука с гениальным Полом Скофилдом — Лиром.

И со многими, если не со всеми мы, современниковцы, встречаемся лично, разговариваем, веселимся… 60‑е годы…

Огромный Витторио Гассман в «Современнике» затеял игру в «петушки». Оказывается, это итальянская народная игра, а мыто думали, что только исконно русская.

В фойе после спектакля, который Гассман смотрел, маленький импровизированный банкет в его честь. Меня, сыгравшего Гамлета в Москве, шутя представляют ему, Гамлету итальянскому: {192} «Это наш советский Витторио Гассман». И он дарит мне на память свою фотографию с черепом Йорика. Храню ее, как воспоминание о том веселом вечере.

«Наш советский Витторио Гассман…». Боже, как грустно и стыдно сейчас даже записывать это на бумаге. Что сделано?! Ничего, ничего! Как вспомню хотя бы виденную две недели назад в Хельсинки американскую картину Роберта Олтмена «Свадьба» с Гассманом в одной из главных ролей!..

Итак, он:

— Давайте сыграем в «петушки». Ну, вот хотя бы ты. Ты играл Гамлета, я играл Гамлета. Сегодня тебя на сцене видел (в роли ненавистного мне Марка из «Вечно живых». — *М. К*.). Выходи в круг!

Гляжу на его мощную фигуру — Гассман на голову выше меня и раза в два шире в плечах — и со смехом:

— Но, синьор, но, но, ай эм сорри. Вы обознались, ваших нет…

Все смеются. Гассман заводит других. Один смельчак все же находится — Эмка Левин, артист, черный, как Гассман, и такого же роста, к тому же лет на двадцать моложе итальянца.

И вот уже, скрестив руки, прыгают на одной ноге «петухи», маневрируя в центре круга, который мы все образовали. Мы, болельщики, подбадриваем своего Эмку. Он, верткий, быстрый, то так, то этак пытается подобраться к противнику и толкнуть плечом, сбить с ног. Гассман, наоборот, прыгает экономно, как опытный боксер. Не суетится. И вдруг — обманный финт, еще финт. Мы не успеваем ничего сообразить, как видим буквально летящую фигуру Эмки, которая вышиблена далеко за пределы широкого круга. Бедный наш «петух» лежит на полу, из носу течет «клюква». Да еще, прошибая круг, он задел и повалил на скользкий лакированный паркет двух болельщиков!.. Крики, смех! Гассман, конечно, доволен. По справедливости аплодируем. Он комически раскланивается. И снова — разговоры, смех, радость!

Роже Планшона принимаем после «Трех мушкетеров», сыгранных на сцене ЦТСА, в «Арагви». Я написал тогда маленькую заметку об этом его спектакле в «Комсомольскую правду». Сидим в ноябре 1962 года небольшой компанией в одном из кабинетов ресторана. Переводчицей — моя мать, прекрасно говорящая по-французски. Хвастаюсь, что у меня дети, на днях родился сын Кирилл. Пьем и за детей. Планшон старше меня, но еще тоже молод. Внешне напоминает Д. Д. Шостаковича. Худой, светловолосый, в очках. Весел: доволен успехом «Мушкетеров», успехом Марсельского театра, который тогда возглавлял, приемом москвичей. Говорит: «Но этот наш спектакль мы делали, когда у нас {194} только прорезались молочные зубки. Вы еще не видели “Тартюфа” и “Жоржа Дандена”. Вот это мои последние, принципиальные работы. Завтра “Тартюф”. Приходите».

И действительно, «Тартюф» оказался удивительным спектаклем, с новой для нас эстетикой и новым взглядом на Мольера, принципиально отличным от тех, с которыми мы столкнулись в «Комеди Франсез», когда эта ихняя академия играла «Мещанина во дворянстве».

В роли Тартюфа у Планшона — Мишель Оклер.

У нас, как правило, Тартюф — ханжа, святоша, словом, сатирический персонаж. Оклер — совсем не то: молодой фанатик в черном камзоле, в черных чулках, в черных туфлях; что-то есть в нем от облика, может быть, даже принца Датского. Его Тартюф — тип искреннейшего экстремиста-фанатика. В пьесе Мольера Оргон, возвратившийся после отлучки, что бы ему ни говорили о его домочадцах, спрашивает одно и об одном: «А Тартюф?» Обычно это всего лишь смешно — втюрился, дескать, старый дурак. А у Планшона этот интерес немолодого Оргона, ищущего утерянную точку опоры в жизни, делался вдруг таким понятным, как только стремительно появлялся Тартюф — Оклер, Гамлет-экстремист, на ходу бросив служанке вместе с платком реплику: «Возьми платок, закрой грудь». Такому — веришь.

Тем страшнее действие, разворачивающееся дальше. Оклеровский Тартюф — человек страстей, которые его неотвратимо и трагически погубят, несмотря на весь прагматизм жизненного кредо… В общем, это был живой спектакль и, как всякий живой, современный.

Сидим, стало быть, после «Мушкетеров» в «Арагви», пьем за театр Планшона, за «Современник», ну, и за детей. Планшон (у него, кажется, их двое):

— Не правда ли, какая удивительная штука — наблюдать появление вашего ребенка на свет? Что вы при этом испытывали?

Я растерялся.

— Был очень взволнован, когда мне позвонили из роддома и сообщили о появлении сына… Очень хотелось мальчика, дочь-то у меня уже есть…

Он:

— Как?! Вы не присутствовали при родах?! В таком случае какой же вы отец? Вы не отец!

— То есть, как? У нас не то что при родах, а и после родов в больницу не пускают.

— Что за глупость! Муж должен облегчать жене роды. Он должен стоять рядом с роженицей, держать ее за руку. Муж, насколько {195} возможно, обязан разделить с ней боль, важность и мучительность этого акта. А иначе он просто производитель, а не отец!

— А вы что, стояли рядом?

— Конечно! — И Планшон разражается длинным взволнованным монологом, включающим в себя все оттенки, все ощущения, даже медицинские подробности того, что сопровождает появление на свет Божий нового маленького человека.

Когда спустя годы я узнал, что он теперь не только режиссер., но стал еще и драматургом, я не удивился, припомнив тот вечер.

Планшону в «Арагви» понравилось. Когда — уже после «Тартюфа» — я предложил ему опять поехать куда-нибудь пообедать, он изъявил желание попасть туда же.

— Я могу взять туда моих коллег?

— Конечно!

Коллег оказалось человек двадцать пять! Как я потом понял, он их пригласил, предполагая немецкий (или английский) счет: каждый то есть платит сам за себя. Мне удалось добыть в «Арагви» большой кабинет. Накрыли длинный стол, заставленный сациви, лобио, шашлыками и прочей грузинской снедью, пригласили зурниста, и он, к восхищению французов, сыграл на своем экзотическом инструменте Моцарта.

Мой друг и я решили широко продемонстрировать европейцам русское гостеприимство. Пока я развлекал гостей, друг в полчаса слетал за деньгами, занял их у кого-то, и мы заранее, уже не как славяне, а как истинные кавказцы, оплатили банкет. Когда настал час расплаты, французы были ошарашены и долго не могли взять в толк, что стол уже оплачен двумя русскими. «Как? Почему? Зачем?» Это оказалось выше их понимания.

Я, как мог, отшутился, объяснив в импровизированном тосте, что мы в «Арагви», стало быть, почти на грузинской территории, а там уж так принято, и нам с моим другом приятно поддержать этот обычай. Да нам и в самом деле было приятно пустить пыль в глаза французским коллегам, увидеть их изумление и восторг по такому, в общем-то пустячному, поводу. Планшон, пригласивший друзей без расчета на такой исход, пытался сопротивляться, а когда понял, что это бесполезно, благодарил с извиняющейся интонацией: «О, Миша, Миша, мерси, мерси…»

А год назад — и, значит, без малого два десятка лет спустя — я побывал на его прекрасном спектакле «Антоний и Клеопатра», в котором он сам сыграл Антония. Зашел за кулисы нового здания МХАТа поблагодарить Планшона и, не стану отпираться, в надежде снова побеседовать с ним через столько времени. Он не {197} вспомнил меня, а я не стал ему ни о чем напоминать. Бог с ним. Спектакль мне очень понравился, — это главное. И все-таки я сохраню в памяти того, молодого Планшона, а не потучневшего актера, уже не похожего на Шостаковича…

Побывал в подвальчике «Современника» Эдвард Олби: смотрел в тот вечер «Двое на качелях». Спектакль ему вроде бы понравился, хотя он и признался, что пьеса Гибсона, по его мнению, легковесна. Мне он тогда подарил свою знаменитую пьесу «Кто боится Вирджинии Вульф?», сделав такую надпись:

«Мише Козакову, который, я надеюсь, будет играть роль Джорджа в этой пьесе в Москве. Пока что он еще по возрасту слишком молод для этой роли, но я уверен, что его талант позволит ему в будущем сыграть эту роль. С наилучшими пожеланиями, *Эдвард Олби*. Москва, 17.11.63».

Сыграть Джорджа мне, конечно, не удалось. То, что Олби казалось поверхностным в пьесе Гибсона — и действительно выглядело таковым рядом с его собственным творчеством, где принципиально иная мера постижения человеческих глубин и подлинная беспощадность в переоценке ценностей, — даже это, сравнительно робко явленное в «Двое на качелях», казалось вызывающе откровенным, недопустимо обнаженным нашим пуританам, ведающим репертуарной политикой.

В самом лучшем случае западная пьеса такого рода способна увидеть у нас свет рампы лет через десять-пятнадцать после того, как была написана и сделала свое дело на родине: потрясла, объяснила, переоценила, пересмотрела.

«Оглянись во гневе» Осборна мы читали в 58‑м году, собирались тогда же ставить, а выпустили в 65‑м. «Вирджинию Вульф» даже и опубликовали-то лишь два года назад в сборнике пьес Олби. Год назад я услышал, что Г. Б. Волчек хочет ее поставить на сцене «Современника».

(«Год назад» — это было написано в 79‑м году. Теперь, в 84‑м. Волчек собирается играть Марту в постановке В. Фокина. Во МХАТе у Ефремова на Малой сцене начинает «Вирджинию Вульф» К. Гинкас; Марту там репетирует Татьяна Лаврова, игравшая со мной в спектакле «Двое на качелях». Меня звали играть роль Джорджа — я уже достаточно постарел, но, видать, не судьба… Прошел двадцать один год. Слишком большой срок для осуществления надежд. Дорого яичко к Христову дню, а что делать?)

Правда, одну пьесу Олби — «Балладу о невеселом кабачке» по повести Карсон Маккалерс — мы все-таки поставили в мае 1967 года. И я играл там роль от Автора.

{198} Хуже получилось с драматургией Артура Миллера, которую мы, «современники», высоко чтили. Да и с ним самим вышло скверно…

У многих из нас есть какие-то жуткие, темные эпизоды в общественной и личной судьбе. Страшно носить их в себе, лучше покаяться. Выплеснешься на бумаге — может, как-то легче задышится, а то еще, не дай Бог, так и унесешь этот камень с собой в «великое быть может», как говорил старик Рабле.

Итак, в Москву со своей новой женой, корреспонденткой-фотографом, приехал Артур Миллер, и поначалу все шло прекрасно — лучше и не бывает.

Они побывали в «Современнике» и увидели «Голого короля». Затем Миллер изъявил желание встретиться с коллективом театра. Иностранная комиссия Союза писателей эту встречу устроила. В кабинет Ефремова набилась куча народу: артисты, критики, представители этой самой Иностранной комиссии.

Миллеру задавали вопросы, он отвечал. Все, в общем, вполне соответствовало духу официальной пресс-конференции тех лет.

Из наиболее интересных вопросов, точнее говоря, интересных ответов драматурга был ответ о принципе построения его пьес. «Принцип очень простой», — сказал Миллер. Он двумя пальцами взял со стола белый лист бумаги и показал нам: «Видите этот лист? Не правда ли, он белый? С этого я начинаю почти в каждой своей пьесе, а затем лист поворачивается другой своей стороной — ан нет, он черного цвета. Вот и весь мой принцип».

Встреча закончилась, оставив ощущение неудовлетворенности. Еще бы! Мы молоды, любопытны, у нас в гостях почти классик — неужели все вот этим и ограничится?

Мы подошли к Миллеру с просьбой еще раз посетить наш театр и встретиться уже без посторонних, в обстановке неофициальной. Время у него было спланировано жестко, он уезжал в Ленинград смотреть спектакли Товстоногова, но обещал, если удастся, на день раньше вернуться и зайти к нам. На том и расстались. Может быть, это была вежливая отговорка? Да нет, он действительно прилетел днем раньше и еще утром дал знать, что придет в «Современник» и будет рад потолковать с нами. Боже, как мы обрадовались! Мигом скинулись на домашний банкет, который решили провести на дому у Олега Табакова: он тогда был обладателем самой большой квартиры, где не стыдно было принять мэтра.

Жены наши хлопотали с самого утра, готовя стол, достойный дорогого гостя.

Вечером Миллер с женой пришел в театр. Игрался спектакль {199} «Без креста». Перед началом они зашли в кабинет Ефремова: сам Олег в тот вечер, правда, снимался, но велел мне, как не занятому в спектакле, принять их за хозяина. Тут-то я наконец как следует сумел разглядеть знаменитого драматурга.

Даже внешне он производил очень приятное впечатление. Его нельзя было назвать красавцем, но, глядя на него, ты понимал: вероятно, Мэрилин Монро была его женой не только потому, что он умел хорошо писать пьесы и, судя по всему, неплохо зарабатывал. Очень высокий, отлично сложенный; длинные ноги, широкие плечи; на длинной кадыкастой шее — пропорциональная голова; профиль, который принято называть орлиным; очки; несколько поредевшие темные волосы. Миллер — еврей, но с таким же успехом мог оказаться французом или кем-либо еще.

На меня произвело впечатление, как он был одет. Я решил, что это и мой стиль, и несколько лет спустя, когда представилась возможность, приобрел-таки серый в елочку твидовый пиджак, темно-серые фланелевые брюки, серые же в рубец шерстяные носки и черные полуботинки, плотные, с широкими носами — «стиль америкэн», — галстук с диагональными полосами и рубашку «баттондаун» (воротничок с пуговицами). Словом, лет через двенадцать я наконец оделся а‑ля Миллер. У взрослых свои игрушки, и они им тоже нужны…

Мы, принимавшие Миллера, известили его, что после спектакля поедем на квартиру к одному из наших ведущих актеров и покорнейше просим его с супругой отужинать с нами. Ефремов приедет туда же, закончив съемку.

— Вам, наверное, будет небезынтересно увидеть, как живут русские актеры. Обещаем вкусный ужин, и, конечно, не скроем, очень хочется с вами побеседовать в домашней обстановке. Переводчик есть свой, так что все предусмотрено. Не откажите.

Миллер перекинулся с женой и ответил, что они чрезвычайно рады приглашению, но в таком случае приносят свои извинения: из Ленинграда прилетели только днем, жена несколько утомлена, так что они посмотрят лишь первый акт спектакля и уедут в гостиницу «Националь» передохнуть. Просят заехать за ними после окончания представления. А вообще они заранее благодарны, им действительно интересно побывать в советском доме и побеседовать с советскими коллегами. Жена Миллера вдобавок захватит фотоаппарат и поснимает, так как они хотят сделать альбом о своей поездке по Советскому Союзу.

Ну и замечательно! Стало быть, после спектакля «Без креста» мы заезжаем в «Националь», а они нас ждут, непременно ждут.

{200} Третий звонок. Миллер с супругой отправляются в зрительный зал. А за кулисами начинает разыгрываться другой спектакль, куда более интересный, чем тот, что идет на сцене. Мало сказать, интересный — незабываемый. Даже теперь, много лет спустя, когда, естественно, что-то уже притупилось и на все это глядишь издалека, какое-то постыдное чувство охватывает меня, лишь только вспоминаю дальнейшее… Были такие стихи у покойного поэта Николая Глазкова:

«Я на мир взираю из-под столика,  
Век двадцатый, век необычайный.  
Чем он интересней для историка,  
Тем для современника печальней…»

Для современника печальней, для «Современника»… Черт его знает, кто стукнул, когда успели и куда стукнули! Вбегает тогдашний замдиректора.

— Вы что, с ума сошли? Кто вам разрешил?

— Что?

— Они еще спрашивают «что»! Кто вам разрешил звать Миллера домой?! Вы соображаете, что вы делаете?!

— А что мы такого делаем?

— Вы что, действительно не понимаете или притворяетесь?!

— Мы действительно не понимаем…

— Ах, не понимаете! Ну, так вам сейчас немедленно разъяснят. Где Табаков?

— Он на сцене, играет. А в чем, собственно, дело? Мы что, не имеем права пригласить уважаемого драматурга домой и принять его, как подобает советским актерам?

— Принять?! Домой?!

Замдиректора почти кричит. Он официальное лицо и в силу своей должности связан с разными учреждениями. Ему понятно то, что невдомек нам.

— Принимает Миллера Союз писателей, его Иностранная комиссия. И‑но‑стран‑ная…

— Ну и что?

— О Боже, с вами бессмысленно толковать! Где Ефремов?

— На съемке.

— Он в курсе?

— Да.

Замдиректора убегает. Мы растеряны, мы ничего не понимаем, но чуем, что дело пахнет керосином. А между тем кончается первый акт, и Миллеры уезжают в «Националь».

В антракте в кабинет Ефремова приходят загримированные {201} актеры, занятые в спектакле: Кваша, Волчек, Табаков, Щербаков и другие. Их поджидает замдиректора с лицом, не предвещающим ничего хорошего.

Монолог на тему: «Вы с ума сошли… вы что, не понимаете… Иностранная комиссия…» — повторяется. На общие возражения, что Миллеры, дескать, уже приглашены и переиграть просто невозможно, замдиректора хватает телефонную трубку, трясущимися пальцами набирает номер, с кем-то здоровается — второпях, но тем не менее подобострастно, — и говорит в трубку:

— Сейчас я вам дам Табакова. Одну минуточку… Олег!

Табаков берет трубку. Мы насторожились. Пристально глядим на Олега, на его постепенно меняющееся выражение лица.

— Слушаю вас.

Пауза. Там что-то говорят.

— Да‑да. Ко мне домой.

Пауза.

— Ну, человек двенадцать наших актеров.

Пауза.

— А почему нельзя?

Очень длинная пауза, во время которой кто-то из нас бежит в кабинет к завлиту Котовой, где стоит параллельный телефон и где можно слушать двусторонний диалог.

— Но вы понимаете, что мы его уже пригласили? Он нас ждет в «Национале». А что мы ему скажем? Поймите, это неловко… Раньше надо было думать? — вслух повторяет Олег сказанную на другом конце провода фразу. — Ну, послушайте, в конце концов, что же тут особенного? Мы — советские актеры, он — прогрессивный американский драматург. Во времена маккартизма он подвергался преследованиям.

Табаков начинает говорить, повышая голос, пытаясь придать своей интонации гражданственную весомость.

Его обрывают и говорят ему, по-видимому, что-то не менее весомое, после чего он уже не сопротивляется, о временах маккартизма не поминает, а вяло мямлит в трубку:

— Нет, я понимаю, но как-то глупо получается… Как-то стыдно перед ним… А что придумать?.. — и долго, долго вздыхает в трубку. — Да, да. Нет, я понял… До свидания…

Из кабинета Котовой возвращаются те, кто слушал разговор по параллельному телефону. Лица невеселые. Все смотрят на Табакова и ждут от него ответа. А между тем идут тревожные звонки помрежа, означающие, что давно пора начинать второй акт.

— Олег, ну что? Кто это был? С кем ты говорил?

{202} — Ну, это… из Иностранной комиссии. В общем, не суть важно. Вопрос стоит так, что я член партии и Петя Щербаков тоже. И что нам грозят большие неприятности, если мы не откажем Миллеру.

— Помилуй Бог, Лелик! Ну как же это возможно теперь!

— Это же позор!

Олег и Петя теперь смотрят на нас. В глазах их появляется раздражение затравленных людей.

— Ну а что предлагаете? Как бы вот ты, Игорь, или ты, Миша, поступили на моем месте? На нашем с Петей месте?

— Ты прав, Лелик. Решать тебе и Пете. Дом твой. Ты хозяин.

Другие меня поддерживают: да, решать им, Табакову и Щербакову, так как нам-то, собственно говоря, ничто не угрожает, ну разве что кроме еще одной странички в досье — про встречу с американским драматургом, которого преследовал сенатор Маккарти.

Начался второй акт «Без креста».

«А жена Миллера, наверное, уже ванну приняла», — почему-то тоскливо подумал я…

После спектакля Табаков и, кажется, Кваша, поехали в «Националь» сообщать Миллеру о срочной ночной репетиции в связи с неожиданной болезнью актера, которого надо за ночь заменить другим, здоровым, дабы не сорвать завтрашнего представления.

Мы сидели в театре и молча ждали наших товарищей. Раздался телефонный звонок из табаковской квартиры, где уже все готово к приему гостей.

— Ну, куда же вы пропали? Мы тут вас заждались!

— Погодите, скоро будем…

— Давайте в темпе. А в чем дело?

— Потом объясним.

Вернулись после визита к Миллеру посланцы. На наш молчаливый вопрос — Табаков:

— Он нас встретил одетый, веселый… Жена перед зеркалом последний марафет наводила. Ну, мы ему сцену разыграли, что, мол, так и так… Тысяча извинений. Расстроены до слез. Этого и играть было не надо…

— Ну а он?

— Что он… Дурак он, что ли? Как-то грустно посмотрел на нас через очки своими еврейскими глазами и говорит: «Ну что ж… Я все понимаю. Ничего, ничего, бывает…»

Сидим подавленные, дымим сигаретами, друг другу в глаза смотреть стыдно. Опять телефонный звонок:

— Ну, что вы там?! У нас уже все остыло!

{203} — Сейчас, сейчас… — повесил трубку Табаков.

И в самом деле. Жены нас ждут, Ефремов скоро со съемки приедет, если уже не приехал, и не пропадать же жратве и выпивке, купленной в складчину.

Приехали. Сели за стол. Ефремов действительно уже тут. До сих пор перед глазами длинный стол, белоснежная скатерть, коньяк, вино, закуска разная. Все в сборе — и два пустых кресла, никем не занятые. Как бельмо на глазу.

Ефремов сказал:

— А я бы плюнул и не стал бы ничего отменять!

И выпил…

А Фейхтвангер был в Америке, когда артисты играли в антисемитском фильме по его роману, и он им письмо накатал… В Америке Фейхтвангер был! Ему и рассуждать легко было!.. Вчера зашел в 843‑ю палату. Володя Паулус сказал:

— «Современник» — это моя боль.

— Это наша общая боль, — ответил я. И хотя вот уже десять лет, как не играю там, и хотя за это десятилетие другая жизнь прожита, в которой были и актерские победы, и режиссерские опыты, и постижения новых стихов, и радость признания тебя уже в другой режиссуре, в другом театре, даже в других странах, — нет, не проходит эта боль. Где боль — там любовь. Где любовь — там боль.

«Современник» — боль моя, «Современник» — любовь моя, «Современник» — юность моя, да не только моя — наша юность, наша молодость, наши надежды. Раскидало, расшвыряло нас время. Кто-то во МХАТе, я — на Бронной, кое-кто в других театрах, иные, как О. Даль[[6]](#footnote-7) и В. Заманский, в одиночку плывут, а Володя Паулус, похоже, и вовсе к тому берегу приплывает, на который когда-нибудь всех нас доставит Харон…

«Кому из нас под старость день Лицея торжествовать придется одному?..»

Кому придется? Действительно, «несчастный друг»…

Нынешнему читателю может показаться чудным мой плач по «Современнику». Что это за «шахсей-вахсей», к чему автор гнусавит живому заупокойную? Стоит же себе у Чистых прудов прекрасное здание театра «Современник». Играют там прекрасные артисты, и «основатели» некоторые еще тоже играют, и лет им, основателям, сравнительно немного: Волчек, Толмачева, Кваша — все они, можно сказать, в самом соку. И очереди по ночам, и зарубежные гастроли, и успех, и новые силы влились в театр и обновили {204} его кровь. И еще неизвестно, не лучше ли играет Веронику Марина Неёлова, чем играла Света Мизери. И Фокин Валерий уж точно режиссер, а не подмастерье, какими были у Ефремова Евстигнеев, Табаков, Кваша и я. И вообще, как посмотреть. Что Бог ни делает, все к лучшему…

Да, да! Все так! И да будет так! Но ведь сказано: нельзя дважды войти в одну и ту же воду. А «та» вода утекла, утекла безвозвратно. И с ней утек дух, надломился и сломался дух того «Современника».

«Дух военный не ослаб, пара-пара-ру-рара,  
Нет солдат сильнее баб, пара-пара-ру-рара!..» —

как пели в «Голом короле» в 60‑е годы.

… Была у нас одна женщина. Чудная. Всякая. Министр культуры, между прочим, Е. А. Фурцева. Бывало, соберет она всю «культуру» в большом зале — и ну ее пропесочивать, ну пальчиком «культуре» грозить: такие вы, сякие, разэтакие! И не то вы пишете, и не то вы малюете, и не то вы играете, и не туда смотрите, куда вам положено. Я вот женщина — и то смыслю больше вашего. Товарищи дорогие, сограждане мои, ну что вам стоит дом построить: нарисуем — будем жить! И так, бедняжка, переживает, нам выговаривая!..

— Нет, нет, я не желаю сказать, что вся наша культура такая плохая. Есть и обратные примеры. Возьмем, товарищи, балет. Майя Плисецкая, народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии, недавно на гастролях в США танцевала «Умирающего лебедя» композитора Сен-Санса. И где, товарищи? В штате Техас, в Далласе — городе убийств! Вот представьте: Майя Михайловна Плисецкая в белой пачке на фоне черного бархата! Ведь это же живая мишень, товарищи!

Услыхав о таком беспримерном подвиге, вся «культура», само собой, зааплодировала подвигу выдающейся балерины. Нашлись, правда, негодяи, которые в кулак прыснули, а один, фамилии его подлой не назову, чуть под стул не свалился. Его такой хохот обуял, что вроде истерики вышло. Он притворился, что у него то ли кашель, то ли приступ такой, и наружу из зала того большого утек. Вся «культура» на него обернулась.

А Фурцева дальше толкала речь, и все ей хлопали в ладоши, и потом разошлись по домам, чтобы эту самую культуру и дальше двигать и передвигать с места на место.

Нет, всякая она была, Екатерина Алексеевна. Худо ее не помяну. И она к культуре притерпелась, и культура к ней. Многих даже по именам-отчествам знала. Уже перед концом своим стала {205} вроде понимать, что непросто, ох как непросто культуру вперед двигать.

Вспоминаю банкет, на котором я видел Екатерину Алексеевну в Кремле. Нам вручали лауреатские значки в Георгиевском зале, а потом пригласили отметить это событие куда-то наверх, в относительно небольшое, сколько помнится, помещение. Хозяевами стола были Шауро, Фурцева и председатель Комитета по Ленинским и Государственным премиям Николаи Тихонов.

Стол. За ним лауреаты. Поэт Ярослав Смеляков, скульптор Белашева, кинорежиссер Жалакявичюс, снявший картину «Никто не хотел умирать», снимавшиеся в ней актеры Донатас Банионис, Бруно Оя, единственный из награжденных, который посмел взять с собой на банкет жену-польку. Был еще композитор Андрей Петров, — остальных не помню. Ну и, разумеется, свои: Галка Волчек, Олег Табаков, В. С. Розов. Был с нами и Олег Ефремов — его лично пригласил Шауро как руководителя театра, получившего столь высокую награду. Компания, стало быть, разношерстная. Обстановка, соответственно, напряженная.

— Товарищи! — сказал ведущий стол Шауро. — Вот мы сегодня празднуем ваши награды. А знаете ли, как непросто было комитету разобраться во всем этом хозяйстве? Сколько представленных, сколько просмотров, обсуждений, споров! Вот напротив меня сидит человек, в чьи обязанности и полномочия входит всем этим заниматься и решать эти сложные задачи, председатель Комитета по Ленинским и Государственным премиям, наш выдающийся советский поэт Николай Семенович Тихонов. Давайте, товарищи, провозгласим за него здравицу! Это он отдал столько сил, отрываясь от письменного стола, скрываясь от своей Музы, чтобы разобраться, рассудить, решить в вашу, товарищи, пользу! Он, можно сказать, человек, по праву занимающий свое место! Человек на своем месте!

Смеляков не выдержал:

— За своего человека на своем месте! — и опрокинул в рот нарзан, как стопаря махнул.

Рассмеялись. Кто как. По-разному. Кто понял смысл, кто его по-своему истолковал. Дальше уже и лауреаты стали благодарить. Каждый должен что-нибудь сказать персонально. Ну, думаю, дойдет очередь ведь и до меня. Что делать? Уже слушаю вполуха, думаю только, как выпутаться, чтобы потом перед собой стыдно не было.

Дошла очередь. Все смотрят. Я:

— Мне очень приятно, радостно, что наша скромная работа получила столь высокую оценку. Но мы, актеры (мимика), не {206} умеем говорить от себя, мы привыкли говорить чужими словами… (Мимика, смех.) Я (глядя на Тихонова и Смелякова) очень люблю стихи (одобрение за столом). Поэтому, если позволите, то я выражу переполняющие меня чувства моими любимыми стихами (бурное одобрение).

«Быть знаменитым некрасиво.  
Не это подымает ввысь.  
Не надо заводить архива,  
Над рукописями трястись.  
Цель творчества — самоотдача…» —

читаю и вижу, как одобрительно кивают Шауро и Фурцева, как, хитро прищурившись, глядит Смеляков, как буквально багровеет шея Тихонова. Звучат строки Пастернака под сводами Кремля — в 1967 году, всего через семь лет после смерти поэта:

«… ни единой долькой  
Не отступаться от лица,  
Но быть живым, живым и только,  
Живым и только — до конца».

Аплодируют. Хвалят стихи.

— Чьи это? — спрашивает Бруно Оя.

— Ну что ж, товарищи, — поспешает В. С. Розов среднерусской своей скороговорочкой, — уже время! время! Спасибо вам за все, но пора и честь знать. Миша, Олег, у вас же сегодня спектакль — «Обыкновенная история». Надо в такой день не ударить в грязь лицом…

Все:

— Надо, надо…

Быстро прощаемся. И уже в лифте Розов — мне:

— Ну, Миша, вы рисковый тип. Узнай они, чьи стихи… Ай‑яй‑яй! Ведь за это по головке не погладят!

Ну, побанкетствовали — и будет, пора и честь знать! Тем более что банкеты устраивать было преждевременно. Еще не пройдены трудные сезоны 63/64, 65/66 годов, а меня занесло сразу на кремлевский праздник аж 67‑го года, от которого уже и до 70‑го, и до самого распада нашего оставалось всего ничего. Рукой подать…

Передо мной справочник, библиографический указатель, выпущенный Министерством культуры и Государственной центральной театральной библиотекой и посвященный театру «Современник». Ценная книжка. Цифры, факты, фамилии; где, что, когда. Все о «Современнике» и о его актерах. Почему, зачем и отчего — {207} это справочник не интересует; это не его, справочника, функции, но он хороший помощник тем, кто заинтересуется историей театра-студии. Ведь ежели заинтересуешься тем, где, что и когда, непременно придешь к «почему, зачем и из-за чего».

Вот, например, справочник скупо извещает, что в газете «Советская культуры» от 25 августа 1959 года было опубликовано открытое письмо коллектива Ачинского драматического театра из Красноярского края к театру-студии «Современник» с просьбой направлять актеров для постоянной работы к ним, в Ачинский театр. Что за притча? Почему возникло письмо из Богом забытого городка? С чего бы это Табакова или Квашу отправлять в эту культурную ссылку?

А все очень просто. Письмо, разумеется, было продиктовано свыше, и связано оно с очередной попыткой прихлопнуть начинание Ефремова. Загляни в другой раздел указателя — и узнаешь, что последним спектаклем, последней каплей, переполнившей чашу начальственного долготерпения, были володинские «Пять вечеров», о которых чего только не писали.

Мы покорпели и составили ответ, в котором благодарили за радушное приглашение и предлагали «приехать всем составом театра к труженикам Ачинска на гастроли», — но, шалишь, не более того. Ответ и был напечатан той же «Советской культурой» 20 октября 1959 года, — только пусть уж гипотетический будущий историк, если он, по счастью для него, уже имеет возможность быть наивным, не подумает, что студийцы «Современника» так долго не могли собраться сочинить ответное письмо. Все это время наверху решался кардинальный вопрос: настало уже время ломать шею «Современнику», не пора ли расформировать его труппу? И, видать, милостиво решили: пусть еще поживет Олегово детище (тогда опубликовали и наш ответ), но контроль над театром надобно учредить построже, а для этого дать ему нового директора. И дали: В. С. Куманина, работника Министерства культуры.

Получилось, однако, как в том анекдоте с мальчиком из еврейского местечка, которого послали исправлять речь к русскому батюшке, — через полгода и сам поп закартавил.

Куманин, представительный, долговязый Куманин, как следует из нашего правдивого справочника, дал московским газетам несколько официальных интервью о репертуарной политике «Современника», но тем дело и кончилось.

Владимир Семенович оказался, при всей своей внушительной, строгой фактуре, человеком мягким, добрым (когда-то сам был актером, Вершинина играл в Театре имени Станиславского). {208} Нет, ошиблось начальство, нечаянно слиберальничало — тут, почитай, самого громилу Зубкова надо было послать директорствовать в «Современник». Он в те времена на страницах «Советской России» бдительно одергивал нас: «Помни, что ты зодчий…» — а сам, радетель архитектуры, дай ему полную волю, с радостью сел бы на бульдозер и камня на камне от тогдашнего «Современника» не оставил, — даром что и сносить еще было нечего: не было тогда у театра своего здания.

Ну, хоть бы И. Патрикееву прислали. Она ведь тоже все понимала: напечатала в зубковском журнале «Театральная жизнь» большую статью о спектаклях «Никто», «Пять вечеров», «Взломщики тишины», «Голый король», которые, по ее мнению, начисто лишены были гражданского звучания. И статью озаглавила: «На перепутье», предупреждала, стало быть: «Налево пойдешь — смерть найдешь, направо пойдешь…» Так нет! Ошибку допустили. Не тот был человек Куманин, чтобы вывести тогдашний «Современник» на пути-дороги Ю. Зубкова и И. Патрикеевой. А гражданственность, которой требовали от Ефремова, была у него совсем другого покроя.

«Кто из нас в этот час рассвета смел бы спутать два главных цвета…».

«Современник», как я говорил, жил по не обозначенной нигде формуле: неореализм, помноженный на десталинизацию, — и дозрел до шварцевского «Дракона», до Миллера, до «Носорогов» Ионеско… Ох, как хочется опять поохать: ну чуть-чуть бы «слободы» тогда, ну маненько, ну отпустили бы еще вожжи… Да не трусь ты, Никита Сергеевич! Не слушай своих клевретов осторожных! Не тормози процесса, — ведь и сам уцелеешь! Мог уцелеть. И не подкатил бы «биллиардный шар своей головы к лузе сталинистов», если бы то и дело не шел на попятную. А то Манеж разгромил, лагерную тему закрыл, сказал, что исчерпалась она до дна и полно об этом! На молодых стучал кулаками по трибуне, предлагал, кому не нравится здесь, убираться на Запад. Сегодня же! Сейчас же!

— Но если ты готов стать под общее знамя, то вот тебе моя рука! — и протягивал руку бледному Вознесенскому, который в ту минуту стоял на трибуне и упрямо повторял, что его любимый поэт — Маяковский, что вслед за ним, в его традициях…

Хрущев сидел в окружении Ильичевых, нервно вскакивал и прерывал очередного призванного к ответу, орал про Запад, грозил, пугал, а потом протянул кому-то, не сдержав темперамента, руку со словами про «общее знамя». Тот вцепился в нее обеими руками, и зал, готовый того, что на трибуне, уничтожить, дай {209} только хозяин команду, разразился бурными аплодисментами. А Никита Сергеевич закрепил талантливо найденный прием, как актер закрепляет удачную находку, интонацию или трюк, и для его демонстрации выискивал в зале очередную жертву, в ярости выхватывал глазами чье-нибудь молодое лицо…

Олег Ефремов признавался (и рассказ этот я запомнил с его слов, когда он приехал из Кремля в «Современник»), что от страха вжимался в кресло, опускал голову, чтобы не попасться на глаза разъяренному Хрущеву.

Так вот, находил Никита Сергеевич молодое лицо и — окриком:

— Вон вы там, да, да, вы! В шестом ряду, в красной рубашке! Я к вам обращаюсь! Идите-идите на трибуну и расскажите всем, о чем мыслите! Чем занимаетесь!

И «в красной рубашке» — он мог оказаться молодым художником, поэтом, кинематографистом — начинал держать ответ. Его прерывали, на него кричали, стучали кулаком, грозились сегодня же, сейчас же отправить на Запад, «но если ты готов стать под общее знамя, то вот тебе моя рука». «Красный» ее — хвать! И снова овации.

Ефремов проиграл нам, как все это происходило. Он играл и за Хрущева, и за стоящего на трибуне, показал зал, лица тех, что пришли лаять и кусать по приказу, — он утверждал, что это и было почему-то самым страшным: зал, а не сам Хрущев и не те, которые сидели рядом с ним и иногда все-таки успокаивали его, шептали на ухо, что очередной извлеченный из зала ни в чем не виноват и к левакам разного толка вообще отношения не имеет.

Хрущев пыхтел, успокаивался и находил оправдание тому, что вытащил на трибуну совещания ни в чем не замеченного, ни во что не замешанного, вполне добродетельного художника или поэта:

— Ну, вот и хорошо… Пускай он всем скажет, пусть научит своих товарищей уму-разуму… А мы с радостью послушаем, не все же они наносная гниль и западная ржавчина!

Ефремов приехал с того совещания потрясенный. Он впервые видел разгневанного Хрущева и, кажется, понял — а от понимания мурашками пошел, — куда могут завести левацкие игры, идейно ли, эстетически ли неприемлемые для тех, кто еще так недавно дал нам глоток свободы, реабилитировал невинных, приподнял «железный занавес». Он своими глазами увидел краснеющее от гнева, с вытаращенными зенками лицо добряка Хрущева, собственными ушами услыхал его крики и передал нам его интонации — от низов до фальцета, до петухов, вылетавших из {210} глотки. Передал, изобразил так талантливо, как это мог сделать он, замечательный артист Олег Ефремов, и мне даже по сей день кажется: это я сидел там в кресле, я в страхе прятал лицо от глаз, выискивающих в зале очередную жертву, — может быть, меня? А в ушах: «Позор, позор!»

Да, позор, позор…

Дети 56‑го струхнули не на шутку…

*Апрель 1979*

## Расставания

Поймали птичку голосисту  
И ну сжимать ее рукой…

*Г. Р. Державин*

Прошло еще два года — шутка сказать! Все-таки чересчур большие перерывы в моих писаниях — так можно и до конца их не дотянуть. А ведь надо, обязательно надо. Сомневаюсь, чтобы еще у кого-нибудь из моих сотоварищей по «Современнику» хватило усердия изложить на бумаге пережитое.

Я, как принято говорить, оставил перо после фразы: «Дети 56‑го струхнули не на шутку», — оставил в 1‑й Градской больнице в Москве, а в апреле 81‑го берусь за него снова, уже в Ялте.

Выехал в Ялту утром 16 апреля, а накануне вечером, 15‑го, «Современник» торжественно отмечал двадцатипятилетие своего существования!

— Этот день надо было пережить, — сказала мне Лиля Толмачева, когда все было завершено.

Действительно, надо было. Трудно было. В зале и на сцене много знакомых лиц. Но скольких, скольких уже нет… Минутой молчания почтили память ушедших. Прозвучали имена Володи Паулуса, Олега Даля, одного из авторов пьесы «Два цвета» — Авы Зака, Константина Михайловича Симонова, кого-то еще. В ту минуту я подумал: «А бедного Ёсю Либгота забыли». Грустно. Конечно, что значит потеря старого Либгота по сравнению с трагедией тридцатидевятилетнего Олега Даля? И все-таки…

Когда я в 59‑м году вступил в труппу «Современника», то знал уже многих, почти всех.

— А кто этот старый еврей, который непременно во всех спектаклях участвует?

— Это? Иосиф Миронович Либгот… Ёся! — с ласковой фамильярностью окликнул того мой собеседник.

{211} Ёся, нисколько не обидевшись на столь амикошонское обращение, подошел. По возрасту он годился нам в отцы, но вполне мог оказаться и дедом.

Тут-то я и узнал, что Иосиф Миронович — энтузиаст молодого театра. Театрального образования у него не было, пришел он в «Современник» из самодеятельности и был готов играть любые роли, только бы ходить по сцене, только бы, как говорили в старину, дышать запахом кулис. Дышал он этим запахом бесплатно, а жил на скудную пенсию, которую получал за заслуги, к театру отношения не имеющие. Среди молодых счастливцев, играющих в молодом «Современнике», он был едва ли не самым счастливым служителем Мельпомены. Театру это оказалось на руку: людей вначале не хватало, штатное расписание было довольно скромное, а посему Ёся появлялся почти во всех тогдашних спектаклях. Иногда ему даже доверяли говорить слова, он получал роли «с ниточкой». «Два цвета», «Продолжение легенды». «Никто», один из низших служащих в «Голом короле» — вот его репертуар. Он ездил с «Современником» на все гастроли: в Кузбасс, на целину, в Ленинград…

Во время юбилейного вечера на большой экран проецировали старые фотографии и остроумно их комментировали. На одной — группа ребят-современниковцев на камне у воды: снимок, вероятно, сделан во время летних гастролей, где-нибудь на Волге. Очень, очень молодые, неприлично молодые: худенькая Алла Покровская, кудрявый Петя Щербаков и другие ребята и девочки в плавках, в купальниках улыбаются в аппарат, а на переднем плане тоже в плавках и в очках возлежит седой, лысый шестидесятилетний Ёся Либгот. В остроумном комментарии его не упомянули. Может, оттого, что молодежь, которая делала «капустник», просто не знала, кто этот старый человек и как он затесался в славную компашку.

А он выступал на всех наших собраниях, вызывая улыбку одних и раздражение других, — кстати говоря, в чем-то даже объяснимое. Ефремов, как-никак, строил профессиональное дело, и многоречивый зануда Ёся Либгот должен был его раздражать, напоминая собственной персоной, что до истинно профессионального театра нам еще далеко, пока он, Ёся, ходит по сцене, говорит слова, жаждет ролей, а на собраниях труппы употребляет выражения «наш театр», «это пьеса не нашего театра», «манера играть такого-то артиста не современниковская»…

Милый, милый Ёся Либгот. Доброжелательный, бескорыстный маленький Ёся. Огромный Петя Щербаков — ныне народный артист, бессменный секретарь парторганизации «Современника». {212} Мы дружил или подыгрывал в дружбу с доверчивым стариком. Они были на «ты», любили на гастролях провести вечерок вместе. Старик очень гордился этой дружбой. Что же ты, Петя, не подсказал сегодня внести в поминальный список имя И. М. Либгота? Это было бы так кстати и так в стиле и духе раннего «Современника». Забыли старого Фирса. Аминь!

Да, день 15 апреля надо было пережить. Это почувствовал даже я, оставивший театр одиннадцать лет назад. А каково было тем, кто всю четверть века или около того отработал в этом деле?

Когда на экране возник слайд с Олегом Ефремовым, в зале произошло то, чего не могло не произойти: овация. Зажгли свет. Взволнованный Ефремов — он находился среди зрителей — встал. Аплодисменты длились и стихли только тогда, когда он опустился на место. То же повторилось с Галей Волчек, и это было «не слабо», как теперь говорят.

Но вот на экране мелькнул — не Олег, не Галя, не Женя Евстигнеев, а Аркадий Исаакович Райкин… в качестве отца Кости Райкина, нынешнего артиста нынешнего «Современника», который как раз сейчас и комментирует кадры, проецируемые на полотно, — комментирует смешно, а то и грустно. И опять овации. Аркадий Исаакович тоже здесь, в зале, публика его, разумеется, узнала, но света на сей раз не зажигают и Райкин-отец не раскланивается — это тоже естественно и понятно: не его вечер, не его юбилей, не его боль. Овации тем не менее настойчиво длятся и не соглашаются затихать. Почему? Зачем?

Что ж, это тоже входит в «повестку дня», который предстояло пережить и обдумать, — как и то, например, что состав людей, пришедших поздравить «Современник», во многом случайный, непривычно пестрый… впрочем, если и непривычно, то по сравнению с теми, давно отошедшими днями нашего театра. Сейчас это как раз привычно. Обыкновенно. Все правильно. Иначе и быть не может.

На экране — Паулус, Даль… Да, «иных уж нет, а те далече».

… Уже незадолго до конца его тридцатидевятилетней жизни на какой-то встрече со зрителями Далю пришла записка: «Олег Иванович, у Вас есть друзья? Кто они?» «Друзей у меня нет, — отвечал Олег. — Они у меня были. Влад Дворжецкий, Володя Высоцкий… — Потом помолчал, глядя по своей обычной, мрачноватой манере последних лет внутрь себя, и добавил: — Я чувствую, что они меня ждут…» Когда очевидец рассказывал эту жуткую историю, я не удивился. Дело шло к тому. Безвкусная, кощунственная по отношению к себе фраза была сказана без тени рисовки {213} и абсолютно искренне. Прошло несколько месяцев, и Олега Даля не стало…

У поэта Арсения Тарковского сказано так:

«Не описывай заране  
Ни сражений, ни любви,  
Опасайся предсказаний,  
Смерти лучше не зови!»

А герой одного из рассказов Эдгара По постоянно чертыхался: «Черт бы меня взял» да «черт бы меня побрал». И черт его прибрал-таки. Напоролся он в темноте на проволоку, и отлетела к черту голова. Что-то подобное я встречал и в русских сказках… Да что говорить: произнесенное вслух слово — вещь не пустая.

«Слово — только оболочка,  
Пленка жребиев людских,  
На тебя любая строчка  
Точит нож в стихах твоих…».

Когда от разрыва сердечной аорты в одночасье не стало Павла Луспекаева, я провожал его тело, которое увозил в Ленинград студийный «рафик». В морге больницы Склифосовского мы прощались. Я был в состоянии шока, к тому же хотя и не сильно, но пьян. Страха перед мертвым телом не было. Прощаясь с покойным, я пробормотал что-то вроде того, что сказал со сцены Даль.

Вечером того же дня от сильного удара об угол шкафа у меня произошло сотрясение мозга, и я оказался в Боткинской больнице. Когда пришел в сознание, обнаружил, что все лицо у меня синее. Кровь вышла на поверхность, и я остался жив.

Те дни были чрезвычайно трудными днями в моей — в общем счастливой — жизни. Я катился вниз и спешил к идиотскому концу, не сделав очень многого из того, что было мне, видать написано на роду. Этот случай предостерег меня. Еще не бросив пить окончательно, я сумел взять себя в руки, и это дало мне возможность заняться делом, то есть трудиться дальше в меру отпущенных сил и способностей, которые, как известно, хотя и не зависят от нас, но требуют реализации. А если мы с ними поступаем нерачительно, то совершаем грех. Не перед собой, даже не перед людьми, а перед чем-то высшим — не умею сказать, перед чем… И стоп. И точка. И как бы ни были скромны наши способности, это именно так и никак иначе.

«Исполнен долг, завещанный от Бога мне, грешному», — говорит пушкинский Пимен, говорит Пушкин.

{214} Мог ли Даль сказать это о себе? Вот вопрос, который и по сей день не дает мне покоя. В попытке разобраться я начал записки о моем покойном товарище, талант которого был незауряден, прекрасен и мучителен для него самого…

Хоронили Высоцкого. Олимпиада. Жара. На Ваганьковском — те, которые туда попали. Свежевырытой могилы Олегова друга не видно: вокруг нее толпа. Даже не слышно, что над ней говорят. Это, в сущности, и не важно. Вовсю светит, палит солнце. Резко слышно, как шаркают ноги по асфальту кладбища. Женщины — в черном. Вижу опухшие от слез и усталости лица Беллы Ахмадулиной, Люды Максаковой, актрис Театра на Таганке. Кто-то пытается подойти, пробиться к могиле, я стою чуть в стороне, понимая, что это бессмысленно да и, вообще-то, не обязательно.

Там, где стою я, есть пространство. Рядом — сосредоточенное лицо Аллы Демидовой. Слева от меня — Олег Даль. Трезвый, тоже сосредоточенный, внешне спокойный. На нем коричневый летний пиджак в белую полоску. Он молчит и смотрит туда, откуда уже доносится стук молотков. Поморщился, словно от мелкой неприятности. Ко мне подходит Галина Волчек. Она, как и Демидова, в черном. Шепчет: «Может, хоть это на него произведет впечатление?» Это она — о Дале. Я машинально отвечаю что-то вроде: «Хотелось бы». Но сейчас мне, как и всем, впрочем, не до Олега. Сейчас заканчивается последний акт другой драмы. Осталось только закрыть занавес и разойтись по домам. А потом разговоры, обсуждения, истинная горечь воспоминаний и ярмарка тщеславия; пьянка у одних, горе у других, размышления и очередные дела у третьих.

Мог ли я предполагать, что тогда, в тот солнечный июльский день 1980 года, на Ваганьковском я в последний, последний, последний раз вижу Олега Даля живым?! А может быть, мы еще где-нибудь мельком пересеклись: на премьере в Доме кино или просто на улице? Нет. Он занят своими делами, я — своими. Дел у всех по горло. Я слышу о нем: где-то снимается, кажется, с Табаковым; еще какие-то планы. В Ленинграде, где в это время снимаюсь я, в номере гостиницы смотрю Даля в телефильме «Принц Флоризель». Неровно. Иногда даже кажется, что его партнер, Игорь Дмитриев, играет точнее, в жанре… И вдруг замечательный далевский кусок! Нет, все-таки Даль есть Даль! И вдруг опять слабо, как, к сожалению, нередко у него в последнее время: не сводит концы с концами, путает краски… Ах, вот опять взлет! Ну, наконец снял этот идиотский дамский парик. Свои прекрасные волосы, улыбнулся своей далевской улыбкой… Титр: «Конец фильма»…

{216} — А Даль-то поступил к нам в Малый!

— Ну да?

— Да, репетирует у Львова-Анохина в «Фоме Гордееве» роль Ежова.

— И как?

— Знаешь, потрясающе! На первой репетиции с листа так прочел, что все в отпаде… У нас в Малом от такого отвыкли. Все-таки он поразительный!

Значит, Даль в Малом. Вернулся на круги своя. Начинал там студентом, считал себя учеником Бабочкина (хотя не учился у него). Мы с ним оба сходились в любви к таланту Бориса Андреевича, оба считали его истинно большим актером, часто обсуждали, разгадывали актерскую его природу — то, что разгадать нельзя, но о чем всегда интересно потрепаться в гримуборной перед спектаклем. И вот Бабочкина давно нет в академическом Малом, а неакадемический Даль — в академии… Интересно… Надолго ли? Когда Даль уйдет и как? Поскандалит или тихо-тихо соберет свои пожитки, сложит, скудные, в актерскую котомку, скажет, присвистнув, как Акрашка Счастливцев: «А не удавиться ли мне?» — и айда из Керчи в Вологду…

Все та же Волчек уверяла меня, что Даль нигде не удержится, что у него-де мания величия, что такой уж он и ничего с этим не поделаешь. Я спорил, но вроде оказывается права Галина Борисовна: ушел-таки Даль — сначала из «Современника», потом с Малой Бронной, где мы с ним опять служили вместе и где он так резво начал у Эфроса. Сыграл за два неполных сезона в «Месяце в деревне» — студента Беляева, в «Веранде в лесу» — одну из главных ролей, третью репетировал в пьесе Радзинского «Конец Дон Жуана». Снялся у Эфроса на ТВ в роли Печорина, в «Островах в океане» Хемингуэя плюс главная роль в фильме по повести Андрея Битова «Заповедник». Не слабо! А все-таки ушел Счастливцев-Несчастливцев Олег Даль и от Эфроса…

Что за черт! Как в этом разобраться? Сам Даль никогда ничего до конца не объяснял про свои уходы и приходы. Не считал нужным. Можно было только догадываться. А теперь, значит, в Малый определился. Уйдет — не уйдет оттуда?

Ушел. И ушел теперь уже навсегда. И отовсюду…

Студентом школы Малого театра в начале 60‑х Олег снимался в фильме по «Звездному билету». Символично! Сыграл роль Алика Крамера. Ничего уже не помню из этой картины. Память отчетливо зафиксировала только один кадр: Крамер — Даль стоит, по-моему, в плавках у моря на фоне неба. Стоит во {217} весь рост, в профиль, одну худую длинную ногу выставил вперед, худые, длинные руки скрестил на груди, которую мощной не назовешь, голова гордо отброшена назад. Стоит галльским петухом, эдаким еврейским Сирано де Бержераком. Смешно, обаятельно стоит, не просто стоит — с выдумкой…

Слух об Олеге пришел к нам, в молодой «Современник», еще до его показа в театре, после которого Даль вместе со своим сокурсником Витей Павловым был туда, разумеется, принят, и принят с восторгом.

Даля мы называли Даленком. Точно — Даленок! Олененок. Еще не Олег — Олежек. Олег у нас — Ефремов. Но и не Лелик. Лелик — Табаков (покуда не Олег Павлович). Итак, Олежек Даль или Даленок. На втором, заключительном туре показа (у нас тогда практиковались туры, в «Современнике» на площади Маяковского) Даль и Павлов играли первую картину из «Голого короля». Даль — Генрих, Павлов — Христиан. Играли в костюмах из нашего же спектакля с нашими же актерами, которые им подыгрывали: Нина Дорошина была принцессой. Это был один из самых блистательных, изумительных показов, которые мне довелось увидеть в своей жизни. А видел я их немало. Кто только не показывался в «Современнике».

Показ — дело особое, специфическое, чрезвычайно трудное для абитуриента. Поступающий играет, как правило, в фойе театра. Сидит вся труппа (по крайней мере так было в те годы), худсовет, главный режиссер. Показывающийся лишен привычной атмосферы спектакля, лишен беспристрастного зала, естественных его реакций. Он играет перед носом у придирчивых коллег, а на втором туре, по тогдашним правилам, к тому же показывает что-нибудь из репертуара самого «Современника», актеры которого и решают его судьбу.

Помню показ молодого Володи Высоцкого. Он ушел из Театра имени Пушкина от Равенских, поболтался по провинции с Театром миниатюр Полякова и решил пробовать свои силы, придя к своим товарищам по Школе-студии МХАТа в «Современник», где Володя был со всеми на «ты».

Высоцкий, в отличие от Даля, сразу был допущен на второй тур, и ему самому пришлось выбирать для показа роли из тогдашнего нашего репертуара. Он выбрал Маляра из комедии Блажека «Третье желание» и Глухаря из пьесы Зака и Кузнецова «Два цвета». Эти роли с блеском играли два ведущих актера театра — Табаков и Евстигнеев, и выбрать именно их было со стороны Высоцкого, мягко говоря, безрассудством. Куда вернее было бы наметить два слабых звена в цепи актерских ролей и продемонстрировать {218} абсолютное превосходство. Высоцкий, конечно же, это понимал, но ведь надо помнить, что это уже был Высоцкий, и он-то сам об этом знал.

Беда в том, что в те времена, кроме него, об этом не догадывался еще никто или, во всяком случае, очень, очень немногие, наиболее близкие ему люди, да и то вряд ли. Для нас же, решавших его судьбу, это был всего-навсего младший товарищ по Школе-студии МХАТа, не снимавшийся в кино, ничего не сыгравший в театре, за исключением каких-то там ролей у Равенских, в которых мы Высоцкого к тому же и не видели. Ну что мы о нем слыхали? Что пел в студии какую-то блатнягу, а мы, современниковцы, тогда уже бредили Хемингуэем…

В общем, гора не пошла к Магомету и юный Магомет пришел показываться горе. Показался, а вернее — не показался. Что мы увидели? Наглый малый, ростом невелик, красавцем не назовешь, голос хриплый, говорит — жилы на шее надуваются, и не юный какой-то с виду… Ну да ладно! Это еще полбеды. Мы-то ведь тоже не академики, и современниковский первач Игорь Кваша мхатовскому Ершову еле до пупа достает. Но зачем Высоцкий Маляра и Глухаря собрался играть? Вот что странно!

Как бы то ни было, сыграл он в фойе и отечественного хулигана в тельняшке, и чешского алкаша. Сыграл неплохо, но и не блистательно, — это уж точно. До наших ему и впрямь тогда было далеко. Словом, не принял Высоцкого «Современник» в свое святое братство, не по ревности, не по злобе не принял — просто не сумел разглядеть и понять, — и пошел Высоцкий искать свою судьбу дальше. «Я прийти не первым не могу!» — споет он потом в замечательной своей песне об иноходце. «Я скачу, но я скачу иначе… По камням, по лужам, по росе… Говорят, он иноходью скачет. Это значит — иначе, чем все…».

Даленок и его сокурсник Витя Павлов были, как сказано, наоборот, приняты нами на ура. Уже на первом туре, когда Даль показывал что-то из студенческого репертуара школы Малого, мы недоумевали, зачем ему дальнейшие испытания.

— Олег Николаевич! Олег! Ну зачем ему мучиться на втором туре? Парень — блеск! Ты что, сам этого не видишь?

— Парень действительно хороший. Но порядок есть порядок: мы зачем-то принимали Устав? И потом, второй тур ему только на пользу. Поверьте мне. Такому надо закаляться. К тому же он не один. Есть Павлов. Сыграют на показе Генриха и Христиана из «Голого короля», а потом сразу введем их в спектакль — пусть дублируют Земляникина и Круглого. И спектаклю на пользу, и наш Устав не нарушен. Все должно быть разумно и справедливо.

{219} Второй тур стал праздничным. Партнеры подыгрывали новичкам, как на премьере. Милая принцесса Генриетта — Дорошина, смешная, длинноногая, с тонкой талией, рдела от любви к Генриху — Далю маковым цветом. И Павлов, и Даль — оба были в ударе. Потом, уже войдя в спектакль, они, к сожалению, так в нем никогда не играли, хотя были лучше первых исполнителей во много раз.

Насколько я знал и понимал Большого Олега, он должен был обожать Олега Маленького. По многим причинам. По какому-то внутреннему сходству натур, да и по внешнему — тоже. Посмотрите на фотографию молодого Ефремова в возрасте Даля того времени, о котором я сейчас пишу. Вспомните ефремовского Ивана-дурака в Центральном детском или слугу в «Мещанине во дворянстве» на той же сцене. Даленка можно было бы принять за младшего, ну по крайней мере за двоюродного брата Олега Большого. Да, Олег Даль скорее происходит из «породы Ефремовых», чем от далекой ветви знаменитого Владимира Даля — составителя Толкового словаря и врача Пушкина. Кстати говоря, родственник ли он тому, я лично не знаю и до сих пор. Взглянешь на молодой портрет «предка» — вроде похожи, да и Даленок в подпитии туманно на это намекал, однако в трезвом виде никогда на эту тему со мной не заговаривал.

Как известно, и Лермонтов любил порассуждать о далеком шотландском предке Лермонте и об испанце Лерме. Но насколько я знаю, современники его всерьез это не принимали, да и многие более поздние лермонтоведы глубоко над этим не задумывались. А сравнительно недавно в «Неделе» — статья. Оказывается, что далекий предок нашего классика, этот самый Лермонт, состоял в родстве не с кем иным, как с лордом Байроном! И стало быть, ихний Байрон — родня нашему Михаилу Юрьевичу, о чем Лермонтов и не знал!!!

«Нет, я не Байрон, я другой,  
Еще неведомый избранник,  
Как он, гонимый миром странник,  
Но только с русскою душой.  
Я раньше начал, кончу ране…».

Молодой Даль много пел. Он именно умел петь, а не разговаривать под гитару.

Приехал впервые в Москву — договариваться о гастролях — Дин Рид. Пришел в «Современник» на спектакль. Татьяна Лаврова и я играли «Двое на качелях». Собственно, американец и {220} пришел по приглашению Лавровой, с которой познакомился на кинофестивале где-то в Южной Америке. Татьяна тогда была женой Даля. Олег подъехал к концу спектакля, и мы вместе с Дином Ридом и его переводчиками (это были двое молодых людей: он и она) отправились сначала в отдельный кабинет ресторана «Арагви», а затем в номер гостиницы «Украина», где проживал американский артист.

Рид показывал нам свои рекламные альбомы и проспекты с фотографиями из ковбойских фильмов, о которых мы понятия не имели, и мы с законным для конца 60‑х годов интересом их разглядывали.

В номере Рида была гитара. Мальчик и девочка из Госконцерта шептали мне:

— Миша, попросите его спеть. Он так поет! Вы получите такое наслаждение! Это ведь не каждый день вам выпадает счастье сидеть с Дином Ридом! Попросите! Воспользуйтесь случаем!..

Я воспользовался. Рид спел что-то фольклорное. Потом еще спел. Как бы не прочь был петь и больше, но тут Даленок на каком-то, похожем на туземный, языке сказал:

— Дин, хэлло, гив ми инструмент, плиз…

Дин поднял брови.

— Ну, дай, дай, не бойся, я его не съем…

Даль подстроил гитару и вывел чистым высоким звуком: «Там вдали за рекой зажигались огни, в небе ясном заря догорала. Сотня юных бойцов из буденновских войск на разведку в поля поскакала…» Потом пел Есенина, потом все вперемешку. Дин Рид обалдел. Потом спросил Даля:

— У вас есть диски? Много?

У Даля не было дисков, он не выступал на телевизионных «Огоньках», он не сделал есенинской программы, он не снялся (снимаясь много) в истинно музыкальном фильме, он не сыграл Гамлета, не сыграл пушкинского Моцарта, он не, не не — и еще раз не… Он, собственно, ни черта не сделал из того, что обязан был сделать! Почему?!!

Может быть, это досужие переживания? Нет Даля — Гамлета, но есть Даль — Шут в «Короле Лире» Козинцева. Не было Даля — Моцарта, но есть фильм, где Даль читает стихи Пушкина. Есть, наконец, десятки фильмов, среди которых «Женя, Женечка и “катюша”», «Эта старая, старая сказка», «Хроника пикирующего бомбардировщика» — мало ли их? Были дивные роли в театре, на телевидении. Остались, наконец, записи на радио. То есть получается, что он сделал колоссально много и многое из сделанного {221} им колоссально! Да, для другого талантливого актера нашего поколения этого хватило бы за глаза, но для Даля это обидно мало. И дело даже не в ранней смерти. А в чем же? Нет, я еще не готов ответить… Вернемся к истокам.

Даль был много занят в текущем репертуаре, как и все мы тогда. Играл он в основном малюсенькие эпизоды — например, одного из маркизов в «Сирано де Бержераке», друга Адуева-младшего — Поспелова и еще предостаточно подобной дребедени (если соразмерить эти проходные роли с его дарованием).

Первая настоящая роль, которую он репетировал и сыграл, был джазмен Игорь в комедии В. Аксенова «Всегда в продаже».

В пьесе она как бы и не главная, даже вполне второстепенная, но в исполнении Даля она стала шедевром, ничуть не меньшим, чем роль, которую критики называли бриллиантом спектакля, роль буфетчицы Клавы, «Клавдия Ивановича», сыгранная Олегом Табаковым.

Евгений Кисточкин (его играл я), который «всегда в продаже», у которого все на продажу, показывает, так сказать, товар лицом, демонстрирует своему другу-антиподу, наивному идеалисту Петру Треугольникову, приехавшему из Магадана, соседей по московскому дому начала 60‑х годов. В этой галерее и трубач Игорь.

Кисточкин. Игорь! *(Обращаясь к Далю.)* Игорь, мы тут спорим с товарищем о Дизи Гиллеспи. Как ты к нему относишься?

Даль — Игорь *(сразу преображается)*. Дизи Гиллеспи? Я всегда сочувствовал Дизи Гиллеспи. Никто не спорит, Армстронг и Эллингтон — знаменитые музыканты, но ведь нельзя не идти вперед.

Кисточкин *(Треугольникову — Фролову)*. Ты понял, Петя? Он сочувствует Дизи Гиллеспи. *(Игорю.)* А у самого тебя к чему больше душа лежит?

Даль — Игорь. Я стараюсь играть в разных манерах и разных составах, но больше всего, как ни странно, люблю диксиленд…

Кисточкин *(Треугольникову)*. Сейчас скажет: в нем есть мечтательность и наивный секс.

Даль — Игорь. В нем есть мечтательность и наивный секс…

Кисточкин. Во!

Треугольников. Ну и дела!

Кисточкин *(Игорю)*. А вот товарищ с Севера приехал. Он не понимает твоей любви к джазу. Строителям коммунизма, понимаешь ли, джаз не нужен.

{222} Даль — Игорь *(запальчиво)*. Товарищ! Вы что, товарищ! Это ошибка! Заблуждение. Джаз — это ведь прекрасно. Когда подходит твой темп, и ты выходишь вперед с инструментом и начинаешь свою партию, а потом к тебе один за другим присоединяются товарищи, и зал подчиняется нашему ритму! О! Будет когда-нибудь у меня настоящий потрясающий концерт! Товарищ! Я берусь в один вечер привить вам огромную любовь к джазу!

И с этими словами Даль доставал из футляра трубу (в одной руке у него был футляр, в другой — сетка с пустыми бутылочками: молодой папаша шел за прокормом для новорожденного) и начинал играть «Высокую, высокую луну»… Разумеется, фонограмма была записана, но Даль так отдавался музыке, так жмурил глаза, надувал щеки и отбивал ритм ногой, он так жил в эти минуты джазовыми гармониями, что Кисточкин мог еле прорваться к нему, прилагая много стараний, чтобы быть услышанным трубачом Игорем.

— В молочную кухню опоздаешь, парень!

(Даль ничего не слышит.)

— Игорь, за прокормом опоздаешь!

(Даль продолжает играть.)

— Игорь, ребеночек сдохнет!

(Даль не слышит даже этого.)

— Кочумай!!!

И только после привычной джазмену команды замолчать, отданной на жаргоне лабухов, Даль наконец прекращал играть на трубе.

Им в этом спектакле создавался очень узнаваемый образ молодого фанатика 50‑х – начала 60‑х годов, времени наших общих светлых иллюзий…

— Играет на трубе. Двадцать один год, а уже ребенка завел. Раньше халтурил и неплохо зарабатывал, а сейчас таскается по этим «джем-сешенам», репетирует без конца для какого-то неведомого сказочного концерта, которого никогда не будет. Причем играет совсем неплохо, приглашали его даже в эстрадный оркестр. Не идет. Говорит, это не настоящий джаз. Работает на каком-то заводе подсобником за 60 дубов в месяц. Жену завел: советский вариант Брижитт Бардо. Живет в скудности, но принципы, принципы… Понял?

Так характеризовал трубача — Даля талантливый циник, начальник отдела одной из центральных газет Женя Кисточкин. И характеризовал, надо сказать, точно. Точнее, чем полагал.

Олег Даль тоже всегда мечтал о каком-то неведомом сказочном концерте, спектакле, фильме, чтобы выйти вперед, когда подойдет {223} его темп, и начать вдохновенно импровизировать на заданную тему, и чтобы потом к нему присоединились его товарищи по искусству, и зал подчинился нашему ритму. Собственно, в этом постоянном поиске «синей птицы» и проходила вся его прекрасная и нескладная жизнь. Причем именно джаз становился для него неким символом, который он и мечтал реализовать в нашем драматическом искусстве.

По настоянию Олега после нашей с ним удачной работы на телевидении (это был спектакль «Удар рога» по пьесе Альфонса Састрэ) я прочитал прекрасную вещь Хулио Кортасара «Преследователь» — о негритянском саксофонисте Джонни. Эпиграфом к повести, посвященной американскому королю саксофона Чарли Паркеру (кстати сказать, умершему в возрасте тридцати пяти лет), Кортасар берет фразу из Апокалипсиса: «Будь верен до смерти». Повествование ведется от лица друга и поклонника Джонни, музыкального критика Бруно.

«… Я уже давно подметил, что Джонни — не вдруг, а постепенно — уходит иногда в себя и произносит странные слова о времени. Сколько я его знаю, он вечно терзается этой проблемой. Я мало видел людей, так мучающихся вопросом, что такое время… В те дни Джонни был в великолепной форме, и я пошел на репетицию специально, чтобы послушать его и заодно Майлза Дэвиса. Всем хотелось играть, все были в настроении, хорошо одеты (об этом я, возможно, вспоминаю по контрасту, видя, каким грязным и обшарпанным ходит теперь Джонни), все играли с наслаждением… И в тот самый момент, когда Джонни был словно одержим неистовой радостью, он вдруг перестал играть и, со злостью ткнув кулаком в воздух, сказал: “Это я уже играю завтра”, и ребятам пришлось оборвать музыку на полуфразе, только двое или трое продолжали тихо побрякивать, как поезд, который вот‑вот остановится, а Джонни бил себя кулаком по лбу и повторял: “Ведь это я уже сыграл завтра, Майлз, жутко, Майлз, но это я сыграл уже завтра”. И никто не мог разубедить его, и с этой минуты все испортилось: Джонни играл вяло, желая поскорей уйти… и когда я увидел, как он уходит, пошатываясь, с пепельно-серым лицом, я спросил себя, сколько это еще может продлиться».

Даль мечтал, чтобы я сделал сценарий, пробил его и поставил «Преследователя» на ТВ, притом чтобы он играл, разумеется, Джонни, а лицо от автора, то есть Бруно, предназначалось им мне. Мы много болтали на эту тему, идея была заманчива, но осталась нереализованной по вполне понятным причинам. Кому, в самом деле, нужен телевизионный спектакль об американском саксофонисте наркомане и алкаше, пусть это даже сам великий {228} Чарли Паркер? А Даль, конечно же, мечтал сыграть не Паркера, не Джонни, но самого себя в этой роли. Свое мироощущение. Свершись эта его мечта — может быть, он создал бы свою лучшую, интимнейшую роль в чреде сделанного им в театре, в кино, на телевидении. Даль, мне кажется, мог бы сыграть в этой роли не что иное, как собственную судьбу, и — кто знает? — вдруг избежать тем самым своего преждевременного бегства навсегда?.. «… Джонни сидит в кровати. Прежде чем я успел что-нибудь сказать, он схватил мою голову своими ручищами и стал чмокать меня в лоб и в щеки. Он страшно худой, хотя сказал мне, что кормят хорошо и аппетит нормальный. Больше всего его волнует, не ругают ли его ребята, не навредил ли кому его кризис… Отвечать-то ему, в общем, незачем, потому что он прекрасно знает, что концерты отменены и это сильно ударило по Арту, Марселю и остальным. Но он спрашивает меня, словно надеясь услышать что-то хорошее, ободряющее. И все же ему меня не обмануть: где-то глубоко за этой тревогой кроется великое безразличие ко всему на свете… Я знаю его слишком хорошо, чтобы ошибиться.

— О чем теперь толковать, Джонни. Все могло бы сойти лучше, но у тебя талант губить всякое дело.

— Да, спорит не стану, — устало говорит Джонни. — Но все-таки виноваты урны.

… Я не отрываясь гляжу на него.

— Поля, покрытые урнами, Бруно. Сплошь одни невидимые урны, зарытые на огромном поле. Я там шел и все время обо что-то спотыкался. Ты скажешь, мне приснилось, конечно. А было так, слушай: я все спотыкался об урны и наконец понял, что поле сплошь забито урнами, которых там сотни, тысячи, и в каждой пепел умершего. Тогда, помню, я нагнулся и стал отгребать землю ногтями, пока одна урна не показалась из земли. Да, хорошо помню, я помню, мне подумалось: “Эта наверняка пустая, потому что она для меня…”»

В даровании Олега Даля, особенно молодого Даленка, в его, как принято говорить, актерской палитре были яркие, солнечные краски, а среди разнообразия его масок была и маска клоуна-простака. Иванушка-дурачок, который за чудом ходил, сыгранный в фильме Кошеверовой по сценарию Вольпина, — это не только один из многочисленных вариантов Даля на тему Иванов, Емелек и других дурашливых простаков, которые, как всем известно, то оборачиваются царевичами или королевичами, то отказываются от причитающегося им полцарства и уводят царевну из царского дома, а иногда и ей самой предпочитают свободу, да девицу-скромницу из родимого села, да бадью портвейна…

{229} Если пройтись по списку всего сыгранного Далем в кино, то ролей сказочного — в буквальном смысле — репертуара окажется не слишком много. Ну, тот же Иванушка у Кошеверовой; роль в ее же картине «Старая, старая сказка», где Даль играл солдата, который с веселой песней на слова Галича пришагал в эту ленту из сказки Ганса Христиана Андерсена «Огниво»; две роли, Ученого и его Тени, в философской пьесе-сказке Шварца «Тень», экранизированной все на том же «Ленфильме» все той же Кошеверовой, которую Олег шутя называл «моя Куросавочка» или «Бабуля». (В «Старой, старой сказке» он, кстати сказать, тоже исполнял две роли — Солдата и Сказочника, лихую победительность, возможную и неизбежную в условном, придуманном мире, и беспомощность художника-мечтателя перед миром реальностей.)

Но когда я говорю о маске Ивана-Емели, я, разумеется, ни в коем случае всем этим не ограничиваюсь. Просто Далю не случайно предлагали такие роли, вот в чем дело, — он оставался Иванушкой-дурачком и тогда, когда играл Генриха в «Голом короле» и даже когда блистательно представлял сэра Эндрю Эгьючика в комедии Шекспира «Двенадцатая ночь», поставленной в «Современнике» английским режиссером Питером Джеймсом. Причем и андерсеновский солдат, и Генрих, и даже сэр Эндрю были очень русскими солдатами, свинопасами и сэрами.

Это вовсе не значит, будто Олег не владел стилем, — напротив, он очень тонко чувствовал предлагаемый автором и постановщиком стиль, но все эти разные роли объединяло его очаровательное умение быть клоуном. Он замечательно умно идиотничал в них, изящно хулиганил, гармонически абсурдировал. Он был обворожителен в лихости, хитроват в простодушии, а главное, надевая ту или иную клоунскую маску, оставался артистом-лириком Олегом Далем.

Не многим актерам дано умение хохотать на сцене и заражать хохотом зрительный зал. Даль владел этим искусством удивительно. Он действовал на публику безотказно, как игрушечный заводной мешочек с хохотом, придуманный немцами. Нажимается кнопка — и мешочек выдает рулады смеха. Ты сначала с недоумением воспринимаешь это: ну, в самом деле, что тут смешного? Но мешок продолжает хохотать, и ты уже улыбаешься идиотской выдумке. Тот — пуще. И вот помимо своей воли ты подключаешься, смеешься, хохочешь, ржешь до слез — над собой, над глупостью происходящего — и не можешь остановиться.

Так смеялся и вызывал смех смотрящих Даль в телевизионном спектакле «Ночь ошибок», поставленном мною в 1974 году. {230} Это не трюк мастеровитого актера — смех оправдан ситуацией, — но Даль доводит эту ситуацию до крайней степени, до гротеска, до абсурда. Он остается при этом лондонской штучкой, сэром Чарлзом Марлоу, но за персонажем — сам озорной Олег Даль. Он играл «на грани фола», не переходя эту грань никогда.

Мне кажется, что в фильме «Женя, Женечка и “катюша”» роль советского солдата Жени Колышкина, хотя бы отчасти, тоже высокая клоунада, только с трагическим исходом. Картина Мотыля вообще уникальна. Это, кажется, единственная трагикомедия об Отечественной войне. Комедии-то были: скажем, «Небесный тихоход», «В шесть часов вечера после войны», но там, как и положено в комедиях, все кончалось хорошо или очень хорошо. Здесь, в эксцентрической комедии, вопреки всем правилам, считавшимся незыблемыми, — плохо. Очень плохо. Гибелью героя.

Даль сыграл артиллериста Женю Колышкина опять-таки с поразительным чувством стиля и смысла того, что снимал Мотыль, даже, я бы сказал, с некоторым опережением, лучше других исполнителей поняв, что здесь нужно и что можно сделать. Олег всегда, когда его увлекала драматургия, «брал в край», точнее, в края роли. Смешное, дурашливое доводилось до предела, лиризм или драматизм роли тем самым оттенялся. Высвечивался.

{232} К сожалению, краски обаятельного простодушия, легкость, с какой он играл открытые добру и людям характеры, с годами стали покидать Олега Ивановича. «Ночь ошибок», напомню, вещь сравнительно давняя, 74‑го года. И то, если говорить правду, роль в ней была уже сделана на отжимках полнокровных созданий молодого Даля…

Пройдет всего четыре года, и я предложу Олегу играть роль учителя Марина Мирою в телефильме «Безымянная звезда», но альянс наш не состоялся. Почему? Ведь и он и я хотели работать вместе, а роль учителя предназначалась Далю еще в 1970 году! И не просто предназначалась. Тогда же мной был написан и даже запущен в производство сценарий телеспектакля для цветной программы ТВ по пьесе Михаила Себастиана. Но сменилось руководство, редакция цветных телепередач перестала существовать, и начавшиеся было репетиции прекратились. Понадобилось семь лет, чтобы пробить наконец «Безымянную звезду» на Свердловской киностудии.

Правда, не было бы счастья, да несчастье помогло. Не было бы двухсерийного фильма, а был бы всего лишь скромный телеспектакль, снятый на видеопленку, которую в 70‑м году к тому же еще нельзя было монтировать. Например, «Удар рога», в котором, как я уже говорил, Олег играл главную роль и который был сделан годом раньше, вынужденно состоял из двух (!) часовых монтажных кусков. Телеспектакль, сложный по раскадровке, с труднейшими драматическими сценами, с хроникой боя быков, с рисунками Гойи, спектакль, где действие происходит в разных помещениях, где артисты должны несколько раз переодеваться и т. д. и т. п. … в общем, мы сняли его за два (!) съемочных дня.

Это была очень трудная, но и счастливая для всех нас работа. О ней тогда много писали и говорили. Мне она придала уверенности в дальнейших режиссерских экспериментах, а Даль сыграл, как он считал сам и как полагали многие из видевших эту его работу, одну из лучших своих ролей. Окрыленные успехом, мы и взялись за «Безымянную звезду». Нас не смущало, что «Удар рога» безжалостно стерли с видеопленки за дефицитностью оной. Мы были готовы снять на эту же пленку новый спектакль, а перед съемкой опять долго репетировать, подробно расписывать мизансцены по отношению к телекамерам, вновь без монтажных возможностей и прочих усовершенствований, которые так скоро войдут в быт телевидения, — снять в надежде на краткий успех, заранее зная, что и этот труд будет стерт с магнитной ленты. Олегу нравилась комедия Михаила Себастиана и роль учителя. {233} Ему исполнилось двадцать девять лет. Он был улыбчив, открыт людям, мечтателен и при этом актерски умен. У него было все, чтобы, водрузив на нос круглые очки, очень легко, в жанре пьесы Себастиана (с некоторым преувеличением и его можно определить как жанр трагикомедии), блистательно сыграть Марина Мирою. Партнершей его должна была стать совсем молодая Анастасия Вертинская. Я — Григ. Но эта возможность тогда, в 70‑м году, как сказано, нам не представилась.

В 78‑м Даль — актер Театра на Малой Бронной. Мы снова работаем вместе. Я запускаюсь двухсерийным фильмом «Безымянная звезда». Кандидат на роль Марина один — Даль. Он читает прекрасно сделанный Александром Хмеликом сценарий, и я получаю от него письмо в девять страниц скорописи — я его сохранил. По-своему очень интересное письмо. Нет, он не отказывался играть. Он излагал свою точку зрения на события, происходящие согласно сценарию, — вернее, на не происходящее в нем, а уж тем паче в пьесе румынского еврея Джозефа Хохнера, который взял псевдоним Михаила Себастиана и лежит в Бухаресте на синагогальном кладбище под этим именем.

В том письме-экспликации Даль предлагал трактовать комедию-мелодраму Себастиана в совершенно особом духе. Ему хотелось сделать из этой прозрачной истории нечто вроде «Процесса» другого еврея, чешского, и другого Джозефа, Кафки. Жителям города, где живет Мирою, предлагал Даль, только кажется, что мимо их вокзала проходят столичные поезда. Рельсы уже давно заросли травой. Учитель видит звезду, которую он открыл, и она действительно светится в ночном небе, но ее почему-то никто на Земле разглядеть не может. Всю историю Олег предлагал кончить самоубийством учителя, причем тоже в кафкианском духе. Что-то вроде того, что учитель ложится на рельсы, едва угадываемые под травой, и его убивает поезд, который, распахивая дерн и землю, проносится на жуткой скорости…

Не могу сказать, чтобы взгляд на вещь, предлагаемый Олегом Далем, был изложен бездарно или неинтересно, но это был принципиально другой вариант истории, просто-напросто иной сюжет, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Помню, я сказал ему тогда:

— Олег, когда я захочу ставить Кафку, я буду ставить Кафку — если мне это разрешат, — а я пока ставлю конкретную, к тому же понравившуюся мне скромную комедию Михаила Себастиана и предлагаю тебе в ней сыграть главную роль.

Он увял, скукожился, взгляд ушел внутрь себя, ему явно стал неинтересен предмет разговора и мой взгляд на пьесу.

{234} Мне все-таки удалось затащить Олега к себе домой и попытаться в присутствии будущих партнеров увлечь его жанром и смыслом того, что я собирался снимать. Он сидел на диване и очень внимательно следил за ходом моих рассуждений. Я рассказывал, играл, показывал, убеждал. Иногда он улыбался, в его глазах возникал, казалось, интерес, но потом я замечал, что взгляд его потухает и он опять погружается в самого себя.

— Ну, что ты скажешь? — спросил я.

— Интересно. Это — решение, — ответил он.

— Ну а ты будешь играть в этом решении? — допытывался я. Он что-то напряженно обдумывал, морщился, как от зубной боли, потом медленно закурил…

Все неловко молчали. Пауза явно затягивалась. Кто-то должен был упростить ситуацию. Я понял, что это предстоит мне, пока кто-либо из присутствующих неудачной остротой не сделает положение еще более неловким и ситуация, не дай Бог, приведет к конфликту.

— Слушай, Олег, кончай. Это роль стопроцентно твоя. Тебе надо выучить «текст слов», надеть круглые очки, улыбнуться — и все! Успех в кармане. А уж мы будем тянуться за тобой. А, старик? Ну, что тебе стоит?

Все рассмеялись. Ухмыльнулся и Даль. И снова наступило неловкое молчание. Тут уже актеры изобразили деловую суету, стали прощаться и уходить. Олег все сидел на диване. Выпроводив актеров, я подошел к нему.

— Ну, в чем дело? Ну, скажи ты мне откровенно, в конце концов. Ведь как-никак мы с тобой вместе немало всего переиграли и переставили. Тебя не устраивает мое решение вещи?

Он мимикой показал что-то вроде: «нет, почему же, можно и так».

— Олег, пойми, я иначе ее не вижу.

— Понимаю.

— Но улыбнуться, как прежде, и прочее ты не хочешь?

— Не могу, — ответил Даль. — А усилий делать не хочу. Все равно это будет вымучено…

На том мы тогда и расстались. Давить я на него не мог, да и не хотел. Значит, так он теперь себя ощущает… Что ж, я об этом догадывался в последнее время…

С «Ночи ошибок» мы уже не работали вместе и редко виделись, В 76‑м я встретил Олега в ВТО и узнал, что он окончательно ушел из «Современника» и собирается поступать на Высшие режиссерские курсы. Я принялся уговаривать его прийти в Театр на Малой Бронной, где работа тогда еще радовала и сулила {235} радужные перспективы. Недавно была сыграна «Женитьба» в постановке Эфроса, по-прежнему с успехом шел «Дон Жуан», да и я надеялся продолжать ставить. Очень хотелось, чтобы мы с Далем снова стали партнерами, — а вдруг он еще и сыграл бы в моих спектаклях? Я мечтал тогда о «Маленьких трагедиях» Пушкина (Даль — Моцарт!), о Шекспире и о многом другом, что в будущем могло бы, глядишь, обернуться реальностью.

Олег, по своему обыкновению, мало говорил, больше слушал. Потом сказал: «Обдумаю». Ему понадобился еще один небольшой виток — две недели пребывания на режиссерских курсах — перед приходом на Бронную. Это было в 77‑м, и Даль уже достаточно послонялся по разным театрам. Несколько раз покидал «Современник» — и вновь возвращался туда, поработал в Ленинграде в Театре имени Ленинского комсомола, занесло его и во МХАТ, которым уже руководил в ту пору Большой Олег.

Последнее произошло в 71‑м году. Будучи режиссером-стажером МХАТа, куда меня пригласил Ефремов, я занимался пьесой Леонида Зорина «Медная бабушка» — судя по всему, «разминал» ее для Ефремова-постановщика.

На мой взгляд, «Медная бабушка» — это хорошо стилизованные диалоги, написанные со знанием и пониманием атмосферы того далекого времени и конкретного состояния Пушкина в 34‑м году. Жуковский, Вяземский, Долли Фикельмон, Соболевский, Софи Карамзина и другие — все они не столько «действующие лица», сколько собеседники и оппоненты Пушкина в этой пьесе Зорина, которая не есть собственно пьеса, а, скорее, «лезедрама», или литературоведение в драматической форме.

Мы искали исполнителя центральной роли. Шли пробы внутри театра и за его пределами. Я предложил Ефремову Олега Даля.

— Пожалуй, только не сорвется ли он?

— В плане выпивки?

— Не только. Ненадежен. Человек настроения. Кажется, я тогда впервые услышал определение, которое Ефремов повторил уже после смерти Даля, когда мы толковали с ним об этом трагическом событии.

— Талантливый был человек, — сказал он, — чертовски талантливый, но всю жизнь оставался дилетантом…

— Ты полагаешь? Он же был мастер.

— Мастер, но уверен, что дилетантизм в искусстве и погубил его в конечном счете…

Тогда, в 71‑м году, во МХАТе, Даленок действительно сорвался. Он провел несколько блестящих репетиций, а потом однажды {236} просто-напросто не пришел и, по своему обыкновению, бесследно исчез.

Может быть, ему не нравилась роль? Нравилась. Не устраивали партнеры? Они были ничуть не хуже, чем в тогдашнем «Современнике» или в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола. Мой разбор? Возможно, хотя Даль на тех трех или четырех репетициях, которые я вел, работал увлеченно и всерьез готовился к показу. Однако исчез — и с концами. Даже не отзвонил. Не счел нужным.

— Ну что я тебе говорил? — сказал Ефремов и предложил продолжать поиск актера на роль.

Следующим кандидатом был Александр Кайдановский, потом Ролан Быков. В конце концов Пушкина, как известно, сыграл сам Ефремов в режиссуре Анатолия Васильева и в собственной постановке, но это уже другая история, результатом которой и стал мой переход на Малую Бронную — «к Эфросу», хотя официально руководил театром Дунаев.

Почему Даль отказался от продолжения репетиций — вопрос и по сей день до конца не ясный; да, впрочем, и все, связанное с Далем, не может стать ясным и понятным до конца. Во всяком случае, для меня, хоть я и пишу эти строки, пытаясь именно разобраться в натуре моего покойного друга и в причинах его окончательного и поспешного бегства от нас, его партнеров по жизни и театру…

Тогда же он, скорее всего, запил. Короткое слово — запой, страшное слово, тяжелое слово, а начинается это всегда легко, невзначай; не только по Далю знакомо. Выпил накануне, утром слегка поправился, потом еще… Идти на репетицию с опозданием да к тому же и с запашком вроде неловко. «Ай, не пойду-ка я сегодня. Ну, пропущу один день. Ничего страшного. Подумаешь, одна репетиция…». И понеслось. «Понеслась, понеслась, понеслась… И вот уже вдали что-то кружит и пылит воздух». Это позже, задним числом подыскиваются теоретические выкладки, подводится серьезнейшая база бесперспективности предприятия, в нашем случае именуемого «Медной бабушкой», — причем иногда, как на этот раз, теоретик оказывается словно бы и прав. «Вот видишь, — говорит он потом, — правильно я поступил. На хрена мне это было нужно? Тогда я еще, конечно, не смог для себя сформулировать, что именно меня не устраивало, но нюхом-то я чувствовал: что-то здесь не так…» — «Ну позвонить ты хотя бы мог? Ведь я ручался за тебя перед Ефремовым, когда приглашал на роль. Я-то ведь сам был на птичьих правах во МХАТе». После паузы, взгляд в себя: «Извини, но я думал, ты и так поймешь». — {237} «Я понял. Ну да ладно! Дело прошлое. Черт с ним. Так как насчет Малой Бронной?» — «Обдумаю…»

И вот в 77‑м году мы вновь с Олегом под одной крышей — в Театре на Малой Бронной, у Эфроса.

К приходу Даля на Бронную театр, что называется, достиг своего пика. Даль всегда умудрялся поспевать в новое для него дело в момент восхождения, — казалось бы, чистое везение или потрясающая интуиция. Не тут-то было. Как общеизвестно, после пика тропе некуда идти, кроме как вниз.

Так было у Даля с «Современником», так произошло и на Бронной, хотя ни сами театры, ни тем более новичок-пришелец не подозревали, что пик достигнут — или почти достигнут. Это «почти» еще могло бы оказаться для Даля спасительной лазейкой, но что до «Современника», то там его опоздание на несколько лет оказалось попросту роковым. Основатели театра, ведущие его актеры — Кваша, Сергачев, Табаков и другие — были старше Даленка на семь-восемь лет — пустяк! — однако этот возрастной разрыв многое решил в его судьбе.

Даль приходит в «Современник» в 63‑м, когда отыграны премьеры «Голого короля», «Назначения», «Двоих на качелях». Правда, впереди «Обыкновенная история» — но Адуева-племянника {238} сыграет еще молодой Лелик Табаков; «Всегда в продаже» — но Даль пока слишком молод, чтобы играть Кисточкина; «Сирано» — но есть два исполнителя, и он получает маленькую роль маркиза де Брисайля. Вместо пьесы «Двое на качелях» ему достается «Вкус черешни», где тоже два действующих лица, Он и Она, но уровень двух этих спектаклей и их резонанс неравноценны. Пролетела мимо Даля и роль, словно для него написанная англичанином Джоном Осборном, — Джимми Портер в «Оглянись во гневе». Спектакль ставился в 67‑м, когда Даль и в силу таланта и уже в силу занимаемого положения должен был сыграть Джимми, — нет, не сыграл. Роль досталась основателям, Кваше и Сергачеву.

Итак, мимо Даля пройдет много далевских ролей, а те, что сыграны им, пусть и в хороших спектаклях, слишком малы и не отвечали его потребностям: старик волшебник в сказке «Принцесса и дровосек», идущей на детских утренниках, друг Адуева Поспелов, эпизодическая роль Блудова в «Декабристах»… Напрягаю память, чтобы припомнить современниковские его работы, и — кроме, разумеется, трубача во «Всегда в продаже», — четко вижу только Ваську Пепла в «На дне» (пьеса была поставлена Галиной Борисовной Волчек в 69‑м году). Правда, уж это была настоящая роль. Даль играл вора Пепла прекрасно! Я видел постановки во МХАТе, в бывшей Александринке — никакого сравнения с игрой Олега. Русский запутавшийся человек — вот тема, которую он здесь искал и нашел. Его тема. Даль сгорал в роли — получался Пепел.

Словом, Олег Даль безнадежно опаздывал на поезд, отправлявшийся от станции Роль к станции Признание. К тому же — и, может быть, это главная или одна из главных причин трагедии — он пропустил театральные и общественные процессы середины 50‑х годов, которые сформировали наше поколение и дали ему запас прочности.

Далю было всего одиннадцать лет, когда умер Сталин. Он едва достиг отрочества к временам хрущевской «оттепели». А в театр пришел, когда началась новая, еще не ясная для всех нас и для нее самой эпоха.

Олегу предстояло войти в коллектив «Современника», которому было уже восемь лет. Через год после прихода Даля в театр-студию, летом 64‑го, студия перестает быть студией и принимает статус-кво обычного московского театра в системе Управления культуры — процесс, увы, закономерный, но для Даля и для его сверстников, прошедших в театр через два тура испытаний, да еще с торжественным принятием Устава, непонятный. Он, {239} будучи студентом, наблюдал «Современник» со стороны, шел в него радостно и вполне сознательно, искал в нем свой идеал, а придя, застал его кульминацию и, следовательно, начало распада. Не закаленный нашим прошлым, не прожив становления театра и радости борьбы, он мучительней, чем следовало, переживал неизбежность болезни театра.

Даль был честен по природе своей, животом, как говаривал Пушкин, чувствовал справедливость и фальшь, был талантлив и способен на многое, но не было у него одного, только одного, однако необходимого всем нам, а уж ему и подавно, важнейшего качества ума и характера… Как его определить? Как всего одним словом обозначить это свойство? Может быть, мудрость? Мудрость не от опыта, не от знания жизни, а черта характера, существующая изначально… Что ж, как известно, наши недостатки есть продолжение наших достоинств. А Даль был истинно русским артистом в полнейшем смысле этого слова. Артистом мочаловского склада.

Юного Есенина называли Лелем. У Даленка было очень много родственного и с Есениным тоже. Только Есенин исполнил «долг, завещанный от Бога», и Володя Высоцкий исполнил, а Даль еще только исполнял. Он реализовал свой талант едва ли на треть своих грандиозных актерских и человеческих возможностей. Знавший его близко, утверждаю это со всей болью и горечью, утверждаю с досадой — черт подери! — которая вырвалась самой первой эмоцией, когда я вдруг узнал в Ленинграде о его нелепой смерти, о его неожиданном, хотя и ожидаемом, очередном и уже окончательном бегстве. Тогда он сел в поезд, который доставил его в Киев, на пробу в картине Студии Довженко. Через сутки Даля нашли в гостиничном номере мертвым. В номере стояла недопитая бутылка коньяка…

«Дар поэта — ласкать и карябать,  
Роковая на нем печать.  
Розу белую с черною жабой  
Я хотел на земле повенчать».

Эти потрясающие есенинские слова я вынес в эпиграф моих раздумий в годовщину смерти Олега Даля, который теперь на Ваганьковском, где давно лежит Есенин и за один только год легли — сначала Высоцкий, потом он, Даль. Я не был на его похоронах из-за съемок в Ленинграде… Нет, буду честным до конца. Я, конечно, мог бы послать эти съемки к чертовой матери, но представил себе Малый театр, зеркала в позолоте, затянутые черной кисеей, ажиотаж, сенсационность, множество чужих, чужих {242} ему людей, гроб в зале, который отведен по рангу незаслуженного артиста, — в общем, этот саркастический контратип похорон Высоцкого, — и, представив, не нашел в себе сил поехать в Москву и в последний раз поцеловать своего друга, который, может быть, меня уже своим другом и не считал. Прости меня за это, Олег.

«Да чего там…» — Сначала бы Даль, как обычно, посмотрел в себя, а потом вдруг неожиданно улыбнулся бы прежней далевской улыбкой. Что бы он при этом подумал — этого мне до конца и при жизни его не было бы известно…

«Ласкать и карябать…». Про Есенина написано предостаточно. Разного. Всякого. Противоречивого. Я обращаюсь к его стихам реже, чем к стихам Ахматовой или Пастернака, но все же довольно часто. Оттого, наверное, что покойный Анатолий Борисович Мариенгоф, бывший самым близким из друзей Есенина, был мне хоть и не родней, но «дядей Толей», а его жена Анна Борисовна Никритина — «тетей Нюшей». Конечно же, я читал все, написанное о Есенине Мариенгофом, к кому обращены стихи: «Ах, Толя, Толя, ты ли, ты ли…» — и другие. Не раз слушал никритинские воспоминания о «Сергуне», помню и рассказы моей покойной матери, которая тоже хорошо знала Есенина. Обращаясь же к его стихам, которые почти никогда не читаю с эстрады, перечитывая их — как правило, в самые раздрызганные дни моей жизни — и стараясь постичь смысл его прозы и писем, я пришел к выводу (который, впрочем, ни для кого не обязателен): Есенин, может быть, самый мрачный поэт России. Не трагический, нет, — это совсем другое. В трагедии, во всяком случае, если понимать ее по Шекспиру, обязателен контраст мрачного и светлого: через шута Йорика и звон бубенчиков на его колпаке. Катарсис… Оттого, по-моему, даже Лермонтов, этот, по выражению Мандельштама, «мучитель наш», трагичен, однако не мрачен. У него есть, к примеру, «Тамбовская казначейша», а больше примеров и не надо. Лермонтов «искал бури». Искал! А Есенин почти сразу, может быть еще неосознанно, начал торопить смерть — тем самым, возможно, и бессмертие? Вот он-то был именно мрачен. Мрачен изначально. Тема его: «на рукаве своем повешусь», «тут такая тоска, повеситься охота». И в стихах, и в письмах — беспрерывно. Есенинские световые контрасты выполнены акварелью, а не маслом — так мне всегда казалось по крайней мере, — и главенствует мрачная безысходность.

Между прочим, мрачность, на мой взгляд, не исключает любви к природе, женщине, родине, искусству. Мрачность — это внутренний больной нерв, о котором долго не догадываются {243} окружающие, да мало того: поначалу не знает и сам человек. Он может жить, любить, писать, слыть удачливым, победителем, Лелем, счастливцем, но точка мрака уже медленно растет, ширится, тревожит и вырывается наружу — как у того же Есенина, в том числе в ранних его стихах, которые мрачными вроде и не назовешь. Уже там у него плачут глухари, и иволга плачет, схоронясь (что-то похоронное) в дупло. Правда, на душе у самого поэта еще светло, он даже хмелеет от радости, но вот в конце стихотворения все-таки заплакали глухари и заговорила тоска, хоть и веселая, но ведь — тоска.

Олег Даль среди прочего пел и про веселую есенинскую тоску…

И еще одна, последняя, цитата из «Преследователя» Хулио Кортасара: «Я не уверен, что смерть была моментальной… Можно себе представить, что обнаружил врач в печени и в легких Джонни… Чтобы не забыть, хочу сообщить тебе, что однажды в Бельвю он долго расспрашивал про тебя, мысли у него путались, и он думал, что ты… не хочешь видеть его, все время болтал о каких-то полях, полных чего-то… Последние слова Джонни были как будто бы: “О, слепи мою маску…”»

Наше актерское поколение понесло пять сокрушительных ударов: в 33 года ушел Евгений Урбанский, в 42 — Павел Луспекаев, в 45 — Василий Шукшин, в 42 — Владимир Высоцкий, в 39 — Олег Даль. Двое из них, Олег Даль и Павел Борисович Луспекаев, были моими друзьями — по крайней мере мне хочется так думать…

Но вернусь к юбилею «Современника». Итак, на экране были и Паулус и Олег Даль. Другие, слава Богу, неподалеку, тут, но для «Современника» их тоже считай что нет. Вот они, гости юбилея: Ефремов, Лаврова, Мягков, Вознесенская, Вертинская, Игорь Васильев, Володя Кашпур. Евстигнеева нет — у него инфаркт. Это теперь мхатовцы.

Ия — тоже гость.

Мелькнул в кадре Лева Круглый, ведущий актер «Современника» 50‑х – начала 60‑х годов. Ну, этот вообще теперь пытается играть для русских парижан. «Ах, Ваня, Ваня, мы нужны в Париже, как в русской бане пассатижи», — пел когда-то Володя Высоцкий.

Вот уже не слайды, не фотографии, а документальные кинокадры, снятые любительским способом, на узкую пленку. Немые куски из репетиций, спектаклей середины 60‑х. «Сирано де Бержерак» Ростана в переводе Юрия Айхенвальда.

{245} Белая лестница. По ней носятся актеры со шпагами. Носиться им, впрочем, неудобно, потому что костюмы из поролона, и играть в них — все равно что безвылазно сидеть в сауне. Все это тогда придумал Борис Мессерер с благословения Игоря Кваши, который ставил — но не выпускал — неуклюжий этот спектакль. Несмотря на то, что Ефремов ругал и макет и принцип оформления, Кваша стоял на своем, и в результате душные костюмы из поролона на каркасах сковывали актеров на сценической площадке, состоявшей из огромной белой лестницы, на которой надо было двигаться ритмично, непринужденно, элегантно — «по-французски». А уж каково было мне, игравшему Сирано, выносить длиннейшие репетиции, декламируя и фехтуя в придачу! Ясное дело, там, где было возможно, мы упрощали свои костюмы, выдергивали металлические каркасы, заменяли непроницаемый поролон на шерстяную ткань — все равно было тяжко, в чем убедился после и сам Кваша, тоже выступив в роли Сирано и всласть хлебнув прелесть своего и мессереровского изыска.

И все-таки что-то такое было в этом спектакле. Сам я это «что-то» пояснять не буду, просто отошлю любопытствующих к статье Инны Соловьевой «Чудак на дуэли».

Вспомню разве следующее.

Роже Планшон, узнав, что я репетирую Сирано, о чем я не преминул ему, французу, похвастаться, к моему великому недоумению, сказал:

— Я не люблю эту пьесу. Она как туберкулезный больной: румяненький, на вид здоровый, ритм лихорадочный, а внутри — гниль. К тому же терпеть не могу этот петушиный шовинизм.

Планшон был тогда «левым», возмущался войной в Алжире, не любил де Голля, и в искусстве его интересовало нечто противоположное эстетике Ростана.

— Плохая, а по нашим временам — вредная пьеса!

— Позвольте с вами не согласиться: а гражданственность монологов Сирано? — восклицал я.

— Сейчас в Париже, в «Комеди Франсез», была премьера этой, как вы утверждаете, гражданственной пьесы. Де Голль хлопал, клакером работал. Занавес дали сорок раз. Это вам о чем-нибудь говорит?

Нет, «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им сойтись нельзя…».

«Но нет Востока и Запада нет —  
Что с родом-племенем связь.  
Когда двое сильных лицом к лицу  
Встают, от концов Земли сойдясь?»

{246} С этим чувством я и репетировал роль: сила поэта Сирано восставала против другой, страшной силы и, восстав, гибла. Не могла не погибнуть:

«Я умру, как солдат.  
Впрочем, нет, я умру, как поэт,  
А у нас научиться нетрудно премудрости этой:  
От войны или яда, от прочих непрошеных бед,  
Словом, так, как на свете всегда умирают поэты…»

Пастернак умер в 60‑м году. Этот текст звучал на сцене «Современника» в 64‑м. Памятливый зал, жаждущий подобных ассоциаций, чуял, что к чему…

Собственно, роль Сирано я получил почти случайно.

Начал постановку, как я уже сказал, Игорь Кваша, который и принес в театр новый перевод Айхенвальда. Задумал он этот спектакль в полемике с Ефремовым, так что Олег как исполнитель сразу отпал, хотя в те годы мог сыграть эту роль блистательно.

Евстигнеев тоже отказался, по причине неумения играть пьесы в стихах: этот виртуозный актер и прозу-то учил с трудом и частенько допускал на сцене такие оговорки, что с партнерами начиналась истерика.

Кваша назначил на роль Сирано себя, но так как ему предстояло еще и ставить, то дублером возник я. Правда, никто не думал, что именно я сыграю премьеру, но Игорь, избравший для режиссерского дебюта непривычную для нас по жанру и форме героическую комедию, запутался в ней, как лошадь в постромках. Это стало особенно ясно, когда мы вышли на сцену. Я репетировал в паре с Роксаной — Лилей Толмачевой, Кваша — в паре с Люсей Гурченко, в те годы работавшей в «Современнике». Гурченко говорила с сильным харьковским акцентом, от которого не вполне избавилась и по сей день, а в роли изысканной жеманницы, любительницы куртуазной поэзии это было, мягко говоря, не в ту степь. Бедная Людмила, как школьница, зубрила звукозапись роли, но Харюв делал свое дело.

— Ну, еж твои ноги! — не выдерживала она, сама подчас ужасаясь тому, что вылетало из уст причудницы Роксаны. — Не могху, и все тут!

— Люся, не гхэкай! — орал из зала Ефремов. — Надо же, черт возьми, научиться разговаривать по-русски, раз ты вышла на сцену.

В зале страдал Кваша.

Все в той же полемике с Ефремовым он продолжал лезть в {247} бутылку, так что я репетировал с двумя Роксанами и в результате премьеру суждено было сыграть мне.

Ефремову, принужденному взять постановку в свои руки, было трудно. Декорации мешали размаху его воображения, да и у нас в мозгах была изрядная «кваша». Целый сезон вплоть до его вмешательства мы приспосабливали пьесу постромантика Ростана к привычному неореализму современниковской манеры, она, естественно, сопротивлялась, и подробный психологический разбор оборачивался откровенной глупостью. Мы не доверяли прозрачности и условности ростановских построений; стесняясь, комкали стих, стараясь быть «правдивыми», искали вторые планы, словно ставили Розова; убивали эффектность там, где ее надо было подчеркивать. Из пьесы исчезали юмор, легкость, появлялась тяжеловесность, уничтожавшая поэтическую афористичность ростановского текста.

Все это предстояло найти Олегу в сравнительно короткий период весенне-летних репетиций. Он не жалел сил. Работа продолжалась и в обстановке, скромно выражаясь, не совсем театральной. Пришли, например, в Дом архитектора на традиционные блины. Сидим за столом у Шурки Ширвиндта. В ресторане Дома — танцы, хохмы, всем весело. Всем, кроме… Ефремов обращается ко мне:

— Значит, так: сейчас ты встаешь и любой ценой прекращаешь эту кутерьму. Так сказать, в этюдном порядке. Понял?

— Это еще зачем?

— А как иначе тебе понять природу того, как Сирано прекращает выступление Монфлери на глазах целого театра, да еще в присутствии кардинала? Давай-давай, действуй, если не хочешь облажаться в Сирано…

— Прямо сейчас?

— Да, прямо сейчас!

— Олег, это уже перебор. Скандал выйдет… Скажут: опять эти бандиты из «Современника» бедокурят…

— Слушай, ты актер или не актер?

Приходится доказывать, что я актер. Возникает-таки минутный скандал, который с трудом удается замять обаятельнейшему Ширвиндту. Природу самочувствия Сирано я, тем не менее, схватил…

В связи с этим спектаклем, а главное, с поразительной способностью Олега из всего («когда б вы знали, из какого сора…») извлекать что-то важное для роли и для спектакля, расскажу историю, которую, вообще-то, следовало бы поместить не сюда, а в предыдущую часть моих записок, в ту, где я рассказываю об именитых {250} иностранных гастролерах. Да уж ладно, такова судьба этой рукописи, пишущейся урывками, такова и ее, стало быть, особенность: в ней все приходится к слову. Единой продуманной композиции мне взять неоткуда, — с этим я давно смирился и надеюсь только на то, что это самое «к слову» — оно, может быть, и «по делу» тоже.

В общем, весной 1964 года — отмечу на будущее: в разгар ефремовских репетиций «Сирано» — Москву посетил сэр Джон Гилгуд.

Старый английский актер выступал на сцене МХАТа и читал монологи из классических ролей. Мы с Ефремовым заехали за ним на моем сереньком «Москвиче», дабы отправиться в гости к культурному атташе Английского посольства господину Теннеру, куда были приглашены на ужин в честь актера, которого сама королева Великобритании ввела в рыцарское звание. Заходим за кулисы. Концерт Гилгуда уже закончен. В гримуборной на столе у прославленного актера стоит полупустая бутылка русской водки. Ну, дает старик! Цветы. Толпятся поздравляющие: успех колоссальный. А сам сэр Джон? На вид ему лет пятьдесят. Седой, с розовой плешью, худой, изящный, подтянутый. Очень обаятелен, любезен. Нас — через переводчика — просит подождать его.

Приезжаем на квартиру, где назначен званый ужин. Там все очень красиво. Носят, как полагается, коктейли. Народу человек двенадцать: хозяева-англичане, Гилгуд и мы — Ефремов, Покровская, Волчек, Евстигнеев, Табаков, я. Сидим в мягких креслах, попиваем джин с тоником, виски с содовой, поедаем соленые орешки. Течет беседа о театре. Сэр Джон держится чрезвычайно просто, с нами — мил. К нему же все, особенно англичане, подчеркнуто почтительны — как к мировой знаменитости, к гостю да еще и по ихнему ритуалу: когда он стоит, дамы стоят тоже. Сэр, пэр, лорд и еще черт его знает кто! Он принимает эту игру, как мне кажется, полушутя-полусерьезно. Просит всех сидеть и вести себя непринужденно.

И тут, уже слегка возбужденный, Ефремов начал свой первый, еще доброжелательный раунд.

— Сэр Джон, не все мои ребята слышали ваш замечательный концерт. А мне бы очень хотелось, чтобы они имели о вас представление. Когда им выдастся другой случай! Прошу вас, прочитайте монолог Гамлета!

Пауза. Все смущены необычайно. Старик устал. Шутка сказать, двухчасовой сольный концерт на английском языке — это в зале, где сидят русские, большинство из которых языка не знает, а зрелищной стороны в концерте попросту нет. И ведь напряжение {251} держать предстояло актеру, о котором московская публика только что-то там отдаленно слышала, ибо на сцене в знаменитых спектаклях его не видела, да и по кино Гилгуд был тогда москвичам неизвестен.

— Ну, пожалуйста, сэр Джон! Ну, хотя бы один монолог… Любой…

Ничего себе, «хотя бы один» — прямо здесь, в комнате, где идет прием и все уже слегка навеселе?

— Олег, перестань, сэр Джон устал, — вмешивается Волчек. — Сэр Джон, вы не обращайте на него внимания, он фанатик.

— Да, крэзи, крэзи, — вспоминаю я откуда-то всплывшее английское слово.

— Сумасшедший? О, я очень люблю сумасшедших. Я ведь и сам, несмотря на свой возраст, сумасшедший, — говорит Гилгуд.

Ему и вправду, видно, понравился Ефремов.

На Олеге была та печать таланта, которую в нем легко угадывали люди, сами принадлежавшие к этой когорте, и я не раз имел случай убедиться в этом.

Гилгуд в тот вечер был буквально влюблен в Олега.

— Замолчите, вы, дурачки! — это относилось к нам с Волчек. — Вы не представляете, как сэр Джон читает Гамлета. Прошу вас, сэр Джон, покажите этим недоумкам, как это делается!..

Сэр Джон ответил так:

— Хорошо, господин Ефремов, я прочту Гамлета, но с условием: вы тоже что-нибудь прочитаете. Идет?

— Идет, — ответил Олег и посмотрел при этом на меня. «Что же он намерен читать?» — подумал я, не понимая еще, какое мне готовится испытание.

Сэр Джон встал, отставил в сторону стакан виски, отошел в глубь светлой гостиной, туда, где висели светлые же, в больших цветах портьеры, повернулся к нам спиной, помолчал с минуту, собрал внимание и начал читать, играть, проживать первый огромный монолог принца Датского:

«О, если б этот плотный сгусток мяса  
Растаял, сгинул, изошел росой,  
Иль если бы предвечный не уставил  
Запрет самоубийству! Боже! Боже!  
Каким докучным, тусклым и ненужным  
Мне кажется все, что ни есть на свете!  
О, мерзость! Это буйный сад, плодящий  
Одно лишь семя; дикое и злое  
В нем властвует. До этого дойти!»

{252} Это было превосходно, умно, тактично, артистично! Спасибо Гилгуду, спасибо Олегу, что он настоял, а то когда бы мы услышали из уст самого Гилгуда этот монолог, так точно соотнесенный с обстановкой вечера, проходившего в светлой гостиной со светлой мебелью, со шторами в больших, блеклых и тоже светлых цветах…

А затем мы были приглашены в темную комнату с длинным столом и ужинали при свечах. Сэр Джон сел во главе стола, и только тогда сели все. Ему налили вина — и уж тогда налили остальным. Ему первому подали на деревянном лотке форель — и лишь после этого ее подали нам. Во все глаза, во все уши я старался видеть, слышать и запомнить этого артиста. Элегантность, непринужденность, обаяние и безупречные манеры — вот что осталось в памяти. Он орудовал всеми этими бесчисленными рюмками, вилками и ножами, как фокусник. Много пил и был трезв, а ведь там, в гримуборной, осталась споловиненная поллитровка. Что касается форели, он ее разделал таким образом, что в мгновение ока на тарелке остались остов и голова рыбешки, словно призывая немедленно писать натюрморт с этой безупречной модели.

— А сейчас и я съем эту рыбку, как съел ее сэр Джон! — изрек наш вождь.

Надо сказать, что когда Олег выпивал, он ничего не ел. Но рыба всегда была его слабостью. Уха, рыба — это его коронная еда, и отказать себе в ней он был не в силах. Я-то для себя с самого начала решил, что моего умения расправиться с форелью после манипуляций английского трагика явно недостаточно, а посему, отказавшись от рыбы, налегал на салат. Помню, что так же поступил Евстигнеев и предусмотрительная Волчек. Табаков же молотил все подряд и по голодной военной привычке хлебом подбирал остатки, нисколько не смущаясь.

Но наш «фюлер» опозориться не должен, он просто не имеет на это права под влюбленным взглядом ихнего сэра. Тем более что он уже привлек всеобщее внимание этим заявлением: «А сейчас и я эту рыбку съем, как сэр Джон!» — «Интересно, как ты с этим справишься», — не без ехидства подумал я. Волчек с Табаковым фыркнули на пару. Но тут сэр Джон начал рассказывать что-то чрезвычайно смешное, и весь стол обратился к нему. Переводчик едва успевал переводить. Когда рассказ, вызвавший общий восторг, был закончен, наш шеф уже ковырял в зубах, а от рыбки не осталось ни хвоста, ни головы.

— Ну, господин Ефремов, за вами долг, — обратился к нему Гилгуд.

{253} — Какой долг? — не понял Олег.

— Я читал, а теперь почитайте или сыграйте вы, — пояснил Гилгуд.

— Да‑да, Олег, давай! Теперь не отвертишься, — подключились мы.

Все присутствовавшие тоже ждали ответа.

— Просим, просим!

Казалось, Ефремову действительно не отвертеться, а в его репертуаре тогда не было ничего такого, чем он мог бы блеснуть в застолье.

— Сэр Джон, — начал Олег, — я ведь, в отличие от вас, не просто артист, но главный режиссер театра. А главный режиссер на то и главный, чтобы ему подчинялись. Ну‑ка, Мишка, давай прочти что-нибудь, а мы с сэром Джоном послушаем. Да смотри не опозорь «Современник».

Этого еще не хватало! Читать при Ефремове, да еще после Гилгуда, за столом, читать по-русски, чтобы потом тот же Олег незамедлительно и публично осмеял — а это он любил и, надо отдать ему должное, умел делать, как никто.

— Олег! Это же не я обещал сэру Джону, а ты! Он же тебя хочет послушать!

— Ты что, не подчиняешься главному режиссеру и председателю худсовета?

То ли шутит, то ли злится, кто его разберет. Делать нечего, и я после преамбулы о стихах Пушкина (мол, может, вам, англичанам, будет небезынтересно, как звучит наш гений на своем родном языке) прочел вступление к «Медному всаднику». Надо сказать, в те годы я еще стихов с эстрады почти не читал, так что для меня это было актом мужества. Но постепенно меня самого увлекли пушкинские созвучия. Я повиновался стиху, и он меня выручил в тот вечер.

Едва я закончил, как услышал громко сказанное Олегом:

— Молодец! Вот так — ты понял меня, лапуля? — вот так надо играть Сирано! Запомни, как ты читал, и держись этого!

Не забыл о спектакле, о работе, казалось бы, оставшейся за пределами этой светлой гостиной, вдали от богатого английского стола, — здесь, рядом с сэром Джоном, хмельной, заведенный и заводящий самого себя, все-таки не забыл! Нет, удивительный человек Олег! Неожиданный, непредсказуемый…

В тот вечер он жаждал полемики. С годами это его свойство — страсть к застольной полемике — исчезла, словно по наследству передавшись многим его ученикам. Но в те годы это было его прерогативой. Начав с демонстрации восхищенного отношения {254} к Гилгуду, он словно не мог простить себе этой слабости и тихо-тихо стал провоцировать английского мэтра.

— Сэр Джон! Слов нет, вы великий артист. И то, что мы о вас слышали, и то, что я увидел на концерте, и то, как вы прочитали сегодня монолог Гамлета… в общем, о чем говорить. Но вот позвольте вопрос. Вы ведь актер, так сказать, старой школы, романтических традиций. А как вам играется с актерами молодого поколения, у которых иная манера игры? Наверное, это для вас непросто?

За столом возникла напряженная пауза. Гилгуд очень внимательно, в высшей степени доброжелательно выслушал ефремовскую тираду (во время синхронного перевода он согласно кивал головой) и ответил:

— Господин Ефремов удивительно прав! Мне предстояло недавно играть с молодой актрисой (последовала ее фамилия, мало что значащая для нас, но, судя по тому, как загалдели по-своему англичане, хорошо известная им). Боже, как я волновался перед началом репетиций! Сумею ли я наладить контакт, найти общий тон, не покажусь ли я рядом с ней ихтиозавром? Но Бог милостив, обошлось…

Англичане, читавшие рецензии, охотно подтверждали, что критика была поражена удивительным дуэтом.

— Но в принципе господин Ефремов глубоко прав. Это очень, очень серьезная проблема для актеров моего поколения: наводить мосты в игре с молодыми актерами.

Полемика явно не состоялась. Ефремов разочарован. Выпили за взаимопонимание «отцов» и «детей». Гилгуд влюбленными глазами смотрит на Ефремова.

— Сэр Джон, — не желая успокаиваться, начинает Олег второй заход. — А как обстоит дело, когда вам приходится играть новую драматургию? Ну, Шекспир, Бен Джонсон, даже Чехов — это понятно, но вот авангард… это ведь принципиально иное, а?

И снова за столом пауза. Мы переглядываемся: нет, Олегу вечер не в вечер, если нет полемики. Так и ждет, чтобы Гилгуд обнаружил в себе противника театра авангарда, и уж тогда энергия шефа найдет, наконец, выход. В полемике Ефремов блистателен. Но не тут-то было. Сэр Джон опять, словно японский божок, согласно кивает головой в такт синхронному переводу ефремовской эскапады и по ее окончании с удивительным темпераментом разражается речью на тему, сколь необходима английскому театру драматургия авангарда и как он, Гилгуд, волновался, репетируя пьесу Олби «Крошка Алиса», как дрейфил перед приездом американского драматурга в Лондон на премьеру.

{255} — Но опять-таки все обошлось благополучно, — скромно закончил рассказ английский актер.

Кто-то из англичан тут же привел восторженный отзыв Олби в лондонской «Тайме». (Мы-то про Олби тогда лишь мечтали, авангардом для нас были Осборн и Мрожек, которых мы только еще хотели начать репетировать, а старик, оказывается, уже сыграл и Олби и Пинтера, да и Беккета в придачу.)

— Но опять-таки очень, очень прав господин Ефремов. Ну, просто в самый корень смотрел, заговорив об авангардистской драматургии! Современный театр жив современной пьесой.

Нет, полемика никак не получалась. Вечер начал терять для Ефремова всякий интерес. От отчаяния Олег попробовал вызвать на конфликт кого-то из своих, но свои под влиянием вкусной еды и фирменных напитков пребывали в отличном настроении и прямо заявили шефу, чтобы он на полемику с ними не рассчитывал и что они заранее со всем согласны. Ефремов увял. И только по инерции ходили еще его скулы — не нашел выхода душевный заряд.

Прощаемся в прихожей. Гилгуд по-прежнему влюбленно смотрит на Ефремова. Тот уже в пальто. Что-то самое главное не высказано, что-то сокровенное осталось на дне души. От этого досадно Олегу. Взгляд его говорит: «Эх, сэр Джон, что же ты так со мной обошелся?» И вся эта невысказанность, убитый полемический накал находят все-таки выход: Ефремов долго, в упор смотрел на Гилгуда, затем махнул рукой: «Эх!» — и плотно, по-русски огрел старика между лопатками, подытожив:

— Вот так, сэр Джон!

Мы буквально выкатились на улицу, и с нами началась истерика. Хохотали, взвизгивали, взглядывая на Ефремова, друг на друга, опять хохотали, припоминая течение званого вечера, и сквозь слезы как ненормальные повторяли сакраментальную фразу, которая навсегда вошла в устную историю театра «Современник»: «Вот так, сэр Джон!»

Ефремов, глядя на нас, хохочущих, словно отрезвел сразу:

— Что вы смеетесь, дураки?

И, как это умел Ефремов, растерянно, наивно улыбался недоуменной улыбкой. Ну как в ту минуту было объяснить ему всю прелесть пережитой ситуации? «Вот так, сэр Джон!» — это все, что мы могли ответить ему тогда. Что говорить, замечательный вышел вечер, а для меня — вдвойне, ибо уже наутро я легко схватил манеру произнесения стиха в роли Сирано на репетициях, которые строго, серьезно, увлеченно, темпераментно вел О. Н. Ефремов.

{256} Мы сыграли премьеру «Сирано де Бержерака» летом 64‑го года, перед гастролями театра-студии «Современник» в Саратове, где одновременно нам предстояло сниматься в фильме «Строится мост» по повести Наума Мельникова, опубликованной Твардовским в «Новом мире». Это тоже была инициатива Ефремова, одно из замечательных его начинаний.

Дело в том, что к 64‑му году труппа «Современника» стала филиалом «Мосфильма», «Ленфильма», Студии Горького и прочих. Артистов снимали в хвост и в гриву. Ефремов, Евстигнеев, Табаков, Земляникин, Гурченко, Заманский, Даль, Лаврова, Люся Крылова — их фамилии беспрерывно мелькали в титрах. К трем часам, когда заканчивались утренние репетиции, на нашей проходной толпились в ожидании актеров помрежи с разных студий. У подъезда театра «под парами» стояли в ряд машины с надписями «киносъемочная». А где-то там, на «Мосфильме» или на Студии Горького, все уже было готово к возгласу «Мотор!» — не хватало только артиста, который мог дать из своего времени на все про все два‑три часа: между утренней репетицией и вечерним спектаклем.

Проблема совмещения работы в театре и в кино не раз обсуждалась на совете «Современника» как серьезная угроза для дальнейшей жизни театра. По Уставу каждый, кого утверждали на роль в кино, приходил отпрашиваться, и этот вопрос обсуждался советом со всей тщательностью: надо ли артисту «Современника» сниматься в данном сценарии и у данного режиссера? Актер, естественно, выдвигал свои аргументы, и после неприятной тяжбы — если только дело решалось в его пользу — на бумагу с ходатайством студии неизменно ложилась одна и та же резолюция: «Сниматься разрешается исключительно в свободное от репетиций и спектаклей время». А где его было взять, это «свободное время»? Труппа маленькая, играем, как правило, без дублеров, репертуар тоже невелик. Но поскольку кино завладело всеми членами совета, начиная с его председателя, поломать это было невозможно, и как бы то ни было, актеры снимались всеми правдами и неправдами: между репетициями и спектаклями, по ночам, с раннего утра до репетиций и т. д.

Вот тогда-то у Ефремова и родилась идея снять на «Мосфильме» картину всем коллективом «Современника» без привлечения посторонних сил, а в случае удачи ввести этот опыт в систему. Ефремову вообще было не чуждо прожектерство, его томила любовь к реформам и нововведениям, и если бы не этот склад его натуры, вряд ли бы возник и просуществовал вот уже двадцать пять лет «Современник». Однако шефа часто и заносило. {257} Хотя опять-таки — прекрасно заносило. «Все постоянные члены труппы — пайщики театра!» — недурно? Но не вышло.

А теперь:

«Каждый год после окончания сезона “Современник” совместно с “Мосфильмом” и на его базе делает свою картину. “Мосфильм” — “Современник”! Шикарно! Сами находим сценарий. Сами распределяем роли, ну, естественно, под моим руководством. Сами играем. Я режиссирую. Успех. И главное: все снялись в кино, удовлетворили свои кинематографические желания и материальные потребности, а теперь за работу, друзья, за работу, на благо театра-студии “Современник” в следующем театральном сезоне!»

Не правда ли, красиво звучит? Завлекательно? Особенно если не брать в расчет некоторые детали. Ну, скажем, такую: что, если в это самое время вместо неинтересной для актера роли в своем доморощенном фильме он получит предложение сыграть, например, Ромео на «Ленфильме» у Козинцева? Ведь по Уставу театра-студии («Современник» к лету 64‑го был все еще студией и жил по единожды утвержденному Уставу) актер-студиец обязан был беспрекословно подчиняться общему решению. А оно вряд ли освободило бы артиста от участия в общем фильме новоявленной фирмы «Современник» — «Мосфильм», и не видать актеру Ромео, если даже он о нем с детства мечтал.

Однако до всего этого не дошло, так как эксперимент бесславно закончился одним-единственным фильмом «Строится мост».

Что привлекло Ефремова в этой журналистской вещи? Бог его знает. Пожалуй, ее сакраментальное неореалистическое начало. Дескать, по-новомировски правдиво, в меру психологично, благородно, прогрессивно — чего еще?.. А в общем, невнятица и скука. Таким вышел и фильм — со всеми сомнительными плюсами и очевидными минусами. Правильно, но тоже скучно играл сам Ефремов, еще два‑три актера неплохо делали свое дело, однако у зрителя возникало чувство тоскливого разочарования — тем более тоскливого, что перспектива увидеть на экране весь знаменитый и гонимый «Современник», чьи спектакли были столь труднодоступны, казалась такой соблазнительно-радужной.

Собственно, я мог бы просто опустить из своего фрагментарного повествования эпопею с фильмом, который в конце-то концов получился ничуть не хуже (хотя и не лучше) крепкого середняка, если бы не одно чрезвычайное обстоятельство лета 64‑го. В саратовской гостинице, где происходило итоговое собрание совета {258} с постоянным составом труппы театра-студии, были навсегда похерены и эта самая приставка — «студия», и Устав, и все, что связано с понятием «студийность». Жарким летом в душном номере собрание проголосовало за переход к статусу нормального московского театра, откровенно состоящего в системе Управления культуры.

Стало быть, наша студия прожила с осени 1956 года по лето 1964‑го. Восемь лет. Срок немалый, — а если верить Немировичу-Данченко, который давал не более десятилетия счастливой жизни любому вновь возникающему театральному коллективу, то и вполне нормальный. Но все решившему голосованию предшествовали долгие, шумные, темпераментные дебаты, принимавшие подчас, без преувеличения, трагическую окраску.

В самом деле, легко ли расставаться с Уставом студии, с демократическими правами, с тайным голосованием, с перераспределением зарплаты и прочими пунктами и параграфами, которые вырабатывались бесконечными бессонными ночами в разных концах Москвы, всюду, куда швыряла судьба «Современник» в первые годы существования? И — зачем расставаться? Для чего «Современнику» превращаться в заурядный театр, да еще по собственной инициативе? Не кроется ли за всем этим роковая ошибка, которая приведет к перерождению?.. Вот тесный круг мыслей, сомнений, который стал центром бурной, драматической дискуссии, длившейся около четырех часов в упомянутом душном номере. Однако абсолютное большинство в открытом — подчеркиваю: открытом! — голосовании проголосовало за перевод студии на обычные театральные рельсы. Подчеркиваю потому, что открытое голосование в данном случае было актом мужества, даже мучительным актом, ибо отчаяннее других пытался отстоять основы студийности руководитель театра, О. Н. Ефремов, уже давно осуществлявший единоначалие.

Парадокс? Да. Потому что здесь-то и завязалось одно из противоречий этого непростого структурного узла.

Я тогда выступал долго, обстоятельно и, кажется, доказательно. Олег потом назвал меня «могильщиком студии» и долго не мог простить, считая, что мое выступление и повернуло ход собрания. Но дело было вовсе не в моих ораторских способностях, а в том, что высказанная мною истина, увы, была давно уже всем очевидна. «Современник» оставался студией только де‑юре. Возникший как студия, выросший на студийных традициях, он уже несколько лет, по существу, являлся театром, жившим по правовым законам всех московских театров.

Нам, так же как и другим, контролировали репертуар и пытались {259} диктовать, что следует играть, а о чем даже и заикаться не стоит. Никакие ссылки на студийные постановления Управлением культуры всерьез не принимались. Для них существовала ими же утвержденная номенклатура — худрук О. Н. Ефремов, директор В. С. Куманин, замдиректора Л. И. Эрман, а Устав и студийные обязанности (вот он, вышеназванный парадокс!) нужны были только Ефремову, так как это облегчало ему руководство театром: обязанностей у студийцев было до черта, а прав практически никаких. Хуже того, гордо провозглашенное право тайно проголосовать за вывод своего товарища из постоянной труппы и перевод его в переменный состав к 64‑му году ощущалось как наказание для него и для тебя. Не случайно я одним из первых бросил в урну чистый бюллетень, и многие последовали моему примеру.

Среди доводов, высказанных мною на саратовском собрании, была эта двусмысленность и ложность нашего существования. Я предложил назвать наконец вещи своими именами. Есть театр «Современник», руководимый лидером. Этот лидер — Ефремов. При нем должен быть выборный худсовет. Труппа обязана быть единой и подчиняться нормальным профсоюзным законам. Короче, пусть надстройка соответствует базису. Не подпертая экономическими новшествами игра в студийность, игра в государство внутри государственной системы — есть ложь. И как всякая ложь, она унизительна. Так зачем же нам, актерам театра, объявившего войну лжи, приумножать ее двойственностью своего положения? Зачем на вывеске, установленной на фасаде театра в центре Москвы, красуются эти три слова: «Театр-студия “Современник”», когда истинное положение вещей требует всего двух: «Театр “Современник”»? Конечно, власть главного режиссера делается, вернее, признается в таком случае абсолютной, но зато и ответственность его перед труппой за принимаемые им решения., естественно, увеличивается, а не раскладывается на членов совета и на постоянную часть труппы с демагогической ссылкой на уже не существующие на деле демократизм и общую волю коллектива.

Когда в итоге решение было принято и занесено в протокол с поименным подсчетом результатов голосования, бывшие студийцы долго еще сидели понурившись и никак не могли разойтись: будто поминки справляли. Вот тогда-то Ефремов и обозвал меня «могильщиком». Грустно, как-то беззлобно обозвал, но обида у него в душе осталась. Надолго ли? Увидим.

Кто-то, помнится, даже предложил:

— А может, переголосуем, ребята?

{262} Но это прозвучало неуверенно, хотя у многих глаза были на мокром месте. Помню, что и сам Ефремов буркнул что-то вроде:

— Да нет, чего уж там? Несерьезно…

Я думаю, что в этом решении проявилась сила, а не слабость тогдашнего коллектива. У ребят была идиосинкразия ко лжи, и это свойство, воспитанное в коллективе тем же Ефремовым, сработало, несмотря на ностальгическую грусть по студийным основам, на которых начиналось дело «Современника», дело Ефремова и его сотоварищей, основателей театра: Жени Евстигнеева, Гали Волчек, Лили Толмачевой, Игоря Кваши, Олега Табакова, Вити Сергачева…

В общем, гастроли, съемки картины, конец существования студии.

Саратов 64‑го года!

На съемках картины «Строится мост» был эпизод пожара дебаркадера. Как горел корабль, облитый бензином! На нем проходили главные сцены фильма, я так просто и жил там, в маленькой каюте, весь съемочный период, — и вот теперь его запалили, и он заполыхал. «Мотор!!!» Времени — на два дубля!!! В съемках этого эпизода участвовал весь театр. Жар был такой, что, казалось, под тобой горит сам берег Волги. Огонь, треск, пепел! И только черный остов остался от корабля-дебаркадера… Снято! А что потом — на пленке, в кино? Да почти ничего. Ну, горит себе кораблик. Ни жара, ни пара, ни даже подобия того, что виделось глазом и чувствовалось всем нутром. Так и весь этот Саратов, когда перенес его на бумагу.

И еще одно событие в жизни театра связано с саратовскими гастролями, на сей раз уж никак не личное. Параллельно с «Сирано» весной, еще в Москве, театр начал репетировать «Всегда в продаже». Главную роль, Кисточкина, получил Табаков, Треугольникова — уже не помню кто. В Саратове Сергачев, которому в очередной раз была доверена режиссура, показал совету результат проделанной работы. Не на сцене и даже не в фойе, а в гостиничном номере, только чтобы обозначить направление и продемонстрировать подход к очень непростой пьесе Аксенова. Мы увидели что-то абсолютно невнятное и непонятное. При обсуждении Ефремов устроил разнос, увы, справедливый.

Итог и решение были безжалостными. С нового сезона начать все сначала. Пьеса заслуживает того, но в ней еще предстоит разобраться. Табаков должен играть совсем другую роль — продавщицы Клавы, он же сыграет лектора в красном уголке и главное лицо энского измерения в третьем, фантасмагорическом акте комедии. А главное, нужно иначе распределить ведущие мужские {263} роли — Кисточкина и Треугольникова. К началу сезона Ефремов берется все это продумать и сам приступит к репетициям. Дело крайне ответственное, и проиграть его нам никак нельзя…

О чем и о ком комедия?

Евгений Кисточкин и Петр Треугольников когда-то, году в 54‑м, поклялись в дружбе на манер Герцена и Огарева, но потом (надо полагать, во время венгерских событий) Треугольникова исключили из университета и он уехал (правда, по своей воле) в Магадан, а Женя Кисточкин в МГУ задержался и стал бурно прогрессировать.

И вот теперь он преуспевающий руководитель отдела одной из столичных газет, а Петр Треугольников, попав в Москву проездом на юг, ищет своего дружка, чтобы начистить ему рожу: за год до этого журналист Кисточкин побывал на прииске в Ягодном, что на магаданской трассе, повидал друга-геолога Петю Треугольникова и воспел его в газете в таком стиле, что, человек наивный и кристальной души, Треугольников от стыда не мог глядеть в глаза ребятам из геологоразведочной партии.

Словом, Треугольников находит Кисточкина и начинается их поединок, который и составляет сквозное действие причудливой, реальной, публицистической, фантастической, абсурдистской комедии Аксенова. Как и положено, соперничество антиподов подогревает существование девушки Светланы, в которую с ходу влюбляется идеалист из Магадана, — «но спать она будет со мной», — уверенно заявляет его бывший кореш, имея на то немалые основания. Ее отец, профессор, отсидел в лагерях десять лет и ненавидит сталинизм, но все еще верит в добро и разумность мира, — правда, помогает этой вере коньячок: слабая струна, на которой играет Женя Кисточкин.

Он и вообще мастер играть на «флейте», если припомнить слова Гамлета. В первом акте комедии он демонстрирует Треугольникову обитателей дома (дом в разрезе — это как бы общество в разрезе): здесь и тот же спивающийся профессор, и Светлана, и вся череда обитателей дома, сопровождаемая остроумными комментариями Кисточкина, знатока и ловца душ человеческих. Семейство Принцкеров: бабушка, кролик-папа, крольчиха-мама и дочь — «этакий крольчонок» — девочка в школьной форме, втайне влюбленная в супермена Кисточкина. Оптимист Толстяк и ипохондрик Нытик, которым автор даже не дал имен собственных. Одержимый трубач из джаза и клевая в прошлом чувиха Элла, ныне растолстевшая мамаша их ребенка, которая вечно занята просушкой вечных пеленок (А. Покровская и Л. Гурченко). Калейдоскоп лиц и человеческих типов.

{264} «Засыпает жилмассив, коллектив-кооператив. Спят мои пупсики. А в них идут необратимые процессы: облысение, склероз… Накушались, подсчитали, сколько дней до получки, и улеглись… Спите, пупсики. Спите, умницы… Светики-пересветики…» — таким монологом заканчивал Женечка Кисточкин, счастливчик Кисточкин, общий любимец Кисточкин, преуспевающий журналист Евгений Кисточкин первый акт комедии «Всегда в продаже».

Неблагодарное и невозможное дело — пересказывать пьесу, да еще талантливую, многоплановую, сложную по архитектуре. Но что делать: она не издана… Кстати. Недавно за границей мне попался в руки сборник пьес Василия Аксенова: «Четыре темперамента», «Цапля» и другие. Среди них напечатана и «наша» комедия «Всегда в продаже». Аксенов издал полный ее вариант, не тот, что был сформован Ефремовым и театром, но вот что любопытно: он, на мой взгляд, куда менее строен, чем наш. И уж точно не сценичен. Забавно, что вынужденное ограничение дает вдруг положительный эффект. Спектакля давно нет. Рецензии? Что в них? Те, кому спектакль нравился, не могли раскрыть скобки, дабы не повредить «Современнику». Те, что негодовали, — просто грубо лаяли: таких, между прочим, было немало и могуществом они обладали весьма реальным. Но как же тогда пьеса вообще увидела свет рампы? Как пробилась к зрителю комедия, чей основной персонаж отнюдь не мелкая сошка из тмутараканской многотиражки, но преуспевающий (!) редактор отдела (!) московской (!) газеты, откровенно исповедующий философию сталинизма-ницшеанства-суперменства и просто откровенного фашизма, прикрываясь обаятельными и разнообразными масками?

Теперь, когда я изредка вспоминаю этот спектакль и рассказываю о нем людям, которые его не видели, я невольно начинаю что-то проигрывать вслух, и тогда в памяти всплывают отдельные реплики, иногда и целые диалоги, ситуации, а заодно и реакция на них публики. В Москве, в Ленинграде, в Праге, в Варшаве.

— Сталин это дело понимал прекрасно, и Мао Цзэ‑дун — тоже знает!

Аплодисменты, иногда овации зала.

Или — сцена в редакции, — когда Кисточкин шьет дело одному из своих мальчиков, вдруг вышедшему из повиновения, пользуясь набором, казалось бы, ровно ничего не значащих фраз, но поразительная интонация, которая сцепляла эту абсурдятину, образует очень узнаваемую и очень страшную сцену уничтожения человека. Затем — обаятельная улыбка шефа и:

— А теперь… у меня есть два рубля, у кого больше? Передаем {265} все Юре. И наш верный товарищ Юра сейчас идет, — все хором кисточкинскую подхватили интонацию, — за конь‑я‑ком и ли‑мо‑ном!

Ногой под зад — и взбунтовавшийся было сотрудник выкатывается из редакции в ближайший гастроном за вышеупомянутым продуктом, который тогда (подумать только!) можно было приобрести за 4 рубля и 12 копеек.

Веселые, однако, были времена! Занятные, не скучные!

Кажется, недавно Хрущев разоблачал культ личности на XX съезде, «закручивал гайки» на XXI, с удвоенной силой изобличал Сталина на XXII — и, оторвавшись от текста доклада:

— Да что там! Бывало, войду к нему, а он мне: «Пляши, Никита!» Ия — плясал!!!

Только вчера стучал ботинком в ООН, запугивал высылкой из страны молодых абстракционистов и «левых» поэтов, мелькал во всех киножурналах, появлялся на экранах телевизоров, увенчанный индусскими венками, а 14 октября 1964 года нашего Никиту Сергеевича, как пелось в частушке, «маленечко того…».

Я узнал об этом в предбаннике ефремовского кабинета. Бежит бледный Эрман. Подходит к Олегу, что-то шепчет ему на ухо, и они уходят в кабинет. Вышли оттуда. На лице Олега ошарашенность. На вопрос: «Что стряслось?» — не выдерживает:

— Хрущева сняли!

В газетах еще ничего нет. Москва уже несколько дней убрана празднично. Все готово для встречи трех космонавтов, которую по связи обещал им сам Хрущев:

— Прилетайте, встретим, как положено встречать героев!

Егоров, Феоктистов и Комаров уже на Земле, однако обещанных торжеств пока не видать. Как потом стало известно, и самого Хрущева в Москве не было. Отдыхал где-то на юге. И вот как раз в этот момент его «маленечко того».

Четырнадцатого октября мне исполнилось тридцать лет. Допоздна сидели у меня дома, и, как всегда, не хватило выпить. В одиннадцать часов вечера я на своем «Москвиче» рванул в ресторан «Националь», что напротив гостиницы «Москва», докупить напитка, того самого, что стоил тогда 4 рубля 12 копеек, правда, без ресторанной наценки. Отоварился. Сел за руль и, пока разогревал машину, думал про себя: «Что за чушь, однако! Если Хрущева сняли, отчего на фасаде гостиницы “Москва” в самом центре столицы висит панно с его изображением?» И буквально в эту секунду огромное панно вздрогнуло и медленно, медленно поползло вниз. Как загипнотизированный, я сидел в «Москвиче», не в силах оторвать взгляда от снижающегося изображения {266} Хрущева — на трибуне с поднятой рукой и указующим вверх перстом. Там, куда он указывал, парили голубь мира и лозунг: «Космос — это мир!» Как при замедленной съемке, панно все ползло вниз. Его свертывали. Вот уже на поверхности остался «биллиардный шар» головы Никиты Сергеевича, а вот и голова исчезла, стала укорачиваться рука, палец — и его не стало, вот исчез голубок мира, а вместе с ним и лозунг. Всё.

О многом успел я передумать у ресторана «Националь», пока фасад гостиницы «Москва» обрел свой будничный вид. Потом включил зажигание и поехал домой, к друзьям, ожидавшим подкрепления. Всё.

«Позорным десятилетием», «волюнтаризмом» — как только не именовали потом правление Хрущева. Он был еще жив, но его уже как бы и не было. Рассказывали, что когда Черчилля попросили прокомментировать сие событие, он якобы ответил так: «Я думал, что я умру от старости, но боюсь, как бы мне не умереть от смеха. Однако, если говорить серьезно, — продолжал лондонский философ, — прокомментировать передвижение в русском правительстве невозможно: оно всегда напоминает мне схватку бульдогов под ковром… рраз!.. и чей-то труп выброшен наверх…»

Я дважды в жизни видел Хрущева. Не в газете, не в кинохронике, не по телевизору, а живьем. Так случилось, что оба раза мне довелось выступать в его присутствии. Второй раз — когда его, персонального пенсионера, привели в театр «Современник» на спектакль «Большевики». Первый — за девять лет до того, когда он был премьером страны.

Актриса Руфина Нифонтова и я, два популярных киноактера, вели правительственный концерт в Георгиевском зале в новогоднюю ночь 1958 года. При моей, как многие считают, уникальной памяти на стихи я с великим трудом задолбил строки Роберта Рождественского, которыми открывался праздник:

«С Новым годом, страна!  
С новым счастьем, страна!  
С новым хлебом, страна!  
С запасами тысячетонными!»

Дальше подключалась Нифонтова, и то, что декламировала она, я, естественно, не учил, а посему воспроизвести не могу. Заканчивали вместе, как юные пионеры, хором, какой-то подобной, трескучей фразой.

Мы стояли на сцене Георгиевского зала, а внизу параллельно эстраде был расположен накрытый стол, за которым — спиной к {267} нам — восседало правительство во главе с Н. С. Хрущевым. Дальше — бесчисленные столы для знатных гостей, послов иностранных держав, военачальников, министров и т. д. Концерт транслировался по радио и в другие залы, где за столами сидели гости рангом пониже, чтобы и они могли насладиться скрипичным дуэтом отца и сына Ойстрахов. А когда танцевали адажио молодые Катя Максимова и Володя Васильев, то не вместившиеся в Георгиевский зал слышали только музыкальное сопровождение да стук пуантов Кати и эхо прыжков Володи по помосту сцены.

Во время чтения виршей Рождественского слышу в зале стук ножей и вилок, общий гул, а краем глаза вижу лысину Хрущева и, так сказать, полулицо единственного из вождей, который сидит вполоборота к эстраде, приложив руку к уху, чтобы лучше слышать, старенького Клима Ворошилова. Отчитали. Слава Богу, громко и без ошибок выговорили текст про «запасы тысячетонные». Подобие аплодисментов. Мы объявляем следующий номер и ныряем со сцены вниз, за кулисы, точнее, за перегородку, из-за которой можно подглядывать за залом, что я и делаю, пока не получаю замечание от «искусствоведа в штатском».

Ведущие предупреждены, что концерт пойдет не подряд, а с перерывами. Когда перерывы возникнут — уж это зависит от здравиц и речей, которые будет произносить Никита Сергеевич. Перед Хрущевым звонок, — не колокольчик, а именно серебряный звонок. Он нажимает на кнопку, собирает внимание зала и разражается очередной здравицей. Говорит в микрофон, с каждой выпитой рюмкой звонит в звонок все чаще и говорит все дольше.

Концерт тащится как немазаная телега. Начался он за час до полуночи и боя курантов, теперь идет уже второй час ночи, номеров же еще предостаточно. Где-то там, в одном из последних залов, сидит моя тогдашняя жена (а я с огромным трудом, почти ультимативно добился, чтобы она получила гостевой билет), но мне предстоит увидеть ее в Новом году только в два часа, когда будет закончен концерт.

Наконец разыскиваю ее за одним из столов, где уже шаром покати, быстро съедаю и выпиваю то, что ей удалось для меня сохранить, и мы что есть мочи рвем на Пушечную, в ЦДРИ, в надежде хоть немного повеселиться в новогоднюю ночь. Выходим из Дворца, а по радио: «Машину посла Финляндии — к подъезду!», «Машину посла Великобритании — к подъезду!», «Машину посла Югославии…», «Машину посла Болгарии…», «Карету Скалозуба!», «Карету Репетилова!»…

{268} Нет! «Вон из Москвы!» И мы по морозу, в чудную, снежную новогоднюю ночь 59‑го бегом (холодно) — в ЦДРИ, где — ура! — застаем актерское веселье в самом накале. Садимся за стол к Ефремову. Здесь же артист Театра имени Маяковского А. А. Ханов. Он знает, что я уже просил Охлопкова отпустить меня в «Современник», и шутливо басит:

— Куда ты собрался, Мишка? Ты посмотри, какой он худой! — хлопает Ефремова своей ручищей. — Главный режиссер должен быть представительным!

И хохочет раскатисто…

И вот спустя девять лет тот, кто тогда, в Кремле, был обращен к нам, артистам, только своей спиной, все-таки увидел среди прочих и меня в спектакле «Большевики», поставленном Олегом Ефремовым, одним из тех молодых, что сидели в страхе, когда Никита Сергеевич стучал кулаком и выискивал в зале их лица, чтобы вытащить на трибуну идеологического совещания с художественной интеллигенцией и призвать к ответу. Колесо отечественной истории совершило оборот. Старый пенсионер Никита Сергеевич Хрущев пришел в молодой театр поглядеть «антисталинский» спектакль.

— Вот видишь, Нина Петровна, а ты отговаривала… Смотри, какой театр! В фойе публика вежливая, все здороваются, и никто не позволяет себе никаких выпадов.

Дело в том, что, лишившись власти, Хрущев, непопулярный в народе, хлебнул-таки неприятностей, гуляя по старому Арбату, а однажды его просто-напросто обхамили в фойе филиала МХАТа, куда Никита Сергеевич отправился смотреть спектакль англичан «Макбет» с Полом Скофилдом. В «Современнике» же, где в те годы бывала публика в основном интеллигентная, к бывшему премьеру, разоблачившему как-никак культ личности Сталина, относились в общем и целом с симпатией, особенно в период его официальной опалы.

На спектакль Никита Сергеевич пришел с женой и сопровождающим чином. То ли чин охранял его от людей, то ли людей от него — скорее всего, и то и другое. Посадили Хрущева с Ниной Петровной не близко, ряду в десятом, а старик был глуховат. И когда артисты, разумеется, знавшие о его присутствии, шныряли глазами в зал, то видели, как Никита Сергеевич время от времени наклоняется к жене и она дублирует ему ту или иную реплику, на которую до того отреагировали зрители. После первого акта Хрущеву предложили сесть поближе, но он отказался:

— Видеть я все вижу и понимаю, а чего недослышу, так у меня с собой усилитель.

{269} Имелась в виду жена.

В антракте Хрущева привели в кабинет Л. И. Эрмана.

В кабинет набились любопытствующие — из тех, кому это дозволялось. Был на спектакле автор пьесы Михаил Шатров, присутствовал и чешский драматург Мирослав Блажек.

— А это кто? — спросил Никита Сергеевич.

Ему объяснили.

— А! Ну, здравствуйте, товарищи чехи, — протянул Блажеку руку Хрущев. Тот попросил автограф. Хрущев дал. Сопровождающий чин в это время находился в предбаннике кабинета.

— Ну, как вам спектакль, Никита Сергеевич? — спросил Шатров, когда его представили Хрущеву.

— Интересно, интересно, товарищ автор. Только вот у вас там упоминаются Бухарин и Рыков… Вы их того, не очерняйте… Это были хорошие люди… Надо было их реабилитировать. Но вот не вышло.

— Что же так, Никита Сергеевич?

— Не успел. — С улыбкой: — Ничего, надо же что-нибудь и другим оставить. Ну, пойдем дальше глядеть. Так что вы их того, не очерняйте, не надо…

Как будто, если бы дело в пьесе обстояло именно так, Шатров мог в ней что-нибудь изменить за время антракта.

— Не волнуйтесь, Никита Сергеевич, — успокоил Хрущева автор. — Там наоборот, об опасности культа личности пойдет речь…

И пока Хрущев смотрит второй акт, самое время — другого не будет — сделать попытку разобраться, что же это был за спектакль, «Большевики», и как он появился на свет.

В репертуаре и жизни театра «Современник» историческая хроника «Большевики» завершала трилогию, выпущенную к 50‑летию Советской власти. Драма «Декабристы» была написана Леонидом Зориным. «Народовольцы» — первый и последний театральный опыт театрального критика Александра Свободина. «Большевики», как сказано, — сочинение Михаила Шатрова, который стал узким специалистом по ленинской теме, автором пьес «Шестое июля», «Синие кони на красной траве» и других подобных. Вся трилогия писалась по заказу «Современника».

Идея родилась, сколько я помню, отчасти по моей инициативе. Заседал совет. Председательствовал Ефремов. Вопрос один. Важный. Что будем ставить к надвигающемуся юбилею? Отчитаться пьесой Розова не удается. Володиным — тем паче. Что делать? Что делать?.. Вот приди нам тогда в голову взять да и поставить «Что делать?» Чернышевского, как это позже сделала {270} Таганка, и не было бы трилогии и венчающих ее «Большевиков». Но театр тогда еще не сделал прозу равноправной драматургии.

— А вот если что-нибудь про декабристов? — робко вякнул я. — Хорошие люди… Пушкин с ними дружил… Интеллигенция за народ в Сибирь отправилась…

Зашумели, загалдели. Пришли к выводу, что мысль неплохая, но только где взять такую пьесу?

— Заказать, — резюмировал Ефремов. — Только почему одни декабристы? Народовольцы — тоже тема будь здоров, не кашляй. Перовская, Желябов… И тогда уж большевики! Гениально! Интеллигенция революции! Ее элита! Ленин, Луначарский, Свердлов! Слушайте, это же просто потрясающе! Мы заказываем, нам пишут, и к юбилею мы создаем уникальную трилогию: «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», — вдохновенно подытожил Олег Николаевич.

Сказано — сделано! Так мы и жили в молодом еще «Современнике». «А что, в самом деле?!» — этот девиз раннего театра-студии еще не потерял до конца силу в 66‑м году.

Заказали трилогию. И ее написали разные литераторы, написали на твердо заданную им тему. И «Современник» за феноменально короткий срок ее поставил, сыграв все три спектакля к 7 ноября 1967 года. Такое было возможно только тогда, только при энергии Олега и колоссальных общих усилиях, — в каждом спектакле у Ефремова были помощники: Владимир Салюк в «Декабристах», Евгений Шифере в «Народовольцах» и Галина Волчек в «Большевиках».

Ефремов трудился адово. Мало того, что он ставил трилогию, но еще умудрился сыграть, и хорошо сыграть, Николая I в «Декабристах» и Желябова в «Народовольцах»! Роли, достойной Ефремова, в «Большевиках» не нашлось, но вообще труппа была представлена в лучшем виде. Луначарского играл похожий на Анатолия Васильевича Женя Евстигнеев. Похож на Свердлова был и Игорь Кваша. Остальные наркомы: Стучка — Воля Суховерко, Петровский — Гена Фролов, Крестинский — Андрей Мягков, Коллонтай — Лиля Толмачева, Табаков — не помню кто, я — Стеклов-Нахамкис, Гена Коваленко — Ногин. Троцкого, Зиновьева, Рыкова, Каменева, Бухарина в пьесе не было, Дзержинского тоже. Сталин, как всегда у Шатрова (см. «Шестое июля»), где-то в Царицыне. Это словно у Даниила Хармса: «Тургенев в критический момент всегда уезжает в Баден-Баден».

Фабула пьесы: члены Совнаркома ждут на заседание Ленина. Известив о покушении, совершенном эсеркой Фанни Каплан. {271} Больной Ленин (за кулисами). Борьба за жизнь вождя (за кулисами). Переживания (на сцене). Дебаты о красном терроре: вводить — не вводить? Экскурс в историю французской революции: кровь порождает кровь; результат — приход диктатора Наполеона (читай: Иосифа Сталина). Конец бурной дискуссии. Подобие спора, в котором главные противники террора Луначарский и Стучка, а их главные оппоненты — Крестинский и Петровский. Результат? Единогласное голосование за введение красного террора. Ильичу лучше (за кулисами). Наркомы шепотом на авансцене поют «Интернационал». Мелодия переходит в громкое радийное звучание. В зале зажигается свет. Мелодия продолжает звучать. В зале встают, и те, кто еще помнит слова «Интернационала», подхватывают гимн. Наркомы уходят со сцены. Последними покидают ее, печатая шаг, два настоящих часовых с настоящими винтовками.

7 ноября 1967 года в зале — плакали! Это не преувеличение. Все было: и вставали, и подхватывали «Интернационал», и плакали…

«Большевики» — это наша «Чайка», говорил тогда нам Ефремов. Не следует забывать, что ему едва-едва удалось при личной поддержке Фурцевой — без визы ИМЭЛа — добиться премьеры спектакля.

Во время экскурса в историю якобинского террора, да еще при прозрачном сопоставлении Наполеон — Сталин зал разражался не аплодисментами, но именно овацией. И какой зал! Все это, отмечу, происходило в год, когда в прочих театрах главным образом шли откровенно конъюнктурные пьесы для галочки к юбилею, — а на площади Маяковского в интеллигентном «Современнике» первое, интеллигентное правительство, в пенсне и жилетах, вставляя в разговор то немецкое, то французское словцо, дискутировало (всего только дискутировало, споря и сомневаясь) вопрос о красном терроре. А часы и минуты решали, выживет ли вождь Революции, и в Ярославле уже вспыхнул мятеж…

Но вернемся к экс-премьеру.

Кончается второй акт. Зал аплодирует, встает, и мы, уже не стесняясь, смотрим на Никиту Сергеевича, который тоже поднялся и, мучительно припоминая слова, шевелит губами: «Это есть наш последний…»

После спектакля Хрущев с семьей опять в кабинете Эрмана. Сопровождающий чин снова в предбаннике.

— Хороший, нужный спектакль. — Хрущев пожимает руку Шатрову. Он взволнован и расположен говорить: — Да, Сталин, Сталин… Это был двуликий Янус… Помню, однажды вызывает {272} меня в Кремль. Приезжаю. Сам сидит в беседке. В Кремль тогда посторонних не пускали. Это я потом разрешил… — Довольный, смеется. — Так вот, стало быть, сидит в беседке — сам-то. Газету читает. Подхожу. Кашлянул. А потом: «Здрасте, Иосиф Виссарионович». — «Здравствуй, Ныкыта».

Хрущев говорит за Сталина, неумело пародируя восточный акцент, как это делают очень простые люди.

— Я: «Вызывали, Иосиф Виссарионович?» — «Вызывал, Ныкыта». Стою, жду. Он молчит. «Ну вот, я явился, Иосиф Виссарионович». — «Вижу, что явился, Ныкыта. Ты толстый, тэбя нэ замэтить нэльзя…». — «Слушаю вас, Иосиф Виссарионович». — «Так вот, Ныкыта, вчера коменданта охраны Кремля взяли». — «Знаю, Иосиф Виссарионович». — «“Знаю”, “знаю”… А ты знаешь ли, Ныкыта, что он на тебя показывает?» Я побледнел: «Не может быть, Иосиф Виссарионович!» — «Что не может быть? Показывает».

Хрущев выдерживает паузу, как хороший артист. Он не рассказывает, а, как мы, актеры, говорим, «проживает».

— Я ему: «Нет, быть не может, товарищ Сталин!» — «Что ты, Ныкыта, заладил: “нэ может быть”, “нэ может быть”. Я тэбе говорю — показывает». Стою как столб, молчу. А что тут скажешь? Сталин рассмеялся и по плечу меня похлопал: «Я шучу, Ныкыта, шучу я…»

Теперь уже в кабинете у Эрмана воцарилась мертвая тишина. После этой жуткой паузы Галя Волчек, желая как-то разрядить неловкую атмосферу, очень мягко, со вздохом говорит, обращаясь к Хрущеву:

— Да, Никита Сергеевич, от таких шуток можно инфаркт получить…

Хрущев резко повернулся к ней:

— Инфаркт? — Аж побагровел весь. — Инфаркт?! Я человек простой и так скажу: за такие шутки морду бьют!! — на высокой, хрущевской ноте, с только ему присущей, хрущевской интонацией и произношением закончил экс-премьер свой рассказ. И при полной тишине, когда никто не решался встрять, еще долго пыхтел, как чайник, все никак не мог успокоиться, вспомнив Хозяина, от которого, видать, натерпелся. «Шутка!» И опять: «Шутка!» Покачал головой и снова: «Шутка…»

В кабинет Эрмана заглядывает чин:

— Никита Сергеевич, вам пора.

— Иду, сейчас иду, — и, подмигнув присутствующим: — Охраняют меня… Ну что ж, надо идти. Спасибо за спектакль. Мне понравилось.

{273} На могиле Хрущева — памятник. Сделал его Эрнст Неизвестный, тот самый Эрнст, на которого в Манеже премьер орал: «Абстракционист! Пидарасс!» — и как-то еще.

«Коль мысли черные к тебе придут, откупори шампанского бутылку иль перечти “Женитьбу Фигаро”». А когда придут мысли, наоборот, чересчур лучезарные, когда начнешь идеализировать покойного да еще занесет тебя в полемике с хрущевскими ненавистниками, стоит перечесть стенограмму этого знаменитого посещения — освежает. Однако и зла на Хрущева дети XX съезда, сколько я знаю, не держат.

Стоит тот памятник на Ново-Девичьем. Памятник из черно-белого мрамора. Черное и белое — символика всем понятная. И — золотая, как полная луна, голова Никиты Сергеевича. Абсолютно «реалистически», как и любил премьер, сделана эта голова, и даже бородавка возле носа торчит — на том самом месте, где торчала на живом лице, огорчая фотографов и доставляя хлопоты кинооператорам. Так придумал скульптор-абстракционист, прошедший мужественно вторую мировую, а теперь обитающий где-то в Америке: и его здесь, стало быть, нет. И Хрущева нет. А памятник стоит. Народ ходит его смотреть — когда пускают — и судачит себе…

*30 апреля 1982*

Трилогия о трех поколениях русских революционеров игралась нами вплоть до 1970 года, когда Ефремов ушел из «Современника» во МХАТ. Я оставил театр за год до шефа. Когда уходишь, естественно, расстаешься с ролями, и есть среди них такие, которые продолжают жить в тебе спустя годы, даже снятся по ночам: ты их играешь вновь в причудливых обстоятельствах, рожденных сновидениями. Так бесчисленное количество раз я снова был Гамлетом…

Вот и сегодня я видел рельефный сон, как почему-то готовлюсь играть Гамлета в Театре на Таганке. Там «Гамлет» шел в пастернаковском переводе, я же учил роль в переводе Лозинского. Это — во-первых. Во-вторых, — как с одной репетиции войти в чужой спектакль со знаменитым крутящимся занавесом и характернейшими любимовскими мизансценами? А главное, как мне, теперешнему, сорокашестилетнему, заменить незаменимого Володю Высоцкого?.. Интересно, что обо всем этом я успевал подумать. Как всегда во сне, и в этом было много странного, нелогичного, постороннего, сюжет его мчался обрывками и мельканиями лиц: Любимова, вводящего меня в спектакль, Вени Смехова, Лени Филатова, Демидовой — и кончился в какой-то светлой столовой {274} или в ресторане, где было много людей, и среди них — сам Володя.

Любимов указывает ему на меня. Я виновато подхожу и думаю: «Ведь сам же повторял, что таганским Гамлетом мог быть только Высоцкий, никто другой. Будь он хоть Гилгудом или Скофилдом, но в этом, любимовском, таганском спектакле он играть не должен да и не сумел бы. Так куда же ты лезешь?» В общем, подхожу виновато к сидящему за обеденным столом Володе и конфузливо объясняю, что, может, не сразу, не с одной репетиции, но все-таки постараюсь сыграть, раз уж это необходимо. Последнее, что помню из сна, — это Володя. У него почему-то очень светлые, белые волосы, не седые, а именно белые, как у альбиноса. Я за стол не присел, сижу перед ним на корточках, и он очень ласков со мной — в жизни он так ко мне, увы, не относился. Расспрашивает, когда я видел его в этой роли в последний раз…

Я не придаю значения снам. Не пытаюсь их многозначительно толковать. Но, как я сказал, мне часто снится Гамлет, и сегодняшняя ночь тому подтверждение. Да и после ухода из «Современника» я скучал по некоторым оставленным ролям, и они мне тоже снились: Сирано, Джерри Райн, Кисточкин. А дядюшка Адуев из «Обыкновенной истории» никогда не снился. Вероятно, {276} оттого, что он существует на кинопленке фильма-спектакля, который сняла Г. Б. Волчек в телевизионном объединении «Экран».

Витторио Гассман писал: горе театрального — именно театрального — актера в том, что он всю жизнь рисует на песке. Гамлет, Сирано, Джерри Райн, Кисточкин, Адуев — мои любимые рисунки на песке. После того как я весной 1981 года покинул Бронную, к ним добавились еще два: мольеровский Дон Жуан и гоголевский Кочкарев.

А есть роли, о которых не вспоминаешь никогда, будто ты их и не играл вовсе, хотя в свое время тщательно репетировал, рассчитывал на успех и нередко даже имел его. Бывают и такие, которые вспоминаешь, но как страшный сон: они-то и бывают немаловажной причиной бегства из театра. Так я бежал из Театра имени Маяковского от роли софроновского Виктора Медного, а на Бронной смертельно ненавидел спектакль Эфроса «Дорога» по отвратительной, на мой взгляд, инсценировке «Мертвых душ», сделанной В. Балясным, — там я играл роль Автора.

Уходя в 69‑м из «Современника», я с радостью расстался с трилогией. В ней я любил только роль Николая I в «Декабристах», в которой дублировал Ефремова. Пьеса Зорина тяжеловесна и написана чрезмерно стилизованным языком, — настолько {279} чрезмерно, что создается ощущение событий, происходящих не в XIX веке, а во времена Екатерины и Державина, — зато там есть вдумчивый анализ событий и характеров и четко прочерчена главная мысль: хотя кровь и порождает кровь, но можно ли стерпеть насилие? И с Другой стороны: нельзя, невозможно терпеть насилие, но ведь кровь порождает кровь. Да и сама роль Николая выписана эффектно, ярко, хотя достаточно одномерно.

В «Народовольцах» Свободина я играл небольшую роль «бархатного диктатора» Лорис-Меликова. Спектакль, которым занимался Женя Шифере, вышел странным, необычным для «Современника», несколько умозрительным, но любопытным. Оформление и костюмы были условные. Скажем, костюмы тех, кто окружает царя (Александра II играл Евстигнеев), — все в белой гамме. И у меня был белый мундир. Я наклеивал себе черные усы с подусниками и приходил с белой папкой к белому царю для доклада. В папке лежал проект Конституции. Эта роль не оставила в моей душе ровно никакого следа.

Роль Стеклова в «Большевиках» я, сказать по правде, играть не любил. Пьеса и роль публицистичны, а публицистику играть многократно, по нескольку раз в месяц тяжко, запал пропадает. {280} Нет, не любил. Винил в первую голову Шатрова, но вот несколько дней назад в той же Ялте, перед тем как попасть в больницу, пошел посмотреть фильм «Шестое июля» по его сценарию и… восхитился. И режиссурой, и работой оператора Михаила Суслова, и игрой актеров, а стало быть, и Шатровым, ибо минимум на 50 процентов успех — это заслуга автора.

Фильм «Шестое июля» мне понравился всерьез. Так что, будь я тогдашним зрителем трилогии, и в частности «Большевиков», может, и я был бы доволен, как были довольны очень многие: тот же Лакшин, который написал о ней огромную и хвалебную статью для «Нового мира». Кто знает?

Над пьесой «Всегда в продаже» Ефремов работал истово. Сколько он бился над решением третьего, абсурдистского акта, скажем прямо, не самого вразумительного! Попробуй найти сценическое решение авторским ремаркам. Персонаж: «Ой, у меня от страха волосы встают дыбом. *(Волосы встают дыбом.)*» В чтении такие хохмы, пожалуй, занятны, а как их воплотить или чем заменить на сценической площадке?

В маленьком ефремовском кабинете мы подолгу сидели вдвоем, и на моих глазах Олег продумывал, проигрывал, составлял, лепил варианты будущего спектакля. Он любил заниматься им и потом — даже замечания Министерства культуры в результате обращал на пользу ему. Возвращался к репетициям, на которых опять, в который уж раз, что-то менял, совершенствовал — и перед гастролями в Чехословакию осенью 66‑го года, и перед поездкой в Польшу в декабре следующего. По-новому делил пьесу на акты. Для ясности вывешивал табло с надписями. Первый акт, тот, где дом в разрезе: «Быт». «Идеи» — это уже второй акт; там были две площадки, на которых одновременно шло действие, — в редакции у Кисточкина и в комнате профессорской дочери Светланы. Причем Кисточкин и Треугольников, самостоятельно существовавшие каждый на своей площадке, могли, не оставляя своих тамошних партнеров, не забывая о диалоге с ними, дискутировать и друг с другом, а в накале страстей бросали реальную, бытовую обстановку и выскакивали на «спираль» (так называлось круглое ступенчатое возвышение, выезжавшее на фурке из глубины сцены). И на этой «спирали», куда по мере надобности вызывались и профессор со Светой, спор двух бывших друзей становился откровенной публицистикой.

Третий акт (на табло — «Фантазия») начинался с того, что из глубины сцены к рампе выходил Кисточкин и обращался к публике: «Третье, и последнее, действие будет происходить в моем воображении! В моем гнусном воображении, и нигде больше!!!»

{281} Обещание сбывалось: действие переносилось в энское, фантастическое измерение, где Кисточкин не стеснял себя уже ничем. Из редактора отдела столичной газеты он превращался в Руководителя, Директора, Сверхчеловека, Ваше Превосходительство, измываясь над жителями этого измерения уже без иронической маски, в открытую, всласть. А жителями были, конечно, всё те же обитатели дома в разрезе, ни в чем не виноватые простые советские труженики, те самые «пупсики» и «светики-пересветики», которым в финале первого акта их общий любимец Женечка желал доброй ночи. Здесь же он говорил с ними по-другому, и его издевательски-темпераментная речь была пародией на известный тип речей, — а может, не пародией? Может, сконцентрированной, сгущенной сутью?

— Кто запретит нам рвать подметки на ходу? Мазать пятки салом? Клин вышибать клином?! С этой торжественной трибуны я, Евгений Кисточкин, торжественно заявляю: никто!!! Ура!

Толпа жителей:

— Ура! Кисточкин:

— Бэ‑э‑э!

Жители, хором:

— Бэ‑э‑э!

Однако был еще эпилог. На табло возникало: «Идиллия». Ее творило воображение уже положительного Треугольникова.

Незадолго перед тем, в энском измерении, антиподы сходились в решающей схватке, и Треугольников одерживал верх. Добродетель, как положено, торжествовала.

— Имя? — спрашивал Кисточкин, наставив автомат.

— Петр.

— Фамилия?

— Треугольников.

— Национальность?

— Русский.

— Национальность?!

— Француз.

— Национальность?!!

— Поляк.

— Национальность?!!!

— Еврей.

— Национальность?!!!! — уже истошно вопил Кисточкин, и тут Треугольников, беспомощно стоявший с поднятыми и сжатыми кулаками спиной к нему, резко оборачивался и обезоруживал врага:

{282} — Ну, хватит! Тебе нигде нет места! Ни в каком измерении! Исчезни! Изыди! Провались!

После чего декларировал счастливый конец. Звучала пасторальная музыка, возникал тот же дом в разрезе, только теперь все были счастливы, все конфликты приходили к идеальному разрешению. Света любила Треугольникова, джазист Игорь играл на трубе разом похорошевшей супруге Элле что-то в стиле Майлза Дэвиса, Нытик делался оптимистом, Толстяк увлекался философией, профессор пил отныне только ацидофилин, а семейство Принцкеров собирало весь дом на экскурсию по Москве-реке.

В киоске перед домом, где некогда сидела хамка Клава (ее блистательно играл Табаков), теперь продавалось все, что душе угодно, вплоть до анчоусов в сметане… Идиллия!

— Какая у вас милая продавщица!.. Спасибо вам!

— Нет, это вам спасибо, — откликалась новенькая в чистом белом халатике и белоснежной наколке и вручала товар пораженному покупателю.

— А можно приобрести чай? — спрашивал профессор — Евстигнеев.

— Разумеется, — отвечала дискантом новая буфетчица. — Вы какой предпочитаете: индийский, грузинский? Есть еще китайский…

— А вы какой рекомендуете?

— Я рекомендую вам грузинский и китайский, отличная получается смесь, — улыбалась продавщица.

— Заверните. Спасибо вам.

— Нет, это вам спасибо.

Все отбывали на экскурсию, на пикник с танцами под луной, прощались с чудо-буфетчицей и благодарили ее хором: «Спасибо вам!» «Нет, это вам спасибо», — отвечала она. «Нет, это вам, вам спасибо, вам!» «Вам, вам, вам, вам…» — уже лаяла им вслед новенькая, после чего снимала с себя наколку, парик — и оказывалось, что в киоске сидит не кто иной, как сам Евгений Кисточкин, у которого все и всегда в продаже.

Такие не исчезают.

Вот уж был истинный, не дразняще-намекающий, а откровенный антикультовый спектакль, — и дело даже не только в том, что со сцены произносились имена Сталина и Мао, «смесь грузинского с китайским». Что до имен, то начальство, конечно, запретило их поминать, однако актеры быстро восстановили вымаранное — такое тогда еще могло сойти с рук. Но, повторяю, не в этом сила спектакля. Открытием автора и, смею сказать, театра был {283} сам Кисточкин, опора и основа любого культа, притом не фельетонный жлоб, а талант, умница, карьерист — человек с безусловным и заразительным обаянием. Оттого и особенно страшный.

Как же проскочил такой спектакль сквозь цензуру, которая цепко хватала нас за руки в случаях куда менее опасных?

Но однозначного ответа я не дам. Не могу. А скорее всего, его и нету. История эта, как многое в нашей жизни, загадочна и нелогична. Особенно во времена безвременья.

Между прочим, помогли спектаклю родиться на свет работники Министерства культуры СССР покойный Евсеев и Любовь Барулина, та самая, которая за три года до этого громила на страницах «Советской культуры» другой наш спектакль, «Двое на качелях», в статье, глумливо озаглавленной: «О чем она плачет?» Опять парадокс! После этой статьи добрая, невинная, сентиментальная пьеса Гибсона была объявлена вне игры для десятков театров, которые ее уже вовсю репетировали (нам почти единственным удалось отстоять спектакль), а конфликтнейшую комедию «Всегда в продаже» Барулина вместе с Евсеевым, своим непосредственным начальником, поддержала, чтобы не сказать: пробила. В чем тут дело? Замаливала грехи перед любимым уже в Москве, набравшим силу «Современником»? Или ей действительно понравилась пьеса? Ведь она многим рисковала. Можно сказать, всем: своим местом редактора министерства.

Ну, конечно, сработал еще и всегдашний прием Олега Николаевича. Он был гением по части подкидывания начальству формулировок, которые ясно определяли, подо что можно будет спектакль пропустить. Скажем, «разоблачение приспособленчества и того мещанского, антисоциалистического типа, каким является волюнтаристски настроенный журналист Евгений Кисточкин, о котором с гражданской прямотой говорится: “Тебе и таким, как ты, нет места в нашем обществе!”»

Словом, так или иначе, а дело было сделано. «Был мальчик». Мальчик — был! Был спектакль «Всегда в продаже», с которым нас к тому же еще и отправили осенью 1966 года на гастроли в Чехословакию: в Братиславу, Брно и Прагу.

Популярность «Современника», как я писал, началась в 60‑м году после «Голого короля». И узнали о нас не только в Союзе. По доносившимся слухам, были официальные приглашения в Японию, Францию, Швецию. Но наша российская нерасторопность известна. Не увидели «Голого короля» ни французы, ни японцы, ни разные прочие шведы. Да это бы полбеды. А беда в том, что этот блестящий, музыкальный, молодой, праздничный {284} спектакль, где был фейерверк актерских удач, не удосужилось снять на кинопленку телевидение. Рисунки на песке… Нет «Голого короля», — одни воспоминания да полулюбительские фотографии. Даже на радио спектакль не записан. А уж о поездке с ним за рубеж мы, честно говоря, и не мечтали. Как говорится, не до жиру, быть бы живу — особенно тогда, в начале пути…

Но вот в 1966 году — Чехословакия.

Главой ее был тогда еще Новотный, однако время наступало свободное, интересное и тревожное. Ждали серьезных перемен. Готовили их. В театре и кино — расцвет: это мы почувствовали, как только приехали.

Гастроли начались с Братиславы, главного города Словакии, и едва разместившись в гостинице, мы побежали в театр, где нам назавтра предстояло открыться «Обыкновенной историей». В словацком театре, руководимом тогда Йозефом Бутским, шла в тот вечер пьеса Сартра «Дьявол и Господь Бог» (художник Свобода). Главную роль играл Сцибор Филчек. Пришли мы на спектакль с Квашой и нашим художником Петей Кирилловым, пришли, посмотрели — и обалдели! Режиссура, оформление, игра актеров… Да, нелегко нам завтра придется! Решили пойти за кулисы, выразить восхищение. Нас пропустили, но вежливо попросили подождать: Филчек, видите ли, дает интервью для ТВ Великобритании, куда театр скоро повезет этот спектакль. Так… Интервью, Англия, Эдинбургский фестиваль…

Боже мой! Нет, мы завтра здесь точно завалимся. К тому же одной из причин, по которой «Современник» сочли-таки возможным отправить за рубеж, была та, что чехи уже почти ничего не принимали из экспортируемого Советским Союзом. Разве что клоуна Леню Енгибарова и хорошую музыку. Кто их знает: может, хоть «Современник» у них пройдет? И мы поехали. Не напрасно ли?

Замечательный чешский режиссер Отомар Крейча, побывавший на «Обыкновенной истории» в Москве, посоветовал сделать кое-какие сокращения и высказал сомнение по поводу архаичности декораций. Галя Волчек послушно убрала ряд длиннот, а новый вариант декораций сделал Петр Кириллов, в основе оставив принцип Бориса Бланка. Сшили и новые костюмы. Словом, подтянулись, как могли. Но то, что мы увидели в тот первый вечер в театре Бутского, повторяю, превзошло все наши ожидания.

В общем, дождались Филчека. Выразили ему восхищение и признательность, откровенно сказали, что дрейфим за свои гастроли. Он нас, конечно, подбодрил и сказал, что завтра придет за нас болеть. Что ж, спасибо, хотя спокойствия нам это как-то не {285} прибавило. Наоборот: он-то нам понравился, а мы ему?.. Пришли в гостиницу, с горя выпили и уснули мертвым сном.

Утром была репетиция, вечером — открытие гастролей. Все занятые и не занятые в спектакле актеры в волнении: принаряженные, бродят за кулисами и ждут, что будет. Мы гримируемся. Скоро третий звонок. По радио из зрительного зала — гул голосов, сначала тихий, потом все громче и громче. А мы-то боялись: придут ли вообще.

Забегая, по обыкновению, вперед, скажу не без гордости, что в Праге на прекрасном спектакле Радока «Последние» едва набралась треть зала.

За кулисы вбегает, точнее, входит (никто никогда не видел ее вбегающей) Галя Волчек: «Ребята! Полный зал! Ну, с Богом! Ни пуха ни пера…»

Это были первые настоящие зарубежные гастроли, во время которых я играл в советском, русском спектакле (в Канаде только читал монологи Гамлета в концертном костюме). Такое всегда страшно: и в Варшаве, и в Хельсинки, и в Дюссельдорфе, и в Эдинбурге. Даже когда приходит опыт. Первый спектакль, первые реплики… Страшно! Но ничего не могу сравнить с тем вечером в Братиславе.

Я начал, не чувствуя под собой ног, автомат автоматом. Казалось, вокруг головы — какая-то воздушная подушка: сам себя плохо слышишь и понимаешь… Но что это? Или показалось? Нет, не показалось! Смех в зале. Самый настоящий смех! Он интернационален! Он всюду смех! Еще реплика! Хохот! Еще! Еще! Смех! Аплодисменты! Разошлось, поехало, понеслось!.. Тот, кто этого не испытал, тому не понять, какая радость — успех за рубежом…

Я люблю смотреть по телевизору на наших спортсменов, когда под звучный гимн плывет по флагштоку красное знамя, а на экране — крупные планы. Люблю, вероятно, и оттого, что сам испытывал нечто подобное. Правда, гимнов нам не играют, без флагов тоже обходятся, но дружные аплодисменты после спектакля где-нибудь во Франкфурте-на-Майне или Эдинбурге, да еще если зал полон, как было в Братиславе, — это для нас, актеров, радость, мало с чем сравнимая. Потому что могло ведь все сложиться иначе. И запросто!..

По лицу Сцибора Филчека, пришедшего за кулисы, понимаем, что все в порядке: он честно признается, что ничего подобного увидеть никак не ожидал, что страшно рад за нас и что эту приятную неожиданность непременно нужно отпраздновать у него дома, куда приедут и его коллеги, тоже присутствовавшие на сегодняшнем спектакле.

{286} В замечательном доме у милейшего Сцибора мы пили до утра. Удалось поспать всего часа четыре перед утренней репетицией «Всегда в продаже», а вечером и у «Продажи» успех! Следует повторение пройденного: встречи с коллегами, которые все с нами милы, а главный наш друг, главный доброжелатель — Сцибор. Он старше меня лет на десять, но мы пьем на брудершафт. Мы — друзья. Я горд этой дружбой. И с ним, и с Эвой Поллаковой. Мы много говорим о России, о Сталине, о Хрущеве, о пьесе «Всегда в продаже»… «Фантастично! Миша, ты тоже играешь фантастично! Такие разные роли — Адуев и этот твой Кис‑точ‑кин, прекрасный мерзавец!» Говорим о Чехословакии, об открывающихся перспективах, о том, что нам предстоит увидеть в Праге театр Крейчи, театр Радока, но и о том, что в Праге «Современнику» будет труднее: чехи менее экспансивны, больше похожи на немцев, но «мы будем держать за вас пальцы».

На третий день идет «Назначение» — тоже имеет успех. На четвертый, последний день пребывания в Братиславе — перед Брно и Прагой — нам устраивает прием общество «Чехословакия — СССР».

Спектакли в Брно тоже прошли удачно, но от них в памяти ничего не осталось. А вот Прага очень даже запомнилась. Играли мы в Театре на Виноградах. Огромное помещение — и опять нервотрепка: пойдет ли публика? Прага — столица, избалованная гастролерами из разных стран Европы. В Праге — театры Крейчи, Радока, Чиногерни клуб.

За нас очень волновался Павел Когоут, автор пьес, с успехом шедших в России. За нас — и за себя. Для него наш успех был важен, как свой собственный. Он и Мирослав Блажек, автор «Третьего желания», ходили у себя в стране в «правых», в «наймитах». Честнейший человек, Паша Когоут, как мог, объяснял, что, дескать, в СССР давно ведется борьба с пережитками культа личности, что и там существует интересное, прогрессивное театральное искусство, — ему не верили, считая советским ставленником. И вот приехали мы. Что-то будет? Об успехе в Братиславе уже было известно из восторженных рецензий, но столица есть столица. Однако уже перед спектаклем — радостный звонок Когоута: «Ребята, у вас аншлаг!» А через три дня он и вовсе хохотал: «Не подхожу к телефону! Отбиваюсь от просьб достать на вас билеты! Победа! Поздравляю!»

Даже Отомар Крейча был удивлен и на одном приеме публично признался, что недооценил «Современник», когда видел спектакли в Москве.

Нас балуют. Приглашают в театры. Смотрим у Радока «Последние» {287} Горького, у Крейчи — «Маски», «Кошку на рельсах» и блистательные «Три сестры». Олега Табакова Чиногерни клуб зовет в Прагу играть Хлестакова в своем спектакле, и Олег через год сыграет там роль, о которой давно мечтал. Под общие аплодисменты подарит их молодому главному режиссеру сувенир — норковую шапку. Милый, ныне покойный, Мирослав Блажек привез в гостиницу, где мы обитали, свою четырнадцатилетнюю дочь: «Вот, смотри, девочка. Это русские. Они из СССР». Он объяснит нам, что у молодежи предвзятое отношение к Советскому Союзу и он хочет, чтобы дочка увидела настоящих русских людей.

У меня от тех времен осталась пластинка на русском языке — «Прогулка по Праге», — которую я записал в 66‑м в Чехословакии. Я иногда ставлю ее на проигрыватель. Вот я рассказываю о Вацлавской площади — и, слушая собственный рассказ, вспоминаю, как гулял по ней с Блажеком. А вот звучит текст о синагоге и еврейском кладбище — мне вспоминается, как нас водил туда Когоут, — или о площади, на которой находился театр Крейчи. На его репетициях мне тоже посчастливилось побывать.

Сцибора Филчека и Эву Поллакову мне еще довелось спустя восемь лет увидеть на гастролях в Москве. Мы с моей женой Региной смотрели в, увы, неполном зале Малого театра прекрасный спектакль «Вишневый сад», где великолепно играли Сцибор, Эва и блистал Махота в роли Лопахина. Затем пошли к нам домой: Олег Ефремов, Булат Окуджава, Сцибор, Эва, Регина и я. Сидели на кухне, вспоминали прошлое. Вдруг Эва расплакалась и выбежала в коридор. Обойти больной вопрос мы не могли. Сцибор нас успокаивал. «Ничего, ничего, мы же все понимаем… Вы тут ни при чем… Миша, Регина, приезжайте. Вы будете моими гостями. Приезжайте…».

Прошли годы. Эва умерла. Сцибор, как мне говорили, болеет, уже не работает, живет в Братиславе. Увидимся ли когда? Бог ведает…

Польша: Катовице, Варшава. Едем туда, уже увенчанные лаврами лауреатов Государственной премии СССР. Волнение, успех, встречи с польскими артистами, рецензии, обеды, ужины. И вновь играем «Обыкновенную историю», «Всегда в продаже», «Назначение».

В первый же варшавский вечер захожу в ресторан актерского клуба «Спатив» — вроде нашего ВТО. Мне говорят: «Тут, прямо за столиком, один актер помер. Траур», — в общем, опять как в ВТО, где недавно умер артист Масоха. Но гляжу — ресторан как бы и закрыт по скорбному случаю, однако, с другой стороны, как {288} бы и не закрыт, — тоже все как у нас в ВТО было. «Но мы-то живы!» — сказано у Булгакова в «Мастере и Маргарите».

В «Спатив» меня провел какой-то польский актер, изрядно уже поддатый: я ему объяснил, что, дескать, коллега. Из Москвы.

— Значит, актер? Так, может, ты и Высоцкого лично знаешь?

— Знаю.

Такое наглое вранье его просто взбесило, и неизвестно, чем бы дело кончилось, если бы, на мое счастье, в клуб случайно не заглянул польский режиссер Скужевский, который когда-то с Ежи Гоффманом учился у нас во ВГИКе. Скужевский точно удостоверил, что я действительно актер, да еще довольно известный в Москве, так что вполне могу быть знаком и с Высоцким. После чего мы перекочевали уже в ресторан пошикарней, где можно посидеть за полночь.

Шел только 1967 год, а слава Володи была уже столь велика!

Много было забавного, интересного в Варшаве, но ничего принципиально нового в судьбе «Современника» и в моей судьбе, кажется, там не случилось. Или почему-то сейчас не вспомнилось. Главное, что запомнилось и что было, — гастроли и здесь оказались удачными. Помню, как радовался я: публика хорошо принимала меня в роли Кисточкина и дядюшки Адуева… Смешно, кстати сказать! Сирано я сыграл почти случайно, — об этом я рассказывал. Адуева — просто чудом!

Игорю Кваше не нравилась роль, и он попросил Волчек заменить его. Незадолго до премьеры она вняла его мольбам, точнее сказать, просто ей надоело конфликтовать с упрямым актером, и я срочно был введен в спектакль. Мне роль нравилась, а репетировать с Галей я любил, тем более что до этого у нас с ней был удачный опыт — «Двое на качелях». Так я попал в этот прекрасный спектакль, который имел успех и в Москве, и в Ленинграде, и в Чехословакии, и в Польше — да вдобавок и Госпремию получил. Я потом довольно безжалостно подшучивал над Игорем: «Кваша, видишь этот значок? Если бы не твое упрямство, он бы висел здесь!» — и тыкал пальцем в лацкан его пиджака.

Кваша, надо отдать ему должное, вскоре понял, что ошибся, не доверяя Гале, и потом дважды удачно играл в ее спектаклях: Луку в «На дне» и главную роль в «Восхождении на Фудзияму». Его Гаев мне нравился значительно меньше, а уж Мольер в «Кабале святош», которую он к тому же и поставил, был, на мой взгляд, из рук вон.

Кисточкина я получил сразу, в одном составе, когда Ефремов после саратовских гастролей решил репетировать аксеновскую пьесу. Честно говоря, этого я не ожидал. Это был подарок. Не {289} ожидали и некоторые мои товарищи по «Современнику»: Ефремов был сильно обижен на меня после «похорон студии», и казалось, что вряд ли ему придет в голову одарить такой прекрасной ролью «главного могильщика». Он в Москве — перед самым распределением, — что называется, едва со мной раскланивался. И вдруг, не веря своим глазам, читаю на доске в приказе: «Кисточкин — М. Козаков». Потом мне рассказала Волчек, что, когда Ефремов на совете (я в составе совета в тот период не был) утверждал распределение, кто-то из доброхотов спросил:

— Олег, а не жирно будет Козакову? В прошлом сезоне — Сирано, теперь — Кисточкин?

Олег ответил:

— Жирно. А что делать? Это роль Козакова.

И работал со мной увлеченно, азартно, щедро дарил мне себя, — может быть, как никогда щедро. После репетиций становился опять прохладен (все не мог забыть Саратова), а потом снова работал как ни в чем не бывало.

В этом весь тогдашний Олег Ефремов, руководитель тогдашнего «Современника»…

В 1968 году болгарский режиссер Вилли Цанков ставил у нас в театре болгарскую классику — «Мастера» Рачо Стоянова. Там две главные мужские роли: мастер Живко и мастер Найден. Цанков предложил мне на выбор любую, и я склонялся к тому, чтобы предпочесть закомплексованного неудачника и ревнивца Найдена. Вызвал меня Олег.

— Ты почему хочешь играть Найдена?

— Понимаешь, Олег, после неудачи в Актере в «На дне» мне обязательно нужен успех. А он, мне кажется, в роли Найдена. Я сейчас по разным, в том числе личным, причинам хорошо понимаю его настроение, его поступки…

— Ты прав, успех тебе сейчас действительно необходим. Кстати, почему Волчек дала тебе Актера, когда твое прямое дело — Барон? Ну да что об этом говорить, дело прошлое… Именно потому, что тебе нужен успех, играть тебе советую мастера Живко!

— Ты уверен? Объясни: почему?

— Ничего объяснять не буду. Делай как знаешь. Но если хочешь хорошо сыграть, играй Живко! Твоя роль!

И я доверился ему. И сыграл Живко. И был успех. И какие-то дипломы за первое место на Фестивале болгарской драматургии с премией: играть этот спектакль в Софии. В 70‑м году я уже фактически не работал в «Современнике», но продолжал играть роль удачливого в искусстве и в любви резчика алтаря.

{290} После премьеры в Софии Олег подошел ко мне.

— Теперь ты понял, лапуля, как был бы смешон в роли Найдена? — Его, кстати сказать, хорошо сыграл Г. Фролов. — Бегал бы в слезах с ножиком в руке за Вертинской, — она играла Милану, — всем на потеху…

Нет, нет! Что и говорить, за многое мне нужно благодарить Ефремова, «Современник», Галю Волчек, партнеров, время, которое породило этот театр.

Но всему рано или поздно приходит конец.

Когда я начинал эти записки — тому три года, — казалось, и им не будет конца. Ан нет! Видится, маячит уже. Виделся и там.

Где-то, что-то стало рваться, приходить в негодность. Привалили звания, лауреатства; о нас уже выходили не отдельные статьи, а брошюры и книги. Или по крайней мере были написаны. И совсем иного характера, чем эта, где я разгружаюсь. Освобождаюсь от самого грустного — если только от него вообще можно освободиться. Подхожу к одному из главных, горестных расставаний: думаю, как и почему распался тот наш «Современник» (тот! наш!), «Современник» Олега Ефремова…

В «Обыкновенной истории» театр, сам того не сознавая, рассказал свою собственную историю. Тоже, увы, обыкновенную.

Ко времени выхода спектакля, к зиме 66‑го, прошло ровно десять лет с той поры, как родились «Вечно живые», — тот самый срок, который отпускал новому делу Немирович-Данченко: совпадение угрожающее. Инсценировка — опять-таки совпадение? — была тоже розовская.

О чем был спектакль? О крушении надежд Идеалиста. О благих порывах, которым не суждено свершиться. О жестокости реальной жизни. Об изменах и предательстве. О том, наконец, что если хочешь жить, как *все*, отбрось в сторону сантименты — и действуй! Да, пожалуй, без литературных реминисценций: «Товарищ, верь: взойдет она», как декламировал в начале спектакля молодой Саша Адуев. В финале Адуев-младший (Олег Табаков) как раз и приходит к своему дядюшке уже готовеньким — во фраке и со звездой…

Так вот, судьба Адуева-младшего проецировалась и на судьбу театра, который поставил про него пьесу. Грустный скептицизм его дядюшки, человека старшего поколения, приладившегося к действительности, ничто рядом с волчьей победной хваткой, которую в конце концов вырабатывает в себе его племянник.

Я совсем не хочу сказать, что «Современник», именно он «Ирода переиродил» по сравнению со своими старшими собратьями, другими московскими театрами. Нет! Кто хуже? — это вообще {291} не разговор. Но кончалась десталинизация, приходил в негодность современниковский неореализм, а предстояло жить дальше. Как? И вот — трилогия, а потом, может, и недурной, но не наш, не современниковский, достаточно эстетский спектакль «Мастера» или забавный «Вкус черешни» — музыкальная парафраза пьесы «Двое на качелях». Затем Волчек ставит Горького: «На дне».

Мы были еще молоды, во всяком случае, не стары и оттого злы на язык. Гена Фролов очень смешно показывал Галину Борисовну, которая сидит за режиссерским столом в накинутой на плечи каракулевой шубе, в руке сигарета «Сейлем», на пальцах бриллиантовые кольца, а она убеждает актеров, разместившихся в джинсовых костюмах на нарах горьковской ночлежки:

— Поймите: это пьеса про нас! Все эти Сатины, Настёнки, Васьки, Клещи — это мы! На дне! На самом дне нашей жизни!..

Спектакль «На дне» имел успех. На него ходили, о нем писали. Там замечательно играли Евстигнеев — Сатина, Никулин — Актера и, пожалуй, свою лучшую роль в театре сыграл Олег Даль — он был удивительный Васька Пепел. Интересно трактовал роль Луки Игорь Кваша.

Повторяю: успех был самый настоящий. Но праздника «Назначения», «Качелей», «Голого короля» не состоялось. А ведь «На дне» считался лучшим современниковским спектаклем того периода, во всяком случае, самым серьезным. Не «Вкус черешни» же, в самом деле… Хотя и здесь не упрощаю дела, да и не хочу приуменьшать ничьих успехов. Во «Вкусе черешни» прекрасно играл и пел песни Булата Окуджавы Олег Даль. Многим нравился красивый, «таировский» спектакль «Мастера». Были поклонники у «Баллады о невеселом кабачке», а в самой «Балладе» — отличные роли Гали Волчек, Олега Табакова и интересные декорации начинавших тогда С. Бархина и М. Аникста. Молодой режиссер Владимир Салюк выпустил соответственно молодежный спектакль по какой-то польской пьесе о хулиганах — так сказать, «Два цвета» — «Двадцать лет спустя». Тоже не без успеха.

И все же, и все же, и все же… «Подгнило что-то в Датском королевстве». Уже были в театре заслуженные «старики» — Волчек, Табаков, Евстигнеев, Кваша, Толмачева, Сергачев и аз многогрешный, которым хотелось привилегий. Дело, как ни крути, шло к сорока. Хотелось ездить уже не на каком-нибудь там «Москвиче», и вот у подъезда театра стояли теперь четыре «Волги»: Ефремова, Кваши, Табакова и моя. Множились и «Москвичи». Шеф стал народным. Все, короче говоря, шло своим чередом. Артисты снимались, зарабатывали — кто как мог, обзаводились хорошими {292} квартирами, летали в командировки за кордон… Собственно, что в этом дурного? Однако необходим был творческий рывок. Надо было взметнуть, как говорил «фюлер».

И вот тогда мы подошли к автору, которого с самого первого дня «Современника» считали идеалом и именно потому, наверно, боялись ставить. Антон Павлович Чехов!.. Больше того: одновременно заварились две его пьесы — «Дядя Ваня» и «Чайка». То за десять лет ни одной, то вдруг сразу две. Чудно! Первую — вне плана, в свободное от основного графика время, с энтузиастами-актерами — ставил молодой выпускник ГИТИСа Лева Вайнштейн, «Чайку» должен был ставить мэтр. А мэтр не спешил. Не помню, чем он был занят, — может, снимался или что-то за кого-то выпускал? А может, просто обдумывал очередную реформу?

Так или иначе, получилось, что Ефремов еще только раскачивался, а Вайнштейн уже показал в фойе практически готовую работу. Ее смотрела вся труппа и много приглашенных. Приняли показ прекрасно! Я помню Женю Евстигнеева, Андрюшу Мягкова, Сергачева, других моих строгих коллег, которые искренне поздравляли нас, участников. Было, как водится, обсуждение. Разбирали всерьез. Говорили о «Дяде Ване» как о спектакле, который готов перейти на сцену. Хвалили актеров, и правда, вроде бы намечались удачи: Г. Фролов — дядя Ваня, Е. Козелькова — Елена Андреевна, Г. Соколова — Соня. Поощряли и меня в роли Астрова. Мне было тридцать шесть лет — самое время играть эту роль.

Но как-то так тихо-тихо дело спустили на тормозах. Дескать, вот сначала Ефремов выпустит «Чайку», а потом уж… Одним словом, поперек батьки в пекло не суйся. И спектакль заморозили. А «Чайку»-то ведь еще предстояло сделать. Но опыт «Дяди Вани», чем бы он ни обернулся, обнадеживал.

Приступил наконец к работе и Олег Николаевич. Распределение было — хоть стой, хоть падай. Нет, там было немало разумного: Аркадина — Толмачева, Нина Заречная — Вертинская, Полина Андреевна — Лаврова, Медведенко — Мягков. А вот дальше шли загадки: юного Треплева получил уже седеющий Валя Никулин, преуспевающего литератора Тригорина — совсем молодой, неопытный Воля Суховерко. Евстигнеев — изысканный доктор Дорн, а я — управляющий имением Шамраев, тупица и хам, рассуждающий о лошадях и прочем.

Ничего тоскливей, чем репетиции «Чайки», я в «Современнике» не упомню. Описывать скуку очень трудно. На это был мастер как раз А. П. Чехов, а я не стану. Не сумею.

Говорили все. Говорил и я. Иногда казалось, что Ефремов выпустил {293} из рук бразды правления. Помню, я развил целую теорию о связи Фрейда и Чехова. И все слушали! Слушали целый час раскрыв рты? И Ефремов слушал. Слушал, слушал, и вдруг ему надоело: «Хватит трепаться, в конце концов! Бред какой-то!» И все заржали, хотя в том, что я болтал о сексе в пьесе «Чайка», смысла было ничуть не меньше, чем в других разглагольствованиях на этих репетициях.

Я напрягался, пытаясь играть управляющего Шамраева. Когда рассказывал и показывал Ефремов, все было словно бы понятно и даже смешно, но когда доходило до дела, у меня получалось натужно и уныло. Крайне старообразно и необаятельно выглядел Треплев, способный, кажется, удочерить свою маму, Толмачеву — Аркадину. Длинный Суховерко расхаживал, словно шест проглотил. Верещала «под себя» Вертинская. А ведь в экспликации Ефремова уже тогда было много, много интересного. Он это потом и осуществил — во мхатовском варианте, спустя десять лет. Но тогда это сделать не удалось.

Как раз в эти тоскливые дни меня утвердили на роль в трехсерийном фильме «Вся королевская рать». И тут самое время поведать про еще одно расставание — с человеком, уже появлявшимся на страницах этих воспоминаний. Речь пойдет о Павле Борисовиче Луспекаеве.

Съемки телевизионного фильма по роману Роберта Пенна Уоррена «Вся королевская рать» начались зимой 1970 года. Было ясно, что роль Вилли Старка может и должен играть только Павел Луспекаев. Все черты его актерской и человеческой личности — ум, темперамент, юмор, рано начавшая седеть голова, большие руки, могучая отяжелевшая фигура — словом, все, даже сочетание армянской отцовской крови и донской породы, взятой от матери, причудливо отразившееся на чертах его лица, все это «ложилось» на роль Хозяина. А главное, Луспекаеву был по плечу незаурядный трагический образ Вилли Старка.

Уже была показана в обоих Домах кино, московском и ленинградском, картина В. Мотыля «Белое солнце пустыни», где Луспекаев поразительно сыграл таможенника Верещагина. Миф о некинематографичности артиста был развеян.

Я узнал, что Павел Борисович должен приехать в Москву для переговоров с режиссером К. Воиновым, который начинал картину «Певица» по сценарию Э. Радзинского. Нужно было перехватить Луспекаева. Вся надежда на роман Пенна Уоррена, на то, что Луспекаев загорится ролью, сразу почувствовав свою тему. Разведав, что Луспекаев остановился в гостинице «Украина», я позвонил.

{294} — Слушаю вас, — ответил низкий хрипловатый голос.

— Павел Борисович, это с вами говорит Миша Козаков, если вы меня помните, — робко начал я.

— Ты что, офонарел! Привет! Как ты? — загремело в телефонной трубке. — Я тут в Москве, на одну картиночку приехал. Там Татьяна Доронина будет главную роль играть, ну, видать, и вспомнила старого партнера. Как в театре? Что играешь? Я ведь болел… А, знаешь. Ну, ну… А потом в «Белом солнце»… Тоже знаешь? В общем, ты что сейчас делаешь?.. Тоня, лапочка! — Это уже относилось к ассистентке с «Мосфильма», находившейся в номере. — Нам когда надо быть на студии? В час дня? Ну что ж, прекрасно. Михаил, сейчас полдесятого, давай через час ко мне. Кстати, в десять магазин уже откроется, и позавтракаем вместе. Не возражаешь?

— Да нет, что ты. Я ведь тебе прекрасный сценарий привезу по роману «Вся королевская рать», там главная роль для тебя… Вилли Старка помнишь?

Я замер в ожидании реакции.

— Да черт с ней, с ролью. Ты сам подваливай…

— Подожди, ты знаешь роман, о котором я говорю?

— Ничего не знаю. Вот приезжай — и поговорим. Не забудь: в десять уже все открыто… У тебя деньги есть? А то я сейчас богатый стал. Правда-правда! Так я тебе тут же и верну. Слышишь?

— Павел Борисович, все в порядке. В пол-одиннадцатого я у тебя.

«Так, — соображал я, — надо захватить и сценарий и роман на всякий случай. Видать, он его не читал. А главное, до того, как он встретится с Воиновым, увлечь его ролью».

Ровно в десять тридцать я был у него в номере. Мы сели завтракать. Луспекаев был оживлен, говорил о том о сем, шутил, смеялся. Все-таки мне удалось прорваться к нему с деловым разговором.

— Паша, я не буду рассказывать тебе о романе, ты его прочтешь и, не сомневаюсь, оценишь. Но хоть послушай, я прочту тебе несколько сцен!

— Ну зачем же, я вечером сам прочту. Ты мне лучше расскажи: как там Ефремов Олежка?

— Олежка как Олежка. Ну, Паша, послушай сейчас. Ведь ты поедешь на «Мосфильм» и подпишешь договор на «Певицу», а после жалеть будешь.

— Михаил Михайлович, ну что вы такое говорите? — запротестовала ассистентка Тоня с картины Воинова. — Павел Борисович обязательно будет у нас сниматься.

{296} Я уже начал нервничать и злиться, когда Луспекаев сказал:

— Ну читай, хрен с тобой! Какой ты настырный…

Читал я ему те сцены Хозяина, которые должны были, по моему мнению, поразить Луспекаева абсолютным попаданием в его тему актера и человека. И не ошибся. Он слушал вначале рассеянно, потом насторожился, удивился, а затем начал бурно реагировать:

— Черт! Ну прямо для меня! А? Тоня, девочка, лапочка, ведь здорово, а? Ха!

— Нет, ты послушай эту сцену с женой! — Я продолжал обрабатывать актера, понимая, что он почти готов…

Минут через двадцать он сказал:

— Стоп! Все. Я это играю.

— Павел Борисович, вы же у нас согласились. Ведь Константин Наумович вас без пробы утвердил, — взмолилась Тоня.

— А совместить нельзя?

— Нет, Паша, нельзя. У тебя три серии из кадра в кадр, — сказал я. — Да и ни к чему совмещать Радзинского с Пенном Уорреном.

Так Луспекаев стал сниматься в роли Вилли Старка в телевизионном фильме «Вся королевская рать» — производство «Беларусьфильм» на базе киностудии «Мосфильм».

{298} Началась работа над ролью, началось наше с ним общение, началась наша дружба. И через несколько месяцев всему этому суждено было оборваться навсегда.

Каким мне удалось узнать его незадолго? Узнать, запомнить и полюбить?

К этому времени Луспекаев был одним из самых уважаемых и любимых актеров в профессиональной среде. Именно в профессиональной, так как «Белое солнце пустыни», фильм, принесший ему всенародную популярность, еще не вышел на экраны страны, а до этого его кинороли были немногочисленны и не очень велики. В мире кино бытовала странная теория о том, что широкий театральный почерк Луспекаева не очень годится для современного кинематографа, и многие-многие роли Луспекаева играли другие. Телевизионные же его работы — Ноздрев в «Мертвых душах» и Кожемякин в «Жизни Матвея Кожемякина» — прошли по Центральному телевидению, к сожалению, всего по одному разу.

Хорошо знала, любила и отдавала ему должное театральная публика, знавшая Луспекаева по БДТ, но она в век кино и телевидения погоды не делает. О Луспекаеве не слишком много писали, во всяком случае, не столько и не так, как заслуживал его мощный талант.

Да ведь и умер он не в тех актерских рангах и чинах, которые ему полагались…

Я убежден, что все это — стечение тех или иных временных обстоятельств, но, увы, из песни слова не выкинешь.

В профессиональной же, повторяю, среде, где в глубине души все мы знаем, что почем, где существует свой «гамбургский счет», Павла Луспекаева ставили очень и очень высоко.

Когда он входил в московский клуб ВТО, чтобы поужинать после работы, я видел, как поворачивались и глядели ему вслед актеры. К его столику подходили известные, именитые коллеги, чтобы поговорить с ним и поприветствовать. Я видел, с каким уважением и любовью И. М. Раевский, Иннокентий Смоктуновский, Евгений Евстигнеев, Олег Ефремов и многие, многие другие беседовали с ним, расспрашивали о его работе, слушали его всегда талантливые рассказы. А рассказам, воспоминаниям, подсмотренным историям, всегда сопровождавшимся актерским показом, искрометным юмором, остроумным комментарием, не было конца. Бывают люди талантливые во всех своих проявлениях. К таким относился Луспекаев.

Однажды он сидел в гостях у Олега Ефремова и замечательно фантазировал. Олег стал уговаривать Луспекаева переехать в Москву и поступить работать в «Современник».

{299} — Олежка, замечательный ты человек! — сказал Луспекаев. — Ты же знаешь, как я люблю тебя и твоих ребят, но сейчас мне самое время сниматься. Вот и Георгий Александрович обратно в театр зовет: я, говорит, для тебя специальные мизансцены придумаю, чтобы тебе не слишком много нужно было двигаться, но я отказываюсь. — Потом плутовски оглядел всех сидевших за столом и добавил: — И потом, ты посмотри на меня, нет, ты посмотри на меня: ведь если такое выйдет на твою сцену, то весь твой «Современник» провалится!

Ефремов расхохотался и сказал:

— Ты прав, Паша. Не нужен тебе никакой театр, ты сам — театр!

И правда, Луспекаев был человек-театр.

— Мне с популярностью всегда не везло. Вот тебя узнают. А ведь скажи — пустячок, а приятно?

— Да брось ты, Паша, — начал оправдываться я, — чушь все это. Знаешь, как у Пастернака: «Быть знаменитым некрасиво… Позорно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех…»

(Иногда я прорывался к нему со стихами. Надо сказать, что стихи он сам не читал, неважно знал поэзию, но по-настоящему хорошие слушать любил, хотя слегка подтрунивал над актерами, помешанными на поэзии: «Роли, роли надо играть! А вы все, Юрские, Козаковы и прочие Рецептеры, чудите». А иногда сам просил прочесть к случаю и настроению то или иное стихотворение.)

— Нет‑нет, что там твой Пастернак ни говори, а быть знаменитым приятно… Приятно, приятно, и не спорь. Ты вот еще не видел «Белое солнце пустыни», погоди, выйдет на экраны — тогда посмотрим!

Я действительно не видел этой картины, но слышал, что и весь фильм, и особенно роль Луспекаева замечательны.

— Выйдет, Паша, конечно, выйдет. Но ты и без этой картины Луспекаев.

Он засмеялся и сказал:

— Вот однажды я действительно прославился, можно сказать, на весь Ленинград. Еще в Киеве я снялся в противопожарной короткометражке под замечательным названием «Это должен помнить каждый!». Ну, сам понимаешь, деньги были нужны, вот и снялся. И забыл про нее. А как раз в это время я переехал в Ленинград к Товстоногову и начал репетировать в театре в «Варварах». Волновался страшно. Они уже все мастера, а я для них темная лошадка. Понятно, что надо было в первую очередь «пройти» у товарищей по театру. А тут, как на грех, на экраны Ленинграда вышел какой-то западный боевик, который все бегали {300} смотреть. И вместо киножурнала — мой противопожарный опус. Я сам после пожара, возникшего из-за сигареты, прямо в камеру пальцем тычу и говорю: «Это должен помнить каждый!» Вот тут ко мне популярность и пришла. Наутро перед каждой репетицией юмор: «Помним, Паша, помним. Дай, кстати, закурить…» Нет‑нет, невезучий я. Уже в «Варварах» сыграл, ко мне признание у театральной публики пришло, рецензии вышли, а фамилия меня подвела. Трудная у меня фамилия. Спектаклю «Варвары» рекламу по радио давали: «Завтра, такого-то числа, в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького спектакль “Варвары”, постановка народного артиста СССР Товстоногова, в ролях…» — и дальше со званиями все популярные артисты. А у меня еще звания не было, и меня не объявляли, хотя я главную роль играл. Товстоногову об этом сказали. Он позвонил на радио, просил меня не забывать. Наутро с женой слушаем: «Сегодня в БДТ пьеса “Варвары”», ну и так далее — народные, заслуженные, наконец: «в центральной роли артист Луспекарев…»

Во всех рассказах Луспекаева на эту тему не было ни тени обиды, уязвленного актерского самолюбия или кокетства. Он, как ребенок, относился к популярности, но рассказывал об этом смешно и понимал, что главное в судьбе художника — «привлечь к себе любовь пространства, услышать будущего зов…».

А фамилия его действительно не из легких. Когда всемирно известный Лоренс Оливье побывал у нас в стране и увидел Луспекаева на сцене БДТ, он сказал:

— У вас есть гениальный актер. Вот этот… Не могу выговорить фамилию, извините…

Ему удалось отсняться только в двух сценах Хозяина.

Мне повезло: я видел сыгранную им роль, уже воплощенную, хотя и не зафиксированную на кинопленку. А была она сыграна на репетициях в гостиничном номере «Пекина», где жил Луспекаев, находясь в Москве; проигрывал он ее и у себя дома в Ленинграде, где мы встретились, просто на улице или за городом, куда он всегда стремился и редко попадал, чтобы «продышаться и перевести дыхание от городской суеты…».

Дело в том, что Луспекаев репетировал роль особенно. Я бы назвал это чувственным процессом вживания в образ. Никаких умозрительных построений, ложного теоретизирования, разговоров и споров вообще, к которым нередко прибегают актеры, как бы отдаляя от себя трудный процесс поиска.

Это не значит, что он работал только на актерской интуиции. Нет, он, конечно, разбирал и каждую отдельную сцену, и линию поведения персонажа в целом. Роман «Вся королевская рать» {301} был зачитан им до дыр и весь испещрен пометками, сделанными цветными карандашами. Более того: он иногда приносил на репетицию записанные им накануне соображения, которые представлялись ему важными для решения сцены, роли и логики поведения его партнеров. Нередко возникал разговор об американских фильмах, например о том, как бы роль Старка сыграл Род Стайгер. О нем Луспекаев любил поговорить, о его раскрепощенности в работе на съемочной площадке. Мне кажется, что он устанавливал между Стайгером и собой внутреннюю аналогию.

В это время заканчивались съемки «Ватерлоо», где Стайгер играл Наполеона. И Луспекаев откуда-то узнал подробности его исполнения.

— Вот они, звезды ихние, черт их подери, всегда свободные, уверенные перед камерой. Отчего это? Эдакая раскрепощенность, внутренняя свобода: мне, мол, все дозволено, что ни сделаю, все туда… Откуда это идет? Денег они, что ли, больше получают? Вот, говорят, за Стайгером на крышу отеля, где он гримируется в номере, вертолет прилетел и «фюйть!» — прямо на площадку… Тут, конечно, ручку вперед протянешь, — и Луспекаев вытягивал вперед огромную свою лапищу, — полки не то что на Москву, а на «Пекин» — я имею в виду гостиницу — пойдут… А я утром перед съемкой в этом «Пекине» очередь в буфет отстою на своих культях, два яйца съем, приеду на студию и загораю два часа в гримерной, пока в павильоне свет ставят… а потом входи в кадр и чувствуй себя губернатором штата — Хозяином! Смех!

Вот так он душу отведет, рассмешит окружающих, увидит их благодарные глаза — на талантливого человека смотрят по-особенному — и пойдет в павильон настоящим Хозяином.

Работал он над ролью истово. Это проявлялось во всем: в том, как он выстаивал на бесконечных примерках костюмов, как добивался точности покроя, как метался с художником по комиссионным, подыскивая американский плащ и шляпу для Вилли Старка. Купил за свои деньги золотой перстень-печатку, без которого не мыслил Хозяина, замучил гримера поиском фасона стрижки.

— Мне мой учитель по Малому театру Константин Александрович Зубов говорил: «Ты, Паша, запомни — тебе лично в искусстве надо только одно: вчитаться в роль, каждую фразочку на что-то свое, луспекаевское опереть, а остальным тебя Бог не обидел».

Луспекаев иногда искал интонацию фразы. Известно, что это как бы противоречит системе Станиславского, и современные режиссеры часто говорят: «Не ищите интонацию!» Но у Луспекаева {302} это шло изнутри, от желания «опереть» фразу на что-то личное, свое, луспекаевское; результат был превосходный.

Одна из сцен, в которых Луспекаев успел отсняться, повествует о том, как еще наивный провинциал Вилли стал игрушкой в руках политических воротил. Его возили по избирательным собраниям, и он честно рассказывал о положении дел в штате, монотонно перечислял цифры и факты не слушающим его избирателям. В результате он был забаллотирован, что и требовалось его хозяевам, так как он изначально был подсадной уткой в политической охоте. Вилли Старк, вконец расстроенный очередным провалом, приходит в номер к своему приятелю Джеку (его играл я) и от Сэди Берк (Т. Лаврова) узнает, что служил всего лишь марионеткой в предвыборной кампании.

— Джеки, это правда? — тихо, со слезами на глазах, как ребенок, которого обманули, отняли любимую игрушку, спрашивал меня Луспекаев. И, получив утвердительный ответ, после паузы, опять тихо и как-то горько, как бы прощаясь с иллюзиями прошлого, говорил скорее не нам с Лавровой, а самому себе: «Я буду губернатором».

— Никем ты не будешь, безмозглый теленок! — кричала Сэди.

— Буду, — упрямо склонив голову — и впрямь бык! — уже твердо произносил Луспекаев. — Буду.

Он вставал с кресла, он вырастал из кресла.

— Буду!!!

Казалось, от силы его голоса Сэди отлетела в сторону.

— Я буду убивать их голыми руками!!! Вы меня слышите? Вот этими руками!!!

После первого дубля все, кто находился в павильоне, — участники съемочной группы, осветители, рабочие — начали аплодировать Луспекаеву. Такое в кино я видел в первый и, может быть, в последний раз.

Как давалось это Луспекаеву? Ну, конечно, в первую очередь в этой сцене поражала его индивидуальность, то, что нельзя сыграть. Или это есть, или этого нет. Только актер с такой мужественной фактурой мог позволить себе эту детскую интонацию шестилетнего ребенка, не рискуя при этом стать пошлым и жалким. И потом, когда он поднимался из кресла, то поднималось нечто огромное и сильное, а руки, которыми он собирался уничтожить политиканов, сыгравших с ним злую шутку, были такого размера, что сомнений в реальности его решения не оставалось. Но одной, даже такой, фактуры мало. Я был свидетелем того, как, сидя в пижаме в номере гостиницы, он репетировал эту сцену.

{303} Извинившись перед нами за свой вид, он пробовал одну сцену на разные лады, подыскивая варианты.

— Паша, ну хватит, все в порядке. Можно и так и эдак. Ведь конца вариантам нет!

— Нет‑нет, ты подожди, Михаил! Тут надо опереть фразочку. Что значит — я буду убивать их голыми руками?! Как это — голыми руками?!

— Вы что, Павел Борисович, имеете в виду? — скромно спросил режиссер картины А. З. Гуткович. — Как он будет расправляться со своими политическими противниками? Разгневанный Вилли Старк хочет сказать, что теперь он уже будет пользоваться иными методами, не брезгуя ничем в грязной политической игре американских заправил. Тем самым он уподобляется им, и в этом, Павел Борисович, разоблачительная функция вашей роли.

— Да подожди ты, Саша, — остановил Гутковича сразу заскучавший Луспекаев. — Это все так. Это понятно. А что значит — убивать голыми руками?

И конечно, не дождавшись ответа — он ему не нужен был, — начал «опирать фразочку» на чувственное видение.

— Это значит, что я их, сук поганых, заложивших меня, наивного простофилю, сам буду убивать, если надо. Голыми руками, без перчаток, руками без кожи, с нервами обнаженными! Я их убью, потом зарою, потом прикажу снова вырыть, снова задушу и вот тогда окончательно закопаю, да еще трактором могилу сровняю!!! Вот что значит — убивать голыми руками! Этими руками!

В номере воцарилась тишина. И Луспекаев сам закончил репетицию:

— Стоп! Все, устал. На сегодня хватит. Михаил, Татьяна, пошли обедать, и сегодня я себе разрешу.

И он имел право на то, чтобы закончить репетицию, и на то, чтобы «разрешить себе».

Но и отдых, и обед, и разговоры за полночь всегда были продолжением творчества. Стиралась грань между работой и отдыхом.

— Ты пойми, Михаил: не за всякую роль нужно браться. Даже за очень хорошую, даже когда кажется, что можно бы сыграть. Роль должна «личить» — быть к лицу. Предлагают тебе роль, а ты перед тем, как соглашаться, примерь ее на себя. Не торопись с решением. Примерь ее, подойди к зеркалу. Повертись перед ним. И в фас посмотри, и в профиль, и другое зеркало возьми, и с тылу глянь, и когда убедишься, что ты не смешон в ней, что она тебе не как свинье цилиндр, что тебе пыжиться не надо, — вот {304} тогда берись и начинай трудиться. Она возьмет и не получится, но не потому, что не твоя была… Во всяком случае, претензий у тебя не возникнет. Дело не в амплуа. Амплуа — это устаревшее понятие. А вот «личить» роль должна. Непременно должна. Вот ты, кстати, меня сейчас хорошо слушаешь. Вот так Джек должен Хозяина слушать, когда он ему откровенно о себе говорит, — неожиданно закончил Луспекаев.

18 апреля 1970 года должна была сниматься сцена приезда Хозяина к хирургу Адаму Стэнтону, которого играл Ефремов. Луспекаев и Ефремов с радостным чувством ждали встречи в этом поединке. Вилли и Адама, при всей противоположности их взглядов и характеров, объединяет одно: масштаб личности, умение слушать партнера и опровергать его. Я не присутствовал на репетиции этой сцены. Знаю только, что они пробубнили ее вслух на голоса. Потом Ефремов сказал:

— Тут, по-моему, все яснее ясного. Ты приезжаешь купить меня прекрасной клиникой, которую построишь. Я, как хирург, не могу не понять открывающихся передо мной перспектив и того блага, которое я смогу принести больным. Но твои принципы, лично ты, начальственное быдло, мне, интеллигенту, отвратительны. Возникает поединок. Вполне узнаваемая сцена. Вот и все.

— Ну, Олежка, ты молодец! — закричал Луспекаев. — Вот что значит режиссер! Несколько слов — и все ясно. А, Саша?! — Это к Гутковичу. — Он — интеллигент, а я начальственное быдло! Точно! Пойдем обедать, Олежка.

Он и в отсутствие Ефремова не переставал восхищаться им:

— Нет‑нет, Михаил, ты за Ефремова держись, он режиссер. Несколько слов — и все о’кей!

— Ну а ты, Паша, что для себя решил, как ты к Адаму относишься? — спросил я.

— А что я? Все ясно. Пусть он считает, что я быдло. Пусть. А он кто? Интеллигент в маминой кофте. Правды жизни не хочет знать. Добро, добро, — заговорил Луспекаев текстом роли, — а добро в белых перчатках не делают, чтобы руки не замарать. И я это ему докажу. И клинику он на себя возьмет. Не устоит. Ну да, я сановник, а он интеллигент в маминой кофте, — повторил он понравившееся ему определение Адама Стэнтона. — Ох, Михаил, я предчувствую: интересная будет сцена. Скорей бы…

Это было 15 апреля. 16 апреля пришлось на воскресенье. А в понедельник снималась сцена Ефремова, Аллы Демидовой и моя. Я должен был приехать на студию к трем часам дня. В час ко мне раздался звонок Луспекаева:

{305} — Миш, это я.

— Привет, Паша, как ты?

— Да вот, сижу в гостинице «Минск», в номере модерн. Мне в «Пекине» больше нравилось, просторней. А здесь, как ни повернусь, обо что-нибудь задеваю. Ну да черт с ним! Главное, скучно без работы. Вообще я вашу Москву не люблю. В Ленинграде лучше. Я хоть теперь пешком не гуляю, трудно, да и на машине приятнее, хоть и из окна, а все-таки вид… Нет, когда снимаешься — все равно, а вот когда нечего делать — скучно…

— Ты вчера где был? Я тебе целый день звонил.

— А, приятелей из Еревана встретил… Потом расскажу. Скучно в номере сидеть, — говорил он как-то странно, сбивчиво. — Сейчас Танюшке Лавровой позвоню, попрошу кефиру принести. Жаль, ты занят. У тебя какая сцена? С Олегом?.. Ну, ладно. А завтра мой черед.

— Паша, ты как себя чувствуешь?

— Нормально… Ну ладно, работай.

Это было последнее, что я от него услышал: «Работай». Был один час дня. Когда в три часа я спускался в съемочный павильон, у раздевалки я столкнулся с бледным Володей Орловым, вторым режиссером картины. Не попадая рукой в рукав пальто, он выкрикнул:

— Паша умер!

— Какой Паша? — не понял я.

— Паша! Паша Луспекаев!..

Хотя с тех пор прошло много лет, трудно и страшно вспомнить подробности, сопутствовавшие мгновенной смерти, пришедшей от разрыва сердечной аорты. Хотелось бы забыть глупые обстоятельства формальных трудностей, связанных с похоронами Луспекаева. Приближались праздники, и все было проблемой: отправить тело Луспекаева в Ленинград, организовать траурный митинг в театре и даже срочно достать гроб по размеру луспекаевского тела. Когда мы с директором картины метались по Москве в поисках большого гроба для большого тела большого артиста, у меня в сознании дятлом стучала фраза Зощенко: «Граждане, запасайтесь гробами…»

Да, многое хотелось бы забыть: и вдову Инну с дочерью Ларисой, и то, как нескладно их подготавливали по телефону к ожидающему их известию. А главное, как в этот же день, 17 апреля, когда еще проводилась медэкспертиза, режиссер Гуткович начал искать замену Луспекаеву. Но жизнь есть жизнь. И замена нашлась. Правда, не сразу. Стало ясно, какой артист ушел, когда обнаружилось, что играть Старка некому. Кто только не пробовался {306} на роль Хозяина: Андрей Попов, Юрий Любимов, Леонид Марков и даже сопротивлявшийся этому Олег Ефремов. Ефим Копелян сказал мне:

— Мишка! Ты же понимаешь, я бы с радостью: роль замечательная, и моя, и время у меня есть. Но после Пашки… нет, не буду. Не буду — и баста.

Мы обращались к Бондарчуку и Ульянову. Оба по разным причинам отказались.

На ум приходили молодой Охлопков, Ливанов, Николай Симонов, ушедшие Лукьянов и Женя Урбанский.

Выяснилось, что больших артистов, в полном смысле этого слова, нет или почти нет. Перевелись. Неврастеники, интеллектуалы, социальные герои — пожалуйста, а вот таких, как Луспекаев, нет.

Выручил картину Георгий Степанович Жженов, на мой взгляд, хорошо сыгравший Вилли Старка. Но Луспекаев *был* Старком. Роли Хозяина «личил» Луспекаев.

Смерть оборвала планы артиста. Астров в фильме Кончаловского «Дядя Ваня», роль в новом фильме Райзмана, наконец, Несчастливцев в «Лесе» Островского, который для Луспекаева собирался ставить режиссер Мотыль, — вот неполный список того, что должен был играть Луспекаев в ближайшее время.

«Все, что человек хочет, непременно сбудется. А если не сбудется, то и желания не было. А если сбудется не то, разочарование только кажущееся, сбылось именно то», — писал Блок.

Я часто вдумываюсь в эту формулу — жестокую, но справедливую. Или даже так: жестокую, но великодушную. Вроде бы применительно к актерской судьбе Луспекаева она не верна. И все же верна: хоть сбылось в его жизни далеко не все, что могло и должно было сбыться, и кажется даже, что сбылось «не то», но — сбылся сам Луспекаев.

Я еще раз с горечью и счастьем почувствовал это, когда впервые держал в руках книгу о нем, в которой его облик восстановили люди, любившие и не переставшие его любить; в ней, в этой книге, напечатаны и эти мои воспоминания.

И последнее. Я встречал множество замечательных людей, прекрасных, талантливых, добрых. Но я никогда не встречал человека такого жизнелюбия во всех своих проявлениях: в том, как он работал, шутил, ел, пил, любил людей и не мог быть без людей. Недаром не выносил одиночества. Мог позвонить среди ночи:

— Спишь? Извини, что разбудил, дорогой ты мой человек… А может, возьмешь такси и приедешь?.. У меня для тебя сюрприз!

И действительно, всегда готовил сюрприз: то ли какой-нибудь {307} интересный человек у него в гостях, то ли придумал, как мне сцену играть, а то просто стол накрыт и он сам сидит улыбается. Хочу остановить себя в потоке воспоминаний и не могу.

Вот теперь уже в самом деле последнее.

В кинотеатре «Москва» начала демонстрироваться картина «Белое солнце пустыни». Луспекаев купил три билета, и мы с ним и моей тогда двенадцатилетней дочерью пошли в кино. Была ранняя весна, он медленно шел по улице, опираясь на палку, в пальто с бобровым воротником, в широком белом кепи-аэродром — дань южным вкусам — и волновался, как мальчишка.

— Нет, Михаил, тебе не понравится. Вот дочке твоей понравится. Катька, тебе понравится, когда в кино стреляют? Ну вот, ей понравится.

— Успокойся, Паша, я тоже люблю, когда в кино стреляют.

— Ну, правда, там не только стреляют, — улыбнулся он.

Фильм начался. Когда, еще за кадром, зазвучал мотив песни Окуджавы и Шварца «Не везет мне в смерти, повезет в любви», он толкнул меня в бок и сказал:

— Моя темочка, хороша?

Затем в щели ставен — крупный глаз Верещагина. Луспекаев:

— Видал, какой у него глаз?

Вот что поразительно: он мог, он имел право сказать «у него» В устах другого это было бы безвкусицей, претензией. А в щели ставен действительно был огромный глаз таможенника Верещагина.

После фильма он рассказывал о съемках, хвалил Мотыля, подмигивал мне, когда прохожие улыбались, оборачиваясь на него. «Видал, видал? Узнают!» А потом сказал:

— Я, знаешь, доволен, что остался верен себе. Меня убеждали в картине драться по-американски, по законам жанра. Мол, вестерн и так далее. А я отказался. Играю Верещагина, колотушки у меня будь здоров, вот я ими и буду молотить. И ничего, намолотил…

И он засмеялся так весело и заразительно, что и мы с дочкой заржали на всю улицу. С ним было не скучно жить.

… Но вернусь к своему рассказу о «Современнике». Работа над «Всей королевской ратью» предстояла отчаянная. Уже начиная с кинопроб я понял, что кроме игры в роли Джека Бердена мне придется, по сути дела, заниматься режиссурой фильма, если я не хочу позора ни себе, ни картине. Я обратился в совет театра с просьбой дать мне творческий отпуск на год. Это значило: выйти из «Чайки» (а уже начинались сценические репетиции) {308} и лишь иногда играть спектакли, в которых у меня нет дублера из второго состава, — случай беспрецедентный в практике «Современника». Совет тем не менее склонялся к тому, чтобы дать отпуск, так как на обычный вариант, на совмещение театра и кино «в свободное от репетиций и спектаклей время», я категорически не соглашался. Это было попросту нереально, учитывая объем работы, который мне предстоял в кино. И тогда Ефремов поставил, как говорится, вопрос ребром: или обычное совмещение, или — пусть уходит совсем. Никакого творческого отпуска.

Все ахнули. Как «пусть уходит»? Я как-никак был ведущим актером театра; нам предстояла поездка в Болгарию с «Мастерами»; «Двое на качелях», «Обыкновенная история», «Всегда в продаже» были важными названиями в текущем репертуаре. «Что же, я уйду», — спокойно сказал я. Вправду спокойно сказал. Чувствовал почему-то, что Ефремов мне зла не желает. И сам не пойму почему, но твердо чувствовал: он знает, что мне лучше уйти.

Ефремов тоже понимал, что совместить «Королевскую рать» с театром нельзя и что «Рать» стоит мессы. Я же сам уговаривал его сниматься в этом фильме в роли Адама Стэнтона, и он дал согласие. Охотно. Он понимал также, что меня притягивает кинорежиссура. Незадолго до всех событий он, как никогда, хвалил меня за телеспектакль «Удар рога», где Олег Даль великолепно сыграл одну из своих любимых ролей. Да и сам Ефремов уже имел дело с моей телережиссурой: я ставил поэтический спектакль «О время, погоди!» по стихам и письмам Тютчева, где он играл от Автора. И это, как говорили, было нашей общей удачей.

Итак, я сказал на совете, что ухожу, и подал заявление — все вполне официально. Толмачева, помнится, спросила:

— А потом? Если он захочет вернуться, мы его примем?

Ответил Олег:

— Там видно будет. Через год будет видно. Конечно, примем. Почему же нет?

Странное было собрание. Я и расставался, а вроде бы и оставался с Олегом. Однако трудовую книжку забрал. А на мои роли стали вводить других. В «Современник» пришел тогда Валя Гафт, он-то и стал сразу репетировать Шамраева. Сыграл дядюшку в «Обыкновенной» и Стеклова в «Большевиках». Во «Всегда в продаже» вместо меня вошел Мягков. Незаменимых, как утверждают, нет. Я еще съездил с театром в Болгарию, где сыграл мастера Живко, но это позже, через год, когда Ефремов, тоже оставивший «Современник», позовет меня с собою во МХАТ, который он возглавит. Вот как бурно развивались события. {309} А что? Ломать — не строить! Лес рубят — щепки летят! И полетели щепки. С Ефремовым ушли во МХАТ Калягин, Сергачев, Гарик Васильев, Володя Салюк, да и я примкнул, когда закончился кинофильм «Вся королевская рать». Во МХАТ пришел к Олегу, а не в «Современник» вернулся. Вот когда я по-настоящему расстался с театром, которому отдал столько лет, сил и надежд, — когда сделал этот выбор. «Современник» или Олег — так стоял вопрос. Значит, Олег! Он учил меня в студии, он меня и актером «Современника» сделал, он и к режиссуре пристрастил, и в кино отпустил вовремя тоже он. Правда, во МХАТе я прожил недолго. И оттуда ушел — на Бронную, к Эфросу. А через девять лет (почти тот же самый срок) и с Бронной, и с Эфросом распростился — и вот сижу себе вполне свободным художником в новом здании «Современника» на Чистых прудах на двадцатипятилетии дорогого моему сердцу театра.

Долго длился тот поздравительный концерт — часа три. Было о чем подумать и о чем вспомнить, когда Белла Ахмадулина читала стихи или Гриша Поженян вспоминал о «Двух цветах». Много было смешного, талантливого: Шурка Ширвиндт. Гриша Горин, вахтанговцы, Ю. П. Любимов — и много было неталантливого, несмешного, несовременниковского. А кончился концерт тем, что два школьника, два сопляка, Миша Ефремов и Кирилл Козаков, изобразили репетицию двадцатипятилетней давности, — и как, черти, похоже! В заключение «Ефремов» обратился к «Козакову»:

— Ну, лапуля, какие у тебя планы?

— Никаких.

— Пошли в «Пекин»?

— Пошли.

И под дружный хохот, обнявшись, ушли со сцены. А я заплакал…

*1 мая 1981. Ялта*

Собственно, можно поставить точку. И автор записок не будет в претензии, если читатель не доберется до этой страницы сквозь дебри и без того бессвязного рассказа. Но у меня самого остается чувство неудовлетворенности: что-то недоговорено, не выгружено из подвалов памяти. Нет конца. А конец, как известно, — делу венец.

С другой стороны, мое нехитрое повествование — «Охлопков‑56», «Дети 56‑го» — словом, записки, которые хотелось бы объединить цифрой «56», в общем закончены, так как дальше, за рубежом 70‑х, начинался другой этап жизни и для «Современника» {310} без Ефремова, и для Ефремова без «Современника», и для меня — сначала во МХАТе, а затем на Бронной. Этап длиной еще в одиннадцать лет. Шутка сказать! Это снова предстоит осмыслить, обдумать, а для этого нужно время. «Большое», как говорится, «видится на расстоянье». Как мне писать сегодня, когда еще не отошел наркоз от Театра на Малой Бронной, о сложной, ох какой противоречивой фигуре А. В. Эфроса, с которым я недавно расстался? Если когда-нибудь захочется, то когда-нибудь и напишется. Хотя, кажется мне сегодня, вряд ли. Не то. И, боюсь, скучно.

Но есть хвосты, которые тянутся от 56‑го года. Вот это и побуждает меня еще карябать пером по белому листу бумаги. Да и время есть. Лежать мне еще в больнице до 8 мая, а сегодня 2‑е.

Я не мистик, но бывают совпадения удивительные. То я не встречаюсь с Ефремовым месяцами, годами, а тут на следующий день после юбилея «Современника» поехал с женой в Ялту — отдохнуть перед запуском нового фильма, — и вдруг в тот самый день, когда приступил к этому, ялтинскому циклу записок, узнаю, что наутро приезжает Ефремов! Как? Почему? Зачем? Оказывается: в Ялте Чеховские дни, и МХАТ по старой традиции привез «к Чехову» «Иванова», поставленного Ефремовым. Приехали Иннокентий Михайлович Смоктуновский, Слава Невинный, Андрей Алексеевич Попов и Витя Сергачев, один из бывших современниковцев. Встречаемся в бассейне ялтинской гостиницы. Вижу нашего худого «фюлера». Почеломкались. Поплавали. Он возьми да и подшути надо мной. Взял на руки небестелесную актрису Ксюшу Минину — и прямо в бассейне кинул ее мне.

— На, Мишка, это тебе мой подарок!

Делать нечего, поймал. И вот — очутился в больнице с приступом радикулита.

Каждый раз, когда встречаю его теперь, ничего не испытываю, кроме чувства родственности. А лет десять назад перестал его понимать. То есть понимал, но не верил, что это — он, наш Олег. Непонимание мое связано с МХАТом. Он шел туда и вел нас, современниковцев, перестраивать «альму матер». И мы были ему верны и требовали верности от него, не понимая, что это уже не «Современник», а МХАТ, государственная академия, и что им следует руководить, как говаривал Рубен Симонов, «элегантно». Так пришлось и Ефремову. Сегодня — «Сталевары», а завтра, под них — «Медная бабушка» Зорина. Но только завтра. Не раньше. Мы же, точнее, я из-за своего нетерпеливого характера хотел, чтобы — сегодня! И не мог не то что принять, но и понять тактическую необходимость «Сталеваров».

{311} Когда мы шли во МХАТ, Ефремов предупреждал:

— Одна из опасностей, которая нас подстерегает, — это потерять нюх. Сейчас, со стороны, мы видим реальное положение дел. Знаем, кто как играет. Кто хороший актер, кто посредственный, а кому и на сцену выходить не надо. А проработав там какое-то время, станем ошибаться. Начнет срабатывать чувство уже мхатовского патриотизма. А, дескать, смотри: я с ним или с ней поработал — и он или она заиграли!

Так оно и случилось. Когда я занимался «Медной бабушкой» в качестве режиссера-стажера и консультировался с шефом насчет распределения ролей, он предложил мне на роль Фикельмон Маргариту Юрьеву, а на роль Карамзиной — Светлану Коркошко…

— Олег! Что ты, в самом деле? — возмущался я. — Вдумайся! Фикельмон — умнейшая женщина эпохи, с ней Пушкин дружил! Внучка Кутузова, жена австрийского посланника!

— А кто?

— Не знаю.

— Вот то-то и оно!

И действительно, кто? В МХАТе тогда было не густо. Старики стали уже действительно очень стары, а среднее поколение и молодежь… нет, и продолжать не хочется! А ведь все народные и заслуженные. И гонору, гонору! Уже когда я покидал МХАТ, мне в голову пришла такая мрачная формулировка в кафкианском духе: «Все бесполезно. Про МХАТ давно говорят, что он — живой труп, и вот Ефремов вместе с нами решил организовать кружок юных реаниматоров. Но мы твердили себе: “труп, труп!” — и позабыли, что он ведь — *живой*. Он ходит, он декламирует со сцены хорошо поставленным голосом, он смотрится в зеркала в позолоченных рамах, а на места метастазов вешает значки и ордена…»

Я кипел.

Пьеса Зорина о Пушкине была отложена на завтра, и Ефремов взялся за «Сталеваров».

Молодого Петю-сталевара играл уже сорокапятилетний Женя Евстигнеев, который любил красавицу Зойку (Нина Гуляева — тоже актриса лет сорока четырех). Когда-то, будучи молодыми актерами молодого «Современника», мы шутили: «Во МХАТе трем сестрам всем вместе — лет двести!» — имелись в виду Тарасова, Еланская и Гошева. А теперь сами уподобляемся им, и подражание это — заразительное. Олег сыграет во МХАТе уже в 1978 году Зилова в пьесе Вампилова «Утиная охота». Зилов — прекрасная роль для молодого Ефремова, как будто на него сшитая. Но для молодого! А у Олега уже дочь-невеста… И это умный, {312} тонкий Олег Ефремов, человек с прекрасным чувством юмора? Может быть, стены давят? Помню репетиции на основной сцене МХАТа рощинской пьесы «Валентин и Валентина» — я там играл каплея Гусева. В спектакле занята мхатовская молодежь: Киндинов, Мирошниченко, Вертинская (она тогда была еще актрисой «Современника») и старшее, почтенное поколение — Георгиевская, Пилявская и Тарасова. В десятом, режиссерском ряду сидят Алла Константиновна и Софья Станиславовна. Я сижу неподалеку. Подходит Ефремов и долго-долго объясняет Тарасовой, как нужно играть сцену двух матерей (другая мать — Георгиевская). Олег крайне уважителен. Терпеливо говорит о сквозном действии. О том, что каждая фраза не может быть главной, что надо играть проходно, помня о темпоритме, не забывая о напряженных предлагаемых обстоятельствах, как учил великий Станиславский, и находить верный тон, как учил не менее великий Немирович-Данченко. Алла Константиновна слушает, кивает головой, соглашается: «Понятно, понятно, Олег Николаевич…» Только он отошел, как — почти без паузы — Тарасова Пилявской:

— Помнишь, Зося, в той ложе Сталина и Молотова на премьере «Анны Карениной»?

— Помню, Алла Константиновна, как не помнить…

— Наутро рецензия в «Правде» и ордена, ордена, ордена…

Ну что тут скажешь? А когда совет старейшин в присутствии пушкинистов Т. Г. Цявловской, Н. Я. Эйдельмана, В. С. Непомнящего, И. Л. Файнберга обсуждал прогон «Медной бабушки», мне стало просто страшно.

Роль Пушкина репетировал привлеченный мною для этого дела Ролан Быков. Ему в 1971 году было сорок лет. Он специально похудел для роли. В гриме был похож невероятно. Рост, пластика игры, ролановская парадоксальность, юмор давали основания надеяться, что он сыграет сцены, эпизоды, диалоги одного, тридцать пятого, года пушкинской жизни. То есть сыграть Пушкина — нельзя, невозможно, однако Ролан во время прогона в переполненном мхатовском фойе, где он единственный играл в гриме, то есть в немыслимо трудных условиях сумел очень понравиться пушкинистам (и каким!), а они, пушкинисты, в отношении всего того, что касается Александра Сергеевича, строги чрезвычайно. Оказывается, Маяковский-то был не прав, когда написал: «Бойтесь пушкинистов! Старомозгий Плюшкин, перышко держа, ползет с перержавленным…»

«Старомозгими», к сожалению, оказались мхатовские старейшины.

{313} Они, конечно, и понятия не имели, какого уровня пушкинисты пришли смотреть прогон. Ну о чем милейшему Павлу Владимировичу Массальскому говорит фамилия Цявловских? Или кем в глазах Виктора Яковлевича Станицына является какой-то молодой человек Непомнящий? Так что наивно-бессильными оказались все попытки пушкинистов доказать совету старейшин, что пьеса Зорина, может быть, лучшая пьеса о Пушкине; что она точна по мысли; что в нее искусно вплетены цитаты из его писем и дневников того, 1834 года, а Ролан Быков — это находка для театра, это не пошло-хрестоматийное решение; что, в конце концов, он просто-напросто очень похож на своего героя и может неплохо сыграть. Массальский слушал, слушал и резко прервал:

— Что вы нас учите? Бог знает что происходит в Художественном театре! Вы меня извините, я просто уйду…

И ушел. Пушкинисты смущенно молчали. Тарасова:

— Понимаете, товарищи, это же Пушкин… Ну, как вам объяснить это явление? Вот я, скажем… Если бы я, скажем, увидела Пушкина, я бы *сразу* в него влюбилась!

— Вы бы, Алла Константиновна, влюбились в Дантеса… — буркнул я.

Нет, убедить их было ни в чем нельзя. Сытый голодного не разумеет. А наутро — и того похлеще. Выездная сессия Министерства культуры СССР — министр культуры Е. А. Фурцева, замминистра К. А. Воронков, начальник управления театров министерства Г. И. Иванов — заседала во МХАТе по репертуарному вопросу и по «Медной бабушке» в частности. Автора пьесы на обсуждение не допустили, хотя Зорин пришел и уже было направился в зал заседаний.

— А вы куда? — остановила его Екатерина Алексеевна. — Нет, вам туда не следует. Мы все обсудим, а потом вам скажут.

Не забуду его растерянного лица, на котором застыла смущенная улыбка. Однако спорить не стал…

Фурцева прогона не видела, но была информирована видевшими.

— При чем здесь Ролан Быков? Этот урод! Товарищи, дорогие, он же просто урод! Борис Александрович, мы вас очень уважаем, но даже и не возражайте!

Борис Александрович Смирнов, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, репетировал В. А. Жуковского, и ему очень хотелось, чтобы этот спектакль состоялся. Остальные «старики» поддакивали министру: да, Быков — это абсурд, и кому только могло прийти в голову? — забыв, что бедный Ролан дважды держал экзамен на эту роль, дважды показывал куски {314} из нее и был утвержден Ефремовым и худсоветом, где некоторые из «стариков» присутствовали.

Вопрос с Быковым был решен окончательно и бесповоротно. Не помогло, разумеется, и мое выступление. Хоть не прерывала министерша, хоть дала сказать, что я думаю как режиссер, — и на том спасибо!..

Взялись за саму пьесу. Что в ней, про что она и зачем? Ангелина Осиповна Степанова стала бить Зорина… Булгаковым!

— У Михаила Афанасьевича, когда умирает Пушкин, на Мойке толпы народа. Пушкин — поэт народа, народный поэт! А в этой «Медной бабушке» кто окружает Пушкина? Какие-то Вяземские, Карамзины, Фикельмоны!

Булгаковскую тему с удовольствием подхватили другие старейшины, сразу разомлевшие от воспоминаний, — точь‑в‑точь как у самого Булгакова в «Театральном романе», где тамошние старики рубят пьесу Максудова (он же автор). «Михаил Афанасьевич! Ох, Михаил Афанасьевич! Ах, Михаил Афанасьевич! Голубчик Михаил Афанасьевич!» — как будто Булгакову сладко жилось. Один из его «апологетов», Петкер, до того договорился в своих нападках на пьесу Зорина, что Ефремов, как встарь, вскочил, выпрямился и — прямо ему в лицо:

— А это, Борис Яковлевич, вы меня простите, уже просто политический донос!!!

И все замолчали.

Фурцева кончила дело миром и дала понять мхатовцам, что Ефремова в обиду не даст, — а надо сказать, что атмосфера того собрания была тревожной. В воздухе явно пахло жареным, и в глазах у многих читалось: а вдруг этого Ефремова с его бандой попрут? Хорошо бы! Но Екатерина Алексеевна все поставила на свои места. Ефремов есть Ефремов, и он у нас один, талантливый, молодой, мы в него верим. Только вот нужно, товарищи, решать вопрос с репертуаром. С чем, товарищи, выйдет МХАТ к очередной красной дате? И даже главный козырь не подействовал, когда Ефремов предложил на роль Пушкина себя.

— Олег Николаевич! Забудьте про эту бабушку… Вот вы назвали «Сталевары» Бокарева. Это превосходно, на том и порешим. Немедленно приступайте к репетициям и поскорей выпускайте талантливый спектакль. Всего вам доброго, дорогие Алла Константиновна, Ангелина Осиповна и другие товарищи! В добрый путь, мои милые! Успеха в вашем творческом труде на благо нашего народа…

Так похоронили ту «Медную бабушку» вместе с Роланом. Именно во время этого собрания я твердо решил уйти из {315} МХАТа. Наутро подал директору театра Ушакову заявление об уходе.

Мой последний разговор с Олегом в гримуборной во время спектакля:

Он. Что ж, я тебя понимаю…

Я. Куда ты мне советуешь: обратно в «Современник» или к Эфросу на Бронную?..

Он. Если хочешь пытаться заниматься строительством дела, то в «Современник», а если хочешь играть и пробовать что-то новое, то к Эфросу…

Строительством в тот период я был сыт по горло и, воспользовавшись тем, что в «Современнике» в течение двух недель не нашли времени обсудить мое письмо к ним, в котором я просил простить блудного сына, рванул на Бронную.

Так я расстался окончательно и с «Современником» и теперь уже с Олегом на долгие годы…

Да, расставаться — чертовски грустное занятие. Правда, вся жизнь — это сплошные расставания: «… и каждый час уносит частичку бытия…» Но последнее десятилетие преподнесло чересчур много непредвиденных сюрпризов. Если мысленно окинуть взглядом исписанные мною страницы, сколько имен надо заносить в поминальную, а сколько друзей «далече»? Впрочем, иные живы, даже обитают рядом, в Москве, но все равно «далече». Есть люди, как говорится, нашего круга; с ними если и не съеден пуд соли, то уж точно выпита не одна рюмка, а их нигде не встретишь. Окопались в своих трех-, двух- и однокомнатных квартирах, и увидеть их можно, да и то не всегда, на юбилее «Современника» или Таганки, а еще чаще — на похоронах. Общественный интерес притупился, иссяк, угас. Бывало, раньше, когда игрались премьеры, к нам за кулисы приносили известия из зала: «Сегодня вся Москва!» — «Ну, кто?» — «Кого тебе назвать? Ну, Симонов. Дэзик Самойлов, Окуджава… Ну, в зале еще Гена Шпаликов… Левка Збарский с новой женой пришел… Шукшин Вася… Высоцкий… Хватит?»

Он лежал на сцене, а над ним — он же на портрете, в рубашке с погончиками, вглядывался в зал: кто сегодня пришел увидеть его в последний раз? Пришли все. Не «вся Москва», а именно *все*, потому что он пел про то, что они чувствовали, думали, но не умели или не могли сказать вслух.

Их было так много, что охраняло их еще тысяч пять человек в синих рубашках. Хорошо, что они были, охраняющие. И хорошо, {316} что их было так много. Иначе маленькому зданию, где лежал он, пришел бы конец. Его бы, это здание, сами того не желая, сломали, снесли, уничтожили те, которых было много-много тысяч.

Словом, хорошо, что были те, которые охраняли, и хорошо, что они привели с собой грузовики с камнями и мешками с песком. Грузовики, как разумно поставленные плотины, устойчиво перегородили близлежащие улицы и заставили море войти в строго очерченные берега.

Из потока образовалась людская река. Она начиналась от Котельнической набережной и медленно текла к Таганке, чтобы протечь через зал, где лежал на сцене он. А в зале сидели его друзья, коллеги, знакомые, то, что и называется: вся Москва. Вся Москва, что была тогда в Москве. Они смотрели на него. А он смотрел на них с портрета. И звучало: «С миром отпущаеши раба твоего» и Бетховен, Рахманинов, Шопен. Потом те, что не уместились в зале, а заполнили огромное помещение театра, услышали голос Гамлета — Высоцкого, его голос: «Что есть человек, когда желанья все его — еда и сон. Животное, не более…»

В окна было видно необозримое множество людей, и находившимся здесь, внутри, иногда становилось страшно: как поведут себя те, которые не успеют попасть сюда и не увидят его в последний раз? Тогда-то в голову и приходила — осторожная или трусливая? — мысль: хорошо, что этих, в синих олимпийских рубашках, много, и хорошо, что грузовики.

А за окном уже поплыли цветы. Люди, которые поняли, что все-таки не увидят его, передавали их стоящим впереди, и цветы плыли по остановившейся реке. В зале опять и опять звучало: «С миром отпущаеши…» После этого говорили. Говорили немногие. Недолго. И всякий не мог не говорить об одном и том же: что за окном… и откуда такое? Почему так случилось?..

Потом тем, что были в театре, разрешили проститься, и они тоже всего лишь прошли через зал мимо лежащего, и только некоторым охранявшие его разрешили поцеловать холодный лоб или руки. Это длилось долго. Потом ждали уже на улице, а там, в зале, были только родные. Вышедшие из театра увидели людей во всех окнах, на всех балконах и крышах домов. Чего ждали эти? Что можно увидеть с крыши семиэтажного дома, стоящего на другой стороне площади? Однако все они чего-то ждали… И вот его вынесли из главного входа театра. Если бы он смог открыть глаза, он увидел бы только небо между домами, но если бы мог слышать, то вздрогнул бы от этого «а‑а‑а‑а!», которое вдруг возникло, как общий выдох, и куда-то улетело.

{317} Когда процессия выехала на Таганскую площадь, чтобы затем направить свой путь по Садовому кольцу, под машину, которая везла его, полетели цветы, и еще несколько сот метров люди бросали и бросали их под колеса автобусов. А потом людей стало меньше, и процессия понеслась по Садовой быстро.

«Ну, что за кони мне достались привередливые…».

Перед Красной Пресней движение замедлилось. Здесь его тоже ждали, и чем было ближе к цели, тем больше становилось людей и тех, что в синих олимпийских рубашках. К Ваганьковским воротам кортеж подъезжал медленно.

«Мы успели, в гости к Богу  
Не бывает опозданий…».

У последнего его приюта людей оказалось сравнительно мало. Палило яркое солнце. У могилы было решено не говорить. Сказал кто-то один, кому это было доверено. Говорящего было совсем не видно и еле слышно людям, которые стояли не рядом с могилой. Потом — то, что страшно всегда: глухой стук молотков. И все…

«И снизу лед и сверху — маюсь между.  
Пробить ли верх иль пробуравить низ?  
Конечно, всплыть и не терять надежду,  
А там за дело в ожиданье — виз.  
Лед подо мною, надломись и тресни.  
Я весь в поту, как пахарь от сохи.  
Вернусь к тебе, как корабли из песни,  
Все помня, даже старые стихи.  
Мне меньше полувека, сорок с лишним,  
Я жив, тобой и Господом  
 храним.  
Мне есть что спеть, представ перед  
 Всевышним,  
Мне есть чем оправдаться  
 перед Ним».

А что «вся Москва»? Москва должна жить, жить нормально, как и положено живым, по возможности хорошо жить, желательно весело, интересно и разнообразно — как пел Володя Высоцкий, как играл Паша Луспекаев, как легко писал Гена Шпаликов:

«Здесь когда-то Пушкин жил,  
Пушкин с Вяземским дружил…»

{318} И правда, что «жизнь ведь тоже только миг, только растворенье нас самих во всех других, как бы им в даренье…». И не будем заглядывать в будущее. Что в него заглядывать? Занятие бессмысленное. А я еще раз вместе с тобой, мой терпеливый читатель, просто подумаю над тем, что же все-таки означают строки из письма Александра Блока, которые меня однажды и навсегда поразили: «Все, что человек хочет, непременно сбудется. А если не сбудется, то и желания не было. А если сбудется не то, разочарование только кажущееся, сбылось именно то».

Что бы это значило? Обдумаем…

*2 мая 1981*

# **{****319}** «Что делать нам с бессмертными стихами»

«Последнее и единственное верное оправдание для писателя — голос публики, неподкупное мнение читателя. Что бы ни говорила “литературная среда” и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала, — всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или осуждающий. Это даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно — коллективной души», — писал Александр Александрович Блок.

В вышеприведенном высказывании достаточно заменить некоторые слова, как-то: не литературная среда, а театральная, не читатель, а зритель, не писатель, а актер или режиссер, — и все сказанное Блоком будет иметь прямое отношение к профессии, которой я принадлежу. Но вот вопрос: как уловить это дуновение, если «последним слышавшим был, кажется, Чехов»?

Чехов, Блок — горний счет, куда нам! Но принцип-то в нащупывании ориентиров существования в искусстве един. И мы, так сказать, люди дольние, вслушиваемся в их слова, пытаясь соотнести то, что они говорят, со своей скромной работой.

Для меня теперешнего важны два высказывания: приведенная цитата из Блока и пушкинское «Доволен ли ты им, взыскательный художник?», с ударением на прилагательное и с одной оговоркой, коли речь идет об оценке труда, — отдельные голоса из той же литературно-театральной среды, мнение которых ты уважаешь, пусть даже это мнение резко отрицательное.

Я начал с Блока потому, что всегда утверждал, что в тот момент, когда находишься на сцене, играешь или читаешь стихи, важен зал целиком, совпадение твоих ритмов с его ритмами. Только потом мнения отдельных голосов, как бы важны они для тебя ни были. И то их следует соотнести с восприятием зала в целом и только тогда делать выводы.

Снобы, ссылаясь на Шекспира («знаток опечалится»), утверждают противоположное. «А “8 1/2” Феллини, с которого уходил зритель? А ошиканная “Кармен” Бизе?» И свои провалы ставят в разряд «провалов» Феллини и Бизе.

{320} Разумеется, зал залу рознь. Вряд ли было бы разумно читать сложную поэзию Пастернака или Мандельштама учащимся ПТУ в расчете на понимание и успех. Да и в зале Библиотеки имени Ленина в Москве тоже не всегда сидит сплошь понимающая все публика. Но уж коль скоро я вышел на эстраду, следует, не изменяя своим представлениям и критериям, взять зал целиком и, уж во всяком случае, не упустить его. В противном случае окажешь тому же Пастернаку или Мандельштаму дурную услугу.

Это же относится к театральному зрелищу, телефильму, радиопередаче. Дело наше публичное и, увы, существующее во времени. Наши рисунки мы создаем на песке. Подул ветер времени — и от них мало что остается. Актеры — «краткие летописи века». «Я боюсь, — писал все тот же Блок, — каких бы то ни было проявлений тенденции “искусство для искусства”, потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому, что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов».

Блок говорит о великом искусстве — масштаб тут шекспировский, размах пушкинский. Но опять-таки имеет некоторое отношение и к нашей повседневной практике.

Как же услышать эту музыку, пусть не масс, не души народной, а хотя бы музыку своего потенциального слушателя или зрителя? Ну, во-первых, в миру живем и не совсем уж глухие. Опять же есть и товарищи по совместной работе, друзья и единомышленники, вкусу и мнению которых доверяешь, и в‑третьих (и это для меня главный критерий при подготовке к новой работе), следует мысленно посадить себя в зал, к телевизору, к радиоприемнику и, прогнозируя восприятие гипотетического зрителя и слушателя, делать работу в надежде, что подобных тебе окажется не так уж мало. «Доволен ли ты им, взыскательный художник?..» Любое подлаживание под чьи бы то ни было вкусы губительно. Оттого в полемике, когда художнику пытаются навязать роль обслуживающего персонала, возникает сопротивление: «Нет! Искусство для искусства!» Бюрократический подход, примитивные оценки толкают в эту крайность. Искусство, по мнению Блока, существует не для чего-то, а почему-то: оно — сама жизнь, одна из форм ее проявления. Если формулу «искусство для искусства» Блок называет «пустой как свищ», то формула «искусство для жизни», по его мнению, «плотна и противна как сытое кушанье».

{321} Но и мещанский эстетизм, индивидуализм, элитарность — элементарная формула плебейского самоутверждения — претят Блоку: «Вы меня упрекаете в аристократизме? Но аристократ ближе демократу, чем средний “буржуа”». Великолепный ответ торжествующему мещанству всех времен!

Теперь от этих общих проблем я вернусь к делам повседневным, конкретным, ремесленным, но стану говорить о них, держа в уме вышеизложенное.

Чтение стихов на публике. Моя практическая полемика имеет два вектора борьбы: один — с типично актерской манерой разыгрывания стиха как прозы, другой — с чтением стихов исключительно «для себя» — жрец высокого, слушающий только себя, токующий, как глухарь.

Надо помнить, что современный зритель пришел на литературный концерт с улицы, он не готовился к нему, как встарь, специально, он в джинсах и после работы. Зрителя еще предстоит превратить в слушателя, втянуть в круг поэзии, облегчить ему вход в ее музыкальные пределы. Если же артист сразу отпугнет его своим видом (смокинг, бабочка), став в академическую позу у рояля, образуется воздушная яма, которая помешает замкнуть вольтову дугу. Я не предлагаю артисту выходить на эстраду в джинсах (что иногда случается!) и по-свойски заигрывать со зрителем. Нет.

Современный интеллигентный человек, красиво и чисто одетый, однако не слишком отличающийся от хорошо и чисто одетого человека в зале, — таким мне видится современный чтец. Он выходит на эстраду и в течение первых минут должен постараться тоном, стилем поведения, может быть, одной-двумя фразами, сказанными от себя лично, установить контакт с залом. К примеру: «В первом отделении я вам почитаю стихи Пушкина и о Пушкине, те из них, что сегодня мне особенно хотелось бы почитать». Или: «Начну я со стихов нашего современника, поэта старшего поколения Давида Самойлова:

“Пусть нас узнают без возни,  
Без козней, розней и надсада.  
Тогда и скажется: они  
Из поздней пушкинской плеяды.  
Я нас возвысить не хочу.  
Мы послушники ясновидца.  
Пока в России Пушкин длится,  
Метелям не задуть свечу”».

{324} Кажется, они поняли тебя, не испугались, что сейчас начнется нечто академически скучное, так сказать, акт божественного искусства. Тогда можно постепенно набирать, раскручивать концерт, уходить в себя, читать «для себя», творить акт этого самого искусства. Но рука на пульсе (не токую ли, не утратил ли связь?). Опасно! Как и опасно лезть к залу, утомлять разыгрыванием, разъяснением. («Что мы, дураки, что ли?») Дело не простое. Рецептов нет. Все индивидуально. Смысл и оправдание публичных чтений — неподдельная любовь актера к поэзии, именно к этому, а не другому поэту, к выбранному стиху. Ты не можешь им не поделиться! Ты хочешь, чтобы твое восхищение разделили многие, ты как бы говоришь: «Послушайте, как поэт это написал! Ну разве не чудо? Он ведь и в самом деле воздвиг себе памятник превыше всех столпов». И если ты действительно так чувствуешь, ты не станешь делать ударение на «я» и присваивать чужое. Однако профессиональная хитрость заключается в том, что в какой-то момент ты должен слиться со стихом, «присвоить» его, творить на глазах у публики, так сказать, полностью «разделить восторг, переполнивший душу поэта» (Гоголь), но потом, опять-таки неуловимо, выскользнуть из фрака поэта. По ходу чтения возможно, а порой необходимо секундное отстранение, твое читательское восхищение музыкой фразы или парадоксом отдельной строчки, неожиданностью найденного поэтом слова.

Построение концерта, каких поэтов объединяешь в этот вечер, в какой последовательности читаешь их стихи — все это требует обдумывания. Одно и то же стихотворение, прочитанное в начале, в середине или в конце концерта, звучит по-разному и даже несет иную смысловую нагрузку. Стоящее перед ним и после него невольно на него влияет и, соответственно, на восприятие слушателя. Здесь вступают в силу законы, подобные законам кинематографического монтажа. Стихотворение, расположенное в начале концерта, требует иного темпоритма и тона, чем оно же, стоящее в кульминации концерта или в финале выступления. Исполнитель, который не чувствует ритма зала, не сверяет с ним ритм своей музыки, обречен на неуспех. Очень, очень похоже на пианизм! Я часто хожу в концерты, и не только потому, что люблю музыку, а еще и потому, что постоянно учусь у музыки полифоническому чтению. Не представляю, как актер, лишенный музыкальности, берется исполнять поэзию, да и классическую прозу, которая существует по схожим с поэзией законам. Не всякий, даже отличный драматический актер может читать стихи. С другой стороны, всегда чувствуется, когда филармонический чтец, считающий себя профессионалом-исполнителем, не {325} играл на профессиональной сцене или играл на ней плохо. И Дмитрий Журавлев, и Владимир Яхонтов, и особенно Александр Яковлевич Закушняк были хорошими или превосходными, как Закушняк, актерами, о чем свидетельствуют воспоминания, записи и редкие кинокадры.

От Закушняка нам не осталось ни одной записи. Он умер в 1930 году. Пионер чтецкого искусства (начал в 1910 году!), он сделал чтение с эстрады профессией. Когда я прочел недавно вышедшую книгу «А. Закушняк. Вечера рассказа», превосходно составленную и прокомментированную С. Д. Дрейденом, когда я буквально изучил ее, то подумал: если «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского — евангелие театрального актера, то книга Закушняка и о Закушняке представляет собой то же для любого, кто намерен читать с эстрады. И в ней, как у Станиславского, путь от эмпирики к методологии. Читая ее, я обнаруживал, что в своей практике часто открывал для себя велосипед, искал правила и законы, давно открытые и блестяще сформулированные. И хотя Закушняк почти никогда не читал стихов, то, о чем он пишет, имеет прямое отношение к любому виду чтецкого искусства.

{327} Учителя. Кто они? Я учился и учусь всю жизнь. Бываю на концертах, слушаю чтение по радио, смотрю телевизионные чтецкие передачи, покупаю пластинки. Наше поколение вырастало на искусстве Журавлева, а он, по собственному признанию, испытал на себе влияние Закушняка. Это делается особенно ясным, когда прочтешь уже упомянутую книгу. Знаменитый стакан чая, непременный реквизит устных рассказов И. Л. Андроникова, — тоже от Закушняка, как и четки Журавлева. Это внешние приметы, но и у того и у другого мастера чувствуется если не школа, то, во всяком случае, влияние необыкновенной исполнительской манеры Закушняка. Так Закушняк пришел к нам через поколение. Например, чтец Эммануил Каминка, которого я слушал в юности, читал репертуар Закушняка и тоже, судя по всему, немало у него заимствовал.

Незабываемые устные рассказы Андроникова в Большом зале нашей Ленинградской филармонии в конце 40‑х годов, «Дама с собачкой», «Дом с мезонином», «Пиковая дама» в прочтении Журавлева — все это моя школа. Изящное, как легкий замысловатый восточный орнамент, чтение Сурена Кочаряна («Тысяча и одна ночь») — яркое впечатление юности. Записи Яхонтова, Качалова, Остужева, Кольцова — все это пища для постоянных размышлений, сопоставлений, все это школа.

Я слушаю чтение Сергея Юрского, Владимира Рецептера, Иннокентия Смоктуновского, Михаила Ульянова, Александра Кутепова, Зиновия Гердта. Полезно. Что-то восхищает, с чем-то споришь, что-то смешит… Это вполне естественно. Но главное — не замыкаться на себе. Эгоцентризм губителен!

Сколько актеров и режиссеров не посещают других театров, сколько чтецов и понятия не имеют, как строится концерт у коллеги! Считается, что «Театральной гостиной» и «Кинопанорамы» по телевидению хватает за глаза. Разумеется, всего знать нельзя, да и, вероятно, ни к чему. Время бесценно, так его мало. Однако я замечал, что как раз любопытные к чужому больше и лучше успевают сделать свое.

Учителя. «Скучная история» Чехова в исполнении Б. А. Бабочкина по ТВ — целая академия! Длинные монологи на крупном плане, интонации, глаза Бориса Андреевича, пластика его необыкновенных рук… Кстати, о руках. Жест — средство огромной выразительной силы. Красивые руки — дар божий, но пользоваться даром следует осторожно. Я знаю случай, когда один наш одаренный актер, у которого красивые руки, и он это знает, беспрерывно демонстрировал на телеэкране плоскую удлиненную ладонь, продолженную длинными пальцами. Достоинство в такие {328} моменты перестает быть достоинством и оборачивается кокетством пожилого человека. Но это, так сказать, а‑пропо. Бабочкин был безупречен в «Скучной истории», особенно вдохновенны были куски без партнеров, увы, далеких от его уровня исполнения. Аналогичный случай произошел и у М. А. Ульянова, когда он сыграл одну из своих лучших ролей в телеспектакле «Тевье-молочник». Когда телекамера наезжала до крупного плана артиста, обращавшегося к нам, телезрителям, с монологами, хотелось крикнуть оператору: «Так и оставайся! Не двигайся! Останови мгновенье! Пусть артисту ничто не мешает».

И. В. Ильинский рассказывает о Зощенко и читает его рассказы по ТВ. И это тоже своего рода академия. Не академическое, мертвое искусство, а живая, эмоциональная школа.

Масштаб личности актера, безупречно владеющего материалом, — вот что объединяет эти столь разные работы мастеров художественного слова.

Три приведенных мною примера — чтение, игра на ТВ. Чтение по телевидению, концертное чтение и чтение по радио — вещи в чем-то похожие, но и разные.

На радио твой партнер — чувствительный микрофон, инструмент — только голос. Слушатель — один. Это потом статистика утверждает, что сотни тысяч или миллионы. Но читаешь ты одному человеку. Избави Бог забыть это правило. Сколько раз я ошибался! Захлестнет эмоция, недооценишь слушателя, который один на кухне или перед сном в постели слушает твое чтение, переинтонируешь, возьмешь не тот тон, не тот ритм — пропал! Слушаешь потом в одиночестве по радио свое выкобенивание и приходишь в отчаяние: поезд ушел, записано на пленку в фонд и уже ничего не перепишешь, не исправишь. Ф. Г. Раневская шутила: «Плевок в вечность».

«Доволен ли ты им, взыскательный художник?» Не доволен. А что делать? Урок на будущее, но, увы, не гарантия от иных, новых ошибок. Я ошибался многократно, разнообразно: на эстраде, на ТВ и на радио. Самая очевидная, а главное, глупая ошибка произошла с баснями И. А. Крылова на телевидении. Ее стоит проанализировать отдельно, ибо она принципиальна и непростительна. И хотя фильм-концерт «Играем басни Крылова» ставил не я, а режиссер Валерий Фокин, с которым до «Басен» мы сделали успешную работу на том же телевидении (фильм-концерт «Тамбовская казначейша» М. Ю. Лермонтова), меня это обстоятельство нисколько не оправдывает. Опыт именно поэтических чтений на ТВ у меня несравнимо больший, чем у Фокина, и я не имел права нарушать некоторые законы, которые к тому же хорошо {329} знал, да вот, поди ж ты, нарушил. Помню, когда увидел фильм в эфире (до этого смонтированным не видел), пришел в отчаяние, но было поздно. «Плевок в вечность» произошел, грехи зафиксировала безжалостная кинопленка.

А поначалу все было так ясно. Басни «Осел и Соловей». «Волк и Ягненок», «Пестрые Овцы», «Слон и Моська» вместе с другими не раз опробовались мною в концертах и всегда отлично принимались зрителями. Многие считали трактовку даже своего рода открытием, да и сам я чувствовал по реакциям публики, что хрестоматийные басни звучат очень свежо. Драматургический конфликт, заключенный в баснях — маленьких пьесках, характеры зверей (людей) я рассматривал как актер, много игравший в современных социальных комедиях. Вскрыть нешуточный конфликт, выстроить действие, а главное, показывая характеры действующих лиц, не делать их примитивнее или глупее, чем мы это видим в окружающей нас жизни. Скажем, в басне «Ворона и Лисица» последнюю не трактовать как медоточивого льстеца, который говорит «сладко, чуть дыша» (это уже заключено в тексте и не требует иллюстрации), а льстить конкретно, предельно серьезно, чтобы дура Ворона поверила в свою уникальность: «Голубушка, как хороша!» Я это утверждал как бесспорную, только что открытую мною истину, осуждая себя за то, что так поздно осознал столь очевидное. Я не восклицал, как надо бы по пунктуации у Крылова, а ставил вполне определенные точки: «Ну что за шейка. Что за глазки. Рассказывать, так, право, сказки». Восклицательные знаки — внутрь, под воду. Ворона тоже поначалу недоумевает: «Неужто все это сказано про меня? А вдруг и в самом деле про меня?» Ворона вообще тугодумка. Вспомните: «Позавтракать было совсем уж собралась, да позадумалась…» У нее вместо мозгов жернова ворочаются. «А что, черт возьми, вот назовут теперь не соловья, а меня царь-птицей». «От радости в зобу дыханье сперло». Певица показала, на что она способна, а что было дальше, дорогие зрители, вы помните еще со школьной скамьи.

Приблизительно таков был мой подход и к другим басням. Вскрыть суть конфликта, выстроить взаимодействие вполне реальных, узнаваемых человеческих характеров. Если мне это удавалось, возникал юмор в его разнообразных (смотря какая басня) оттенках. Часто юмор переходил в сарказм и трагикомедию. Я читал басню «Волк и Ягненок» про закон и беззаконие. Мой Ягненок не трусливый, поджавший хвост, блеющий от страха ребенок. Нет! Он умный, отважный отрок-правдолюбец, пытающийся воздействовать на всесильного Волка логикой: «Помилуй, — говорит {331} он. — Мне еще и от роду нет году…», ты ж знаешь сам, «нет братьев у меня!» Он борется за свои права, но, увы, это ни к чему не приводит. Демагогия циничного Волка известна: хватит качать права! «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать». Вопросы есть? Ну а теперь — в темный лес и за дело. Вот так, друг!

Я специально привел разбор двух хрестоматийных басен, пытаясь на бумаге передать мой подход и ко всем остальным, которые читал на эстраде. Именно не играл, а читал вслух басни-пьески, обозначая характеры, при этом не упуская главный объект — слушателя, для которого все предназначено. Живая, непосредственная связь с ним спасала меня от наигрыша, диктовала темпоритм, сообщала всему *меру*. Вот ее-то я и утерял в телевизионном фильме-концерте. В чем же корень ошибки? Я стал *играть* басни Крылова, что было предопределено принципом фильма. Говорю за Лисицу — одна точка кинокамеры, за Ворону — снимают с другой точки. Потом монтируют. Получается как бы кинодиалог: разговариваю сам с собой. Ошибка! Утерян слушатель, которому предназначается анекдот, диалог чрезмерно разыгрывается, раскрашивается. Ошибка была мною допущена при исполнении почти всех басен Крылова в нашем фильме-концерте. {332} Другая ошибка состояла в том, что стихи вынесены в реальный интерьер, но мало этого, и на улицу. Стихи — а басни ведь тоже стихи — материал условный, натура — безусловный. Опасно их сталкивать на экране. Даже пьесы в стихах («Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Маскарад» и т. д.) глупо выглядят на природе. Тонкая фактура стиха дерется с деревьями и землей. Земля, деревья сильнее, ибо материальны, стих теряется, гибнет, глупеет. Точнее, глупеет на экране исполнитель, актер. И я не избежал этой участи, читал «Мартышку и очки» в зоопарке, в соседстве с обезьянами, «Волка на псарне» на зимнем бульваре. Изо рта у меня шел живой, настоящий пар… В неудаче нашего с Фокиным фильма-концерта я виню прежде всего себя. Фокин — режиссер, и ему, естественно, хотелось делать фильм. Я же, опытный концертант, должен был предостеречь его от нарушения законов чтения. Однако сам увлекся неверной посылкой: «Играем басни Крылова» — и только потом, сидя дома у телевизора, схватился за голову.

Вот уж подлинно: «Чем кумушек считать трудиться, не лучше ль на себя, кума, оборотиться?» Из этого жестокого урока я сделал серьезнейший вывод, и когда снимал видеофильмы по стихотворным произведениям «Фауст» Гете и «Маскарад» Лермонтова, то никакая сила не могла бы выгнать меня на натуру или заставить войти в реальный интерьер. Выразительные средства в подобных случаях следует искать только в декорированном павильоне.

Именно так мы и поступили с тем же Валерием Фокиным, когда до «Басен» снимали «Тамбовскую казначейшу» Лермонтова (Фокин — режиссер, я — исполнитель поэмы). В Тамбов хватило ума не ехать. И главный объект — телезрителя — я, как чтец, тогда не упустил. Характеры лысого казначея, лихого улана, душки Авдотьи Николаевны только наметил. Движения актера и камеры были согласованны и ритмичны. Словом, получилось. Не перебрали, не недобрали, в театрализации вещи прошли по лезвию, меру не нарушили. Сколько бы ни показывали «Тамбовскую», я смотрю ее без стыда. Конечно, по истечении времени я, сегодняшний, что-то прочел бы иначе, возникли бы иные акценты и нюансы. Но это уж всегда так, когда смотришь старую работу.

Показывают, например, фильм-концерт по стихам Ф. И. Тютчева «О ты, последняя любовь» или «Памятник», мой же фильм-концерт о Пушкине, — всегда хочется что-то перечитать, переделать, но с радостью обнаруживаешь, что главное все-таки получилось, принцип не был нарушен и тогда, десять лет назад. Хотя, {333} повторю, претензии у меня к себе есть. Собственно, их всегда, даже в случае удачи, бывает предостаточно. Кажется, когда слушаешь пластинку, которая наконец вышла в свет и оказалась на твоем домашнем проигрывателе, что что-то не так. Музыканты, и пианисты в частности, мне говорили, что у них то же самое: возникает желание переписать кое-что заново. В этом смысле живой концерт много лучше: не так боишься заносов и переборов, свободнее экспериментируешь, доверяешь сиюминутному порыву, и в этом случае возможны как провалы, так и незапрограммированные взлеты, такие редкие и желанные. Это вполне естественно: ведь читаешь не навсегда, слушать самому потом не придется! На пластинку при записи, к сожалению, выносится среднеарифметическое. Однако нет правил без исключений. Иногда и при записи приходит радийное, микрофонное вдохновение. И что-то удается на славу. Запись в фонд позволяет делать дубли, выбирать, монтировать. Вот этого как раз были лишены наши великие предшественники: ни Яхонтов, ни Качалов не жили в эпоху НТР, когда есть прекрасная звукозаписывающая аппаратура, монтаж. У них не было привычки к микрофонному чтению, а ведь мы судим об их искусстве, невольно забывая об этих немаловажных условиях, и подчас упрекаем их в форсировании и декламационности исполнения, которые шлейфом потянулись из Колонного {336} зала Дома Союзов, где артисты читали без всякого микрофона в огромном зале, заполненном восхищенными поклонниками. А тут, можно сказать, сроднился с микрофоном, без него и в Колонном зале не читаешь, а допускаешь «старорежимные» ошибки, как это у меня случилось в радийном «Фаусте», где я играл Мефистофеля, а Геннадий Бортников — Фауста. Отчасти поэтому мне потом захотелось все переставить и переиграть. Учебная программа ТВ предоставила мне эту возможность. Тогда я стал играть Фауста, а З. Е. Гердту предложил Мефистофеля, которого он с успехом сыграл, а мне, как режиссеру, удалось внести необходимые коррективы в эту дорогую для меня работу по «Фаусту» великого Гете.

Живой концерт, радио, телевидение — очень разные вещи.

«Фаустом» я занимался трижды: радио, телевидение, пластинка. Иногда в живых концертах читал и за Фауста и за Мефистофеля. На пластинке Гердт и я. Казалось, уже все проверено, ведь пластинку мы делали после видеофильма. Однако я ошибся в темпе первого монолога Фауста. «Я богословьем овладел, над философией корпел, юриспруденцию долбил и медицину изучил. Однако я при этом всем был и остался дураком…» и т. д. Большой и очень важный монолог перед попыткой самоубийства. Подумал: на пластинке фаустовских переживаний не видно, монолог длинный, возьму на полтемпа быстрее. И взял. А раз быстрее хоть на полтемпа, то и звук на полтона повысился. В результате первый важный трагический монолог получился неудовлетворительно. При записи я этого не почувствовал, при первом прослушивании тоже. Почувствовал, когда смонтировал всю пластинку. Надо бы переделать, но в диске и так перебор метража. Так что если переписывать, как надо, метраж еще увеличится на минуту. Невозможно! Так я опять, в очередной раз, ошибся. Хорошо хоть дальше многое правильно и недурно, на мой взгляд. «Но пораженье от победы ты сам не должен отличать», как сказал поэт. А кто же отличит? Кто должен разобраться первый, как не все тот же «взыскательный художник»?

Уроки, уроки, ошибки, неудовлетворенность и жажда недосягаемого совершенства. Оттого и хочется, едва закончив одну работу, начать другую. В надежде, что, может, на этот раз…

Я в своей жизни прочел много, очень много стихов. Больше для себя и чаще про себя, но предостаточно и вслух. С детства я полюбил поэзию, никогда не пытался писать стихи, даже в юности. Теперь, шутя, могу срифмовать, подражая прекрасному актеру Валентину Гафту, известному своими эпиграммами, поздравительные стишки в альбом. К поэзии это не имеет никакого отношения. {337} Вслед за великим Яхонтовым могу повторить: «Я в душе поэт, только с чужими стихами». И хотя известно, что говорить про себя «поэт» стыдно, это все равно что сказать о себе: я — хороший человек, но, судя по всему, это так. А иначе откуда у меня ненормальная любовь к поэзии, которую сравню разве что с любовью к музыке. Но я не музыкант, музыке никогда не учился, и не поэт — стихов не писал. А вот читаю много и часто. Сделал не одну программу, несколько фильмов-концертов, штук десять сольных пластинок и несметное число радиопередач. Я читал Державина, Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Ахматову… Этих больше, чем других. Наверное, потому, что люблю больше. Но и потому, что чувствую — они легче и органичнее ложатся на голос и мою индивидуальность.

Роль должна, по выражению П. Б. Луспекаева, «личить», быть к лицу, идти актеру. Примерно то же, как ни странно, с поэзией. Со стороны это, разумеется, и виднее и слышнее. Раз читал один очень известный и очень хороший актер главу из большой вещи А. С. Пушкина. Как мне кажется, далеко не всем понравилось его исполнение, слишком уж он укоренился в сознании зрителя как блестящий исполнитель социальных ролей. И вдруг изящный, светский стиль Пушкина! И фактура, и голос, и интонации — все {340} у этого актера вступило в противоречие с вещью. Я, по своему обыкновению, очень внимательно, в тишине смотрел телепередачу, не отвлекаясь на телефонные звонки и домашние разговоры. И вот что поразительно: я увидел, что этот актер превосходно внутри себя слышит мелодию пушкинского стиха, его ритмы, размеры, безусловно понимает смысл этой непростой вещи, но она ему не «личит». Выразить это внутреннее звучание и понимание смысла ему, как мне кажется, не дано. Это все равно как если бы превосходный музыкант, сидящий за ударными, великолепно слышал, чувствовал, как следует играть скрипичный концерт Моцарта, а потом решил бы сыграть его на своем барабане! Опасно читать не свои вещи. Закушняк говорил: «Жидковат я для Толстого. На голос не ложится».

Я очень люблю поэзию Твардовского, стихи Маяковского и Есенина. Но читать не решаюсь. Особенно по телевидению или в концертах. Твардовский, его «Теркин» «личит» Табакову, Ульянову. В отборе стихов следует проявлять почти медицинскую аккуратность. Причем может быть так, что одно стихотворение поэта легко ляжет на фактуру и голос, а другое, его же, — нет. Здесь, увы, как и в медицине, нет абсолютных рецептов и панацей от всех бед.

Из ныне здравствующих поэтов мне ближе всего Д. Самойлов, А. Тарковский, О. Чухонцев. Вот их я и читаю. Особенно много — Самойлова.

Я учился читать стихи у поэтов. Мне посчастливилось слышать, как читали Ахматова, Пастернак, Заболоцкий. Я люблю слушать поэтское чтение, но главное, разумеется, чтобы читались хорошие стихи. Есть поэты, которые умелым чтением могут обмануть слушателя, но, как правило, обман длится недолго — типографский шрифт на бумаге все проявит. А есть поэты, которые даже замечательные свои стихи способны занудить, загубить. Хорошо, конечно, когда хороший поэт читает свои стихи. Это высшая школа чтения стихов. Так, наверное, читал Маяковский. Так читала свои стихи Ахматова.

Актер читает чужие стихи. Для меня чтение на скрещении двух манер — актерской и поэтской. От музыки — стремление к полифоническому звучанию стиха. От театра, кино, от режиссуры — стремление к монтажу в построении концерта или пластинки.

В первой же своей пластинке в фирме «Мелодия» я опробовал монтажное построение. Речь идет о стихах Ф. И. Тютчева. За основу был взят Денисьевский цикл. Последняя трагическая любовь поэта — Елена Денисьева. Стихи, обращенные к ней или написанные {341} в связи с ней, и одно, написанное от ее имени, обращенное к себе самому, получили название Денисьевского цикла. В композиции я решил использовать письма Тютчева и Денисьевой, дневники и воспоминания современников. Впоследствии на основе этой пластинки я поставил на ТВ фильм «О ты, последняя любовь», о котором уже упоминал. На пластинке «О время, погоди!» звучат два голоса: от Денисьевой — Беллы Ахмадулиной и мой — от Тютчева. Потом добавилась музыка Скрябина и Листа. Возник маленький поэтический спектакль, имевший успех, и пластинка затем выходила несколькими тиражами. С тех пор я всегда рассматривал работу над диском на фирме «Мелодия» как создание отдельного, драматургически законченного произведения, даже в том случае, когда ограничивался только стихами, без привлечения дополнительного подспорного материала. Пушкинский альбом тоже построен по законам монтажа. Там меня интересовал принцип перепада состояний поэта, диалектика мыслей и чувств гения. Это и послужило отправной точкой при создании пушкинского альбома, состоящего из двух пластинок.

Был у меня и успешный опыт мелодекламации: «Черные блюзы» негритянского поэта Ленгстона Хьюза. Вообще сочетать стихи с музыкой следует умело и крайне осторожно: можно загубить и то, и другое. Так, по вине звукорежиссера, в пушкинской пластинке погибло мое любимое стихотворение «Осень». Звукорежиссер без моего ведома подпустил в это стихотворение тему из «Времен года» П. И. Чайковского. Сама по себе эта музыка прекрасна, но она перечеркнула музыку пушкинского стихотворения и потеряла в звучании. Теперь я сам довожу каждую пластинку до конца, не передоверяя никому ее окончательного оформления.

Стихи Ленгстона Хьюза просили джазового сопровождения. Они написаны в ритмах блюза и в сочетании с джазовым трио (фортепиано, ударник, бас-гитара, иногда труба) прозвучали разнообразно и в полный голос. В этом диске тоже есть своя драматургия, и я с полным основанием назвал его моноспектаклем.

В каком-то смысле моноспектаклями на пластинках были композиции стихов «Поэты — Пушкину» и «Тайны ремесла». «Тайны ремесла» — название цикла стихов Ахматовой. Ее стихи цементировали всю композицию. Вот когда пригодилось ощущение, которое я испытал в юности, слушая ее чтение! Басовые регистры ровного голоса, неторопливое исполнение, значительность и классическая простота ее стихов, где «зрели прозы пристальной крупицы…».

{342} В композиции «Тайны ремесла» прозвучали стихи моих любимых поэтов: Блока, Маяковского, Пастернака, Есенина, Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой. Сначала каждый из них о себе, о поэзии, о тайнах ремесла. Потом их стихи друг другу, друг о друге при жизни, а затем стихи на уход из жизни. Последней оставалась недолгое время, до 1966 года, Анна Андреевна. И тогда прозвучал ее бессмертный «Приморский сонет»: «Здесь все меня переживет…», «дорога, не скажу куда», а подытожил всю пластинку начавший ее Блок:

«Над нами сумрак неминучий  
Иль ясность Божьего лица…»

Читая в одной композиции стихи разных поэтов, следует помнить, что они разные и неповторимые. Важно в звучании отделить Ахматову от Пастернака, не смешивать Маяковского с Цветаевой. Если проводить параллель с пианизмом: тщательно отрабатывать стиль звучания, не спутать Бетховена с Брамсом. Во фразе «я играю Бетховена» или «я играю Брамса» ударение на фамилию композитора, а не на местоимение «я». Глубина проникновения в замысел поэта и строй стихотворной речи, только ему присущий стиль и есть, на мой взгляд, высшее мастерство исполнителя и его самовыражение.

Это относится и к постановке театральных спектаклей. Если Гоголь, Шекспир, Горький и, скажем, Игнатий Дворецкий открываются одним и тем же ключом, пусть талантливого современного режиссера, то вообще-то совершенно справедливая заповедь «не отступаться от лица» будет в этом случае звучать крайне уныло и плоско.

Монтажный метод был открыт и многократно с блеском использован Яхонтовым. О стиле исполнения замечательно написано Закушняком. Когда в начале главы я писал о чтении на эстраде как бы «для себя», я не имел в виду интимность исполнения (интимность — вещь прекрасная!), я подразумевал открывание поэтических дверей одним привычным, раз и навсегда сработанным ключом. Что Пастернак, что Самойлов… «Нет, нет! Я не чтец, я не исполнитель. Я просто люблю поэзию и просто делюсь с вами этой любовью». Позиция, возможная для домашних чтений, в полном смысле этого слова. Но на эстраде этого недостаточно. Если уж ты взялся читать чужие стихи или прозу, ты тем самым несешь ответственность перед поэтом и писателем в высшем смысле этого слова. Об этом сказано у Гоголя, сказано навсегда: «Прочесть, как следует, произведение лирическое — вовсе не безделица: для этого нужно долго его изучать; нужно {343} разделить искренно с поэтом высокое ощущение, наполнявшее его душу; нужно душою и сердцем почувствовать всякое слово его — и тогда уже выступать на публичное его чтение. Чтение это будет вовсе не крикливое, не в жару и горячке. Напротив, оно может быть даже очень спокойное, но в голосе чтеца послышится неведомая сила, свидетель истинно растроганного внутреннего состояния».

По монтажному принципу сделан мною и альбом-моноспектакль «Гамлет. Тема и вариации» на фирме «Мелодия».

Снова Гамлет. Спустя двадцать восемь лет после Гамлета у Охлопкова. В. И. Немирович-Данченко писал, что нельзя вполне хорошо сыграть Гамлета, пока ты молод, так как ты не можешь глубоко трактовать эту роль, требующую большого опыта, жизненного и профессионального. Но парадокс состоит в том, что когда ты можешь хорошо трактовать эту роль — нету молодости, чтобы ее играть… Гамлет. Однажды соприкоснувшись с этой ролью, ты никогда не сможешь от нее освободиться. Мысли, слова, созвучия, заключенные в роли, будут прорастать в тебе, постоянно о себе напоминая. Я играл Гамлета всего три сезона, а все последующие долгие годы я проигрывал эту роль еще и еще раз про себя. Ни одна из сыгранных и оставленных мною ролей не снилась мне так часто. Гамлета, в разных свойственных снам модификациях, я играл многократно и, просыпаясь, продолжал думать о нем. Такова уж энергия, вложенная Шекспиром в эту роль. Собственно, я думал о ней, в тайне души мечтал о ней, боясь себе в этом признаться, еще до того, как состоялось мое первое свидание с Н. П. Охлопковым на даче в Переделкине, когда он пригласил меня в свой театр.

Я видел много Гамлетов. Бруно Фрейндлиха в бывшей Александринке в спектакле Г. М. Козинцева. В его же фильме — Иннокентия Смоктуновского, М. Ф. Астангова в спектакле Б. Е. Захавы в Вахтанговском театре, Владимира Высоцкого на Таганке. Анатолия Солоницына в Театре имени Ленинского комсомола, Владимира Рецептера и Сергея Балашова в моноспектаклях на эстраде. И много зарубежных Гамлетов: Майкл Редгрейв, Кристофер Пламмер, Даниель Ольбрыхский, Лоренс Оливье. Слышал, как читал монолог Гамлета сэр Джон Гилгуд. И всегда мне было интересно смотреть исполнение и думать об исполнителях. Удивительная роль! У каждого, даже когда исполнение представлялось мне спорным или не близким, были удачные места, куски, целые акты. Лучшим Гамлетом для меня был и остается по сей день Пол Скофилд. Мне всегда было интересно даже читать о том, как игралась или играется эта роль. Разумеется, я изучал {344} статью Белинского «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». В. И. Качалов в спектакле Гордона Крэга, великий М. А. Чехов в этой же роли. Словом, все, что можно было прочесть о «Гамлете» в книгах, статьях, дневниках, воспоминаниях, привлекало мой интерес.

В своей работе о «Гамлете» А. А. Аникст приводит статистику: «К 1935 году о Гамлете было написано 25 тысяч книг и статей, и не меньше за последующий затем период». Смешно полагать, что все это возможно прочитать. Но соображения Пушкина, Тургенева, Герцена и многих других были мною обдуманы за последующую жизнь после исполнения роли Гамлета у Охлопкова.

Что же говорить о стихах, посвященных Гамлету! Тут скрестились два моих интереса, две любви — Гамлет и поэзия. Блок, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Ахматова, и, наконец, стихи Гамлета-Баратынского, и очень гамлетовское стихотворение Пушкина «Из Пиндемонти» со строчкой-цитатой из Шекспира: «Слова, слова, слова…»

А сколько раз упоминается Гамлет у Чехова! Один рассказ («В Москве») так и начинается: «Я московский Гамлет…» Все это собралось в сознании, аккумулировалось и потребовало выхода. Так написалась, а потом записалась на фирме «Мелодия» моя композиция-моноспектакль «Гамлет. Тема и вариации».

«Не позаботитесь ли вы, чтобы актеров хорошо устроили. Они — обзор, краткие летописи века…» — Я старался произнести эту фразу, вкладывая в нее метафизический смысл… «Краткие летописи…».

Я часто думаю: закончен ли этой чрезвычайно важной для меня работой мой счет с «Гамлетом» Шекспира? Вряд ли. Думаю, что до конца жизни буду думать и что-то стараться делать, чтобы еще и еще раз вернуться к лучшей из когда-либо написанных пьес.

Поэтому, когда я получил приглашение репетировать роль Полония в Театре имени Ленинского комсомола у режиссера Г. А. Панфилова, я, не раздумывая, взялся за эту роль, вполне соответствующую моему пятидесятилетнему возрасту.

Сейчас, когда я пишу последнюю главу этой книги, я не знаю, каков будет результат, спектакль еще не сыгран на публике, идет процесс. Для меня, не скрою, мучительный. Это естественно. У прекрасного кинорежиссера Панфилова, дебютирующего в театре, своя трактовка, свое понимание того, как эту пьесу ставить сегодня. Не вчера, не завтра, а сегодня. Без этого и за дело браться не стоит. Это аксиома. Дело актера — подчиниться трактовке или по крайней мере вписаться в нее, не разрушая общего {345} замысла, если даже ты с ним не согласен. Есть еще выход: уйти из спектакля. Роль Полония, по счастью, та роль, которая позволила мне не уходить из него, а, сохраняя свои убеждения и представления о пьесе Шекспира, играть Полония-отца, первого министра при дворе покойного Гамлета и одного из первых приближенных Клавдия. Однако процесс был мучительным как для меня, так и для Панфилова. Он, наверное, не раз пожалел, что пригласил меня на роль. Я ставил под сомнение замысел, задавал вопросы. Приходя домой, я пытался увязать мое пребывание в спектакле с годами выношенными представлениями о Гамлете.

Результатом этого процесса стала шуточно-гротесковая «Интермедия на небесах», которую я решаюсь опубликовать здесь.

Когда книга выйдет, зритель, который уже посмотрит спектакль «Гамлет» в Ленкоме, сам разберется, что к чему. Может статься, что эта интермедия — проявление моего недомыслия и свойств строптивого характера. Фантастическая интермедия основана на действительных фактах: вымарки из пьесы, сделанные в Ленкоме, — чистая правда, как и то, что Михаил Чехов пустил петуха в одном из монологов Гамлета.

### Интермедия на небесах

Шекспир Вильям — известный драматург. Первый исполнитель роли Призрака в «Гамлете».

Ричард Бербедж — исполнитель ролей Гамлета, Макбета, Отелло в шекспировской труппе. Когда играл Гамлета, был уже не слишком молод и несколько полноват. Шекспир оговорил сие обстоятельство специальной репликой, чтобы актер не испытывал никаких комплексов.

Михаил Чехов — великий русский актер, также исполнявший роль принца Датского и стяжавший большой успех в этой роли. Глуховатый голос и дикция, по его собственному признанию, мешали ему добиться идеального совершенства в роли.

Шекспир *(Бербеджу)*. Который час, Ричард?

Бербедж. Час быть честным, милорд.

Шекспир. Недурно сказано. Могло бы стать репликой…

Бербедж. Ты запамятовал, старина. Это из твоего «Ричарда».

Шекспир. Право? Приятно слышать. Так который час, друзья?

Чехов. Без пяти одиннадцать, мастер.

Шекспир. Вы обещали вместе со мной посмотреть репетицию «Гамлета» в театре… в Театре имени Моспрома. Пора!

Чехов. Увольте, мастер. Вчерашнего за глаза…

Бербедж. Коллега! Вот уже триста с лишним лет мы с моим драгоценным другом наблюдаем различные постановки его {346} пьесы «Гамлет». Всякого понасмотрелись за это время. *(Шекспиру.)* Помнишь, Вильям, этого эскимоса на Аляске?

Шекспир *(улыбаясь)*. А в Корее помнишь?

Бербедж. Но если серьезно — были удивительные спектакли, поражавшие глубиной постижения. Что ни говори, пьеса позволяет. Как ни крути, пьеса хорошая. Кстати, и «Лир» не хуже.

Шекспир. Честное слово, ребята, верите — иногда думаю: неужто это все я понаписал?

Бербедж. Ты, ты, старина! Перестань умиляться. Не Фрэнсис же Бэкон! Ясно — ты. *(Чехову.)* Кстати, коллега, на вашей родине мою роль исполняли очень недурно, очень.

Шекспир. «Недурно»! Если откровенно, Рич, извини, но тебе и не снилось играть, как Мочалов! Ты прости, но я всегда говорил тебе: не пялься в зал. Думай о смысле. Рассчитывать на красоту ляжек, обтянутых трико, увы, просто смешно при твоей комплекции. Даром, что ли, Гамлет дает советы актерам?!

Бербедж. Зря кипятишься, старина. Это было не так уж плохо. Меня поминают добрым словом по сей день.

Чехов. Я не хотел вас расстраивать, маэстро, но ваши знаменитые советы актерам они там в Моспроме вчера помарали окончательно.

Шекспир. Почему?

Чехов. Длинно. И потом, это все у Станиславского есть.

Шекспир. Вот как. Стало быть, и советы — тю‑тю. Что им, монолога о Гекубе мало?[[7]](#footnote-8)

Чехов. Не расстраивайтесь так, маэстро… Плюньте!

Шекспир. Жалко все-таки. А потом, вдруг кто-то из зрителей этого Станиславского не читал. Обидно.

Бербедж. Вот ты все на меня рычишь, старина, а я твои советы назубок знал. Заметь, две страницы текста!

Шекспир. Ты не обижайся, Рич. Я ценю.

Бербедж. Нет, не ценишь! Сам-то Призрака только под суфлера играл! И на выходы часто опаздывал!

Шекспир. Я «Макбета» обдумывал.

Бербедж *(ворчит)*. «Макбета». Я ведь, коллега, и Макбета у него играл. Раз, помню…

Шекспир. Ну вот, пошли воспоминания. Нет, друзья, серьезно, одним глазком глянем, что там у них. Сегодня сцена «Мышеловки». *(Читает с воодушевлением.)* «Взывает к мести каркающий ворон, рука тверда, дух черен, верен яд…».

Чехов. Нет, мастер, не взывает ваш ворон к мести.

{347} Шекспир. То есть?

Чехов. От всей сцены у них одна пантомима осталась.

Шекспир. Как?!

Чехов. А вот так. Остальное, по словам Гамлета, в цирюльню, за ненадобностью.

Бербедж *(бурчит)*. Кстати, они и эту шутку мастера туда же, в цирюльню.

Шекспир. Господи! Чем же я так им не угодил?

Бербедж. Слова, слова, слова. Не современно, старина.

Шекспир. А что же современно?

Бербедж. Ну вот когда у тебя там: «Прекрасная мысль лежать между девичьих ног». Это и по теперешним временам подходяще.

Чехов. Не‑а. Публика не примет.

Шекспир. Почему?

Чехов. Не расслышит. Неразборчиво.

Шекспир. Что, у актера дикция хромает? Голос глуховат? Беда.

Бербедж. А это уже камень в ваш огород, коллега. Что за характер! *(Передразнивая.)* «Краткие летописи, краткие летописи! Пусть актеров примут хорошо. Они, видите ли, обзор века», а сам случая не упустит нас обидеть!

Чехов. Мастер прав. Дикция у меня страдала и голосом похвастаться не мог. Однажды на бедном Йорике петуха пустил…

Шекспир. Что вы слушаете этого толстяка, эту пивную бочку! Я тут рыдал, глядя на вас! И он рыдал! Не переставал удивляться. Я ему всегда говорил: плевать мне на эффекты и дефекты, если есть то, что в вас было! Говорю вам: рыдал!

Бербедж *(желая поддеть)*. Ты и Сандро Моисси это говорил.

Шекспир. Говорил!

Бербедж. А я про что?

Шекспир. И Моисси, и Качалову, и этой бабе хромой, Саре Бернар! Ну и что?! И Скофилду скажу, когда явится, дай Бог ему сто лет жизни! Я и тебя, колода, хвалил. Когда на дело похоже, всегда хвалю! И буду! Я ведь и сам все-таки актер. Как-никак понимаю.

Бербедж. А вот об этом, старина, я бы на твоем месте не распространялся, сам знаешь.

Шекспир. Знаю, Рич, знаю. Если бы не знал, не видать тебе Отелло как своих ушей. Я не об этом. Понять не могу: что же сегодня на театре творится.

Бербедж. Ну разве только на театре? Весь мир театр.

{349} Шекспир. А может, все-таки глянем, друзья, что там в Моспроме сегодня.

Чехов. Из уважения к вам, мастер, но только в последний раз.

Бербедж. Отчего же? Премьеру я у них буду смотреть обязательно. По традиции. Коллега прав, старина: надо тебя уважить. Ну, так что там…

*(На небеса доносится голос режиссера.)*

Режиссер. Да, да, да! Вопрос решенный! Призрака у нас не будет. Я проверяю Шекспира на правду! Призраков вообще не бывает! Кто из вас хоть однажды видел призрака?!!

*(Души Шекспира, Бербеджа и Чехова смущены…)*

Признаюсь, я по своей природе не реформатор, а традиционалист. Люблю новаторство внутри традиции. Не горжусь этим, не считаю это достоинством, а просто констатирую. И сокращать Шекспира можно и даже нужно. Вопрос в том, что и зачем. Нет, я решительно придерживаюсь взгляда, что в начале все-таки было Слово!

Хотелось бы, чтобы эта драматическая, почти «капустная» зарисовка не показалась обидной. В традиции актеров шутить друг над другом.

Кто-то заметил, что эпиграммы Гафта оттого имеют большой успех, что они заполняют вакуум официальной критики. Актеры сами не могут отвечать на критику, не должны вступать в теоретическую полемику, но как часто каждый из нас испытывает состояние — «Не могу молчать!». И тогда мы шутим над другими и над собой.

Удивительная у нас профессия. Краткие летописи, рисунки на песке. Актер не может играть в стол, ждать оценок потомков, его труд умирает вместе с ним. Ему хочется еще при жизни услышать голос публики, ободряющий или осуждающий, «легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно — коллективной души», но как его уловить?

И часто актеры путают славу с популярностью, забывая, что «быть знаменитым некрасиво…», что «цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех». Хотя автор этих строк Б. Л. Пастернак, приехав, обласканный, из Грузии, пошутил: «Глупость я сказал: очень приятно быть знаменитым».

Когда-то великого И. М. Москвина студенты Школы-студии МХАТа спросили: что самое главное для артиста? Москвин смутился: {350} «Ну что вы, ребята, такие вопросы задаете. Неловко как-то. Но уж если зашел разговор… Я думаю, актер всегда должен оставаться чуть-чуть шалопаем. Мы же немножко клоуны…»

Друзья, без которых не было бы этой книжки, дразнят меня графоманом. Они правы. Как выяснилось, писать для меня такая же потребность, как играть, ставить, читать стихи. «Гены заработали», — шутят они.

Я никогда не собирался стать писателем и не стану им. Поэтом, писателем надо родиться, но если мои актерские наблюдения читались без скуки, я буду считать, что задача моя выполнена.

1. «Великий сдэх!» — закричал один из лагерников, вбежав в барак с вестью о смерти Сталина. Отсюда «Великий сдэх», понятие, подобное, скажем. «Великому перелому». [↑](#footnote-ref-2)
2. Один мой весьма эрудированный друг, который прочел эту рукопись, справедливо указал мне, что письмо Фейхтвангер написал актерам не по поводу спектакля, как у меня, а по поводу фильма «Еврей Зюсс». Но сути это не меняет и проблемы, увы, не снимает. [↑](#footnote-ref-3)
3. В переводе Лозинского фраза должна звучать так:

   «Если Гамлет

   Наносит первый иль второй удар…

   За Гамлета король подымет кубок,

   В нем растворив жемчужину ценнее

   Той, что носили в датской диадеме

   Четыре короля».

   Действительно, мудрено… [↑](#footnote-ref-4)
4. Всеволод Абдулов, актер МХАТа, чуть не погиб в автомобильной катастрофе в городе Ефремове. [↑](#footnote-ref-5)
5. Весной 1988 года Ю. П. Любимов по приглашению Театра на Таганке приезжал в Москву и принимал участие в выпуске спектакля «Борис Годунов». [↑](#footnote-ref-6)
6. Напоминаю, что тогда еще О. И. Даль — жив. [↑](#footnote-ref-7)
7. Советы актерам и монолог о Гекубе у нас были сокращены. [↑](#footnote-ref-8)